

Los novelistas del Gran Realismo y sus libros
Jean-François Botrel
(Université Rennes 2 – Pilar)

No se trata de sus bibliotecas desaparecidas, inventariadas o en vías de reconstitución, ni de sus lecturas, ni de la “historia de (sus) libros”, en el sentido que le diera Alarcón (el libro como sinécdoque de la obra), sino de los conjuntos de hojas de papel impresas, reunidas en el lomo, con cubierta y formando un volumen que, lo mismo que la prensa, sirvieron para que sus obras llegaran hasta nosotros¹.

Como puntualiza Roger Chartier en un reciente libro (2006, 9-16), la obra solo existe en las formas materiales, simultáneas o sucesivas, que le dan existencia y siempre se da una «tensión entre la inmaterialidad de las obras y la materialidad de los textos», entre la obra en su esencia y las distintas formas que va revistiendo como consecuencia de opciones y decisiones que pueden pertenecer a los propios autores como vamos a ver. Como decía Juan Ramón: «En edición diferente los libros dicen cosa distinta» (Trapiello, 2006, VII).

De ahí el interés no solo teórico de estudiar lo que los novelistas del Gran Realismo han querido expresar con sus libros, en la línea de la sociología del texto a lo MacKenzie: cómo a la hora de plasmar lo manuscrito (luego mecanografiado) en letra de molde para ir en busca de lector, contemplaron la forma editorial que iban a dar a sus libros (en colaboración con sus impresores o editores) como otra creación, una creación tipográfica subsidiaria pero expresiva y, como tal, portadora de sentido; desde qué supuestos estéticos, con qué tipo de intenciones y con qué efectos esperados o conseguidos, ya que de opciones de trascendentales consecuencias se trata: como recuerda Chartier (1991, «el formato de los libros, las disposiciones de la puesta en página, las modalidades de disposición del texto, las convenciones tipográficas conllevan una función expresiva y contribuyen/determinan la construcción del sentido del significado. Organizados por una intención, la del autor o del editor, estos dispositivos formales pretenden orientar la recepción, controlar la interpretación, calificar el texto. Al estructurar lo inconsciente de la lectura (o de la escucha), son el soporte del trabajo de interpretación» (apud Botrel, 1998a, 11-12).

Sin ser ningunos Manuccios, Balzac o Satué, «nuestros» autores (Galdós, Alas, Pardo Bazán, Palacio Valdés, Pereda, Alarcón, Ortega Munilla, Valera, Unamuno, Blasco Ibáñez, etc.) tienen una cultura, una ciencia y una conciencia del libro que como categoría remite para ellos tanto a la obra o novela como al propio volumen, de manera indisociable.

De ahí que, en un momento en que el editor como actor y la relación entre arte e industria van cobrando protagonismo, el análisis de los discursos autoriales sobre el libro, y más aún de las prácticas puestas por obra en las fases preeditoriales y editoriales (Biasi, 2001), a la hora de transformar «interpretándolo» el original manuscrito en «letra de molde» o sea en forma tipográfica (una tipografía expresiva), pueda ayudarnos a entender cómo autores se proyectan en la forma tipográfica, cómo pretenden acompañar su texto incidiendo en sus señas de identidad tipográfica, dar a su texto un sentido, controlarlo, actuar como editores más o menos demiurgos o resignados, para conseguir por la publicación un estatuto bibliográfico para su obra, pero también una manera conforme de comunicar con el lector a base de una doble creación, pues: la novela-texto y la novela-libro².

Para el autor y para el lector, van cobrando relevancia, pues, todos aquellos «scriptes éditoriaux» como los llama H. Rigot (1992), que remiten a aspectos materiales del libro como

¹ Resumo la definición del libro dada por Martínez de Sousa (1993, 518).

² Una ilustración sintética al respecto puede encontrarse, a propósito de Clarín, en Blanquat, Botrel (1981, 20, nota 24).

son el papel, el formato (la mancha tipográfica, los márgenes, el interlineado, los tipos, etc.), la portada, la cubierta la puesta en página, la puesta en libro, de manera unitaria o fragmentada, exenta o en una colección o biblioteca, pero también a elementos peri o paratextuales como la cubierta, la portada y, por supuesto, las ilustraciones como «solemnidad tipográfica que incide en la frase», como decía Balzac (Pierrot, 1995).

Importa, pues, reconstituir las relaciones mantenidas por el autor (y el lector) con las señas de identidad asociadas con las formas editoriales constitutivas del libro aún por describir ya que se suelen ignorar— o sea: buscar aquella parte de sentido que el libro puede dar a la novela, a la hora de interpretar las novelas del Gran Realismo y de reeditarlas, limitando nuestras interrogaciones a la relación autor/libro³.

Para tal cometido, bastante alejado de la bibliofilia tradicional y de la bibliografía al uso, me servirán la buena pero escasa literatura al respecto, los discursos públicos (en la prensa, en los textos ficcionales o no y los paratextos) pero más aún, las correspondencias de los autores con sus editores o entre sí y, por supuesto, los propios libros interrogados desde una bibliografía material o analítica que —ahora me doy cuenta— me olvidé de poner sistemáticamente por obra cuando empecé a interesarme por tales «detalles», tan relevantes como vamos a ver.

Los discursos. En los autores-novelistas, contrasta la cultura y hasta la ciencia del libro (y de lo impreso) adquiridas por la lectura y la propiedad de libros y la producción impresa (por la corrección de pruebas, la autoedición, etc.) y la gran sensibilidad y ciencia del libro que manifiestan los novelistas en el ámbito profesional (o sea en sus cartas), por sus propios libros y los de los demás, con el escaso interés aparente por la forma tipográfica en la expresión pública que no pertenezca al discurso editorial: parecen no percatarse de que los «libros» o sea, en el presente caso, las novelas, sobre que versan sus críticas o comentarios son efectivamente libros.

Este el caso de Clarín quien, en sus críticas de libros, cuando se acuerda de referirse a los aspectos «materiales» del libro, no pasa de convencionalismos al uso, como si solo se fijara en la parte textual, y no le otorgara, cara al público lector, ninguna relevancia a la presencia de ilustraciones, por ejemplo, más allá del «lujo» que aportan: así, por ejemplo, si bien alaba la "belleza formal» de la revista *Arte y Letras* (Bensoussan, 1982, II, 9) y alaba, a propósito de los *Cuentos de Farina* publicados en la Biblioteca homónima de la revista, el «lujo de los editores catalanes, con ilustraciones de artistas como Pellicer y Apeles Mestres» (Alas, 2004, 390), a la hora de reseñar *Marta y María*, por ejemplo, no se acuerda de la «ilustración» —así reza la portada— de Pellicer, tan valorada por Palacio Valdés. A propósito de *El sabor de la tierra* se contenta con señalar que «el libro pertenece a la biblioteca de *Arte y Letras*», y notar, sin más, el «lujo tipográfico a que nos tiene poco acostumbrados nuestros editores» (Alas, 2004, 102). Una excepción es lo que dice a propósito de *Insolación*, «un libro que tiene inusitada hermosura tipográfica, finísimos grabados y otras excelencias de este orden, amén de una fábula agradable y picante» (Penas, 2003, 92), pero sin la precisión que se puede encontrar bajo la pluma de Mariano de Cavia⁴ o la entusiástica valoración de Trapiello⁵, o cuando, en el Prólogo a la cuarta edición de *Solos* de Clarín (p. 3), agradece la

3 La otra cara de la problemática (el libro y el lector) será objeto de otro estudio, complementario.

4 Véase Penas (2004, 263)

5 «verdaderos primores pompeyanos, golosinas tipográficas» (Trapiello, 2006,46).

«forma lujosa, elegante, con dibujos de lápiz ya famoso» que el editor Manuel Fernández Lasanta ha dado a su «librejo»⁶.

De este «lujo» es muy emblemática la nueva estética editorial que se da entonces en Cataluña, que remite, por contraste, a una representación «pobre» del libro y se distingue del lujo chabacano de las novelas por entregas (cf. Botrel, 2008), por la distinción que le confiere sus elegantes y bastantes aparatosas encuadernaciones e ilustraciones.

Más elocuentes y categóricos se muestran, por lo común, aunque con bastantes disparidades, los escritores de la época, cuando hablan entre sí de la calidad material de sus libros: después de Gertrudis Gómez Avellaneda, muy fastidiada con la «tan malísima y descuidada (edición) que hizo el negligente Mellado por vergüenza mía» de *La dama de gran tono*, Valera lamenta, por ejemplo, que el primer tomo de sus *obrillas en prosa* esté «chapucosamente impreso» (Domínguez, 1925, carta de 21-IV-1864), pero también expresa una lacónica satisfacción, el 27-VIII-1884, al comprobar que Pepita Jiménez está «muy bien impresa» (Domínguez, 1926).

Son expresiones indirectas de un ideal implícito a partir de una representación del libro también implícita: se espera que los editores e impresores den a las obras de los autores una forma decente, que no inspire ninguna vergüenza, con una adecuación entre la representación que tienen de sus obras y de sí mismos y la forma en la que han de plasmarse. Como decía un tal Enrique a Manuel Cañete hacia 1875, «quiero que la edición sea correcta, elegante y sencilla y la tirada de unos 320 ejemplares»⁷. Lo cual parece ser que no se podía garantizar sobre todo cuando las producciones editoriales del país vecino estaban a la vista y servían de modelos.

