

EN LOS ORÍGENES DE LA LITERATURA INFANTIL ILUSTRADA ESPAÑOLA: *CUENTOS FANTÁSTICOS-MORALES* DE MANUEL JORRETO PANIAGUA

JUAN MOLINA PORRAS

I.E.S. Murillo (Sevilla)

Real Sociedad Menéndez Pelayo

Resumen: Manuel Jorreto Paniagua es uno de los muchos escritores españoles olvidados del siglo XIX. Sus *Cuentos fantástico-morales* poseen el mérito de ser una de las primeras colecciones dedicadas a la infancia. En efecto, su autor idea una obra global donde, tanto los textos como las ilustraciones, están creados pensando en el joven lector. Como no podía ser de otro modo en esa época, la fantasía se subordina siempre a la moral imperante y los relatos buscan ser siempre educativos.

Resumo: Manuel Jorreto Paniagua é un dos moitos escritores españois esquecidos do século XIX. Os seus *Cuentos fantástico-morales* teñen o mérito de seren unha das primeiras coleccións adicadas aos nenos. O autor desenrolla unha idea global na que os textos e as ilustracións están creados pensando no lector xove. Non obstante, subordínase a fantasía á moral da época e os contos buscan sempre a educación dos nenos.

Abstract: Manuel Jorreto Paniagua is one of the many forgotten Spanish writers of the XIX century. His book called *Cuentos fantástico-morales* contains one of the first collections of children's tales. In fact, the texts and the pictures of this book were conceived for young readers. Fantasy, as expected at that time, was subordinated to the prevailing norms of society and, for that reason, all stories incorporate an educational component.

Palabras clave: Siglo XIX. Literatura ilustrada. Literatura para a infancia.

Palabras chave: Século XIX. Literatura ilustrada. Literatura para a infancia.

Key words: XIX Century. Illustrated Literatura. Childhood Literatura.



1. EL AUTOR¹

El hoy olvidado Manuel Jorreto Paniagua nació en Quintanar de la Orden (Toledo) en 1845 y fue en su época un conocido e influyente periodis-

¹Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto “Análisis de la literatura ilustrada del XIX” (Ref: FFI2008-00035).

ta y escritor. Se inició profesionalmente como abogado y profesor de instituto en Albacete pero pronto marchó a Madrid atraído por el periodismo y el mundo editorial. Dirigió en la década de los setenta la *Ilustración Cristiana* y *El Cascabel. Periódico literario ilustrado*. Este último se anunciaba en *La Ilustración Española y Americana*² indicando que “contiene lindos artículos y graciosas caricaturas”. Parece que en Albacete había iniciado su carrera literaria y había publicado en la Imprenta de Sebastián Ruiz *Cantares y seguidillas* (¿1868?). Una vez en la capital, escribió tanto obras de ficción como de información y divulgación: *La plegaria de Delia, balada* (1872), *Cuentos fantástico-morales* (1874), *Cantares* (1883), *Hidromanía* (1883), *A la Virgen María* (1886), *Guías artísticas del viajero* y *Guía Colombina* (1892), estas dos últimas en colaboración con Isidoro Martínez Sanz, *Los sitios Reales* (1894) y *Madrid* (1895).

La simple relación de los títulos nos muestra a un creador de raíz cristiana que dispersa su labor en muchos campos: lo mismo da a la imprenta obras líricas que guías de viajes. Por ejemplo, en el caso de la *Guía Colombina* aprovechó los actos de conmemoración del descubrimiento de América para lanzar al mercado un título de marcados tintes comerciales. En él se consolida la imagen del literato que se va conformando a lo largo siglo XIX. El escritor ya es independiente económicamente pero para sustentarse debe encontrar su sitio en las páginas de las revistas y periódicos del momento y desarrollar su trabajo en cualquier campo relacionado con la escritura. Por otro lado, debe adaptar sus convicciones estéticas a las demandas del mercado. Lo mismo escribe el libreto de una zarzuela que un cuento para el almanaque de una revista. No parece que Jorroto tuviera muchos problemas morales en ese sentido y se movió como pez en el agua en el ámbito editorial ya que sabemos que sus obras tuvieron, en ocasiones, el apoyo de los poderes públicos. Es el caso de los *Cuentos fantástico-morales*.

²*La Ilustración Española y Americana* (15 de mayo, 1877), Madrid, n. XVIII.

En las páginas iniciales de esta colección de relatos puede leerse: “Los ministerios de Comercio y Ultramar, el Senado, el Congreso de los Diputados, la Diputación y el Ayuntamiento de Madrid, y multitud de colegios importantes, han hecho numerosas adquisiciones, en atención al fondo moral que todos los cuentos encierran”.³ La obra, además, obtuvo un premio en la Exposición Pedagógica de 1882. Aunque no tenemos datos que nos permitan pensar que fuera un libro de encargo, sí podemos apuntar que estos *Cuentos fantástico-morales* son una creación ligada al poder en todos los sentidos: estéticos, éticos, editoriales y comerciales. Sin duda, es un narrador que se adapta a las exigencias que impone la Restauración borbónica y la iglesia católica como prueba la “censura y aprobación eclesiástica” que aparece en la página inicial.

La polifacética personalidad de Jorroto se extiende por terrenos alejados de la creación literaria. Por ejemplo, para la conferencia de paz celebrada en 1907 en La Haya patentó⁴ un increíble “proyectil”: una especie de bala hueca que, al abrirse, mostraba un ángel con el lema “PAX LABOR” y una rama de olivo. Tan extravagante arma pretendía venderla para las celebraciones festivas de pueblos y ciudades.

Como señalé, su obra ha sido olvidada y sólo recientemente ha sido rescatado el cuento que da título a la antología de Salan Villasur *El esqueleto vivo y otros cuentos trastornados*.⁵ El resto de su producción no se ha vuelto a reeditar. Tal vez, los demás cuentos de su colección no merezcan ser leído hoy por niños que viven en un ambiente muy alejado ideológica y sentimentalmente del de fines del XIX. Sin embargo, creo que es una producción muy significativa de la primera etapa de la literatura infantil española. En

³Manuel, Jorroto Paniagua, *Cuentos fantástico-morales*, Madrid: Imprenta de Enrique Rubiños, 1884, p. 7. Citaré siempre a partir de esta edición.

⁴Puede consultarse la página web del Ministerio de Industria, Turismo y Comercio donde aún se mantiene su patente.

⁵Ildefonso, Salan Villasur, *El esqueleto vivo y otros cuentos trastornados*, Madrid: Celeste, 2001.

su conjunto es un magnífico testimonio de los caminos por los que transitó la narrativa específicamente dedicada a los lectores de menor edad. Es evidente que no estamos ante una obra de gran nivel literario; sin embargo, estos relatos y las ilustraciones que los acompañan no dejan de tener un gran interés histórico y sociológico. Por lo que resultan una pieza esencial para la reconstrucción de este género literario.

