

FRANCISCO DE PAULA ALDANA MONTES (1870-1938)
PINTOR E ILUSTRADOR MALAGUEÑO. (SEGUNDA PARTE)

María Elisa Almarza Burbano
Universidad de Málaga

Y con un álbum de dibujo en mano llegan también los pintores a este siglo XX. Muchos de ellos se desentendieron incluso de la pintura en su fervorosa adhesión al dibujo, que ahora encontraba, consecuente con el desarrollo industrial del tiempo, nuevos estímulos para su aplicación en publicaciones y publicidades, carteles y diseños y en todo el atavío ruidoso que traía a este mundo esa criatura recién nacida que se llamó cinematógrafo¹.

[. .]

Las posibilidades creativas, experimentales y de mercado que brindaban las artes gráficas, seducen a un buen número de artistas, de procedencia diversa, que se profesionalizan o que simultanean el diseño con la pintura y la escultura²

- 1 GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto: "Por sus dibujos le conoceréis", en *Catálogo de la Exposición Penagos (1889-1954)*. Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque. Ayuntamiento de Madrid, 1989, p. 41
- 2 PEREZ ROJAS, Javier: *La ilustración gráfica en Valencia. Del Modernismo al Art Déco*, Valencia, 1991, p. 14

RESUMEN

Algunos apuntes acerca de la vida y obra de Francisco Aldana Montes, malagueño afincado en Madrid, donde falleció. Fue funcionario del Estado, pintor e ilustrador. Entre sus amistades se encuentran pintores como Fernando Alberti Barceló y Tomás Campuzano o escritores como Fernando José de Larra y Guillermo Díaz Caneja. Acudió a varias de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas durante sus años de actividad como pintor, recibiendo algunos premios y menciones honoríficas por su trabajo.

Palabras clave: Pintor, Málaga, Exposiciones Nacionales, Paisajista, Retratos, Ilustrador, Funcionario, Escuela de Artes Gráficas, Madrid.

SUMMARY

This essay is about the life and work of Francisco Aldana Montes, who was born in Málaga and settled in Madrid where he died. He was a painter and illustrator and worked as a clerk for the Government. Among his friends there were painters as Fernando Alberti Barceló and Tomás Campuzano and writers as Fernando José de Larra and Guillermo Díaz Caneja. He exhibited his paintings in several of the Fine Arts National Exhibitions celebrated during his life as a painter, obtaining some prizes for his work.

Key words: Painter, Málaga, National Exhibitions, Landscape Painter, Portraits, Illustrator, Civil Servant, Graphic Arts School, Madrid

Últimas Exposiciones

Cuando en 1870 el museo de la Trinidad se integra en el Prado, la mayoría de sus fondos decimonónicos, entre ellos los adquiridos en las Exposiciones Nacionales, quedarán depositados en el Ministerio de Fomento a la espera de destino. Ante la necesidad de contar con un centro oficial que albergara el arte español del siglo XIX, se crea en 1894 el Museo de Arte Contemporáneo, pasando a denominarse de Arte Moderno antes de su inauguración en 1898.

El Ministerio de Fomento decide alojarlo en el Palacio de Bibliotecas y Museos del Paseo del Prado, una vez acabado. Además del fondo existente, para las nuevas adquisiciones el Museo se regirá por los siguientes criterios: “Haber sido premiadas en las Exposiciones Nacionales, considerarlas la Academia de Bellas Artes de San Fernando dignas de ser adquiridas por el Estado y haber fallecido sus autores, o tratarse de envíos de los últimos años de los pensionados de la Academia de Roma”³, introduciendo en 1915 una nueva condición, que fueran de autores españoles. Estas normas seguirán estando en vigor al adquirir las obras de arte del siglo XX. En 1971, las correspondientes al siglo XIX, pasarán definitivamente al Museo del Prado, quedando instaladas en el edificio del Casón del Buen Retiro, hasta 1997⁴.