La que más sensibilidad y capacidad de expresarse al respecto, en plan crítico y dentro del ámbito privado, tal vez sea Emilia Pardo Bazán quien sabe aunar tecnicidad y sensibilidad: lo mismo puede observar que en una *Ilustración de la mujer* la «parte tipográfica (es) bastante regular» (Torres, 1978, 430) que lamentar que la edición de Pascual López se parezca a una «solla», o ya como editora de sus *Obras completas*, el que la segunda edición de *la Cuestión palpitante* fuera «un tomo delgadillo, de apretada letra y ningún garbo tipográfico».

Ahí están sus reacciones a propósito del tomo de las *Ideas estéticas* que le envía Menéndez Pelayo -un «tomo blanco con arabescos rojinegros» (Bravo Villasante, 1973, 91)-, de las cubiertas de la *Biblioteca Arte y Letras* («tan aparatosas como deleznable (que) apenas duran un año si se dejan al aire. Mas el precio de la Biblioteca no permite otra cosa. Es de balde» (Torres, 1977, 387), de la revista homónima: «lo que menos me agrada es el formato: parece una mujer flaca con enaguas muy largas (pase la comparación)» (Torres, 1977, 392) o de los grabados de la misma revista o de *Insolación*⁸, al mismo tiempo que, en nombre de todos, afirma: «¿Qué autor no apetece ver su prosa en tan bonita forma?» (Torres, 1978, 431).

Lo de la calidad más o menos exquisita de la impresión, del primor tipográfico y del «lujo», al estilo del París de Auguste Vitu, una «obra de lujo, tirada en rico papel y envuelta en ostentosa encuadernación» (apud Freire, 2006, 153) o de las publicaciones de Montaner y Simón, con su «lujosa vestidura», viene después, pero con frecuencia y fuerza: véase lo de

6 Con palabras ya menos «sosas» describe Clarín Alas, 2006, 453 20-VII-1899) el primer volumen de la *Biblioteca Mignon* («un tomo muy chiquitín, corto, estrecho, delgado... muy elegante, de muy buen gusto, pero muy chiquitín») donde se va a publicar *Las dos cajas* (vol. III).

7 *Biblioteca Menéndez Pelayo* (Santander). Cartas dirigidas a Manuel Cañete. Carpeta 5

8 Los grabados de *Arte y Letras* no le parecen tan malos como a Yxart: «mírese en el espejo de la ponderada *Ilustración Española y Americana*, le dice, o de la *Ilustración Catalana*» (Torres, 1978, 429); «sin ser obra de arte de ésas que sorprenden, resulta muy aceptable, bastante graciosa, y fina» (Torres, 1978, 435); y sobre Morriña: «la ilustración de Morriña (por Cabrinety) me pareció y parece a los inteligentes más bonita y réussie que la de *Insolación*» (Torres, 1978, 440).

«primor de arte tipográfico» aplicado por Pereda a sus Tipos trashumantes (Cossío, 1946, 10), la aspiración a cierto lujo confesada por Palacio Valdés⁹, la preocupación bibliofílica de Menéndez Pelayo al hacer una tirada del capítulo de Arnaldo de Vilanova «en forma de libro de bibliófilos» (Sánchez, 1953, 44) o la muy satisfecha apreciación por Emilia Pardo Bazán de la «monísima edición» de 300 ejemplares de Jaime regalada por Giner de los Ríos o de la «joya bibliográfica, digna del estante de una princesa bibliófila: edición a dos ejemplares, sobre papel japonés, tirada en máquina a brazo, con caracteres Baskerville del siglo XVIII, y encuadernada en tafilete blanco de Esmirna salpicado de flores de lis de oro. Primor que jamás soñé para mis rimas» (Hemingway, MCMXCV, 63).

Todo lo dicho, aunque no sea mucho, tiene como trasfondo, eso sí, una sólida cultura profesional y técnica del libro que permite a los autores dialogar con cierta autoridad con los editores e impresores, y discernir lo que no pega en lo propuesto o lo producido. Las pruebas en este caso abundan: desde lo que dice Alarcón sobre De Madrid a Nápoles (1943, 15a), hasta las recomendaciones de Palacio Valdés sobre la calidad del papel de dibujo, cuando afirma (Bensoussan, 1982, II, 69) que «la base para que el tiraje salga bien (es) que el papel del dibujo no sea grueso y de grano», pasando por las preguntas muy técnicas sobre ilustraciones de la Biblioteca Arte y Letras «de mayor interés y urgencia» que le hace Clarín a Yxart del 27-VI-1883 (Bensoussan 1982, II, 10) o las inquietudes de Emilia Pardo Bazán ante la evolución de las ilustraciones de Insolación o de la calidad de los grabados de Los Hermanos Zenganno¹⁰. Con una capacidad, pues, a desarrollar un discurso técnico digno de los editores/impresores de la época, del que puede ser emblemática esta reflexión de Armando Palacio Valdés a Yxart sobre la producción de Henrich y Cía, el 31-X-1889: «Si he de decirle la verdad, en los dibujantes españoles tengo confianza, pero no tanto en los tipógrafos. La estampación suele dejar mucho que desear. He observado que de Insolación a Morriña la estampación ha ganado mucho, pero es preciso que se adelante aún más, que se llegue a la finura y delicadeza de las últimas ilustraciones francesas. El tamaño de Insolación y Morriña no me gusta y esta es la opinión corriente. Aunque se redujese el tamaño, podría darse mayor esbeltez a los libros quitándoles margen lateral sobre todo. La cubierta me ha parecido indigna de la edición. ¿Por qué no hacen una cubierta por ejemplo como la de Tartarín con papel bien satinado, claro y con (una palabra ilegible) de gusto? En una palabra, yo creo que sin aumentar el coste o aumentándolo muy poco se puede hacer una edición no solo de lujo sino de gusto» (Torres, 1981, 271).

Habría que preguntarse si más allá de la metáfora materna manejada por Emilia Pardo Bazán (el libro como parto, y, ya cortado el cordón umbilical, el libro niño que «sale a buscar censura, aplauso o indiferencia» y «anda solito y por su propio pie») o del protagonismo que le da Clarín al libro-objeto en algún cuento¹¹, más allá del aprovechamiento literario del libro en las novelas¹², puede deducirse una especie de teoría del libro y —latente más que explícita—una representación del libro deseado, del libro como no ha de ser o como ha de ser, una conciencia, una aspiración y, a veces, una voluntad.

No cabe duda de que existen modelos disponibles como la Bibliothèque Charpentier¹³, evocada por Clarín el 17-VIII-1887, al soñar con la forma de su «futura»

9 «me gusta ver mis obras editadas con lujo», le confiesa a Yxart (Bensoussan, 1982, II, 69).

10 Joariti y Mariezcuna son, según Pardo Bazán, unos «graveurs inhabiles et maladroits, qui ont gâtés les superbes aquarelles» de Apeles Mestres (apud González Arias, 1989).

11 «Era un volumen en octavo francés, de unas trescientas cincuenta páginas de papel satinado y fuerte, cubríale cartulina amarilla suave como la seda; intonso yacía sobre el almohadón, etc.» («El libro y el verano», cuento manuscrito sin acabar conservado en el Archivo Tolivar Alas).

12 Véase, por ejemplo, Romero Tobar, 2003.

13 A partir de 1838, Charpentier consigue producir libros con menos márgenes, tipografía apretada pero de buena calidad y buen entintado, con la consiguiente reducción del tamaño, del número de tomos, y del precio. El modelo será seguido por Charpentier-Fasquelle (cf. Martin, Chartier, 1986, 181a). Véase lo que dice Valera:

novela *Una Medianía*: «ya que hablamos de esta novela, voy a decirle como desearía yo que se publicara. Si usted desea, como siempre, complacerme respecto de la forma de mi novela, oiga lo que me gustaría: La forma más aproximada posible a los tomos de Charpentier para novelas largas en un tomo; papel no muy gordo y lustroso, letra pequeña y compacta de modo que uno de esos capítulos en que apenas hay diálogo no parezca demasiado largo, cubierta de papel o percalina fuerte de color vivo, amarillo, rojo o verde, etc.» (Blanquat, Botrel, 1981, 36).

De esta visión pragmática del libro a través de modelos dan cuenta también las referencias a libros publicados por Palacio Valdés¹⁴ o enviados por el editor como posible modelo¹⁵.

Porque no cabe duda de que el escritor —falta saber a partir de qué momento de la génesis— como editor/autoeditor o como editado¹⁶, se proyecta en un libro impreso, que en el horizonte del escrito está el libro como inscripción en un espacio de tres dimensiones, como bulto o volumen, por consiguiente, con unas características físicas, una «forma» —«me gusta la forma de Pipá» dice Clarín (Blanquat, Botrel, 1981, 22)— y reivindica a menudo alguna responsabilidad al respecto, procurando orientar las opciones y hasta definir las¹⁷: basta con recordar el esmero con que escoge Pereda el papel que compra para sus libros y cómo le repugna «entregar un libro a una empresa para que lo edite cuándo y cómo quiera, sin que yo tenga derecho alguno sobre él (...) algo así como quien manda un hijo a la inclusa para que se lo vistan, alimenten y eduquen» (apud González Herrán, 2006, 41)¹⁸.