2. LA COLECCIÓN Y EL CONTEXTO EN EL QUE SE PUBLICAN

Cuentos fantástico-morales fue un libro de indudable éxito porque entre 1874 y 1892 aparecieron diez ediciones. Aunque no sabemos la tirada de las mismas, las abundantes y continuas reediciones,⁶ el premio que obtuvo, su compra por diversos organismos oficiales y su difusión en “colegios importantes” aseguran que muchos niños⁷ en las tres últimas décadas del siglo XIX se formaron con la lectura de estas narraciones. He dicho niños y, quizá, hay que precisar que, aunque éstos son los destinatarios últimos de los cuentos, casi siempre hay una madre, un padre o un maestro que los presenta, lee y, tal vez, los manipula. El niño no es considerado un ser autónomo y no sólo se selecciona lo que debe leer sino también el momento y las circunstancias que rodean a ese acto. Son muy significativas en este sentido las palabras que aparecen en la presentación de *Los ovillos de oro*:

Apuesto cualquier cosa a que, entre tantos cuentos como te contaron cuando eras niño, no has oído todavía el de los ovillos de oro.

Lo digo porque nadie lo sabe más que yo, y no lo he contado todavía; pero voy a contártelo ahora para que tú se lo cuentes al ama de tus hijos, ella se lo cuente a ellos y no lloren mientras estás en el teatro o en la tertulia con tu esposa Jorroto Paniagua (1884: 89-90).

Resulta evidente que estas palabras están dirigidas al cabeza de familia, persona en la que reside el poder doméstico y es, en todo caso, el

⁶No he podido consultarlas todas pero es posible que la novena fuera ilustrada por varios artistas. Si fuera eso así vendría a corroborar la idea que mantenemos: la obra tuvo un considerable influjo y llamó la atención de un amplio público.

⁷No es necesario indicar que la mayor parte de la población seguía sin escolarizar y que la adquisición de un libro de lectura infantil no estaba al alcance de todos los bolsillos.

que decide si el relato es adecuado o no para sus hijos. La familia de la que habla el autor no es una cualquiera sino exclusivamente la acomodada o la burguesa. En otro orden de cosas, también está claro el objetivo de Jorreto de insertarse en la tradición popular de cuento y, pese a que afirma que es creación suya, desearía que pasara de boca en boca y de generación en generación.

Entre los datos que llaman poderosamente la atención destaca que la obra vea la luz por primera vez en 1874, año en el que Martínez Campos se pronuncia en Sagunto y se inicia el periodo de la Restauración Borbónica. Está claro que los ideales que defenderá nuestro autor están acordes con los que impone la clase dominante en el conjunto de la sociedad española. La fuerte carga moral de raíz católica que predomina en todos ellos está acorde con la ideología triunfante en el periodo: la de una burguesía que ha dejado de ser revolucionaria y, al ocupar el poder, mezcla el liberalismo con muchos principios de clara raíz cristiana y conservadora. Un estudioso de la ilustración en la prensa y en el libro del XIX como Valeriano Bozal no duda en afirmar que “no obstante, aunque en la Constitución predominó la posición conservadora de tolerancia religiosa, en la práctica concreta la Iglesia obtuvo multitud de privilegios y poderes. Uno de los más importantes, quizá, el relativo a la enseñanza”.⁸ La colección de Jorreto suministra un valioso y necesario instrumento para la reproducción de esa ideología mediante el adoctrinamiento de los hijos de la misma. Su compra por instituciones oficiales deja pocas dudas sobre su idoneidad para cumplir dicha función. La burguesía de los años finales del siglo se presentaba como conservadora y, más adelante se advertirá en los relatos, centraba sus enseñanzas en torno a los principios y las virtudes que siempre defendió la doctrina cristiana y la iglesia. El valor documental de la misma, por tanto, es muy grande.

⁸Valeriano, Bozal, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid: Alberto Corazón, 1979, pp. 169-170.

Otro aspecto que caracteriza la colección es su uniformidad. Lo más frecuente en la edición de las narraciones cortas del periodo era su variedad.⁹ Esto se debía a que las mismas no se escribieron pensando en ser obras unitarias. Lo más común era que ya hubieran aparecido en las páginas de la prensa y sólo en un momento posterior y, si su creador era reconocido como un estimable narrador, se reunieran en uno o varios volúmenes. Esto fue lo habitual hasta que se inició el siglo XIX y ese fue el caso de un muy respetado cuentista como era P. Antonio de Alarcón. Pues bien, éste sólo publicó sus tres colecciones (*Cuentos amatorios*, *Historietas nacionales* y *Narraciones inverosímiles*) en 1881 y 1882.¹⁰ En estas antologías recogió relatos escritos a lo largo de las tres décadas anteriores y, por supuesto, en los tres títulos agrupó relatos de todo género y condición. Por el contrario, en los años setenta era una práctica poco común la creación de una antología de cuentos expresamente para un volumen y que poseyeran unidad de estilo y temática. Décadas más tarde sí lo hicieron, por ejemplo, Clarín o Emilia Pardo Bazán. En esos años iniciales de los setenta, no era algo común. No ocurre eso, reitero, en los *Cuentos fantástico-morales* de Jorroto donde prima la uniformidad genérica y la finalidad moral.

La mayor parte de los veintisiete cuentos que constituyen el libro pueden ser clasificados de maravillosos y tienen una clara intención didáctica. Todos, además, parecen creados pensando, en primera o segunda instancia, en un público infantil. Sólo *El esqueleto vivo* se sale de ese modelo y se acerca más a lo que entendemos como literatura adulta. Debo, dicho esto, indicar que cualquier obra, si es compleja y de calidad, traspasa las fronteras

⁹No se puede olvidar que sólo a partir de los años sesenta es habitual la publicación de colecciones de cuentos. Podemos afirmar que lo más frecuente, en la primera mitad del siglo, es que éstos sólo vieran la luz en las páginas de los periódicos y revistas.

¹⁰*Novelas cortas de Pedro Antonio de Alarcón, primera serie. Cuentos amatorios*, Madrid: Imprenta y Fundición de Tello, 1881; *Novelas cortas de Pedro Antonio de Alarcón, segunda serie. Historietas nacionales*, Madrid: Imprenta y Fundición de Tello, 1881 y *Novelas cortas de Pedro Antonio de Alarcón, tercera serie*, Madrid: Imprenta y Fundición de Tello, 1882.

de edad, de sexo o de cultura. Sólo hay que pensar en *Alicia en el país de las maravillas* o en *Pinocho*.