1. *Paisaje* Óleo sobre lienzo, 0,90 x 1,40, C. 1920 (Museo de Málaga)

3 JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, “Colecciones del Museo de Arte Moderno”, www.museodelprado.es (Consultado: 5-10-2009)

4 *Ibidem*

En julio de 1925, Francisco Aldana Montes ofrece a la Dirección General de Bellas Artes su cuadro *Paisaje*, con destino al nuevo Museo de Bellas Artes de Málaga –creado por el Ministerio de Instrucción Pública mediante Real Decreto de fecha 24 julio 1913–, siendo adquirido por acuerdo de la Junta de Patronato y Real Orden de 11 de julio de 1925⁵.

Se trata del mismo cuadro que su hija Rosario Aldana Burbano –copiando a su padre– pintó al óleo sobre tabla⁶. No sabemos si la muerte de su hija –acaecida el día 1 de junio de 1925 y pocos meses después de haber cumplido veinte años– pudo influir a la hora de elegir este cuadro y no otro, con destino al nuevo museo. Rosario fue enterrada en el Cementerio de la Almudena⁷.

Durante un tiempo y a partir de 1953, formó parte del Gobierno Civil de Málaga como depósito del Museo, no apareciendo ya en el listado de 1982 del levantamiento definitivo de las obras depositadas en dichas dependencias. De hecho, la obra debió formar parte de la exposición permanente del Museo en su nueva sede del Palacio de los condes de Buenavista, ya que aparece en el catálogo realizado en 1961⁸.

No va a ser la de 1926 la última Exposición Nacional a la que acuda Francisco Aldana, aunque a partir de ahora pasará por ellas sin ningún reconocimiento por su trabajo. No habrá la correspondiente a 1928, ya que al año siguiente el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes agregó una Exposición de Pintura, Escultura, Dibujo y Grabado, al “grandioso

- 5 Archivo Museo de Málaga, Libro de entradas y salidas administrativas del Museo de Bellas Artes, n° de Entrada 47 de 11 de julio de 1925 y n° de Salida 81 de 18 de julio de 1925. N° Inventario: BA/E00920. Restaurado lienzo y marco en febrero-abril 2007. No se indica el importe de la venta del cuadro.
- 6 ALMARZA BURBANO, María Elisa: “Francisco de Paula Aldana Montes (1870-1938). Pintor e ilustrador malagueño. (Primera Parte)”, en *Isla de Arriarán*, n° XXIX, junio 2007, pp.157-179 p.171
- 7 Archivo del Ayuntamiento de Madrid, Diario n° 17124, Folio 135, Contaduría, Sección de Ingresos, Cementerio Municipal de Nuestra Señora de la Almudena, Talón n° 8783, 1924-1925. Fue inhumada en sepultura de segunda perpetua, pagando 250 pesetas por derechos de inhumación.
- 8 AMM, En el catálogo del Museo de Bellas Artes realizado por Rafael Murillo Carreras en 1933, aparece con el n° 789, p. 129, y en el que se llevó a cabo por parte de la Dirección General de Bellas Artes en 1961, en la sala XIV, p. 22

Certamen Internacional inaugurado en Barcelona, con toda solemnidad y pompa, por los Reyes, el día 20 de mayo de 1929”⁹, siendo considerada internacional. En un primer momento se había pensado en Sevilla como sede, incorporando esta exposición a la Iberoamericana que allí se celebraba, pero al final el Gobierno optó por los Palacios del Retiro a petición de los propios artistas¹⁰.

Aldana no envía ninguna obra en esa ocasión, pero sí lo hará a la exposición de 1930, última que inaugure el Rey junto a la familia real, ya que la que tenga lugar en 1932 contará con la asistencia del Presidente de la República española, don Niceto Alcalá Zamora. Francisco Aldana acude con un nuevo “Paisaje”¹¹, así como a la celebrada en 1934, última a la que se presente. Pantorba no puede ocultar su decepción ante la muestra y escribe en *Blanco y Negro*: “Paréceme que en este Certamen no hay una obra que venza a todas las demás. Veo algunas que me gustan mucho y muchísimas que no me interesan nada”¹².