La parte material. Se conoce que al escribir e incluso antes de empezar a escribir la primera línea, muchos escritores se proyectan mentalmente en el periódico, revista o libro que han de publicarse sus textos¹⁹, que saben establecer una equivalencia²⁰ y, en su caso, pueden

«comienzo una "Biblioteca Dorregaray" como hay en Francia» Biblioteca Charpentier (sic), y otros. Cada tomo, en octavo, debe constar de 300 a 400 páginas (Epistolario, 1946, carta de 28-2-1878) o las cartas de Clarín a Fernández Lasanta sobre la Biblioteca Charpentier y otros modelos editoriales franceses (Blanquat, Botrel, 1981, 38).

14 Clarín tiene más modelos. Por ejemplo Aguas fuertes de Palacio Valdés: para él, Pipá «debe ser una cosa como las Aguas fuertes de Armando o poco menos» (Blanquat, Botrel, 1981, 20) o sea: un poquito más alargado (como medio centímetro) y más estrecho (2 milímetros menos) que un in-8.º corriente, como *La madre naturaleza* o *Insolación* (recuérdese que, según Clarín, en 1889, Tambor y gaita está vendido a los Sucesores de Ramírez «para hacer un tomo como el de *Insolación*» (Blanquat, Botrel, 1981, 47).

15 Sobre el libro de Amicis que le envió Fernández Lasanta para preparar la edición de *Su Único Hijo*, dice Clarín lo siguiente: «el papel me parece muy grueso (NB. Se trata de un papel "superior"). Tampoco me gustaría que la cubierta fuera así; quiero que sobre el papel amarillo no haya más que letras negras y nada de dibujos. El papel flexible, no muy grueso y suave es el más a propósito» (Blanquat, Botrel, 1981, 52). Véase también lo que dice de Safo: «me gusta el tomo pero creo que con esta impresión el tamaño de mi libro tendrá que ser algo mayor si han de entrar bastantes artículos. Eso usted lo medirá» (Blanquat, Botrel, 1981, 13).

16 Conocidos autoeditores —«si es de recibo la palabreja» dice Clarín—, son en la época, Pereda, Palacio Valdés y Galdós. Emilia Pardo Bazán, en una carta a Clarín, con fiesca que aspira a encontrar «un editor que (le) ahorre el trabajo de pensar en la edición».

17 Lo mismo se puede decir de la prensa: véase, por ejemplo, estas sugerencias de Clarín a Sinesio Delgado para la disposición de la plana del número de *La España Cómica* donde se tratará de Aramburu y Teodoro Cuesta: «Creo, si no tienen nada pensado que deben poner a Aramburu en la primera página y a Cuesta en un medallón dentro», a pesar de no entender «palabra de esos mecanismos de fototipia», dice (Botrel, 1997, 31).

18 «me agrada que mis producciones literarias, mis hijos intelectuales, vayan vestidos con un traje a mi gusto, (...); los libros que yo no he editado me parecen incluseros», dice también Pereda (apud González Herrán, 2006, 43).

19 Véase en Blanquat, Botrel (1981, 17, 13, 30, 32, 56) los muchos ejemplos que puede suministrar Clarín al respecto.

20 Véase, por ejemplo, Blanquat, Botrel (1981, 10) o Tintoré (1987, 10).

calibrar su creación y adaptarla a la página, al periódico, a la revista, a en una forma tipográfica conocida de antemano y como «vista». Existe una conciencia de lo que supone la plasmación tipográfica del original en el libro, en la página: en el caso de Clarín, la fase preeditorial de preparación de la versión impresa del texto, queda claro incluso que coincide totalmente, por anticipación, con la editorial (Botrel, 2001b).

Si bien parece ser que Clarín, por ejemplo, considera como responsabilidad o trabajo del editor hacer los cálculos (con la señalización tipográfica y demás operaciones), pretende influir sobre el aspecto físico de sus libros o folletos, sugiriendo la calidad del papel²¹, el tipo de letra y composición²² e incluso, un juego entre los distintos parámetros (mancha, blancos, formato, papel, etc.) para llegar a abultar un folleto de texto muy poco extenso o al contrario para que una novela quepa en un solo tomo y no dos.

Ya hemos visto cómo soñaba con el libro de Una medianía y menudean las observaciones y recomendaciones acerca de la forma material de sus libros: desea que Fernández Lasanta «se esmere en la edición y en la tipografía para A 0.50 poeta» («quisiera cierto lujo que compensara el tamaño», dice), y sus observaciones a propósito de Pipá tal como salió, indican que se representaba el libro de otra manera («yo creía que bastarían los seis trabajos consabidos (...) porque suponía que se publicarían en letra mayor y más margen que Sermón» (Blanquat, Botrel, 1981, 19)²³.

De ahí la necesidad de estudiar los posibles efectos recurrentes de esta representación —o de la norma editorial— sobre la fabricación del texto y viceversa.

Por ejemplo, ¿cómo no va a incidir de alguna manera in fine —no solo en la recepción— la revolución que supone para Emilia Pardo Bazán el escribir para Henrich y Ca, Insolación o Morriña²⁴. Muy fácilmente se percibe el cambio con respecto a *Los pazos de Ulloa* y *La Madre naturaleza*²⁵ publicadas en la no ilustrada y más severa colección de «Novelistas Españoles Contemporáneos».

El calibrar el texto original o el adaptarlo, incluso dejando que lo haga una pluma ajena ²⁶, y hasta el reescribirlo²⁷ para acoplarlo a los requisitos editoriales²⁸, sabemos que

21 Véase Blanquat, Botrel (1981, 52).

22 Por ejemplo, para Clarín (Blanquat, Botrel, 1981, 72), El Señor: «debe de ser de letra clara y no pequeña. Bastantes espacios; las divisiones señaladas por estrella en el libro deben suponer página distinta», y veremos que hasta dibuja la portada. Otras consignas tipográficas —muy técnicas y precisas— se pueden encontrar a propósito del Folleto literario *A 0.50 poeta* (Blanquat, Botrel, 1981, 44).

23 Para La fe «podiera acaso hacer dos tomos reduciendo tanto la (caja?) como en Insolación y prodigando los dibujos, pero puede también publicarse en un tomo, y esto es lo que yo desearía» (Torres, 1981, 277).

24 Impreso por Sucesores de N. Ramírez y Ca (Ex fumo dare lucem), Insolación tiene un tamaño de 17x23.5, unas aparatosas tapas de Pascó en tela verde con motivos (dos floreros con flores) impresos en relieve, letra dorada y estampación del título el lomo; consta de 320 páginas de papel grueso y satinado, con numerosas ilustraciones que pueden invadir los holgados márgenes (margen superior de 4 cm. e inferior de 4.5, interior de 3.5 de y exterior de 4.5 cm.) dejados por la reducida mancha (8x10.5 con 26 líneas de 44 caracteres)... El precio: 16 reales, o sea: un 25% más caro que las novelas sin ilustrar y encuadernadas en rústica.

25 Un in-8.º impreso por Daniel Cortezo (Ad augusta per angusta), «en buen papel, esmerada impresión y encuadernación en rústica» con cubierta gris y una mancha de 12.5x7 cm. con 23 líneas de 48 caracteres.

26 Podemos ver cómo Cayetano Vidal completa un Prólogo de Cañete y a que lo entregado por este obligaba a los editores a repartir el último pliego con 3 páginas en blanco o medio pliego que habría debido pegarse, para la encuadernación, pues no podía coserse al anterior o al siguiente (Biblioteca Menéndez Pelayo (Santander). Cartas dirigidas a Manuel Cañete, 16-I-84).

27 Véase infra, el ejemplo de los Episodios Nacionales Ilustrados.

28 Véase, por ejemplo, lo que Francisco María Tubino escribe a Cañete el 5-I-1877: «no consiente la índole de nuestra Revista (La Academia) trabajos extensos y por tanto dada la ilustración de usted y su conocimiento de estas cosas, espero se servirá encerrar sus pensamientos en los límites más discretos o dividirlos en varios artículos que sucesivamente publicaremos» (Biblioteca Menéndez Pelayo (Santander). Cartas dirigidas a Manuel Cañete. Carpeta 4).

no es vana suposición y que afectó hasta a los más intransigentes en apariencia: Clarín, si bien procura transgredirlas de manera permanente, acata globalmente las imposiciones de los directores de los periódicos en que colabora (Botrel, 1987, 2005); Pereda (Gutiérrez, 2003, 148) se adapta o somete, a cambio de bastante dinero, a las consignas de Henrich y Ca; Unamuno se resigna a añadir páginas no previstas a Amor y pedagogía²⁹.

Otros, como Galdós, consiguen adaptar el volumen de original (inclusive el desarrollo de la fábula, pues) con el «formato» del libro, caso de los Episodios Nacionales³⁰, o como Valera se las ven negras para llegar a completar un tomo y no dudan en vincular la creación con la necesidad de llegar al debido número de páginas, ingeniándose para conseguirlo ³¹.