Tampoco era algo común en la época que los textos fueran acompañados de numerosas ilustraciones, en esta ocasión de extraordinario interés y evidente calidad. Esto convierte a la colección en un caso especial de las primeras ediciones españolas específicamente infantiles. Por eso, no deja de ser llamativo que un libro tan difundido no sea ni siquiera citado en las más celebradas historias de este tipo de literatura ni en los estudios sobre la ilustración decimonónica.¹¹ En efecto, Carmen Bravo-Villasante¹² no nombra siquiera a Jorreto ni tampoco Jaime García Padrino en su más reciente trabajo *Libros y literatura para niños en la España Contemporánea*.¹³ Tampoco se citan, y vuelve a resultar extraño, a otros autores como Carlos Rubio o Peregrín García Cadena que dieron a la luz por esas mismas fechas *Colección de cuentos*¹⁴ o *Historias para todos*,¹⁵ dedicadas también a los primeros lectores. Creo que hay varias explicaciones para estos llamativos silencios. Por un lado, hay que tener en cuenta que por esos años aparecen

¹¹No lo cita en la obra antes citada Valeriano Bozal, ni en ninguno de los tres volúmenes de la de Artigas Sanz, *El libro romántico español*, Madrid, Gráficas Tejarío S.A., 1953 y 1954 donde informa sobre la mayor parte de los ilustradores del periodo; ni en la colectiva *Historia ilustrada del libro escolar en España. Del Antiguo Régimen a la Segunda República*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Rupérez, 1977; tampoco Jaime García Padrino en *Así pasaron muchos años (En torno a la Literatura Infantil Española)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. Parece que estos cuentos no han llamado la atención de la mayor parte de los historiadores de la educación ni de la ilustración gráfica. Sólo aparece citado por Mariano Baquero Goyanes en su imprescindible, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949, Revista de Filología, anejo L, 1949.

¹²Carmen, Bravo Villasante, *Historia de la literatura infantil*, Madrid: Revista de Occidente, 1956.

¹³Jaime, García Padrino, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid: Fundación Germán Rupérez, 1992.

¹⁴Carlos, Rubio, *Colección de cuentos*, Madrid: Imprenta de los señores de Rojas, 1868.

¹⁵Peregrín, García Cadena, *Historias para todos*, Madrid: Imprenta de Folguera a cargo de F. Fernández, 1873.

las primeras publicaciones de la editorial Calleja¹⁶ que se convirtió en un auténtico fenómeno cultural y acabó siendo identificada con todo lo que se refiriera al libro dedicado a la infancia. La crítica y la investigación histórica, si existe, se han centrado en la labor de esta empresa al igual que lo hizo el imaginario popular que relacionó cualquier cuento infantil con los libros de don Saturnino Calleja.

En segundo lugar, hay que reseñar que los estudios específicos dedicados a este ámbito de la creación en el siglo XIX son escasos. Tampoco debemos escandalizarnos por ello si pensamos que hasta fechas recientes no se han publicado, por ejemplo, los cuentos completos de *Clarín*.¹⁷ Este campo literario, como tantos otros de nuestra cultura, está necesitado de análisis más detallados de los que disponemos en la actualidad. Lo que afirmo lo han puesto de relieve estudiosos de la materia. Por ejemplo, García Padrino afirma refiriéndose a este asunto que

son tan enormes las posibilidades para esa aproximación investigadora como las carencias a las que debemos hacer frente cuando nos adentramos por su estudio: desde los muy insuficientes documentos a la escasa disponibilidad de repertorios bibliográficos completos o que nos permitan extraer de ellos las informaciones y conclusiones deseadas. Falta por hacer, entre otras cosas, una bibliografía histórica de ediciones de carácter infantil, además de la historia de las editoriales más importantes que se han dedicado a la infancia como destinataria o público específico.¹⁸

Pese a lo dicho, puedo adelantar que la medianía literaria del autor, la irrupción de la editorial Calleja y los escasos trabajos dedicados al estudio de la literatura infantil y a su ilustración gráfica explican el olvido de estos *Cuentos fantástico-morales*. Por todo ello, hay que reiterar la novedad

¹⁶La editorial comenzó su andadura en 1876 y, aunque su vida se prolongó hasta la década de los cincuenta, su periodo de esplendor se cerró con la crisis de 1929. Esto no fue obstáculo para que popularmente se identificara Calleja con cualquier relato infantil.

¹⁷Leopoldo, Alas: *Cuentos completos*, Madrid: Alfaguara, 2000, edición de Carolyn Richmond.

¹⁸Jaime García Padrino (et al), *Literatura infantil y lectura en el fin de siglo: (1898-1998)*, Alicante: Universidad; Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2000.

que supone la aparición de un volumen en el que se conjugan los textos y las ilustraciones. Jorreto cuestiona, además, lo que parecía otro supuesto extendido entre la crítica: “en los primeros libros infantiles que incluyeron ilustraciones como complemento o recreación de sus textos literarios no aparecía la firma del autor” García Padrino (2004:30). Nuestro autor, por al contrario, no sólo afirma su autoría como dibujante al inicio del libro sino que su firma aparece en la mayor parte de las ilustraciones.



Bajo la joven que reza a la Virgen en *La lámpara de la ermita* se aprecia la firma de Jorreto.

Jorreto, no hay que olvidarlo, se mueve ya en un contexto que propicia la aparición de relatos para la infancia ya que es a partir de mediados de siglo y, especialmente, en las últimas décadas cuando se editaron las más destacadas aportaciones a la literatura infantil. Los casos más relevantes fueron los de Antonio de Trueba que editó *Los cuentos populares* en 1853, *Los cuentos de colores* en 1866 y *Las narraciones populares* en 1874; por su parte los *Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares* de Fernán Caballero

vieron la luz en 1877 mientras que *Las lecturas recreativas* y *Cuentos para niños* de Luis Coloma lo hicieron en 1885 y 1888 respectivamente. El contexto editorial en el que se movía nuestro autor propiciaba la publicación de obras específicamente destinadas a un sector social hasta entonces prácticamente olvidado.

La originalidad de la colección, a mi entender, estriba en su carácter unitario. Es la obra de un creador encargado de la totalidad del volumen: de los cuentos pero también de las ilustraciones, de su organización y que piensa, además, en la distribución de las imágenes en las páginas del libro. Todo parece deberse a la voluntad de un creador que entiende que el libro infantil no puede reducirse contar unas historias sino que debe ser un objeto atrayente en su totalidad. Esa idea era en la época en la que nos movemos bastante novedosa en el contexto editorial español. En él los pocos volúmenes que se habían dedicado exclusivamente a los primeros lectores no poseían la unicidad que encontramos en el de Jorroto.

