

Utah State University

DigitalCommons@USU

Decimonónica

Journals

2014

“Los golpes de escoplo”: El arte de grabar como metáfora en *La desheredada*

Nora C. Benedict

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usu.edu/decimononica>

Recommended Citation

Benedict, Nora C., "“Los golpes de escoplo”: El arte de grabar como metáfora en *La desheredada*" (2014). *Decimonónica*. Paper 180.

<https://digitalcommons.usu.edu/decimononica/180>

This Article is brought to you for free and open access by the Journals at DigitalCommons@USU. It has been accepted for inclusion in Decimonónica by an authorized administrator of DigitalCommons@USU. For more information, please contact digitalcommons@usu.edu.



“Los golpes de escoplo”: El arte de grabar como metáfora en *La desheredada*

Nora C. Benedict

“Antes de crear literariamente los personajes de mis obras, los dibujo con lápiz para tenerlos delante mientras hablo de ellos. Tengo dibujado con lápiz todos los personajes que he creado.”

Benito Pérez Galdós

Hay un vínculo muy fuerte entre las artes visuales y la obra literaria de Benito Pérez Galdós.¹ Más específicamente, muchos críticos han señalado esta relación a través de las obras galdosianas escritas entre 1881 y 1887 debido a la presencia destacada de ciertas obras de arte cuya función es establecer un paralelo con los varios personajes. Una de las novelas galdosianas que cabe dentro de la categoría establecida por ser escrita en 1881 y también por tener un enfoque en las artes visuales es *La desheredada*. Más aún hay que notar la importancia de esta novela en particular a causa de que, según Galdós, marca el comienzo de su segunda manera.² Aunque existen varios estudios sobre la función del arte dentro de esta novela, ninguno de ellos se centra en el papel del grabado, el cual emerge como una forma artística importante dentro de la novela debido a la presencia del taller de Juan Bou.³ A través de un análisis de la imagen grabada y las varias maneras de hacerla, se puede observar un paralelo alegórico que emerge entre la descripción de algunos personajes hecha por Galdós y las imágenes producidas por los procesos artísticos del grabado durante la época decimonónica en España. Antes de entrar en más detalles sobre la producción artística del grabado durante el siglo diecinueve, hay que describir, en términos más básicos, la división tripartita de tal forma de arte:

In the long history of printing, and in all variety of printed images, there are only three basic types of print. This may seem too absolute to be believable, but when looked at more closely it verges on the obvious. Printing is strictly defined as the transferring of ink from a prepared printing surface (the block, plate or stone carrying the image) to a piece of paper or other material. The ink can be carried on raised parts of the printing surface (relief), in lowered grooves (intaglio) or on the surface itself (planographic or surface). Above the surface, below the surface, on the surface—there can be no other way. (Gascoigne 1a)

Como un buen punto de partida, esa colocación de la tinta, encima de la superficie, debajo de la superficie o en la superficie, va a formar la base metafórica a través de la cual analizaré las imágenes de una serie de personajes dentro de *La desheredada* con el fin de presentar una interpretación alegórica posible de esta obra.

Previo al análisis artístico de esta novela, hay que subrayar la presencia de estudios parecidos dentro de otras tradiciones literarias, sobre todo la tradición inglesa acerca de Charles Dickens. Una serie de artículos críticos recientes se ocupan de este mismo asunto de la relación entre las imágenes lingüísticas creadas por el autor y sus formas homólogas visuales a causa de que, según Gerard Curtis, se puede ver “[a] line as the essential link between writing and drawing, words and image” (28). En el caso específico de Dickens, James A. Davies nota que “‘characterisations’, the wordy shapes and structures through which characters foreground themselves against the dense, allusive mass of Dickens’s writing” son una técnica frecuente en la obra del autor inglés debido a su “highly semiotic, textually-conscious, writerly art,” lo cual hace hincapié en el vínculo entre el texto y la imagen (4). Por el mismo estilo, Herbert F. Tucker, en su artículo “Literal Illustration in Victorian Print,” subraya esta conexión con el fin de problematizar las ideas de convención y poder del siglo decimonónico:

Roland Barthes put the question this way: ‘Does the image duplicate certain of the informations [sic] given in the text by a phenomenon of redundancy or does the text add a fresh information to the image?’ Yes, and yes: like Barthes’ elliptical question, literal illustration achieves a semantically fresh yield, under the best Victorian husbandry, by converting an ostensible choice into a productive duplicity [. . .] when Victorian artists practiced literal illustrations by adapting, spoofing, and resuscitating conventions of verbal visuality, they did so in order to tap the ambivalent power, for construction and subversion alike, that was vested in print discourse by the most alphabetized culture in history. (167)

Lo que sigue en este ensayo es un esfuerzo complementario, y aún paralelo, a la producción crítica sobre la importancia e influencia de las artes visuales en la obra inglesa decimonónica.

En términos más generales, la presencia de la imagen grabada dentro del libro emergió en España durante el siglo XV. Según Antonio Gallego Gallego, “en la década de 1480 a 1490 comienza la historia del grabado en el libro español. Empieza, sin embargo, con lentitud, a causa de la situación política y económica: sucesión del trono en Castilla, complicada por la lucha entre monarquía y nobleza, y los intentos de reunificación de las dos principales coronas” (25). Por lo tanto, la producción artística del grabado dentro del siglo XV fue muy limitada. Más aún se debe notar que este primer período del grabado consiste en, más que nada, la xilografía, o sea “un grabado en relieve” (26). El proceso de crear una xilografía es la técnica artística más antigua, en cuanto a los grabados. Como indica el nombre del proceso artístico, se hace este tipo de grabado con una plancha de madera y un escoplo o cuchillo. En términos artísticos, para liberar la imagen que existe dentro de la plancha de madera, el artista tiene que tallar todas las áreas que no son parte de la imagen en sí que recibirá la tinta. Se puede decir que se hace este proceso al revés:

en lugar de tallar o dibujar una imagen, el artista tiene que quitar todo el espacio negativo de la plancha de madera.