Aldana va a quedar definitivamente anclado en las formas y gustos del pasado, las nuevas tendencias no influyen en su pintura ni ésta muestra una clara evolución. El paisaje sigue siendo el principal género cultivado por nuestro artista, aunque también hará algunos bodegones y retratos, que quedarían dentro del círculo privado, ya sea familiar o de amigos.

9 PANTORBA, Bernardino de, *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Ediciones Alcor, 1948, p. 263

10 *Ibidem*. Atendiendo a las peticiones de los artistas, el Gobierno lo hizo saber a través de un real decreto en la Gaceta el 26 de febrero de 1930. Pantorba al hablar del catálogo ilustrado, nos indica que “está mejor presentado que todos los anteriores”, p. 274

11 *CATÁLOGO de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932*, mayo junio Palacios del Retiro, Madrid, 1932, p. 40, n° 303

12 PANTORBA, Bernardino de, op. cit. p. 294



2 *La Catedral desde el puerto*. Óleo sobre tabla, 0,10 x 0,17 (Colección particular)



3 *La Farola*. Óleo sobre tabla, 0,10 x 0,17 (Colección particular)

2. El retrato en la pintura de Aldana

A finales del siglo XIX, la pintura de género competirá junto al paisaje, con la de historia, entrando en la dinámica de un realismo “folletinesco vulgar y socializante, sentimentaloides y triste, muy representativo de ciertos sectores del gusto burgués”, marcado por el preciosismo de Fortuny y el *tableautin* de casacones. Por otra parte el retrato que se cultiva partiendo del romanticismo, estará también marcado por el realismo, “terminando en la decadente elegancia de finales de la centuria”.¹³

Teniendo en cuenta la importancia que para el programa realista tuvo “la fidelidad a la realidad visual”, no estaría éste completo si sólo lo basamos en *la verosimilitud*. Hacia mediados del siglo XIX, los conceptos de verdad y sinceridad se convertirán en “grito de guerra realista, exigiendo del artista un constante esfuerzo por desembarazarse de la impedimenta de la formación tradicional”, constituyendo las bases de la futura creación de “una obra sincera y veraz”. El realismo de este siglo constará de una serie de rasgos que lo distinguirán de otras manifestaciones, pero sin implicarse en ningún tipo de compromiso ni meta social, siendo considerado a veces como “un fenómeno progresivo y perenne que evoluciona y se desarrolla a lo largo de los siglos”, sosteniendo que el único tema válido que podía tratar el artista contemporáneo *era el mundo del momento*. Para el artista, “el horror –como la belleza o la misma realidad– no puede universalizarse: está vinculado a una situación concreta en un momento dado del tiempo”.¹⁴

Un conocido portavoz de los pintores simbolistas como Aurier, estableció los cinco puntos capitales de cómo ha de ser definida la obra de arte:

1. Ideísta, porque su único ideal será la expresión de la idea.
2. Simbolista, porque expresará esta idea mediante formas.
3. Sintética, escribirá estas formas, estos signos, según un modo de comprensión general.

13 ARIAS ANGLÉS, Enrique, “Pintura española del siglo XIX”, *Cuadernos de Arte Español* n° 45, Madrid, Historia 16, Vol. 3, 1991, pp. 25-26

14 NOCHLIN, Linda: *El realismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 18-45

4. Subjetiva, porque el objeto no será jamás considerado en tanto que objeto, sino como signo de una idea percibida por el sujeto.
5. Decorativa, porque la pintura decorativa propiamente dicha, tal y como la entendieron los egipcios, muy probablemente los griegos y los primitivos, no es nada más que una manifestación artística a la vez subjetiva, sintética, simbolista e ideísta¹⁵

Si hubiera que situar la obra pictórica de Francisco Aldana dentro de los parámetros que establece Aurier, se podría entender que la suya era una pintura de marcado realismo sintético, del que nunca logró distanciarse para explorar nuevas tendencias. Por otro lado, si bien Aldana cultiva casi en exclusividad el paisaje y llega a constituir éste su seña de identidad en las Exposiciones Nacionales, también incluirá en su catálogo bodegones y retratos, aunque en número muy reducido y siempre dentro de lo privado.