En cambio, sorprende ver cómo Palacio Valdés, a diferencia de Pardo Bazán y del mismo Pereda, se niega a adaptar su escritura al formato editorial de Henrich aun cuando se deje convencer de escribir un libro para ilustrado, como La espuma³².

En muchos escritores existe una clara conciencia de lo que supone el cambio de forma por mediación del editor y tipógrafo con la plasmación tipográfica en un libro, con a veces imprevistas y definitivas consecuencias sobre el texto original cuando no pueden corregirse pero también cuando se corrigen³³: para Palacio Valdés, por ejemplo, es superior lectura para el dibujante la que permite unas pruebas en letra de molde que no el original y de Clarín sabemos que trasfiere la fase de preparación preeditorial (el sacar en limpio el texto) a las primeras pruebas donde se funden y desvanecen las cuartillas: el cajista es el verdadero amanuense de Clarín quien necesita ver los primeros capítulos de Su Único Hijo, verlos en pruebas, y después de ver impreso su texto —no antes— introducir las enmiendas necesarias y las correcciones de las muchas erratas derivadas de su difícil letra. El que vaya cobrando forma impresa su obra es para Clarín un estímulo necesario, como un juego cuyas reglas se impone a sí mismo, a sabiendas de que tal vez sea la única manera de obligarse a salir del paso difícil y doloroso que resulta ser siempre la creación, un como estímulo (Botrel, 2001b, 158).

En el caso de Galdós, los trabajos de crítica genética han puesto de realce la importancia de los distintos estados impresos en fase de preparación editorial, pero para todos convendría procurar apreciar el valor que otorgan a la corrección tipográfica para llegar a lo

29 Para resolver el conflicto de que haya de tener 300 páginas el tomo, al editor, Santiago Valentí Camp, le escribe Unamuno lo siguiente: «Contésteme en seguida de cuántas cuartillas consta el manuscrito para que halle el valor de x. 80:220::x número cuartillas M S», y quiere «saber de cuántas cuartillas ha de constar el epílogo» que es «todo lo dilatado que se quiera» (Unamuno, 2002, 459).

30 Es fácil comprobar que cada tomo de los Episodios Nacionales tiene un promedio de 320 páginas, con variaciones 40/60 en 3 primeras series y 25/50 en las dos últimas, llegando Galdós al mismo número de páginas en O'Donnell y Aita Tettauén (335) y en Carlos VI y La vuelta... (303), aunque, claro, también puede variar la mancha.

31 Véase lo que Valera escribe a Cañete: «me basta y me sobra para escribir otro tomo dentro de poco con incluir (?) en él un cuento del que va solo la primera parte en el tomo que ahora se publica y poner además en dicho tomo la Epístola que tendré mucho gusto en escribir, contestando a la tuya, si al cabo la compones» (Biblioteca Menéndez Pelayo, (Santander). Cartas dirigidas a Manuel Cañete. Carpeta 4). O esta reflexión: «Mis tentativas dramáticas en suspenso también. Están impresas La venganza de Atahualpa, Lo mejor del tesoro y Asclipigenia, pero todo ello no hace más de 160 páginas y deseo llegar a 250, sin contar el prólogo. Será menester inventar otras dos obrillas dialogadas y escribirlas en verso o prosa» (Epistolario, 1946, carta de 19-VIII-1879).

32 «El tamaño exigido a la novela es lo que me imposibilita hoy por hoy venderles a la casa Ramírez. Lo mismo la obra que tengo entre manos que las que proyecto, todas tienen más tamaño. Para escribir una en esos límites es necesario que se me ocurriese un pensamiento a propósito, y sabe usted que los pensamientos no vienen cuando uno quiere», escribe en 1889 (Torres, 1981, 270).

33 «hasta se meten los cajistas a corregirme a mí; así donde decía Diona bien claro me pusieron Diana y he cambiado el nombre para que no haya dudas», dice Clarín a propósito de Apolo en Pafos (Blanquat, Botrel, 1981, 34).

correcto (la obsesión por los gazapos o erratas, la correcta puntuación, el uso de la cursiva (cf. Mainer, 2005), etc.), a la puesta en página, a la puesta en libro³⁴, caso de las colecciones de artículos o cuentos, por ejemplo³⁵, pero también, más precisamente, a la portada, a la cubierta, a todo el paratexto, y, por supuesto, a las ilustraciones.

Fijémonos en unos pocos elementos constitutivos del libro, como la portada o la contraportada.

En el libro, más que la cubierta de papel que solía arrancarse al encuadernarlo, la portada (por donde se entra en el libro; la que da las señas de identidad —inclusive bibliográficas—) suele ser cosa del editor y a veces incluso del cajista. Pero algunos autores cuidan de controlar el contenido y la arquitectura tipográfica de las portadas de sus libros, diseñándolas gráficamente. Este es el caso Clarín quien envía a su editor Fernández Lasanta, en estado manuscrito, las portadas de ... Sermón perdido (con los tres puntos suspensivos que anteceden) y Pipá, con precisas indicaciones («Pipá en letras mayores y después los títulos de los otros trabajos en letra menor»), dándonos la clave de tal opción: «Así suelen hacer en París y así me gusta» (Blanquat, Botrel, 1981, 11). Para El Señor y lo demás, son cuentos no duda Clarín en diseñar gráficamente casi toda la portada (menos los datos editoriales). Se trata, pues, de una como maquetación que —podemos comprobarlo— acataron el editor y el impresor (Blanquat, Botrel, 1981, 20).

También podemos comprobar cómo Palacio Valdés afirma su plena autoría cuando, a propósito de un anuncio de La espuma, manifiesta su disconformidad con el subtítulo atribuido por los editores a su novela («no estoy conforme con el subtítulo que ponen los editores (Henrich y Ca) a La espuma en la cubierta de la novela de Prim»), saliendo por los fueros del autor y novelista: «deben hacerse cargo (los editores) que la aristocracia madrileña la constituyen un número muy reducido de personas. El reclamo repito que no es propio de un novelista serio. Me harán pues el favor de poner en la edición simplemente novela de costumbres como pongo a todas las que escribo» (Torres, 1981, 274-5).

En la portada, además, queda reflejada una tensión entre el autor y su obra presentada a través del título y puede documentarse el vuelco que en los años 1880-1890 se está dando con la inversión en la presentación de la jerarquía a favor de la autoría y en detrimento de la obra, aunque a veces lo contradice la cubierta dejada al albur del cajista ³⁶. Pero también por la cubierta del libro puede llegar a interesarse el autor: Clarín, por ejemplo, dice muy a las claras al editor de *Su Único Hijo* que no le «gustaría que la cubierta fuera así (como la del modelo enviado); quiero que sobre el papel amarillo no haya más que letras negras y nada de

34 Ilustraciones de dichas preocupaciones manifestadas por Clarín, se pueden encontrar en Blanquat, Botrel (1981, 44, 45, 52, 51, 72-73), por ejemplo

35 Sobre este aspecto, véase mi estudio sobre «La poética periodística del cuento: el caso de Clarín», por publicar en las actas del Congreso Internacional «Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1981)», Lugo (25-28-XI-2008).

36 Véase Botrel (2001a, 36-37, y 1995). Un estudio casi sistemático de las portadas y cubiertas de las novelas de José Ortega Munilla, nos enseña que aún existe cierta vacilación: en 1879, la portada de Lucio Trélez reza: «Lucio Trélez. Relación contemporánea por José Ortega Munilla», pero en la cubierta se lee: J. Ortega Munilla /Lucio Trélez. Pasa lo mismo con El tren directo. En 1882, la portada de la edición en Sevilla por Francisco Álvarez y Ca de La Cigarra: dice «José Ortega Munilla/ La Cigarra», pero aunque en el mismo editor anuncia «El fauno y la driada... por...», y, en 1884, El Cosmos Editorial sigue anunciando «Orgía de hambre. Novela por J. Ortega Munilla». En el caso de Clarín, se anuncia «Celebridades españolas contemporáneas. I. B. Pérez Galdós por...» y lo mismo pasa con el Folleto Literario VI, ...Sermón perdido, Nueva campaña, Palique... En cambio se anuncia: «Clarín (Leopoldo Alas) /Mezclilla». En 1891, se puede observar que se practican las dos modalidades para las Obras completas de Pereda, según de la cubierta o portada se trata. La afirmación de la autoría puede acompañarla una especie de dignificación del autor, con la anteposición de don o doña, o méritos añadidos (de la RAE, p. e.): También interesaría analizar la relación entre apellido y seudónimo en la tipografía de las portadas y cubiertas, algo que permite la bibliografía material y no suele tener en cuenta la bibliografía tradicional...

dibujos. El papel flexible, no muy grueso y suave es el más apropiado» (Blanquat, Botrel, 1981, 52) y la cubierta o la contraportada, tradicionalmente aprovechados por los editores para su propaganda³⁷, también vienen a ser para los autores un lugar estratégico para la afirmación de su autoría³⁸.