Durante el siglo XIX, la xilografía se renovó bastante. Aunque mantiene su carácter de un grabado en relieve, varios artistas, siguiendo con las ideas de Thomas Bewick, empiezan a “utilizar tacos de madera cortados perpendicularmente a las fibras y a tallarlos con buriles de grabador calcográfico” (Gallego 366).⁴ A través de esta técnica refinada, el grabador tiene la capacidad de crear unas incisiones más finas y precisas con las cuales este artista puede dar a la imagen más definición y detalle. Hay que señalar que “la xilografía a testa o a contrafibra” está vinculada con “el nacimiento del periodismo ilustrado” a causa de que utiliza el mismo tipo de estampación tipográfica (Gallego 366). Así pues, el resurgimiento de la xilografía durante el siglo decimonónico tenía no sólo implicaciones artísticas, sino también implicaciones económicas.

Además de la implementación de la xilografía dentro del mundo de la prensa durante el siglo XIX, se debe notar la importancia de la invención de nuevos procesos del grabado como la litografía, lo cual creó un resurgimiento del interés en tales formas artísticas. Además de ese proceso planográfico, y el éxito de la xilografía, varios artistas retomaron algunos procesos más antiguos de la entalladura, como el aguafuerte, con buenos resultados. Según A. M. Hind, “engraving may be broadly defined as the art of drawing or writing on any substance by means of an incised line” (1). Dentro de este proceso del grabado hay dos elementos fundamentales: el buril, el instrumento con el cual se hacen las líneas del dibujo, y la plancha, a veces llamada la lámina, que es el área artística en la que se crea la imagen. Después de grabar la imagen en la plancha con el buril, el artista tiene dos opciones: puede simplemente repasarla con tinta e imprimirla o puede someterla a más procesos como el aguafuerte y el aguatinta, los cuales dan más definición y tono a la imagen en sí a través de la aplicación de ácido o resina y ácido, respectivamente. En contraste con el grabado a buril, o sea la entalladura más básica,

[. . .] en el aguafuerte [. . .] la punta *libre* y *caprichosa* recoge sin rodeos ni sequedad la forma de los objetos y se mueve delicadamente de un plano a otro sin seguir otra norma que la de una armonía pictórica que domina toda la ejecución [. . .] El aguafuerte, frente a los otros géneros de grabado sobre metal, era el mejor medio para recoger la impronta del artista, y por su carácter mismo de libertad, por la íntima y rápida relación que se establece entre la mano y el pensamiento, el modo más natural y sincero de interpretarle. (Carrete Parrondo 210-12)

Por lo tanto, hay que notar la relación muy íntima entre el artista y los grabados de este tipo, lo cual señala cierta presencia influyente del cuerpo físico del grabador en las imágenes creadas.

En contraste con los grabados más artísticos de la entalladura, como el aguafuerte y el aguatinta, la litografía “ofrecía un sistema cómodo, barato y rápido” (Vega 25). Además, el hecho de que se hacen las imágenes en una piedra “calcárea, compacta, de color claro y uniforme” que se puede usar más de una vez, indica el aspecto económico de tales producciones (Vega 13). En cuanto al método de hacerla, hay una “base química” que

consiste en “el mutuo y natural rechazo existente entre la grasa y el agua” (Vega 24-25). Después de dibujar la imagen encima de una piedra (caliza) con un lápiz grasiento, hay una serie de procesos químicos “to make these marks fully receptive to grease and fully resistant to water, and at the same time to make the unmarked parts of the stone receptive to water and non-printing areas” (Gascoigne 1c). Según el inventor del proceso, Alois Senefelder (1771-1834), “hay que lavar la piedra pulida con agua de jabón, secarla bien, escribir o pintar sobre ella, con la tinta compuesta de jabón y sebo y luego grabarla con aguafuerte. Por último prepararla para estamparla con una mezcla de agua engomada” (Vega 25-26). El hecho de que la piedra en sí se reusa múltiples veces en la producción litográfica hace ese proceso aún más atractivo para los artistas debido al aspecto económico. Es interesante notar que ya al principio del siglo XIX la litografía llegó a España y comenzó a aparecer dentro de periódicos, revistas y aún novelas.

Dentro de *La desheredada* en sí hay un vínculo indudable con el mundo artístico de los grabados creado por la presencia del personaje de Juan Bou. El hecho de que este hombre trabaja como grabador dentro de su propio taller señala cierta relación entre tal arte y la novela galdosiana. La presentación no sólo de Juan Bou como personaje sino también de su taller como ambiente pictórico en la novela manifiesta algunos aspectos gráficos. Es decir, las descripciones realistas de Juan Bou y el ámbito en el que existe revelan un carácter artístico. Específicamente, la inclusión de detalles incluso desagradables para acentuar lo feo del hombre y su mundo enfatiza el paralelo entre la descripción hecha por Galdós y las imágenes producidas dentro de la época decimonónica por los procesos del aguafuerte y aguatinta. Para explicar esta idea detalladamente hay que analizar el texto mismo. En la segunda parte de la novela Galdós describe al grabador catalán:

Juan Bou era un barcelonés duro y atlético, de más de cuarenta años, dotado de esa avidez de trabajar y de esa potente iniciativa que distinguen al pueblo catalán; saludable como un toro, según su propia expresión; de humor festivo y palabra trabajosa. Su cara, enfundada en copiosa barba negra y revuelta, mostraba por entre tan áspero pelo dos ojos desiguales: el uno vivísimo, dotado de un ligero movimiento rotario; el otro, fijo y sin brillo; más abajo, y puesta como al acaso, una nariz ciclópea; más arriba, una frente lobulosa que estaba pidiendo algunos golpes de escoplo para ser como las demás frentes humanas; ítem, una cicatriz sobre la ceja derecha, resultado, según decía, del *beso de una bala...* (280-81)

En esta descripción los aspectos repugnantes e indeseables de tal personaje salen a la superficie. En particular se notan la desigualdad de los ojos, la nariz grande, muchos defectos epidérmicos y la cicatriz. Aún más llamativa es la referencia a un “escoplo” dentro del pasaje. Aunque tal instrumento se usa principalmente para hacer la escultura, hay que señalar la conexión entre éste y el buril con el cual se hacen varios tipos de grabados. El escoplo también se usa para la entalladura punteada que es un proceso aún más violento que el aguafuerte y aguatinta a causa de que consiste en cavar una serie de puntos con este instrumento para crear un efecto tonal. De todos modos, sin duda alguna, la referencia al escoplo en sí evoca el mundo artístico de los grabados.