La finalidad última del retrato como género sería por un lado, el resultado de reproducir fidedignamente “unos rasgos fisonómicos y por otro la captación de la personalidad” –el carácter del retratado– llevándonos estas dos premisas al “reconocimiento de una individualidad determinada”. La producción española de este género es abundante y se sitúa dentro de una pintura de calidad. La burguesía como estamento social es, junto a la nobleza, la que muestra un mayor interés por el género. Factores como “la dependencia absoluta al modelo y la identificación de una clase” –con las connotaciones que ello conlleva– van a ser importantes dentro del nuevo lenguaje estético. Incluso dentro de la estética realista, el retrato tampoco se verá libre “de ciertas notas románticas que llegarán elaboradas en el último tercio del siglo como pautas fijas a tener en cuenta a la hora de realizar un retrato”¹⁶.

15 CALVO SERRALLER, Francisco, “El Simbolismo y su influencia en la pintura española del fin de siglo (1890-1930)”, en *Catálogo de la Exposición Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, p. 23

16 SAURET GUERRERO, Teresa, *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga, Universidad de Málaga, 1987, pp. 143 y ss.

Mientras las escenas costumbristas, los cuadros de bodegones y los paisajes decoraban las residencias de burgueses y coleccionistas, el retrato estaba reservado al ámbito más privado, *como reflejo del valor de lo individual en la nueva sociedad pudiente y presencia permanente de la imagen de sus protagonistas, para su disfrute reservado en la intimidad de un estudio, al calor cotidiano de un gabinete familiar o presidiendo los salones principales de una casa*. Los elementos fundamentales vendrán condicionados: *por el planteamiento compositivo, su ambientación escénica*, “la apostura del modelo, la elección de la indumentaria y los objetos de uso que lo acompañan, concentrándose su capacidad expresiva en la intensidad de la mirada, la expresión facial y, en su caso, en el lenguaje gestual de las manos”¹⁷.

Junto al clásico formato de cuerpo entero que concede al retratado *una presencia mayestática*, al individual de medio cuerpo, al retrato colectivo, al lujoso retrato oficial, al matrimonial, que “surge cuando uno de los cónyuges ha muerto y es deseo del otro aparecer retratado junto al difunto”, tendrán una gran importancia los infantiles, encargados siempre *con un destino íntimo y familiar*, convirtiéndose a veces también en retratos colectivos “al representarse a todos los hijos de un matrimonio”. Uno de los formatos más solicitados por la clientela privada, es el retrato de busto, pudiendo ser “de busto corto, hasta algo más del cuello, y largo”, *prácticamente hasta la cintura*, usando generalmente el fondo neutro, debido a dos motivos primordiales, por un lado “el escaso espacio sobrante” y por otro, *resaltar* “la efigie del retratado, objetivo fundamental de este prototipo”:¹⁸

Este formato permite al pintor despojar a su modelo de todo adorno y artificio para concentrar su atención en la cabeza del personaje,

17 DÍEZ, José Luis, “El retrato español del siglo XIX: el triunfo de un género”, en *Catálogo de la Exposición El retrato español: de El Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 264-265

18 DÍEZ, José Luis, “Retratos privados en la pintura española del siglo XIX”, en *Catálogo de la Exposición Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: pinturas españolas del Romanticismo al Modernismo*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Comunidad de Madrid, 1991, pp. 47 y ss.

analizada en un primer plano corto muy próximo al espectador, y captar así un gesto especialmente característico de las facciones del rostro –sobre todo la boca y la mirada– que sea reflejo de su personalidad.