3. LOS CUENTOS

Señalé líneas atrás que la colección se compone de veintisiete relatos¹⁹ y que en ellos encontramos parecidas características. Sin embargo, no quiere esto decir que todos posean los mismos rasgos y puedan ser encuadrados en el mismo género. Algunos tienden a ser adaptaciones contemporáneas de historias milagrosas, otros se acercan a la leyenda romántica, casi todos podrían ser descritos como maravillosos, alguno de forma muy laxa podrían calificarse de fantástico... El análisis posterior de aquellos que resultan

¹⁹Los títulos de los mismos y según el lugar que ocupan en el volumen son *El remolino de nieve*, *El árbol del desierto*, *Las golondrinas*, *Herencia aprovechada*, *La lámpara de la ermita*, *La campana de Offelia*, *Las lágrimas de Flérida*, *Las espigas de Flora*, *El camino recto*, *El esqueleto vivo*, *La diadema de esmeraldas*, *La cítara rota*, *Los ovidios de humo*, *Los dos escudos*, *Las azucenas negras*, *Las alas de goma*, *La caja de aromas*, *El viejo misterioso*, *Gloria*, *La estrella transparente*, *Los eslabones de oro*, *Las tórtolas amarillas*, *El sepulcro ardiendo*, *La cinta azul*, *La lira de los cielos*, *La paloma blanca* y *Los ratones*

más significativos aclarará lo que he apuntado aquí. Pero antes me interesa destacar algunas constantes estilísticas y narrativas comunes.

En primer lugar, el narrador de la mayoría de las narraciones es omnisciente, organiza la historia según sus intereses y no es raro que se dirija al receptor para llamar su atención sobre cualquier aspecto de la historia. En cuanto controlador y organizador del relato, es frecuente que moralice o se digne aclarar el sentido del mismo. Así al inicio de *Los ratones* nos encontramos con la siguiente afirmación: “El hombre que llega a ser dominado por la avaricia, deja de ser hombre, para convertirse en el ente más ridículo de la creación” Jorroto (1884:211). En *La paloma blanca* el narrador se dirige directamente a los posibles lectores: “Vosotros, inocentes niños, a quienes estos cuentos se dedican, sois demasiado pequeños para comprender el valor de una madre” Jorroto (1884:203). En *La cinta azul* se permite dudar de sus conocimientos y les dice: “Yo no sé si sabréis que las golondrinas son unos pájaros sagrados; nadie las maltrata ni las hace daño” Jorroto (1884:185). Otras veces son leves llamadas de atención al receptor al que se tutea para que no pierda el hilo del cuento: “El dueño de ese palacio era, como comprenderás, inmensamente rico” Jorroto (1884:13). En ese mismo cuento, *El árbol del desierto*, más delante y de forma coloquial, se le trata aún de forma más cariñosa: “Pero, hijo mío, las fuentes, los arroyos de sus jardines se le fueron secando” Jarreto (1884:15). Podríamos ir entresacando ejemplos de cualquier título y siempre se mantendrá la misma constante. El objetivo que se busca con todo esto es claro. El narrador, que en casi todas ocasiones puede identificarse con el autor, persigue que se le confunda con el propio del cuento oral tradicional. Quiere ser la sabia criada, el cariñoso padre, la amada madre o la anciana abuela que embelesan al niño con historias que pueden interrumpir para llamar su atención, que dilatan para que se fije en cualquier pasaje significativo o que interrumpen para recalcar determinada enseñanza... La búsqueda de una nueva verosimilitud y el reflejo de la real-

idad social, que son los objetivos que por esos años persiguen nuestros más inquietos novelistas con Galdós al frente, están muy lejos de los parámetros en que se mueven las narraciones de Jorrito quien, en ese sentido, se halla más cercano a la estética romántica, al relato oral o a la narración milagrosa.



Rossina, personaje de *La lámpara de la ermita*.

En segundo lugar hay que indicar que muchas veces son los personajes infantiles o juveniles los pivotes sobre los que giran las historias. No resulta nada extraño que un niño muera en medio de una nevada en *El molino de nieve*, que en *La lámpara de la ermita* se narren las vicisitudes de Rossina, la hija de un gondolero; que una perversa muchacha sea la protagonista de *La campana de Offelia*; que una ingenua niña se enfrente a un incrédulo materialista en *La cítara rota*; que en *Gloria* la joven heroína tenga el mismo nombre del título de la obra. No son los protagonistas exclusivos de todos los cuentos pero sí de muchos y con esto se consigue fácilmente que los lectores de escasa edad se identifiquen con sus héroes y heroínas. Se busca que experimenten las mismas peripecias y aventuras que los personajes y saquen las mismas enseñanzas sobre la vida que ellos han extraído de sus andanzas.

Por último, llama la atención la casi absoluta falta de humor. En la literatura oral tradicional son frecuentes las historias truculentas y terroríficas o las aventuras maravillosas. No resulta extraño que haya que enfrentarse

a la maldad de una pérfida bruja, vencer los engaños de un hechicero, cortar la cabeza del dragón, sortear mil ríos o cruzar tierras habitadas por seres extraños. Sin embargo, no es infrecuente un episodio divertido, una escena extravagante o un personaje ridículo. Además, junto al mundo maravilloso en la narrativa oral conviven el chiste, el chascarrillo o el ingenioso juego de palabras. Nada de esto ocurre en los *Cuentos fantástico-morales*. Parece que la pedagogía y la moral de Jorroto excluyen el juego, la risa o la mera diversión. Cuando hay que educar a la infancia, debemos ponernos muy serios. El mal se opone al bien así como el vicio a la virtud y, se nos sugiere, que en el campo de la perdición se hallan el placer, identificado con la disolución y el humor, hermano de la frivolidad y la vagancia. Los personajes negativos se revisten de esos atributos y, todo lo más, serán objeto de risa para sus vecinos o familiares. El lector, si no quiere hacer también el ridículo, debe mofarse de la conducta inapropiada de los vagos o ridículos pero nunca lanzará una risa franca sino que ésta será reprimida por la reflexión ética. Dejo fuera de mi análisis las evidentes relaciones de estos relatos con los folclóricos populares. El asunto merecería un estudio pormenorizado y nos llevaría a terrenos diferentes de los que me mueven en esta ocasión.



Un ángel lleva al cielo al niño de *El remolino de nieve*.

Tras señalar estas generalidades, podemos analizar algunos relatos como ejemplo de lo que hemos indicado. Un caso paradigmático de lo que va a encontrar el lector más adelante es el primer cuento de la colección. No por casualidad *El remolino de nieve* es su pórtico. En él un niño pobre y casi desnudo se encuentra perdido en medio de una nevada. Llega a una cabaña y pide ayuda y refugio. El dueño irritado lo echa acercándole paradójicamente un leño ardiendo. El malvado casero lo persigue y ambos son arrastrados por un gigantesco torbellino. Cuando cesa el viento, el señor cae desde las alturas y muere. “El niño, en tanto seguía subiendo, subiendo; cruzó las nubes, el Ángel de la Guarda bajó a buscarle; y cogiéndolo en sus brazos, lo llevó a la Gloria” Jorroto (1884:12). No hay duda de que podemos clasificar este título entre los cuentos milagrosos. La maravilla o la tremenda desgracia de ser arrastrado por un huracán ponen en contacto al héroe con seres que habitan el panteón cristiano. En este caso, el Ángel de la Guarda que viene a salvar a un pobre y a castigar la maldad de aquel que no es capaz de ser caritativo. La breve y elemental anécdota desemboca en el campo de la ética cristiana.