El hecho de que casi todas las imperfecciones físicas de la cara de Juan Bou señalan cierto nivel de inexactitud en cuanto a su formación revela la similitud entre esta descripción literaria y la imagen artística creada por un aguafuerte. Parecido a la cicatriz formada en la cara del grabador por causa del “beso de una bala,” un lapsus pequeño de la mano con el escoplo o el ácido puede cambiar el resultado de la imagen grabada drásticamente. Además, “la frente lobulosa” parece ser el producto lógico del proceso del aguafuerte que utiliza una resina con el ácido para crear un efecto tonal. Similar a los glóbulos que cubren la cara de Bou, la resina del aguafuerte crea “tiny islands of white. It is these tiny islands which are the essential characteristic of the medium, for they are caused by the separate globules of the aquatint ground which have adhered to the plate. These globules prevent the acid from attacking the copper immediately below them, only allowing it to operate in the gaps between them” (Gascoigne 17a). Tanto los glóbulos de resina en un aguafuerte como los defectos epidérmicos de Juan Bou permanecen intactos, “pidiendo algunos golpes de escoplo para ser como las demás frentes humanas” (Galdós 281).

Junto con la presentación artística del personaje de Juan Bou en *La desheredada* está la presentación de su taller. Lo más notable es el carácter tenebroso y casi melancólico del lugar. Los adjetivos elegidos para dibujar este comercio destacan tal carácter: “la peor y más lóbrega parte,” “Todo allí era viejo, primitivo y mohoso,” “Las cajas [. . .] eran desvencijadas, polvorientas y sudaban tinta [. . .] conservaban el aspecto de la negra insidia que trama sus actos en la sombra,” “La horrible guillotina [. . .] ocupaba el ángulo más sombrío de la sucia estancia, que más parecía una bodega o sótano que taller de arte de imprimir” (Galdós 284; énfasis mío). Tanto como la descripción física del personaje de Juan Bou, el ambiente de su comercio de grabados indica cierta variedad tonal similar a los resultados del proceso de un aguafuerte.⁵ Además, se debe notar que hay un elemento de claroscuro en este taller del artista a causa de que tiene que haber luz para encontrar sombras. Con el uso de algunos procesos ácidos, como el del aguafuerte, existe la posibilidad de variar el tono de la imagen final a través de utilizar más baños ácidos con el bruñido que borra cualquier línea grabada en la lámina y, por lo tanto, crea unos bordes más suaves.

Como buen punto de contacto entre tal producción artística de los aguafuertes y aguafuertes dentro de la novela galdosiana y el mundo real del siglo decimonónico, hay los grabados más experimentales del bien conocido Mariano Fortuny Marsal, que fue “el primer pintor de Cataluña que alcanzó en vida una fama de amplitud internacional” (Vives i Piqué y Cuenca García 12). Según Rosa Vives i Piqué y María Luisa Cuenca García, “de la amplia gama de procedimientos de grabado, Fortuny únicamente practicó uno de ellos: el grabado calcográfico de incisión indirecta. Es decir, el grabado sobre metal — en su caso exclusivamente cobre — y mediante un mordiente. Y como técnicas principales, el *aguafuerte* y el *aguafuerte*” (25). Por lo tanto, un análisis de algunas de sus obras grabadas junto a las descripciones literarias hechas por Galdós alrededor del personaje de Juan Bou, entre otros, no sólo ayuda al lector a entender los posibles resultados de tales procesos más experimentales, sino que también ofrece una posible fuente visual de inspiración. En particular *El mendigo*, dentro del cual le presenta al espectador una figura oscura cuya cara está envuelta en las sombras, y *Arabe velando el cadáver de su amigo* demuestran los increíbles efectos tonales y reafirman el uso apropiado del aguafuerte o aguafuerte para representar a un personaje como Juan Bou (Figuras 1 y 2).



Figura 1: Mariano Fortuny y Marsal, *El mendigo*, 1858.
[En Vives i Piqué y Cuenca García 120]



Figura 2: Mariano Fortuny y Marsal, *Árabe velando el cadáver de su amigo*, 1866-7.
[En Vives i Piqué y Cuenca García 113]

A Isidora la profesión de ser grabador le parece algo noble, aunque, como se puede notar a través de las descripciones de Juan Bou y su taller, no lo es. Debido a su opinión positiva de esta profesión, ella quiere que su hermano sea grabador:

Isidora no consintió que su hermano fuera zapatero, ni albañil, ni cerrajero, ni sastre, ni menos peluquero; y discutiendo sobre a cuál industria le dedicaría, vino en determinar que sería grabador, es decir, fabricante de esas preciosas estampas que adornan las publicaciones ilustradas y de las magníficas reproducciones de los Museos [. . .] Para que la industria pueda hacerse pasar por noble, necesita fingir parentescos con el arte. (Galdós 280)

El hecho de que Isidora solamente piensa en lo bello de los grabados, como las imágenes de los Museos y las que pueden aparecer dentro de algunas novelas revela su interés en los procesos planográficos del grabado, como la litografía, que los artistas decimonónicos suelen usar a este fin.⁶ Su interés, según la descripción dada por Gascoigne sobre los tres distintos tipos de grabados, está en la superficie como si fuera una litografía.