No es de extrañar pues, que este tipo de retrato de pequeño formato e inferior importe, fuera el más solicitado por una burguesía media aunque con recursos. Así mismo fue el formato preferido por los propios pintores “a la hora de efigiar a personas con quienes les unía un especial lazo de proximidad afectiva”, debido a una mayor posibilidad de *concentración en la intensidad expresiva del rostro*, permitiendo “un diálogo más íntimo y directo entre el modelo y los pinceles del artista” y expresando de esta forma con mayor intensidad *los vínculos sentimentales que le unen con el retratado*¹⁹. Al ser un familiar directo, el pintor se libera de los convencionalismos tratando de dejar una imagen subjetiva de las virtudes del retratado²⁰.



4 *Retrato de Rosario Aldana*, Óleo sobre cartón pegado a tabla, Diámetro 0,34, C. 1920 (Colección particular)

19 *Ibidem*, p. 56

20 SAURET GUERRERO, Teresa, *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Óp. Cit. p. 198

El que realiza Aldana de su hija Rosario sigue todas estas pautas, siendo posiblemente lo mejor de su obra. Se trata de un retrato de forma circular, de busto corto y fondo neutro, en el que con firmes pinceladas sobre un dibujo bien resuelto, perfila con gran destreza el bello rostro de su hija, a la que presuponemos en plena adolescencia. Desconocemos fecha de ejecución de la obra, probablemente fuera realizada alrededor de 1920. A través de los rasgos del rostro, de medio perfil vuelto al espectador, iluminado y enmarcado por una corta melena negra que descansa sobre un primoroso cuello de encaje blanco, el pintor intenta comunicar el alma del personaje. Concede sin duda gran importancia a sus bellos y tristes ojos negros, de púber e intensa mirada aunque carente de viveza, que reflejan su débil estado de salud. En el tratamiento llevado a cabo por el padre y artista en nariz y barbilla, así como la perfecta delineación de sus labios rojos, se pone de manifiesto junto al firme carácter de la joven, su anhelo de vida y su constante lucha con la prematura muerte.

A finales del siglo XIX y principios del XX se interpretó como moderno resaltar el hecho diferencial en la pintura española “a partir de la imagen tipificada de la gitana/andaluza”. Para ello habría que partir de dos imágenes básicas de la mujer, “la positiva y la negativa, la que condensa los valores consolidados para el mantenimiento del orden establecido y la que los disuelve”. Esta mujer liberada, *se anatemizó como seductora, embaucadora y peligrosa*, siendo adulterada su imagen por *la moral y la estética burguesa* transformándola mediante la interpretación costumbrista *en gitana, bailaora o modelo*²¹.

Generalmente lleva la cabeza descubierta, sus ropas son de vistosos colores, se mueven con soltura y posicionan sus brazos: en la cadera para hablar o conquistar, alzados para bailar; miran de frente para comunicarse con los demás, incluso con los hombres, y emplean una mirada directa y una sonrisa espontánea y seductora.

21 SAURET GUERRERO, Teresa, “Imagen y percepción de la mujer en el Regionalismo andaluz”, en *VIII Jornadas de Arte: La mujer en el arte español*, Madrid, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Centro de Estudios Históricos, CSIC., 1997, 367-381, p. 367 y ss.

(...)

Formalmente adoptan su indumentaria, de colores brillantes y variados, amplias formas y vuelo y adornos específicos: flor en el pelo y a veces mantilla de encaje, mantón de Manila de largos flecos y cabellos indistintamente peinados en recatado moño o frívola melena²²

Al igual que con el retrato de su hija, Aldana utiliza el busto corto, de medio perfil, vuelto al espectador, pero esta vez el fondo neutro da paso al pastel y el personaje no transmite ternura, timidez o melancolía, sino desafío y descaro con la mirada y el gesto. El pelo negro recogido en un moño, el largo pendiente de color rojo, que reposa sobre un pañuelo del mismo color anudado de forma despreocupada alrededor del cuello, así como sus sonrientes labios carnosos y nariz prominente, conforman el conjunto de rasgos que la definen dentro del prototipo de gitana/andaluza. Los azules y rojos son utilizados profusamente, produciendo un exceso de pigmentación en el rostro, tal vez con la finalidad de realzar aún más dichos rasgos.