Lo mismo se puede decir de la presencia o ausencia de prólogos que no siempre son consecuencia de indicaciones de los editores, y de las dedicatorias impresas. Con mucha gracia justifica Emilia Pardo Bazán la ausencia de prólogo para Pascual López («suena a literario reclamo lo de realzar con el barniz de un apellido brillante otro ignorado y modesto, a lo cual suelen añadir los editores la maliciosa treta de imprimir en la portada en letras tamañas como nueces, el nombre del autor del prólogo, mientras para el de la obra usan un tipo menudito como alpiste») pero la misma que pensaba que eso era a menudo «decorar con fachada opulenta una pobre choza», no dudará, en cambio, en utilizar una carta de Zola a Savine como prólogo a la Cuestión palpitante³⁹.

En total, lo que pretenden los autores es, por supuesto, dar un «digno estuche» a su obra y proyectarse simbólicamente a través de la obra y del libro en su materialidad⁴⁰: queda claro, por ejemplo, que Galdós no resultó muy satisfecho con aquellos libros con «papel pajizo y amarillento» y encuadernaciones «penosas» según Trapiello (2006, 30) y que, muy temprano, pensó en publicar versiones menos pobres o más lujosas e ilustradas de sus obras, no solo de los Episodios Nacionales sino también de Doña Perfecta, Gloria, Marianela⁴¹. Con la forma del libro pretenden controlar desde el primer contacto la imagen del autor; asociar la obra con algo desconocido del lector pero que por recurrencia llegará a marcarle. De ahí que hayan querido proyectarse monumentalmente en el espacio a través de unas obras completas, con la fijación del texto y de sus apariencias, y con marca propia⁴², pero también que, a pesar de sus reticencias, haya podido seducirle la perspectiva de ver alguna de sus obras ilustradas.

37 A Emilia Pardo Bazán, la «sorprende que un catalán pierda una hoja (en blanco (la que deja la cubierta por el otro lado) donde cabe un magnífico reclamo» (Torres, 1978, 438).

38 Véase cómo cuida Clarín de mencionar la lista de sus obras en la contraportada de Pipá, incluso las que aún no se ha publicado, pero, observa él, para cuando se publique Pipá «serán todas esas». En Ensayos y revistas (1892), anuncia no solo las «Obras publicadas» y las «En prensa» sino las «En preparación»: Una medianía (continuación de SUH, Esperaindeo (novela), La viuda y el libro (novelas cortas) Tambor y gaita (novela). Otros muchos ejemplos para otros autores podrán aducirse, por supuesto, como la precisión del número de ejemplares impresos en las portada o las cubiertas, caso de Galdós o de Blasco Ibáñez, etc..

39 La misma ausencia de prólogo puede dar más importancia a un dato tal vez desapercibido por el lector y la crítica y remitir a una intención autorial: «Este libro no lleva prólogo ni nada: únicamente el año en que lo hice para que se vea que todo es anterior a La Regenta» precisa Clarín a propósito de la edición de Pipá (Blanquat, Botrel, 1981, 20).

40 Véase, al respecto, lo escrito a propósito de los Episodios Nacionales Ilustrados (Botrel, 1995). a propósito de Gloria Miguel H. de Cámara («¡Cuánto daría yo por ver una edición bonita y elegante de esta obra», le dice a Miguel H. de Cámara Galdós, a propósito de Gloria (Armas, 1966, p. 23) lo cual parece querer decir que no le agrada/satisface la de 1877 impresa por José María Pérez, Corredera baja de San Pablo, 41.

41 Véase Sebastián de la Nuez (1993, 603). A la misma preocupación por dar mayor dignidad y casi solemnidad a sus obras, para satisfacción del amor propio, responde el querer encuadernar sus obras —o a veces sus manuscritos— de manera especial o el agradecer las que se les obsequia, caso de Clarín cuando da las gracias a Manuel Fernández Lasanta por la «delicadísima atención del Pipá lujosa y elegantemente encuadernado» (Blanquat, Botrel, 1981, 24). Sobre la dimensión fetichista de la encuadernación, véase la de la obra dedicada por Verdaguier a E. Pardo Bazán que esta acompaña la siguiente mención manuscrita: «Esta obra ha sido encuadernada con piel de un guante mío» (Sotelo, 2006, 52).

42 Caso de Palacio Valdés, como proyecto, en 1891 (cf. Torres, 1981, 277), de Alarcón, de Pereda y de Emilia Pardo Bazán: una edición corregida y revisada por la autora, con su marca De bellum/bello luce y los tomos de más de 300 páginas con amplios márgenes, de esmerada impresión y rico papel (véase González Herrán, 2008).

La ilustración. En los años 1880, se da una especie de revolución editorial con la publicación de novelas ilustradas que no fueran «populares»: el examen de las actitudes de los novelistas del Gran Realismo permite observar cómo una innovación editorial que les merece cierto recelo al principio y una adhesión resignada después, revela, mucho más allá de un cambio en la forma del libro, unos aspectos estéticos más o menos ocultos en la novela realista y, en algún caso, incide en la propia conducta creadora/productora.

Aquí cabe recordar con Pilar Vélez (2006, 149) que dicha innovación coincide «cronològicament am el moment en què començà a ser possible de reproduir dibujos a la pluma mitjançant els procediments fotomecànics (fotograbado) alleshores acabats de estrenar con la possibilitat de librarse de la servitud del gravat de traducció, ja fos xilogràfic o fins calcogràfic, com també no van haver d'adequar-se al llapis dolç exigit generalmente per la pedra litogràfica. El seu traç podia traduir-se per primera vegada sobre el paper sense necessitat d'intermediaris mecànics. Havia començat la revolució fotomecànica»⁴³.

La iniciativa que consiste en publicar novelas con ilustraciones, saludada por Pereda, es claramente editorial y casi todos los novelistas que acabarán por aceptar la edición ilustrada de sus obras⁴⁴, lo mismo que algunos críticos⁴⁵, se muestran más bien desconfiados⁴⁶, aunque admiten que determinados libros requieren «el auxilio del lápiz» y reconocen la «conveniencia industrial» de «embellecer sus textos con vistas a unos fines mercantilistas» (Gutiérrez, 2002, 119), de ilustrarlos, pues, ya que observan en el público un interés por los

43 Con este adelanto tecnológico, se llega a distinguir al grabador del ilustrador (por ejemplo El conde Kostia. Ilustración de M. Foix y A. Font. Grabados de Gómez Polo; El sabor de la tierra. Ilustración de Apeles Mestres. Grabados de C. Verdaguer). Los propios ilustradores pretenden controlar la calidad de los fotograbados: «no acostumbro dejar clichés míos sin ver y retocar las pruebas antes de darlas a la imprenta» afirma, por ejemplo, Apeles Mestres (Díaz, 1993, 588).

44 Clarín, por ejemplo, sabe desde principios del año 1883 que su novela va a ser ilustrada (no consta ninguna observación y menos correspondencia con ilustradores cuyo trabajo progresivo queda probado por el cambio de ilustrador después del cap. XXVI). En el caso de Galdós, es sabido que este consideraba las primeras ediciones de sus Episodios Nacionales como «provisionales» hasta plasmarlos en los Episodios Nacionales Ilustrados y que preveía sacar a luz ya como editor de sus propias obras ediciones ilustradas de Doña Perfecta (cf. los 50 dibujos completamente terminados o en distintos estados de elaboración que obran en poder de la viuda de Pellicer (Nuez, 1993, 603) y Gloria (para la cual había ilustraciones de Mérida hechas). Pero su aspiración «suntuaria» choca con la realidad del mercado y los lectores (cf. Botrel, 1995; Miller, 2001).

45 Véase, por ejemplo, las reacciones de F. B. Navarro: «no logrará otra cosa sino empuerquecer y bastardear sus tipos amenguando la poesía, la originalidad, la delicadeza y la energía que conservan sin salir de entre renglones a que los manoseen y empuerquen dibujantes, grabadores e impresores que todos concurren en tal mala obra en todas las que pretenden ilustrar. (...) ¡Cómo quedaron El sabor de la tierra y La Regenta!» (apud Botrel, 1998a, 21).

46 «en general, no me gustan los libros míos con monos (...) pero reconozco la conveniencia industrial de ilustrar a veces los libros, aunque sean míos», afirma Clarín en 1890 (Blanquat, Botrel, 2001, 55). «Las novelas están mucho mejor sin ilustraciones, a menos que sean una cosa muy artística», escribe Emilia Pardo Bazán a Oller de 27-I-1886 (Mayoral, MCMLXXXIX, 406). «Yo de mí sé decir –escribe también– que no gusto de ver mi prosa ilustrada, por más que reconozco que hay libros que requieren el auxilio del lápiz. Aun me parece haber escrito no sé si al Sr. Domenech ofreciéndole el único trabajo mío que soñé con ver ilustrado: un tomo de Cuentos (...). Pero aun esos mismos Cuentos dudo de que después de verlos ilustrados no me desagraden?» (Torres, 1978, 427). Y también: «Prefiero un libro severo, sin láminas. Para el público, no obstante, es una gran idea lo de las ilustraciones» (Mayoral, MCMLXXXIX, 388). Y acaba por resignarse: «Yo al tratarse de la ilustración de un libro mío, no la miro como autora, sino como lectora solamente. Tengo en este punto bastante desprendimiento moral, y aquello que la gente puede aceptar gustosa, creo que debo aceptar yo lo mismo, sans demander midi à quatorze heures» (Torres, 1978, 435). Según ella (Torres, 1978, 427), «para el público, no obstante, es gran idea la de las ilustraciones» y compra la biblioteca Arte y Letras «con afán, por los santitos; así llamaban, por aquí al menos, las ilustraciones» (lo confirma Palacio Valdés (Bensoussan, 1982, II, 69) quien dice que «en España los cromos son un gran elemento de propaganda»). O sea: como autora no le da relevancia a la ilustración, al contrario, pero observa a que al público le convienen, sin decir por qué motivos; su realismo práctico le impele a dejarse llevar por la senda editorial y mayoritaria, procurando conservar algún control sobre la transmisión.