A lo largo de *La desheredada* esta imagen planográfica de Isidora emerge no sólo a causa de su apariencia física de belleza, sino también a causa de su enfoque en toda la belleza que existe en la superficie del mundo. En los primeros capítulos de la novela cuando Isidora da un paseo con Augusto Miquis aparece una especie de *descriptio puellae* dentro de la cual se nota su belleza pictórica:

Sus labios empapados en el ácido de la fruta, tenían un carmín intensísimo, hasta el punto de que allí podían ser verdad los rubíes montados en versos de que tanto han abusado los poetas. Sus dientecillos

blancos, de extraordinaria igualdad y finísimo esmalte, mordían los dulces cascos como Eva la manzana, pues desde entonces acá el mundo no ha variado en la manera de comer fruta [. . .] La nariz era recta. Sus ojos claros, serenos y como velados, eran, según decía Miquis, de la misma sustancia con que Dios había hecho el crepúsculo de la tarde. (Galdós 76)

En contraste con el aspecto desagradable y feo de los personajes como Juan Bou, Isidora se presenta como el arquetipo de la belleza femenina a través de la evocación de la figura de Eva. Más aún, el hecho de que este personaje femenino no tiene ninguna imperfección física crea un contraste muy obvio entre ella y el grabador catalán. Sin duda alguna, ella da la impresión de ser nada más que una obra de arte. Específicamente, en términos artísticos de los procesos de grabar, se puede decir que se la presenta a ella como una atractiva litografía.

Dentro de la misma sección de la novela, hay que notar la fascinación de Isidora por los escaparates, lo cual demuestra su afán por lo lujoso de la moda y su vanidad de mirarse a sí misma: “Isidora se detenía ante los escaparates para ver y admirar lo mucho y vario que en ellos hay siempre. También era motivo de sus detenciones el deseo oculto de mirarse en los cristales, pues es costumbre de las mujeres, y aun en los hombres, echarse una ojeada en las vitrinas, para ver si van tan bien como suponen o pretenden” (Galdós 62). El hecho de que estos escaparates sean construcciones planas recalca la visión unidimensional de Isidora. Como un objeto de arte, Isidora no tiene ninguna profundidad y es tan plana como la superficie de un espejo, lo cual crea un vínculo obvio entre la descripción literaria y el proceso artístico de la litografía.⁷ Del mismo modo en que la belleza de las obras de arte en el Prado depende de la superficie de los lienzos, así también la belleza de Isidora reflejada en un espejo corresponde directamente a la producción litográfica decimonónica. En el libro *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, que se publicó en el mismo año que *La desheredada*, aparece la litografía titulada *La modista* de Eusebio Plasas, la cual se parece mucho a la descripción literaria de Isidora hecha por Galdós (Figura 3). Aparte de esta litografía que parece reflejar perfectamente al personaje de Isidora, hay que señalar los dibujos hechos por Galdós en sus manuscritos: “[D]etails suggest that the sketch of the woman in the manuscript of *El doctor Centeno* probably represents a preliminary view of Isidora Rufete early in the novel when she arrives in Madrid to visit Tomás Rufete and Encarnación Guillén” (Schnepf 2006, 160). Además de las varias imágenes de Isidora y sus botas que se encuentran en el manuscrito de *El doctor Centeno*, existen visualizaciones de otros personajes, como Juan Bou, porque, como declaró Galdós mismo, “Antes de crear literariamente los personajes de mis obras, los dibujo con el lápiz para tenerlos delante mientras hablo de ellos. Tengo dibujado con lápiz todos los personajes que he creado” (López Hidalgo 341).



Figura 3: Eusenio Plasas, *La modista*
[En: Sáez de Melgar, Faustina. *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, 1881. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes].

Junto con la obsesión de Isidora con lo bello está su “loco amor al lujo y las comodidades” que surge a lo largo de la novela, lo cual, sin duda alguna, está vinculado a la producción litográfica del siglo diecinueve, como indica el grabado de Plasas (Galdós 355-6). A diferencia de los procesos gráficos de la entalladura, y aún la xilografía, la litografía era mucho más versátil y económica: “Not only could local views, or portraits of worthies, be made available more rapidly and more cheaply than before without any loss of elegance, but even small jobbing work such as illustrated bill headings became easier to provide” (Gascoigne 19a). Además del uso múltiple de la litografía, hay que notar que “the printing surface is subject to less physical wear than the metal plate in intaglio processes or the wooden block in woodcutting” y, por lo tanto, “a large number of impressions can be taken from a lithographic stone or plate” (Hults 432). Así, la litografía parece ser un reflejo perfecto de la idea del consumismo y producción en masa que emerge a través del personaje de Isidora en *La desheredada*. Más aún, hay que señalar lo moderno de tal proceso que acababa de emerger en España al principio del siglo XIX. Se destaca esta necesidad de Isidora de comprarlo todo dentro del séptimo capítulo de la primera parte de la novela cuando sale de misa y, de repente, “empezó a ver escaparates, solicitada de tanto objeto bonito, rico, suntuoso” (Galdós 117). El hecho de que el efecto de “estas brillantes instalaciones” es descrito como un “hechizo” para Isidora hace hincapié en su incapacidad de ver más allá de la superficie bella de tales objetos de lujo (Galdós 118). Dicho de otro modo, el mundo capitalista del consumo se ha infiltrado en cada faceta de la vida de Isidora. Más aún, dado que Isidora no sabe organizar bien su dinero y “resultaba siempre que apenas tenía dos docenas de pesetas” para pagar sus deudas y ayudar a Mariano a entrar en el colegio revela que su mundo es uno de apariencias y hay una gran falta de sustancia a causa de que ella está restringida a lo artificial de la superficie (Galdós 120).