Alguien podría preguntarse hoy qué sentido tiene revisar este tipo de relatos. La respuesta no puede ser más simple: nos guste o no, es con ellos, y con otros que son sus continuadores, con los que se ha formado buena parte de la infancia del siglo XX. La calidad literaria y su actualidad pedagógica deben ser cuestionadas pero eso no tiene que ocultar la realidad histórica. Más aún, es posible que bastantes manifestaciones de la literatura infantil y juvenil actual, con las correspondientes adaptaciones a los nuevos tiempos y a lo hoy “políticamente correcto”, puedan estar reproduciendo los mismos modelos que empleó Jorroto a finales del XIX.

Todas las narraciones no son tan simples como este primer cuento. La historia es mucho más compleja y por ello más atrayente en, por ejemplo, *La lámpara de la ermita* donde lo milagroso se reviste de otros ropajes. El

narrador comienza presentando un bello y decadente paisaje cercano a un lago y a una arruinada ermita. En su interior hay una Virgen y una lámpara mohosa. Cerca de ella se encuentra la casa donde viven el viejo gondolero Pietro y su hija Rossina. Cuando ésta descubre el interior de la iglesia, se dedica a limpiarla y su devoción la impulsa a mantener siempre encendida la lámpara. Por otra parte, en un reino lejano un monarca tiene dos hijos: Beni-Hassan y Sophia. Esta última es malvada y la envidia la empuja a calumniar a su hermano. El padre lo destierra por tres años. Beni-Hassan llega a la ermita y se enamora de Rossina pero, cumplido el tiempo del destierro, vuelve a su reino con el propósito de regresar y regalar a la joven las joyas que por su bondad se merece. La hermana persevera en su odio y ordena a unos sirvientes que lo arrojen a una profunda cueva que hay frente al palacio. El padre, inquieto por la desaparición, ordena que lo busquen; Rossina, mientras tanto, espera el regreso de su amado. Uno de los criados descubre al padre las acciones de Sophia y el rey ordena que sea enterrada viva pero escapa y consigue llegar a la casa de la bondadosa Rossina. La princesa la convence de que se intercambien los vestidos porque piensa ingresar en un convento. Llegan las tropas del rey y cumpliendo sus órdenes arrojan engañados a la pobre muchacha a la cueva donde está Beni-Hassan. Sophia no cuida, como aseguró, la ermita ni la lámpara. Los jóvenes amantes se encuentran felices en las tinieblas de la caverna y salen de ella gracias a una misteriosa luz. La princesa, que cree que los jóvenes están muertos, decide volver al reino para reclamar la corona. En el camino, y acentuando la inverosimilitud, Sophia cae en el hoyo de la cueva. Allí muere porque no tiene la luz que guió a los otros personajes. Ésta no era otra que la lámpara de la ermita.

En esta ocasión y, aunque también existe un elemento milagroso asociado a una imagen de la Virgen, el cuento está cercano a lo maravilloso porque la lámpara se asemeja a un talismán. Como es preceptivo en este

tipo de literatura, la realidad cotidiana y sus leyes quedan en suspenso y nos adentramos en un mundo en el que puede suceder cualquier acontecimiento. El lector hace un pacto con el narrador por el que puede presentar hechos que no admitiríamos en el mundo real: los personajes pueden volar, usar talismanes, estar protegidos por hadas madrinas o matar dragones. En el cuento que comentamos eso ocurre a medias. Hay hechos prodigiosos pero estos también podrían ser tildados de inverosímiles. ¿Es una maravilla que los personajes se trasladen del reino oriental a la región italiana donde viven el gondolero y su hija? ¿Por qué se hurta la información sobre el medio de transporte? ¿La caída de la perversa princesa es un hecho fortuito o un castigo divino? La posición de Jorreto sigue estando más cercana a la narración milagrosa que a la maravillosa y todo apunta a que no estamos en un universo dominado por otras leyes sino en una estilización del nuestro en el que las leyes divinas controlan los acontecimientos y a los personajes. El creador tiene miedo del desenfreno que supone abandonarse a la pura fantasía y nunca deja que ésta sea la raíz de lo inexplicable. Las maravillas, si podemos llamarlas así, encuentran su razón de ser en un posible milagro de la Virgen y son, a la postre, el arma de que se vale la divinidad para castigar a los malvados o premiar a los bondadosos. En cualquier caso, el argumento se ha complicado y la historia es mucho más compleja. El cuento maravilloso tradicional en el que los significados se hallaban ocultos casi a nivel inconsciente²⁰ ha sido traicionado y todo encuentra su razón de ser y su explicación. Los fines morales que siempre he señalado en la mayoría de estas narraciones no dejan crecer una narración abiertamente dominada por la fantasía. Ésta debe plegarse a los mandatos de la moral cristiana católica. No es la libérrima ficción humana la que posibilita los imaginarios viajes, las múltiples casualidades o las desgracias de la malvada princesa sino la acción directa de la Madre de Dios.

²⁰Bruno, Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1977.



El esqueleto vivo.

Lo mismo ocurre con las pocas narraciones que se aproximan a lo fantástico. *El esqueleto vivo* posee muchas notas de la leyenda romántica. El tiempo y el lugar en el que se desarrolla la historia es lejano y, especialmente para el lector del XIX, muy misterioso: la civilización egipcia. Los espacios (el desierto y un hipogeo), los personajes (una disoluta mujer y un vengativo esposo) y la exótica ambientación son propios de la leyenda romántica. Posee, además, un rasgo que exigimos en el cuento fantástico: la existencia de dos narradores que atestigüen la veracidad de lo narrado. Desde Todorov²¹ se subraya la necesidad de que lo fantástico, es decir el ser o el hecho que destruye nuestra noción de la realidad, adquiera verosimilitud. Lo mejor para ello es que la historia sea autenticada por un narrador en primera persona, alguien que haya presenciado la irrupción de lo inexplicable. En este caso, un primer narrador que viaja por Egipto cuenta en primera persona el descubrimiento de un esqueleto cuando está observando unas ruinas. El segundo será el propio esqueleto quien tomará la palabra para explicarnos los motivos de su castigo. El muerto que adquiere vida o que vuelve del otro mundo es uno de los motivos fantásticos típicos del cuento romántico. Jorreto lo retoma y lo adapta a la moda egipcia que se ha extendido por las letras europeas tras las conquistas napoleónicas y los trabajos de Champollion.²² Sin embargo, este cuento no provoca ningún horror ni terror metafísico. Las palabras de nuestro esqueleto no van encaminadas a socavar la visión

²¹Tzventa Todorov, *Introduction a la litterature fantastique*, París: Seuil, 1970.