«santucos», «santitos», «monos», «micos», o sea por los dibujos fotomecánicamente reproducidos al lado de los textos.

Los principales motivos de esta reticencia autorial, los podemos buscar en el miedo a la competencia que, cara a la imaginación del lector, llega a hacer la ilustración al autor del texto, con el efecto poético «phanopeico» asociado con la lectura gráfica (Botrel, 1998b, 472).

De ahí los reparos expresados y la pretensión a controlar el comentario gráfico.

No faltan en efecto apreciaciones más bien negativas sobre el mero hecho de ilustrar una novela,

Cuando resulta inevitable la presencia de ilustraciones, no suelen los autores quedar neutros con respecto a ellas. De ahí todos los comentarios adversos reticentes. Valgan como ejemplos lo que dice Unamuno acerca de las ilustraciones de Álvarez Dumont para *Amor y pedagogía* y también (cuando se ilustra) sobre la orientación o la calidad de las ilustraciones: 1-III-02: («Lo que son es vulgares. Los personajes de mi novela se mueven en un mundo entre fantástico y grotesco, y los de las ilustraciones son más bien personajes de Taboada»), o la disconformidad irónica de Clarín con «ciertos laureles» atribuidos por el dibujante Ángel Pons a algunos autores dibujados para la edición ilustrada de *Solos* de Clarín.

Pero también se dan varios casos de verdadero interés y hasta entusiasmo por los resultados de la ilustración, como el manifestado por Palacio Valdés a propósito de la «admirable» ilustración de Marta y María, por Clarín cuando valora los «monos» puestos por Mecachis a «Piticoide» o por Cilla al Cura de Vericuetto⁴⁷ o por Pereda más que satisfecho con las ilustraciones de Apelles Mestres para *El sabor de la tierruca* (Gutiérrez, 2000).

Hasta tal punto que tanto Clarín como Galdós pretendieron en algún momento quedarse con los originales de los dibujos⁴⁸...

Las relaciones entre el dibujante y el autor pueden variar, pues, entre la indiferencia y la confianza, con más o menos intervencionismo por parte del autor: la preocupación por no dejarse desposeer de su plena autoría se manifiesta por toda clase de recomendaciones generales al editor o particulares a los ilustradores: pueden ser, como Palacio Valdés, algo muy general (que la obra «tenga chic», que «salga bien ilustrada», que los dibujos «sean bonitos» y «cosa delicada» (Bensoussan, 1982, II, 57-71), o como Unamuno la indicación de un tipo de ilustración para *Amor y pedagogía*⁴⁹ e incluso, como Clarín, una prohibición absoluta: «nada de desnudeces» (Blanquat, Botrel, 1981, 58).

A pesar de la libertad de creación del dibujante que declaran respetar los autores («dejo al dibujante libre para poner las ilustraciones en los pasajes que más le inspiran», afirma, por ejemplo, Palacio Valdés (Bensoussan, 1982, II, 63) y «sin ánimo de enmendarle la plana» al dibujante Ángel Pons, se declara Clarín (Blanquat, Botrel, 1981, 58)), queda manifiesta la voluntad de que los ilustradores se sitúen de manera subsidiaria o subordinada con respecto al texto – que entren en su pensamiento- y que para ello les envíen, indirecta más que directamente, unas indicaciones o consignas, para que entren en su pensamiento: por

47 Le gustan a Clarín los monos puestos por Mecachis a Piticoide (Madrid Cómico, 6-I-1894), «sobre todo el último mono» (en los cuatro «monos» para este «humorístico fresco transformista» el personaje lleva cara de un...mono).

48 Por ejemplo, los de Apelles Mestres para *El Equipaje* (Díaz Mayón, 1993, 595, 600) o para *Un faccioso...* (S. de la Nuez, 1993, 600). En cuanto a Clarín, pregunta: «estos dibujos, ¿hay que devolverlos?» (Blanquat, Botrel, 1981, 59).

49 «Creo, por otra parte, que lo que mi novela pide son caricaturas, caricaturas y no dibujos; que la ilustración debe ser tan humorística como el texto», refiriéndose para mayor precisión a unas «figuras grotescas con vida» (Unamuno, 2002, 459-460).

ejemplo, que empiecen con una lectura atenta del texto⁵⁰ (!) o que «cuando haya interpretado un tipo (de *La espuma*) procure no variarlo en los siguientes dibujos pues no hay nada más feo que este cambio de carácter» (Bensoussan, 1982, 63-64), preocupación de Palacio Valdés quien no duda en afirmar su autoridad sobre el dibujante como cuando en el proceso de ilustración de *La espuma*, afirma que «si no me parecen bien algunas cosas, se las haré cambiar como hice con algunos de los dibujos que me remitió» (Bensoussan, 1982, II, 68). Sabemos que Galdós guió literalmente la mano del artista A. Mérida para el dibujo del timbalero a caballo que había de anunciar sus obras (cf. Botrel, 1995, 13) y, a propósito de la cuarta edición de los *Solos* de Clarín (ilustrada por Pons), observa Gutiérrez Sebastián (2002, 116) el «seguimiento de las instrucciones epistolares "casi servil" "al pie de la letra, incluso para los textos (cuántos) donde la fantasía del dibujante puede echar el resto (?) y acumular grabados». En cuanto al muy desconfiado Unamuno (2002, 464), quiere ver las ilustraciones de los *Apuntes de Cocotología* (que por fin no se publicaron) «antes de que se estampen».

Muy a las claras se entiende que, para los autores, lo preferible sería que pudieran escoger al dibujante o recusarlo⁵¹: así se lo sugieren o piden al editor. En algún caso, como para la ilustración de *La espuma* de Palacio Valdés, llegará el autor a pedir la sustitución del dibujante contratado por el editor, y lo conseguirá..

Como solución alternativa, se baraja la de la autoilustración, contemplada por Unamuno para *Amor y pedagogía* y su tratado de *Cocotología*, secretamente puesta por obra por Clarín para algún texto, pero solo eficazmente logrado por Alexandre de Riquer, autor y artista⁵².

Solo en contadas ocasiones se llega a una casi oficial co-autoría deseada por Alarcón (Alarcón, 2005, LIV y 257), lograda por Mérida al inspirarse en los mismos cuadros que Galdós (Nuez, 1983, 487), reconocida, por ejemplo, por Pereda y Apeles Mestres, para *El sabor de la tierruca* (González, 2000, 128) o Clarín quien al final de la cuarta edición de *Solos* firma una «Despedida del autor y del dibujante».

Se da incluso a veces una aparente inversión de la relación autor/dibujante, con la subordinación del escritor al dibujante: la puesta en libro puede llevar al autor a modificar su texto para adaptarlo a la forma ilustrada, como Galdós quien para la edición ilustrada de sus *Episodios Nacionales* suprime palabras y hasta líneas enteras en la versión original o las sustituye por otras más cortas para lograr que encaje en una página determinada ilustración, o que coincidan fin de capítulo y fin de página; aunque menos frecuentes, también se observan «modificaciones que obedecen al contenido a la propia ilustración, como "El tiempo volaba

50 Cf. esta advertencia de Clarín: «que el dibujante procure no contradecir el texto mismo, para lo cual lo mejor es que lo lea con atención» (Blanquat, Botrel, 1981, 58).

51 «si lleva micos, ¡ojo con el dibujante!», dice Clarín, a propósito de Doña Berta (Blanquat, Botrel, 1981, 65). Para las ilustraciones de *Amor y pedagogía*, se conoce que Unamuno (2002, 459) desconfía del ilustrador propuesto por S. Valentí Camp: «Conozco a Álvarez Dumont como dibujante y me gusta muy poco. Es vulgar». Y Clarín procurará que Fernández Lasanta acepte contratar al discípulo del célebre Bonnat (Pedro Rivera) quien « hace maravillas de claro oscuro y de imaginación» (Blanquat, Botrel, 1981, 71).

52 «Si dispusiera de tiempo y de modelos, me ofrecería yo mismo a hacerlas» (Unamuno, 2002, 460); «sería preferible que las hiciese yo mismo, para lo cual basta que me indiquen el procedimiento técnico. Si las hace otro es menester que copie las pajaritas del natural» (Unamuno, 2002, 464). Para ilustrar su artículo «Sinesio a Sinesio» (Madrid Cómico, 11-VII-1895), Clarín manda «dibujos (suyos)... hasta cierto punto, sacados al trasluz» (Botrel, 1997, 37). Caso aparte es, por supuesto, el de los autores artistas como Alexandre de Riquer (cf. Trenc, Graells, 2006) o Juan Ramón Jiménez, ilustrador de *Recuerdos de la montaña* (1901) de José Lamarque con dos colaboraciones pictóricas que ilustran la leyenda «El buen párroco» (Palenque, Román 2007, 46-48).

precipitando las horas" (Cádiz, XXI) para permitir el dibujo de un personaje alado que mueve las agujas del reloj» ((Troncoso, Varela, 2005, 15)53.