En comparación con su hermana, Mariano Rufete es un personaje más oscuro que vive al margen de la sociedad. Esta diferencia emerge no sólo en cuanto a sus hábitos y modos de vestir, sino también con respecto a su moral: “Pues si ella vivía de una aspiración a las

cosas altas, poniendo, como dice San Agustín, su nido en las estrellas, él [Mariano] se inclinaba por instinto a las cosas groseras y bajas” (Galdós 279). El contraste más notable dentro de este pasaje está entre lo alto, que caracteriza a Isidora, y lo bajo, que caracteriza a Mariano. Tal distinción subraya la representación artística de Isidora por la litografía y la de Mariano por el aguafuerte o aguainta a causa de que la primera es un proceso en el que la tinta está en la superficie de la lámina mientras que la segunda es un proceso en el que la tinta está debajo de la superficie. Además, en cuanto a la comparación entre la presentación de Isidora y de Mariano, hay que resaltar el hecho de que las imágenes de Isidora son muy detalladas mientras que las escenas desagradables de Mariano ponen más énfasis en las sensaciones y el aspecto emotivo en vez de incluir muchas descripciones físicas. Dicho de otra manera, a través de las descripciones de Isidora se nota su belleza física y su fascinación por el consumo mientras que las escenas en las que se presenta el personaje de Mariano se enfocan más en la oscuridad del ambiente y tratan de connotar una sensación. Se destaca esta idea a través de la primera descripción hecha de Mariano en el tercer capítulo de *La desheredada* en el que trabaja en una fábrica de sogas. Aunque la voz narrativa nota que este muchacho es “hermoso y robusto,” hay que señalar la falta de luz y el hecho de que Isidora y su tía están en tinieblas cuando lo ven: “Como había pasado algún tiempo desde su llegada al término de la caverna, los ojos de entrambas comenzaron a distinguir confusamente la silueta del gran disco de madera, que trazaba figura semejante a las extrañas aberraciones ópticas de la retina cuando cerramos los ojos deslumbrados por una luz muy viva” (Galdós 50-51). Para establecer este nivel de oscuridad en un grabado, el artista puede confiar en los procesos más experimentales, como el aguafuerte y el aguainta, que dan una gran cantidad de tono y definición a la imagen en sí. Por lo tanto, con el énfasis puesto en las sombras de este mundo en el que habita Mariano se observa un vínculo entre la descripción literaria de Galdós y la creación artística del aguafuerte o aguainta.

Otra escena a través de la cual la voz narrativa hace hincapié en el mundo oscuro de Mariano y lo acertado de encapsularlo artísticamente con un aguafuerte o aguainta ocurre dentro del capítulo en el que *Pecado* lucha con sus amigos y hiere, posiblemente de muerte, a Zarapicos. Después de darse cuenta de las consecuencias horribles de sus acciones, “el instinto le mandaba huir, y huyó” (Galdós 105). Aunque esta lucha entre unos jóvenes de mala fama es algo que ocurre en las entrañas de la sociedad, lo cual sugiere cierto nivel de oscuridad, Mariano decide esconderse en “el agujero negro de la alcantarilla por donde aquella agua blanquecina y nada limpia desembocaba” y, sin duda alguna, donde hay aún más sombras (Galdós 109). Además, en este escondite *Pecado* piensa en sus necesidades corporales que, hasta cierto punto, reflejan un enfoque en lo bajo de la sociedad a causa de que unas funciones del cuerpo se ven como groseras: “¡Tenía un hambre tan atroz y una sed!...; sobre todo, una sed de padre y muy señor mío. A estas insufribles molestias se unió el frío...” (Galdós 111). A lo largo de este pasaje se debe notar el énfasis puesto en lo sensorial del hambre y la sed en vez de lo descriptivo de los aspectos físicos del cuerpo de Mariano. En comparación con la presentación literaria (y artística) de Isidora como una litografía llena de detalles y lujos, su hermano emerge dentro de la novela galdosiana como el meollo realista y lo esencial de la sociedad decimonónica.

La evocación del cuerpo en sí a lo largo de estas escenas con Mariano demuestra otro vínculo con el proceso artístico de crear un aguafuerte a causa de que éste tiende a ser un proceso más corporal en cuanto a la preparación de la lámina. Además del aguafuerte que necesita la aplicación manual de una resina por parte del artista, hay otros dos procesos calcográficos que indican cierto nivel de intervención corporal del grabador: aguafuerte al azúcar y “spit bite.” En cuanto al primer proceso, el artista “paint[s] the design directly on the plate with a sugary syrup, over which an etching ground or varnish is laid. When the plate is immersed in water, the sugar swells, lifting up the ground and exposing the plate in areas where the aquatint is then applied” (Hults 311). En un “spit bite,” el artista, en vez de rozar la lámina con el ácido, va a salpicar o gotear el área con esa solución cáustica.⁸ Aunque no se nota tanto la presencia corporal dentro del primer método del “sugar-lift,” la necesidad del azúcar de la mesa indica cierta relación con el cuerpo físico a causa de su conexión con alimentarse. De todos modos, sin duda alguna, estos procesos calcográficos más experimentales manifiestan una presencia corporal del grabador, lo cual los conecta con la presentación del personaje galdosiano de Mariano Rufete a través de sus descripciones sensoriales que hacen que el lector se dé cuenta de su cuerpo físico.

Aparte de esta escena de la lucha entre unos maleantes jóvenes que destaca lo emocional y corporal de las descripciones alrededor de Mariano, hay el momento en que este personaje tiene un “criminal instinto” que le hace disparar una pistola dentro de una plaza pública:

Nunca había sentido más energía, más resolución, más bríos. El ruido de las músicas le embriagaba. Vio pasar uno y otro coche. Cuando llegó el que esperaba, Mariano era todo ojos. Miró bien... En el acto sacó de debajo de la blusa una pistola vieja, y, apuntando con mano no muy firme, salió el tiro con fugaz estruendo... Movimiento y estupor en la muchedumbre, grito, pánico, sacudidas. (Galdós 450)

A lo largo de esta descripción se debe observar la prominencia de lo sensorial: sonidos, vista, tacto. En lugar de presentarle al lector una serie de descripciones largas para situar la escena, la voz narrativa trata de enfatizar la capacidad de los cinco sentidos para crear una imagen visual. Es decir, este pasaje no describe el mundo observado literalmente, sino aborda lo sensorial y emotivo. De modo parecido, hay que subrayar el hecho de que inmediatamente antes de esta escena horrorosa, la voz narrativa destaca la reacción emocional de este muchacho hacia la sociedad:

No sentía miedo, sino dolor, un dolor inexplicable en el pensamiento, una sensación rara de no dormir nunca, de no reposar jamás de un alerta eterno. Detrás del punto negro que tenía delante y que ya estaba cerca, veía seguro y claro un triunfo resonante. Principalmente, la idea de que todo el mundo se ocuparía de él dentro de poco le embriagaba, le hacía sonreír con cierto modo diabólico y jactancioso. (Galdós 449-50)

El énfasis puesto en este estado emocional de Mariano y el hecho de que su vida gira en torno a los lugares más desagradables de la sociedad madrileña, parecen justificar la representación artística de este personaje galdosiano por un aguafuerte. Más aún, hasta

cierto punto se observa esta idea a través de analizar los grabados ya mencionados de Fortuny; específicamente el uso del aguafuerte y aguatinta que ayuda a crear una imagen oscura y llena de sombras que, por consiguiente, encapsula la presentación sensorial por Galdós de un personaje marginado como Mariano Rufete.

Con el análisis artístico realizado de los personajes (Juan Bou, Isidora, Mariano) y su presencia tanto debajo como en la superficie de las láminas, respectivamente, queda por explicar la presencia de la xilografía dentro de la novela galdosiana para completar la metáfora tripartita de los grabados.⁹ Según Antonio Gallego Gallego, “en España, mientras la litografía contribuyó a difundir la imagen del romanticismo burgués, la xilografía fue el medio por el que se introdujo la imagen burguesa costumbrista y satírica” (368). El hecho de que “like woodcuts, wood-engravings were compatible with type, and could be used as illustrations much more cheaply and easily than intaglio plates or lithographic plates or stones” demuestra el surgimiento de este tipo de grabado dentro de muchos periódicos durante el siglo decimonónico (Hults 560). Es a través de tales imágenes periodísticas que se puede notar el carácter satírico de la xilografía. En particular, dentro del *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), “el primer periódico que sistemáticamente se sirvió de esta técnica para la ilustración de sus textos,” hay una sección titulada “Peligros de España” que enfatiza tal carácter satírico con unas imágenes como *Bautismo por cortesía*, *Revoque de las fachadas* y *Guerra canina* (Vega 145) (Figuras 4, 5, 6). En términos generales, en esta parte de tal periódico “se zahiere y censura [una] falta de educación urbana y del más mínimo respeto hacia el viandante” que se puede encontrar en las calles madrileñas durante esta época (Rubio Cremades 869). Rubio Cremades lo describe así:

En la relación de *peligros* publicados por el *Semanario Pintoresco Español* podemos ver con entera objetividad y gracejo el Madrid de mediados del siglo XIX. La perspectiva es distinta para el lector familiarizado con el cuadro de costumbres; sin embargo, la sátira, el humor horaciano que subyace en los *peligros*, le acerca al del artículo costumbrista, pues a través de la risa, del humor, pretenden corregir los malos comportamientos y la nula urbanidad social existente en la época. (874)

Así que, parecido a un grabado en relieve en el que se coloca la tinta encima de la superficie, una imagen satírica, como las que llenan las páginas del *Semanario Pintoresco Español*, presenta al espectador una interpretación de algo, usualmente la sociedad en general o un grupo dentro de tal sociedad, que revela un nivel de distancia y crítica.



Figura 4: *Semanario Pintoresco Español, Bautismo por cortesía.*
Fuente: Hathitrust Digital Library and Google-digitalized].



Figura 5: *Semanario Pintoresco Español, Revoque de las fachadas.*
[Fuente: Hathitrust Digital Library and Google-digitalized].



Figura 6: *Semanario Pintoresco Español, Guerra canina.*
[Fuente: Hathitrust Digital Library and Google-digitalized].

Hasta cierto punto la presencia del proceso gráfico de la xilografía dentro de *La desheredada* puede, en términos más básicos, referirse a la novela en su conjunto. Aunque las novelas decimonónicas no se produjeron con planchas de madera de xilografía, el hecho de que originalmente se usó este tipo de grabado para producir libros señala un vínculo entre cualquier obra literaria y el grabado en relieve. Además, dado que esta novela galdosiana se centra en el personaje de Isidora Rufete sugiere que el enfoque de la xilografía de *La desheredada* sería nada más que ella misma. En cuanto al proceso técnico de crear un grabado en relieve, hay que subrayar el hecho de que “woodcutting,” y por extensión “wood-engraving,” “involves the removal of excess material from the block, thereby allowing for the employment of a carver to ‘uncover’ the artistic image” (Hults 4). En este sentido, similar a la idea de Michelangelo sobre el trabajo artístico de un escultor, la imagen de Isidora como un personaje de la clase media sin ninguna herencia noble existió desde el principio de la novela en cuestión pero, para destaparla, tenía que tallar todas las áreas de la plancha de madera que no le pertenecen.¹⁰ En concreto, esas áreas para tallar son las que demuestran la imaginación y fantasía de esta protagonista galdosiana. Es decir, son las áreas, o momentos textuales, dentro de los que Isidora, de manera idealista, se centra en las ideas sobre un linaje noble.

Al principio de la novela Isidora afirma su estatus noble que sirve como base fundamental de la novela: “[Q]uiero decir que a mí no me correspondía compartir las penas y la miseria de Tomás Rufete, porque aunque le llamo mi padre, y a su mujer mi madre, es porque me criaron, y no porque yo sea verdaderamente su hija. Yo soy...” (Galdós 29). Por lo tanto, a lo largo de *La desheredada*, varios personajes, como la Sanguijuelera y la marquesa de Aransis, tratan de remover estos espacios en blanco de la plancha de madera de Isidora que no corresponden a su identidad verdadera, y por extensión a su imagen grabada, diciéndole a ella la verdad sobre su linaje. Estas dos mujeres revelan el vínculo entre los pensamientos de Isidora y los argumentos centrales de cualquier novela romántica. La Sanguijuelera le dice a Isidora lo siguiente: “Me parece que tú te has hartado de leer esos libretos que llaman novelas. ¡Cuánto mejor es no saber leer! Mírate en mi espejo. No conozco una letra..., ni falta. Para mentiras, bastantes entran por las orejas... Pero acábame el cuento. Salimos con que sois hijos del nuncio, con que una

señorita principal os dio a criar y desapareció” (Galdós 54). Lo más llamativo de este pasaje es la idea de que aún la tía de Isidora no la conoce a causa de que, en términos artísticos de la xilografía, ésta todavía está por tallar. De modo parecido, la marquesa de Aransis le dice a Isidora que “está...completamente equivocada” sobre su linaje y que “si insiste [Isidora] en traer a [su] casa esas farsas estudiadas o capítulos de novelas, [se verá] obligada a tenerla a [ella] o por impostora o por demente...” (Galdós 220-21). Así que, poco a poco, Galdós corta las áreas en blanco de la plancha de madera con el fin de revelarles a sus lectores la imagen verdadera de Isidora.