²²La narrativa occidental sufrió la moda de lo egipcio que se inició con *Le Roman de la Momie* (1840) de Théophile Gautier.

positivista de la realidad sino a criticar el placer y el engaño matrimonial. El esqueleto de Thamar, una mujer que se entrega al desenfreno sensual y comete el pecado de no dar sepultura a su marido, está condenado a penar por los siglos por los pecados que cometió y su vuelta tiene como fin advertirnos de lo que nos puede ocurrir si actuamos como ella. Si alguien clasifica *El esqueleto vivo* como fantástico, al momento debería indicar que se trata de un relato fantástico explicado por las intenciones morales de su autor. No hay que repetir que, cuando es aclarado el sentido de lo sobrenatural, matamos la esencia de este tipo de narraciones. En todo caso, no deja de extrañar su presencia en la colección ya que las referencias a las desenfrenadas fiestas de Thamar o el miedo que pudieran provocar las momias podrían ser considerados poco apropiados para la infancia.

También esto ocurre en *Las lágrimas de Flérida* donde reaparece el motivo de la joven engañada por el Diablo que toma forma humana para conseguir su amor. Como sabemos, el príncipe de los ángeles caídos simboliza en muchas leyendas románticas el impulso sexual reprimido por las imposiciones sociales. Algo de eso se sugiere de forma ingenua en este relato: “Flérida entonces, que estaba muy lejos de comprender al mismo diablo, que pretendía turbar su inocencia” Jorroto (1884:54), pero la sugerente historia del trío formado por la joven, el demonio y Narciso acabará de nuevo en una crítica de la avaricia y de las ambiciones humanas.

En resumen, se podría afirmar que, aunque nuestro autor juega con muchos de los materiales y motivos temáticos propios de la fantasía demonónica, éstos siempre son un recurso que emplea para conseguir los fines que persigue. En otras palabras, el narrador, los personajes, los tiempos, los espacios, la ambientación y las aventuras de estos cuentos están controlados por evidentes intenciones moralistas. Intenciones que frustran y reprimen los motivos maravillosos o fantásticos que han aflorado en los textos.

4. LAS ILUSTRACIONES

El volumen está profusamente ilustrado y las imágenes que acompañan a los textos se adaptan a las páginas en las que se integran. En efecto, las más de cien ilustraciones dialogan siempre con el texto y son un complemento a la historia. No existe ninguna que sea exenta: no son nunca láminas independientes. Se conciben como un complemento necesario del texto pero no adquieren sentido fuera de éste. Sirven para completar y describir las escenas más destacadas de las historias. Esto no quiere decir que todas cumplan la misma función. Existen algunas que podrían ser calificadas de simples signos de señalización: elementos decorativos de división de los textos. Es lo que ocurre con los frisos que aparecen al inicio de muchos relatos y que son indicadores de que éstos comienzan. Estos frisos rectangulares, de claro origen renacentista ya que están llenos de elementos vegetales estilizados, cornucopias y de figuras infantiles mitad ángeles mitad cupidos, están presentes en veintiuno de los relatos. No guardan ninguna relación con las historias que se nos van a narrar y sólo son indicadores gráficos del inicio de los textos.



Ilustración inicial de *El árbol del desierto*.

En alguna ocasión van acompañados de letras iniciales, de mayor o menor tamaño, que alguna vez incorporan elementos icónicos. Hay que destacar que estos marcadores gráficos guardan poca relación estilística con el resto de los dibujos. Para completar esta segmentación existen otros pequeños que ponen fin a los cuentos. Tampoco ilustran las historias y varios se repiten mecánicamente a lo largo del volumen. Es el caso de un angelote, semejante a los ya citados, el cual hallamos dos veces; tres aparece una garza pescando y otras dos un pequeño fragmento paisajístico en el que revolotea

una mariposa. El resto son paisajes con construcciones en la lejanía. Muchos relatos, en concreto doce, no poseen esta ilustración final.

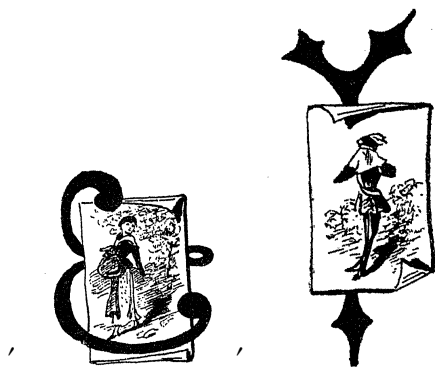


Ilustración que marca el final de *Las espigas de Flora*.

Es evidente que Jorroto ha querido dar entidad a cada una de sus narraciones y con ese fin las ha diferenciado gráficamente y ha establecido unos límites precisos entre ellas. Pese a encontrarnos ante una muestra temprana de la literatura infantil, su creador, muy introducido en el mundo editorial, ha cuidado todos sus detalles y ha elaborado un volumen en el que todos los elementos han sido seleccionados.

La variedad estilística también es una característica de los grabados que acompañan a los cuentos. Ya hemos indicado que éstos son muy numerosos por lo que analizarlos en su totalidad sería una tarea demasiado amplia para un estudio como el que realizamos. Al igual que se hizo antes con los textos, seleccionaré algunas muestras significativas que den una idea global del contenido. Antes hemos de indicar que todos, como se indica en la página inicial, son “dibujos en zinc”²³ y fueron creados “por el mismo autor”. Es, por tanto, una publicación concebida en su totalidad por Jorroto.

²³Francisco Esteve Botey, estudioso de la ilustración bibliográfica española, en *El grabado en la ilustración del libro. Las gráficas artísticas y las fotomecánicas*, Madrid: CSIC Instituto “Nicolás Antonio”, 1948, pp. 178-179 describe así esta técnica: “Las planchas de cinc son muy delgadas y flexibles, pues sólo tienen medio milímetro de espesor. Se granean con



Letras iniciales de los capítulos II y III de *Las lágrimas de Flérida*.