Algún autor, como Pereda, podrá incluso afirmar la superioridad del ilustrador como en el caso de la cajiga de Appel.les Mestres que vale más que la descripción que de ella se hace "tanto que a no haber corregido ya esas pruebas la tomara por modelo y ajustara el texto rigurosamente al dibujo" (apud Gutiérrez, 2000, 129).

Se observará también que los autores que más bien se resignan a que se ilustren sus novelas opinan que para determinados géneros, como el cuento, es conveniente 54 y hasta apetecible ilustrarlos55. Acaso porque la relación del novelista y del cuentista con sus personajes no es la misma: se conoce que cuando se trata de un personaje de novela, el autor no renuncia a controlar dentro de lo que cabe la expresión gráfica de su creación. Este es el caso de Emilia Pardo Bazán (Torres, 1978, 436) quien «para cuando llegue el momento de ilustrar Morriña» envía a Yxart «el retrato del héroe». Y añade: «Me gustaría que el dibujante se inspirase en él, pues así la imaginación (mía) notaría menos distancia entre lo concebido y lo interpretado. Además esa fotografía es un encanto para la escena en que el héroe se pone la levita, etc. por orden de su mamá» (Penas, 2007, 12). A contrario, es muy conocido el chasco que se llevó Pereda con la incoherente plasmación gráfica de Nieves o del boticario de Villavieja en *Al primer vuelo*, de mano de Pellicer, con la consabida indignación del otrora entusiasta de Appel.les Mestres (Gutiérrez, 2003, 142a, 144b).

Sin que se llegue a una línea editorial «realista» o «naturalista» (Botrel, 2007), la presencia de ilustraciones con fotograbado cada vez más cercanas a la foto56, acentúan en alguna medida los efectos de verosimilitud y realismo, con una especie de recrudescencia con respecto a la veracidad narrativa, en una época en que, bajo la influencia de la prensa periódica, la «realidad» ya se da tanto a ver como a leer (Thérenty, 2007, 25). Se sabe por otra parte que sin llegar a la técnica de los *Carnets d'enquête* de Zola, en muchos casos unos autores como Alarcón, con los grabados y láminas procedentes de fotografías adquiridas (...) en cada localidad que visitaba y sus álbumes de bolsillo en que fu(e) apuntando «los caracteres, rasgos fisionómicos y circunstancias accidentales de cada cosa, base para *De Madrid a Nápoles* (Alarcón, 1943, 15ab) y Galdós (con sus álbumes de documentación) recurrieron a una especie de visualización previa57. El mismo Clarín dibujó en el manuscrito de *La Regenta* algunos de sus personajes (cf. Barón, 2001, 168), y no se puede descartar que algún pasaje de *La Regenta* o determinados cuentos los haya escrito pensando en posibles

53 Para la ecdótica resulta interesante observar que si bien Galdós puede adaptarse a la inspiración de los ilustradores, parece ser que en la reedición de los Episodios Nacionales «esmeradamente corregidos» por la casa editorial Obras de Pérez Galdós, se restituye la versión de la edición princeps no ilustrada (Troncoso, Varela, 2005), con una «regresión inesperada» (Esterán, 2001, 17), ¿por no tenerla en cuenta el colaborador encargado de las correcciones o para dejar constancia, en esta especie de pulso entre libro y texto, que el texto puede más que el libro? Sobre las consecuencias de la forma tipográfica sobre los textos de Valle Inclán, véase el preciso e importante estudio de Joaquín del Valle-Inclán (2006).

54 El primer libro ilustrado de Emilia Pardo Bazán será un libro de cuentos, *La dama joven*. Para Clarín, unos cuentos como *Doña Berta*, *Cuervo* y *Superchería* «se prestan a llevar grabados y hacer un pequeño volumen elegante» (Blanquat, Botrel, 1981, 56) y en la ilustración de los cuentos recogidos en *Solos*, es donde, según él, el dibujante Ángel Pons puede expresarse mejor (Blanquat, Botrel, 1981, 58).

55 Por ejemplo, al haberle gustado mucho los dibujos de Cilla para *El cura de Vericuelo*, Clarín contempla publicar su cuento «en un tomito o folleto, y entonces quisiera yo que, si puede ser, acompañasen al texto los dibujos de Cilla» (Botrel, 1997, 34) y proyecta una edición de todos sus cuentos ilustrados (Blanquat, Botrel, 72).

56 Cf. por ejemplo, en la edición original de *Morriña* el retrato de Rogelio (p. 17) o el de Suriña (p. 114).

57 Interesante es la segunda hipótesis de Miller (2001, 159) acerca de los trece álbumes de grabados recortados que, según este especialista del Galdós gráfico, pudieron «servirle para formar los parámetros artística, técnica y económicamente realistas para la edición de los Episodios ilustrados» y «documentar la realidad físico-humana, histórica y contemporánea que subyace y contextualiza la creación novelesca».

interpretaciones gráficas en el libro. El corpus novelístico del Gran Realismo español merecería, al respecto, un estudio parecido al de Ph. Hamon (2001) sobre literatura e imagen y que tenga en cuenta la dimensión gráfica del problema.

Conclusión. En un momento premodernista (1880-1895) de consagración del tándem arte-industria (Trenc, 2008, 108), de afirmación del editor moderno con directores literarios y artísticos y también de creciente afirmación de la autoría, incluso femenina (Botrel, 2003), se puede ver por consiguiente cómo se utiliza el libro —sin llegar a instrumentalizarlo— para expresar algo más que lo que hay en el texto de las novelas, algo sobre el autor y su figura en busca de dignidad y de fama, con una preocupación por distinguirse y afirmar su autoría pero también sobre un autor sometido a las conveniencias industriales y a la competencia de unos elementos icónicos, por ejemplo. En el libro —en los libros— se pueden buscar y encontrar los contrastados trasuntos de tales manifestaciones de muchas consecuencias para la producción y recepción de la literatura de entonces, muy especialmente con el acompañamiento de la ilustración denotativa⁵⁸

Como se sabe, la preocupación de los autores por sus libros y la función expresiva de su forma tipográfica no cesará sino que irá creciendo, desde Juan Ramón Jiménez o Blasco Ibáñez hasta Delibes en *Cinco horas con Mario* o Molina Foix en *El abre cartas*, sin olvidar por supuesto —pero es un tema un poco distinto— los poetas impresores...

A la hora de estudiar y/o editar las novelas de nuestros autores no nos olvidemos, pues, de que *libris erant et in libris reverterunt*, libros fueron y libros volverán a ser.

Estudios citados:

Alarcón, Pedro Antonio, «Historia de mis libros», en *Obras completas...*, Madrid, Fax, 1943.

----, *Diario de un testigo de la guerra de África*. Edición, introducción y notas de Pilar Palomo, Sevilla, Fundación José Manuel de Lara, 2005.

Alas Clarín, Leopoldo, *Obras completas. VII. Artículos (1882-1890)*. Edición de J.-F. Botrel e Yvan Lissorgues, Oviedo Nobel, 2004.

----, *Obras completas. X. Artículos (1898-1901)*. Edición de Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel, Oviedo, Nobel, 2006.

Armas Ayala, Alfonso, «Galdós y sus cartas», *Los Papeles de Sons Armadans*, CXVIII, 1966, pp. 9-36.

Barón Thaidigsmann, Javier (Com.), *Clarín y su tiempo. Exposición conmemorativa del Centenario de la muerte de Leopoldo Alas (1901-2001)*, Oviedo, 2001.

Bensoussan, Albert, *José Yxart. 1852-1895. Théâtre et critique à Barcelone*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1982.

Blanquat, Josette, Botrel, Jean-François, *Clarín y sus editores (65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta, 1884-1893)*, Edición y notas por Josette Blanquat y Jean-François Botrel, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1981.

Biasi, Pierre-Marc de, «Brouillon, processus d'écriture et phases génétiques», en: Germain, Marie Odile, Thibault, Danièle (dir.), *Brouillons d'écrivains*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001, pp. 122-123.

⁵⁸ Con Trenc (2008) podemos observar que la ilustración denotativa no se perpetuó para las novelas y que la ilustración se adscribió a la edición más bien popular o estetizante.

Botrel, J.-F., «Clarín y el *Madrid Cómico*. Historia de una colaboración (1883-1901)». In: *Clarín y "La Regenta" en su tiempo. Actas del Simposio internacional*, Oviedo, 1987, pp. 3-24.

----, «Proyección y recepción de Galdós: la cornucopia del texto y de la obra», en *Actas del quinto congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de G. C., Ed. del Cabildo insular de Gran Canaria, 1995, t. II, pp. 9-21.

----, «71 cartas de Leopoldo Alas "Clarín" a Sinesio Delgado, director de *Madrid cómico* (1883-1899) (y seis de Manuel del Palacio)», *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, LI, n.º 149, En.-Jun. 1997, pp. 7-53.

----a, «La Regenta mise en livre», en J. Poulet (éd.), *Hommage à Simone Saillard, Textures*. Cahiers du CEMIA, Université Lyon II, 1998, pp. 11-23.