Otro elemento fundamental que surge a la superficie con cada golpe del escoplo literario y artístico es la idea de la falsificación. A lo largo de *La desheredada* hay varias referencias a unos papeles que supuestamente prueban las teorías de Isidora sobre su identidad noble: “dos partidas de bautismo, varias cartas y otro documento interesantísimo” (Galdós 216). Dentro de la segunda parte de la novela se descubre que esos documentos en cuestión son falsificados y, por lo tanto, Isidora va a la cárcel por “la acusación de falsificadora” (Galdós 404).¹¹ Hay que señalar que tal sentencia es la misma para un falsificador de dinero, lo cual establece un vínculo entre no sólo los aspectos económicos de vender libros, sino también la manera de hacerlos a causa de que los dos, realizar un libro y crear dinero, se hacen a través del grabado. El ser real de Isidora empieza a aparecer después de que está liberada de la cárcel. Hasta cierto punto, tal liberación puede tener un sentido doble: ella no sólo está liberada de la cárcel sino también liberada de la plancha de madera. Por lo tanto, hay que analizar su apariencia física a partir de su liberación:

[P]arece que va descendiendo, que cada día baja un escaloncito. La primera vez parecía una gran señora: traía un vestido de gro negro y un sombrero, que ya, ya...Poco después venía vestida de merino y con mantilla, algo desmejorada la cara. A la semana siguiente me pareció que su traje tenía algunas manchas, y sus botas algunos agujeros. Por fin, el lunes de la semana pasada vino muy pálida y quejándose del pecho, con la voz ronca. (Galdós 462)

Aunque se puede observar que el estado físico y moral de la protagonista ha empeorado a lo largo de esa descripción, la imagen de ella que sale a la superficie aquí es su imagen más verdadera. Se destaca esta idea a través de la última revelación de Isidora: “Mire usted que ya no soy lo que antes era: de cordera, me he vuelto loba. Ya no soy noble, señor don José; ya no soy noble” (Galdós 479). El hecho de que por fin se da cuenta de su estado social verdadero puede verse como la terminación de su xilografía.

A través de la metáfora tripartita de los grabados, que emerge a causa de la colocación de la tinta en cada lámina o plancha, se puede notar que estas formas artísticas tienen un vínculo fundamental con la novela. Hasta cierto punto tal división (debajo de la superficie, en la superficie y encima de la superficie) no sólo hace referencia a los procesos artísticos de crear un grabado, sino también refleja las maneras de leer un texto. Dicho de otra manera, un lector siempre tiene la opción de leer una obra literaria entre líneas (debajo de la superficie), leer una obra literaria para entender el argumento esencial (en la superficie), o leer una obra literaria con el fin de darle más profundidad relacionada con un contexto artístico, social, histórico o político (encima de la superficie). Por

consiguiente, esta interpretación metafórica tripartita, que es solamente una de las múltiples maneras de ver la novela galdosiana, se puede aplicar a un ámbito literario más amplio con el fin de tallar todos los espacios en blanco y revelar la verdad que siempre existe dentro de cualquier obra artística.

University of Virginia

Notas

*Agradecimientos: Deseo agradecer los valiosos comentarios de Randolph Pope, William R. Risley y Nicholas Wolters que han mejorado el artículo sin duda alguna.

- ¹ Como nota William H. Shoemaker, “the extensive use and varying function of the plastic arts, especially painting, is extremely important for an adequate description of Galdós’ novelistic art and its realism” (199).
- ² En su libro *El mundo de Galdós*, Stephen Miller afirma tal importancia de *La desheredada*: “En una bien conocida carta a Francisco Giner de los Ríos del 14 de abril de 1882, don Benito se refiere a *La desheredada* como obra que inicia su ‘segunda o tercera manera’” (102). Lo más llamativo de esta categorización es el vínculo que establece con los *Episodios nacionales*, lo cual fomenta un análisis artístico de *La desheredada* a causa de que los *Episodios* están ilustrados y tienen un enfoque bien marcado en los elementos visuales. Miller subraya esta idea en su *Galdós gráfico* a través de algunos estudios de los dibujos de Galdós: “el manuscrito de *La desheredada* tiene muchos [dibujos], ejecutados cuando Galdós organizaba la edición ilustrada de los *Episodios*. Lo más importante [. . .] es el hecho de un Galdós que coordina la creación de textos léxicos de envergadura con un pretexto y contexto gráfico” (10-11). Para más sobre los manuscritos y los dibujos, véase también los estudios brillantes de Michael Schnepf.
- ³ En términos más específicos, muchos de los estudios artísticos de *La desheredada* se enfocan o en el rol de la pintura o en la influencia de Goya.
- ⁴ Con la introducción de tal renovación en la xilografía, hay que poner énfasis en la distinción entre la xilografía, la xilografía a contrafibra y los procesos de la entalladura:

[W]oodcut for a block which has been cut with a knife on the plank side, wood engraving for a block which is engraved across the grain. There can be verbal confusion between an engraving and a wood engraving, since they share a name and use a similar tool; but the wood engraver creates a relief block, cutting away the non-printing areas, whereas the intaglio engraver scoops out the lines which will print. (Gascoigne 6a)