Comencemos por un caso especial. En *Las lágrimas de Flérida* la ilustración se reduce a su mínima expresión: a las letras iniciales de cada uno de los capítulos del cuento. La muy alambicada caligrafía de éstas, que anticipa en su gusto por la curva el *art nouveau*, ciñe una hoja o pergamino en que se inserta un pequeño dibujo. El resto del texto carece de grabados. Así que el artista ha economizado al máximo los recursos y se limita a decorar la eme, la e, la y, la a, la efe, la u y la pe, letras iniciales de los siete capítulos del relato. Las hojas sí contienen pequeñas ilustraciones: un paisaje de aguas cenagosas, la figura de la hermosa Flérida, la del enamorado Narciso, la casa de aquélla ardiendo, la muchacha abrazada a un personaje que resultará ser

mínima y mayor aspereza, como las piedras, en relación con el trabajo de pluma o de lápiz que se intente, a fin de evitar el peligro de empaste en la tirada. La operación se hace como sigue: En amplia cubeta movida por la rotación de un eje excéntrico que transforma su movimiento circular continuo en rectilíneo alternativo, y sobre ella corren y se tropiezan, en revolución derivada en todas direcciones, una bolitas de vidrio [...] Ese ajeteo extenso de rozamiento con la superficie, produce la eliminación de partículas del guarnecido de la lámina, que por ese medio tan elemental queda graneada a voluntad en razón del tiempo empleado en la operación[...]. Para evitar las manchas irisadas que quedan en el metal usando la esponja, preferimos sumergir la plancha en la cubeta continente del agua acidulada dicha, u otra compuesta por una disolución de ácido nítrico al 3 por 100 mezclada con alumbre, con cuyo uso se blanquea levemente la superficie, permitiendo apreciar mejor los trazos llenos y los grises del modelado del dibujo”.

el diablo, un castillo y una barca. Esa síntesis icónica, pese a todo, anticipa con imágenes los ejes fundamentales de la historia. El muy rebuscado recurso acierta a unir en un mismo y elaborado signo elementos decorativos, gráficos e icónicos. Evidentemente esta mezcla resta claridad a la ilustración que puede ser acusada de demasiado artificiosa. El lector de poca edad es posible que no logre decodificar un conjunto de signos tan complejo si no pone especial interés en ello.



Inicio de *La diadema de esmeraldas*.

En *La diadema de esmeraldas* vuelve a repetirse el mismo recurso pero en esta ocasión sólo al comienzo del cuento. En la letra inicial del mismo, una ele, se inserta una corona en la que se aprecian las piedras del título. Los tres restantes dibujos siguen un patrón más o menos realista aunque en el último, en el que aparece el protagonista ahorcado, es posible percibir cierto expresionismo. No sabemos si ello se debe a cierta impericia del ilustrador o a que éste quiere cargar los tintes dramáticos de la historia. El fuerte contraste de luz y sombras, el desgarrar doloroso y la casi caricaturesca figura de los dos personajes así lo indican.



Ilustración de *La diadema de esmeraldas*.

La mezcla de grafía y dibujo se repite al comienzo de *La estrella transparente*: la letra inicial está acompañada de estrellas de diferentes tamaños que decoran casi todo el margen lateral de la página. Otro tanto ocurre con la eñe de *Las tórtolas amarillas* en la que se posa un pájaro de esta especie. También en *El sepulcro ardiendo* una “q” está acompañada de una joven envuelta de humo. Como se ve, es un procedimiento recurrente en estos *Cuentos fantástico-morales* que las letras iniciales anticipen algún episodio o elemento de la historia.

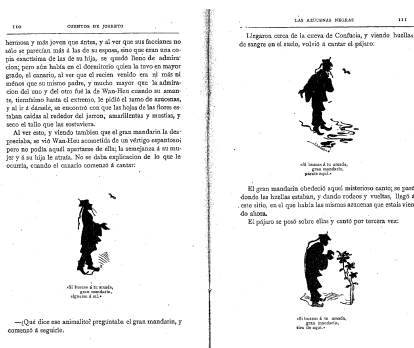


Imagen en el comienzo de *Los ovillos de oro* (adviértase la firma del autor bajo el libro).

Esta parquedad ilustrativa está presente en otros títulos. Por ejemplo, en *Los ovillos de oro*. En el inicio encontramos un dibujo que ocupa casi toda la página en el que se ven una bella reina y una irritada hechicera. Las páginas siguientes quieren ser las de un pergamino que contiene el cuento firmado por la bruja Wfala. Al final, aparece otro de los pequeños dibujos que señalan la conclusión y que, en esta ocasión, no guarda ninguna relación con la narración. En otros títulos también la ilustración se reduce al mínimo. Entre ellos, por su originalidad y estilización, habría que destacar la única ilustración que posee *Las alas de goma*.

Por el contrario, en ocasiones el ilustrador parece haberse sentido atraído por la historia y el número de grabados crece. *Las azucenas negras* es un caso especial porque las ilustraciones juegan con el título del cuento: todos siguen la técnica de las figuras negras. Quizá, con ella consigue Jorroto sus mejores resultados. No creo que sea algo aleatorio que se repita una de esas figuras en la página inicial del libro. Su creador es consciente de que con este procedimiento estilístico ha conseguido los mejores y más expresivos resultados. *Las azucenas negras* explica el nacimiento de tan extrañas flores. El relato se inicia con un ramo de ellas situado en el extremo derecho de la página. La intensidad del negro contrasta con el resto de los elementos.

Las diez restantes ilustraciones, resueltas con la misma técnica, se llenan de un fuerte exotismo dado que la acción se traslada a la China “no lejos de Nan-Kin, la antigua corte del Mediodía” Jorroto (1884:103). Imágenes de personajes con las típicas coletas, farolillos de papel, elegantes damas que han dejado caer el pay pay, rocas que emergen del mar; al fin, toda la iconografía oriental que podría exigir un europeo en los años finales del siglo XIX. Por otra parte, Jorroto juega con la colocación espacial de las ilustraciones. Hay algunas en las que ha conseguido un efecto impactante. Es el caso de las incluidas en las páginas 110 y 111 en las que el lector puede seguir una secuencia casi cinematográfica en la que el gran mandarín persigue a un canario y al fin se inclina al ver las flores. Los dibujos recuerdan al teatro de sombras oriental y preludian otros habituales en Arthur Rackham o en el tebeo y el libro ilustrado infantil del siglo XX.



Disposición de las figuras negras en *Las azucenas negras*.

En la última narración volvemos a encontrarnos con la misma forma de actuar. Las veintiuna ilustraciones están simétricamente colocadas. Excepto la primera que muestra el retrato humorístico de don L., protagonista de *Los ratones*. El cuento, que gira en torno a una mínima anécdota, habría que considerarlo una extensa descripción caricaturesca del tal don Eleuterio que se hace llamar don L para no gastar más letras. En efecto, el pintoresco cuadro costumbrista critica la avaricia y, tras una amplia pintura del tipo,

concluye aclarando que todas las riquezas que ha atesorado el avaro a lo largo de su vida han sido comidas por los ratones. Los grabados, de mucho más interés, mantienen un tono claramente caricaturesco. Como adelanté están colocadas de tal manera que, cuando el lector, abre las páginas del libro encuentra cuatro simétricamente colocadas en los cuatro puntos que focalizan el interés de la mirada. Al tiempo, describen gráficamente al ridículo personaje: chocando con una farola, empapado bajo la lluvia, huyendo de una señorita. Se le presenta largo y estilizado abandonando el canon realista y acercándose a los modelos de la caricatura o del naciente cómic. Al lector habituado a este género no dejará de recordarle por su estilización a los de las magníficas viñetas de Josep Coll i Coll (1923-1984), el colaborador del TBO.