----b, «Novela e ilustración: La Regenta leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)», en L.-F. Díaz Larios, E. Miralles (eds.), *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Del Romanticismo al Realismo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 471-486 + 3 p. de ilustraciones.

----a, «La novela, género editorial (España, 1830-1930)», in: Paul Aubert (ed.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, pp. 35-51.

----b, «En el taller de Clarín: de la cuartilla a la página», *Turia*, 57 (2001), pp. 151-163.

----, «Emilia Pardo Bazán, mujer de letras», in: A. M. Freire López (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, pp. 155-168.

----, «El intelectual y la "pluma de hacer pesetas"», in: Y. Lissorgues et J.-F. Botrel (eds.), *Leopoldo Alas Clarín, Obras completas. IX. Artículos (1895-1897)*, Oviedo, Nobel, 2005, pp. 7-36.

----, «The book and Naturalism in Spain, Portugal and Latin America», in: Simon Eliot, Andrew Nash, Ian Willison (eds.), *Literary Cultures and the Material Book*, London, British Library, 2007, pp. 231-240.

----, «Leer láminas: la doble función de las ilustraciones en las novelas por entregas» en: J.-F. Botrel et al. (eds.), *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. IV Coloquio. La Literatura Española del siglo XIX y las artes (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005)*, Barcelona, PPU, 2008, pp. 67-74.

Bravo Villasante, Carmen, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán. Correspondencia amorosa con Galdós*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1973.

Chartier, Roger, «¿Qué es un libro?», in: R. Chartier (ed.), *¿Qué es un texto?*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, pp. 7-25.

Chartier, Roger, Martin, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française. III. Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Epoque*, Paris, Promodis, 1985; IV. Le livre concurrencé, Paris, Promodis, 1986.

Cossío, José María de, «Correspondencias literarias del siglo XIX en la Biblioteca de Menéndez Pelayo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XVI, 1946.

Domínguez Bordona, J., «Centenario del autor de Pepita Jiménez. Cartas inéditas de Valera», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, II, 5 (1925), pp. 82-109 y III, 6 (1926), pp. 430 y ss.

Epistolario de Juan Valera y Marcelino Menéndez Pelayo (1877-1905), Madrid, Publicaciones de la Sociedad Menéndez Pelayo/Espasa-Calpe, 1946.

Esterán, Pilar, «Zaragoza» de Benito Pérez Galdós. Edición y estudio crítico, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2001.

Freire, Ana María, «Emilia Pardo Bazán, traductora: una visión de conjunto», en *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.), Berna, Peter Lang, 2006, pp. 143-157.

González-Arias, F., «Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt. Afinidades y resonancias», *Bulletin Hispanique*, 91, 2 (1989), pp. 409-446.

González Herrán, José Manuel, «Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año 59 (enero-diciembre 1983, Santander), pp. 259-287.

----, «Els llibres barcelonins de José María de Pereda», en *Barcelona i els llibres. Els llibres de Barcelona*, Barcelona, Metropolis mediterrània, 7 (2006), pp. 35-44.

----, «La emancipación de la mujer de letras: Emilia Pardo Bazán (1889-1892)», en: Pura Fernández, Marie-Linda Ortega, *La mujer de letras o la letra herida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C., 2008, pp. 345-363.

Gutiérrez Sebastián, Raquel, «Novela e ilustraciones en *El sabor de la tierruca* de José María de Pereda», *Salina*, 14 (noviembre 2000), pp. 127-136.

----, «El binomio ilustraciones/texto literario en Clarín: de la primera edición de *La Regenta* a la 4.^a edición de los *Solos*», en: Pilar García Pinacho e Isabel Pérez Cuenca (eds.), *Congreso Internacional Leopoldo Alas Clarín en su centenario (1901-2001): Espejo de una época*, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, 2002, pp. 111-120.

----, «Las ilustraciones de *Al primer vuelo* de José María de Pereda», *Salina. Revista de lletres*, 17, novembre 2003, pp. 137-150.

Hamon, Philippe, *Imageries. Littérature et images au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001.

Hemingway, Maurice, *Introducción a la poesía de Emilia Pardo Bazán*, Iria Flavia, MCMXCV.

Mainer, José Carlos, «Retórica de la cursiva. Sobre un rasgo de escritura de Leopoldo Alas (Doña Berta, 1892)», in: J. Leeker, E. Leeker, *Text-Interpretation-Vergleich. Festschrift für Manfred Lentzen zum 65. Geburtstag*, Erich Schmidt Verlag, 2005, p. 524-537.

Martínez de Sousa, José, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2.^a ed., 1993.

Mayoral, Marina, «Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller», en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad, 1989, II, pp. 389-410.

Miller, Stephen, «La novela ilustrada de Clarín: su opinión y nuestra interpretación», en *Hitos y mitos de La Regenta, Monografías de Los Cuadernos del Norte*, 4, (1987), pp. 34-39.

----, «Aspectos del texto gráfico de la edición 1881-1885 de los Episodios Nacionales», en *Actas del tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de G. C., Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989, pp. 329-355.

---, *Galdós gráfico (1861-1907). Orígenes, técnicas y límites del sociomimetismo*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de G. C., 2001.

Nuez, Sebastián de la, «Los "Episodios Nacionales ilustrados" (1881-1885) en el epistolario entre Pérez Galdós y Arturo Mérida», en: *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 479-495.

----, «Apeles Mestres y los Episodios Nacionales Ilustrados (Epistolario)», en Carmen Díaz Mayón (ed.), *Homenaje a José Pérez Vidal*, La Laguna, 1993, pp. 585-613.

Palenque, Marta, Román Gutiérrez, Isabel, «*El silencio será nuestra poesía*»: *Antonia de Lamarque, una escritora sevillana del Ochocientos*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla/ICAS, 2007.

Pardo Bazán, Emilia, *Morriña*. Edición de Ermitas Penas, Madrid, Cátedra, 2007.

Penas, Ermitas, *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidades de Santiago de Compostela, 2003.

----, «Insolación y Morriña, dos novelas ilustradas de Emilia Pardo Bazán», in *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión. Simposio. A Coruña, 2, 3 y 4 de xuño de 2004*, A Coruña, Casa Museo E. Pardo Bazán, Fundación Caixa Galicia, 2004, pp. 259-293.

Pierrot, Roger, «Balzac "éditeur" de ses œuvres», en *Balzac imprimeur et défenseur du livre*, Paris, Musées/Éditions des cendres, 1995, pp. 55-68.

Rigot, Huguette, *Les couvertures de livres. Approches sémiologiques et sociologiques des marques éditoriales* (Thèse de doctoral EHSS), Marseille, 1992.

Romero Tobar, Leonardo, «Lectores y lecturas en las Novelas contemporáneas (1881-1887)», in Hartmut Stenzel, Friedrich Wolfzettel (eds.), *Estrategias narrativas y construcciones de una realidad: Lecturas de las «Novelas contemporáneas de Galdós y otras novelas de la época*, Las Palmas de G. C., Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2003, pp. 17-38.

Sánchez Reyes, Enrique, *Epistolario de Morel-Fatio y Menéndez Pelayo*, Santander, CSIC, 1953.

Sotelo Vázquez, Marisa, «Emilia Pardo Bazán i els escriptors i editors catalans», *Barcelona i els llibres. Els llibres de Barcelona, Barcelona. Metropolis mediterrània*, 7, (2006), pp. 45-52.

Thérenty, Marie-Ève, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

Tintoré, María José, *La Regenta de Clarín y la crítica de su tiempo*, Barcelona, Lumen, 1987.

Torres, David, «Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart (1883-1890)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIII, En. Dic. 1977, n.º 1-4, pp. 383-409.

----, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1978, 8, n.º 93-95, pp. 423-442.

----, «Del archivo epistolar de Palacio Valdés», *Revista de literatura*, 1981, XLIII, n.º 86, pp. 263-278.

Trapiello, Andrés, *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España. 1874-2005*, Valencia, Campgràfic, 2006.

Trenc, Eliseu, «Del llibre il·lustrat al llibre decorat. D'Apel·les Mestres al Modernisme», en P. Vélez (ed), *L'exaltació del llibre al Vuitcents. Art, indústria i consum a Barcelona*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ajuntament de Barcelona, 2008.

Trenc, Eliseu, Graells, Joan (comp.), *Alexandre de Riquer. Obra gràfica*, Barcelona, 2006, pp. 101-122.

Trinidad, Francisco, «Dos cartas inéditas de Palacio Valdés sobre Marta y María», en *Aproximaciones a Palacio Valdés*, coord. Francisco Trinidad, Gijón, GRUCOMI, 2005, pp. 157-161.

Troncoso, Dolores, Varela, Rodrigo, «Introducción» a *Benito Pérez Galdós, Episodios nacionales. Primera serie. La guerra de la Independencia*, Barcelona, Destino, 2005, pp. 7-22.

Unamuno, Miguel de, *Amor y pedagogía; epistolario Miguel de Unamuno- Santiago Valentí Camp*. Edición de Bénédicte Vauthier, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

Valle-Inclán Alsina, Joaquín del, *Ramón del Valle Inclán y la imprenta (Una introducción)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

Vélez i Vicente, Pilar, *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1989.