- ⁵ Aunque la palabra “aguatinta” es femenina, hay que señalar el hecho de que existe una variedad genérica del término. Por ejemplo, muchos libros técnicos sobre los varios procesos artísticos de los grabados denotan este proceso como “el grabado al aguatinta.”
- ⁶ Peter Bly, en su libro *Vision and the Visual Arts in Galdós*, también señala tal aspecto del personaje de Isidora: “[T]he art work on which Bou and his works thrive is at the bottom of the artistic scale: not the reproductions of etchings by Doré or of famous works of art, but kitchen decorations or broadsheets for beggars and blind men to sell at street corners; not really the fine world of art so beloved by Isidora; somehow the reality of Mariano’s job does not match up to Isidora’s dream work” (111).
- ⁷ A través de su análisis del arte en *La desheredada*, Bly parece apoyar este argumento cuando examina la escena en que Isidora está dentro del Prado: “In his account of the visit Galdós concentrates exclusively on the reactions of delight from Isidora: when he

enjoyed a golden opportunity to impress the reader with his knowledge and love of the Prado's collection, he scrupulously avoids any mention of details about technique, identity, authorship or subject. He forgoes all digressions and focuses exclusively on this fascination of Isidora with surface beauty" (103)

- ⁸ A causa de que el ácido solía agruparse en la superficie de la plancha con este método, los primeros artistas que experimentaron con esta técnica literalmente escupieron en la lámina para impedir esa tendencia y garantizar una dispersión del ácido; tal acción corporal da nombre a la técnica.
- ⁹ Dado que la novela galdosiana en cuestión se publicó en 1881, entiendo la xilografía dentro de esta parte del ensayo como "wood engraving" en vez de "woodcut" a causa de que la primera llegó a su apogeo en la segunda mitad del siglo XIX y se utilizó con frecuencia hasta la primera parte del siglo XX. Para la diferencia entre los dos procesos gráficos, véase la cuarta de estas notas.
- ¹⁰ Dentro de un poema suyo, Michelangelo describe el trabajo del escultor: "Not even the best of artists has any conception / that a single marble block does not contain / within its excess, and *that* is only attained / by the hand that obeys the intellect" (Buonarroti 302).
- ¹¹ De manera parecida, Joaquín le dice a Isidora lo siguiente casi inmediatamente antes de la sentencia de ésta: "Los novelistas han introducido en la sociedad multitud de ideas erróneas. Son los falsificadores de la vida, y por esto deberían ir todos a presidio" (Galdós 386).

Obras Citadas

- Buonarroti, Michelangelo. *The Poetry of Michelangelo: An Annotated Translation*. Trans. James M. Saslow. New Haven: Yale UP, 1991. Impreso.
- Bly, Peter. *Vision and the Visual Arts in Galdós*. Liverpool: Francis Cairns Publications Ltd., 1986. Impreso.
- Carrete Parrondo, Juan, et al. *El grabado en España*. Vol. 32. Madrid: Espasa-Calpe, 1988. Impreso.
- Curtis, Gerard. "Shared Lines: Pen and Pencil as Trace." *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination*. Eds. Carol T. Christ y John O. Jordan. Berkeley, CA: U of California P, 1995: 27-59. Impreso.
- Davies, James A. *The Textual Life of Dickens's Characters*. Savage, MD: Barnes & Noble Books, 1990. Impreso.
- Galdós, Benito Pérez. *La desheredada*. Madrid: Alianza Editorial, 1993. Impreso.
- Gallego Gallego, Antonio. *Historia del grabado en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979. Impreso.
- Gascoigne, Bamber. *How to Identify Prints: A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Inkjet*. New York: Thames & Hudson, 2004. Impreso.
- Hind, Arthur Mayger. *A Short History of Engraving and Etching for the Use of Collectors and Students*. Boston: Houghton Mifflin, 1911. Impreso.
- Hults, Linda C. *The Print in the Western World: An Introductory History*. Madison, WI: The U of Wisconsin P, 1996. Impreso.
- López Hidalgo, Antonio. *Las entrevistas periodísticas de José María Carretero*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 1999. Impreso.
- Miller, Stephen. *El mundo de Galdós: teoría, tradición y evolución creativa del pensamiento socio-literario galdosiano*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1983. Impreso.
- . *Galdós gráfico (1861-1907): Orígenes, técnicas y límites del socio-mimetismo*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2001. Impreso.
- Rubio Cremades, Enrique. "Los peligros de Madrid en el *Semanario Pintoresco Español*." *ARBOR* 188.757 (2012): 869-80. Impreso.
- Sáez de Melgar, Faustina. *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*. Vol. 1. Barcelona: Juan Pons, 1881. *Biblioteca Virtual Cervantes*. Web.
- Schnepf, Michael. "A Brief Note on a Unique Group of Galdós Manuscript Sketches." *Romance Notes* 46.2 (2006): 157-67. Impreso.
- . "When Words Become Art: Sketches from the Gallery Proofs of Benito Pérez Galdós's *Fortunata y Jacinta*." *Decimonónica* 10.2 (2013): 70-80. Impreso.
- Semanario Pintoresco Español. Lectura de las familias. Enciclopedia popular*. Madrid: Imprenta de Tomás Jordán, 1850. *Hathitrust Digital Library*. Web.
- Shoemaker, William H. *The Novelistic Art of Galdós*. Vol. 1. Valencia: Albatros Hispanófila Ed., 1980. Impreso.
- Tucker, Herbert F. "Literal Illustration in Victorian Print." *The Victorian Illustrated Book*. Ed. Richard Maxwell. Charlottesville, VA: UP of Virginia, 2002: 163-208. Impreso.
- Vega, Jesusa. *Origen de la litografía en España: el Real establecimiento litográfico: Museo Casa de la Moneda, octubre-diciembre, 1990*. Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1990. Impreso.

Vives i Piqué, Rosa, y María Luisa Cuenca García. *Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo: grabados y dibujos*. Madrid: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional: Electa, 1994. Impreso.