220 CUENTOS DE JORRETO
pedazo de carne, insensible a todo bello sentimiento, que pasaba su vida siendo la irrisión de cuantos le rodeaban...



III

Me interrumpí preguntando por qué este cuento se titula *Los ratones*, siendo así que todavía no han salido á escena.

Sin embargo, son los protagonistas de mi cuento.

Un día D. L., después de haber pasado su vida en una privación continúa, lleno de achaques y de enfermedades, se determinó á abrir la caja de su tesoro.

[Figuraos cuál sería su sorpresa al ver que estaba completamente vacía, que dentro de ella no quedaba ni un solo resto de su adorada fortuna, en aras de la cual había sacrificado su miserable existencia, y que, en vez de recoger sus valiosas acciones y sus pólizas y sus billetes, se encontró con un ejército de ratones, gordos, relucientes y hermosos, que todo se lo habían comido!...



dos, relucientes y hermosos, que todo se lo habían comido!...

LOS RATONES 221

IV

Ast es que D. L. murió solo y abandonado, como mueren todos los avaros; como los perros, sin oír en los últimos instantes de su vida ni una sola frase de consuelo, ni tener un sér querido que recoja y endulce con sus miradas amorosas las posturas de sus ojos cadavéricos; porque, como nunca se han ocupado de sembrar el bien, nunca pueden coger sus frutos deliciosísimos.



UNIVERSITARIA
DE

Imágenes caricaturescas en *Los ratones*.

5. CONCLUSIONES

Un somero análisis de la antología de Jorroto nos indica que, aunque se trata de una temprana colección de cuentos infantiles, su creador no sólo

tiene muy claros sus objetivos didácticos y los instrumentos literarios que va a usar para conseguirlos, además, y es ésta su contribución más novedosa, concibe el volumen como una totalidad. No actúa como otros escritores de la época, caso de Fernán Caballero, Trueba o Coloma, que son responsables exclusivamente de un texto el cual tienen que dejar en otras manos para que sea ilustrado, organizado y compuesto. Jorroto, como pocos creadores en el siglo XIX, concibe una obra total. En ese sentido no deja de ser significativo que casi todos los grabados, excepto los que he calificado de señales de inicio o finalización, estén claramente firmados con su primer apellido. Es con él y con Calleja, a no ser que aparezca alguna obra anterior, cuando podemos decir que nace el libro infantil ilustrado en castellano. Por supuesto, desde la Edad Media existen obras que han podido ser leídas o contadas a los niños; además, en otros momentos también se ha podido crear textos pensando en la educación de un príncipe o del primogénito de un gran noble; también hay narraciones orales que han poblado de fantasías las mentes de la infancia desde los más remotos tiempos; en muchas ocasiones las niñas y niños se han reído con graciosas anécdotas o chascarrillos,... Pero lo que es una novedad es que se publique en España un libro ideado como una completa y compleja unidad para los menores de edad. Eso sólo fue posible cuando la industria editorial tenía un desarrollo técnico adecuado que posibilitaba la edición de libros a un precio cada vez más asequible y que estos pudieran contener ilustraciones que atrajeran el interés de esos primeros lectores.

Es evidente que *Los cuentos fantástico-morales* comparten con las obras de los autores antes citados y con las que está sacando a la luz la editorial Calleja un tono y una finalidad moral de raíz católica evidente y, en ocasiones, excesivamente conservadora. Pero debemos reconocer que es algo absolutamente general y que sería impensable una obra que fuera subversiva o que cuestionara algún presupuesto estético o moral establecido. En otros géneros y para otro público es posible encontrar textos que critican abierta-

mente la organización social o a determinados comportamientos y prácticas sociales. Sólo hay que pensar en algunas obras de Galdós y más tarde en Clarín o algunos escritores de nuestro naturalismo más radical. La producción de Jorroto, no podía ser de otra forma, se adapta a los condicionantes que imponen los sectores que ostentan el poder y, por ello, todos los cuentos obedecen a los mismos principios. Por el contrario, las ilustraciones poseen mayor variedad estilística y funcional. En ellas Jorroto parece sentirse un adelantado y tantea en varios terrenos de la ilustración. Como todavía existen muy pocos modelos para la propiamente infantil, ensaya varias vías. En ocasiones, sus imágenes recuerdan a las que han puesto en circulación los dibujantes románticos; en otras, se muestra más realista; algunas, parecen más propias de una mirada expresionista o se acercan a la caricatura; en bastantes, el gusto orientalizante las acerca al *art Nouveau*. . . En todo caso el lector que se interne en sus páginas tendrá pocas dudas de que se encuentra ante un libro decisivo en la evolución de la literatura ilustrada infantil española.



Marca final de *El viejo misterioso*.

OBRAS CITADAS

ALARCÓN; Pedro Antonio de (1881), *Novelas cortas de Pedro Antonio de Alarcón, primera serie. Cuentos amatorios*, Madrid: Imprenta y Fundición de Tello.

ALARCÓN; Pedro Antonio de (1881), *Novelas cortas de Pedro Antonio de Alarcón, segunda serie. Historietas nacionales*. Madrid: Imprenta y Fundición de Tello.

- ALARCÓN; Pedro Antonio de (1882), *Novelas cortas de Pedro Antonio de Alarcón, tercera serie*. Madrid: Imprenta y Fundación de Tello.
- BETTELHEIM, Bruno (1977), *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1956), *Historia de la literatura infantil*, Madrid: Revista de Occidente.
- BOZAL, Valeriano (1976), *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid: Alberto Corazón.
- ESTÉVEZ BOTEY, Francisco (1948), *El grabado en la ilustración del libro. Las gráficas artísticas y las fotomecánicas*, Madrid: CSIC Instituto "Nicolás Antonio".
- GARCÍA CADENA, Peregrín (1873), *Historias para todos*, Madrid: Imprenta de Folguera a cargo de F. Fernández.
- GARCÍA PADRINO, Jaime (1992), *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid: Fundación Germán Rupérez.
- GARCÍA PADRINO, Jaime (2000), *Literatura infantil y lectura en el fin de siglo: (1898-1998)*, Alicante: Universidad y Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- GARCÍA PADRINO, Jaime (2004), *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- JORRETO PANIAGUA, MANUEL (1884), *Cuentos fantástico-morales*, Madrid: Imprenta de Enrique Rubiños.
- RUBIO, Carlos (1868), *Colección de cuentos*, Madrid: Imprenta de los señores de Rojas.
- SALAN VILLASUR, Ildefonso (2001), *El esqueleto vivo y otros cuentos trastornados*, Madrid: Celeste.
- TODOROV, Tzventa (1970), *Introduction a la litterature fantastique*, París: Seuil.

recibido: septiembre 2008

aceptado: mayo 2009



Marca final de *El árbol del desierto*.