5. *Gitana*, Óleo sobre tabla, 0,23 x 0,17 (Colección particular)

²² *Ibidem*, pp. 377-378



6. *Retrato*, Dibujo a lápiz y carboncillo, 0,20 x 0,16 (Colección particular)



7. *Maja* Sin firmar, Óleo sobre lienzo, 0,24 x 0,19 (Colección particular)

Aunque el último retrato al que vamos a hacer referencia está sin firmar, no parece que fuera arriesgado pensar que Aldana sea su autor. Para ello nos basamos en un dibujo preparatorio, hallado en una carpeta de originales, en el que la similitud de rasgos físicos entre ambos modelos, no deja mucho lugar a dudas.

“El dato folklórico lo da el mantón, a veces sustituto del vestido, la peineta y la mantilla, e indefectiblemente, la flor en el pelo”²³.

3. Litografía e Ilustración Gráfica en España. Nacimiento de la Escuela de Artes Gráficas de Madrid

Desde principios del siglo XIX fue introduciéndose desde Inglaterra una modificación en la xilografía que sería decisiva para la aparición de las “Ilustraciones”, ya que gracias a ella el grabado en madera adquirió un grado de perfección técnica que permitía hacer reproducciones de alto nivel de fidelidad, en las que a los trazos que delimitaban un dibujo sencillo se les podía añadir la ilusión de los matices, las sombras y los medios tonos. Se trataba de un cambio aparentemente simple, pero que revolucionó la xilografía: la matriz se cortó ya siempre y a conciencia con la superficie grabable perpendicular a las fibras de la madera, procedimiento que se llamaría “a testa” o “a contrafibra”²⁴

A partir de 1835, Madrid contará con dos procedimientos en la difusión del periodismo gráfico, uno de gran éxito —el grabado xilográfico a la testa— que permitía “grandes tiradas e intercalar las planchas en la tipografía”,

23 *Ibidem*, p. 380

24 FONTBONA, Francesc: “Las ilustraciones y la reproducción de sus imágenes”, en *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones (1850-1920): La Ilustración Española y Americana*, Montpellier, Coloquio Internacional-Rennes, IRIS, Université Paul Valéry, 1996, p. 73 Aunque el modelo internacional de “Ilustración”, quedó establecido en 1842-1843, con la aparición de revistas en Londres, Leipzig y París, en España ya existían el *Semanario Pintoresco (1836)* y *El Museo de Familias de Barcelona (1838)* p. 74

y otro, “de más alta calidad y coste, aunque de nula rentabilidad y escasa proyección”, con predominio del grabado litográfico. En la España de la segunda mitad del siglo XIX, en términos de periodismo gráfico, “lo viejo se apellida pintoresco y lo nuevo se llama Ilustración”²⁵

Carlos de Gimbernat –naturalista catalán– y Bartolomé Sureda –mallorquín y versado en las artes industriales– fueron los precursores de la litografía en España. El libro de Gimbernat es el primero “redactado en nuestro idioma que contiene muestras del nuevo arte, y Sureda, firma en 1811 cuatro pequeñas litografías a pluma”. Por Real orden de 16 de marzo de 1819, se comunica que el Rey ha resuelto:

Erigir en Madrid un Establecimiento público de litografía o arte de grabar en piedra, bajo la Dirección de D. José Cardano, que acaba de venir de Países extranjeros con todos los conocimientos y secretos adquiridos en ellos y el fin de introducirlos y generalizarlos en la Nación con imponderables ventajas para las artes y las ciencias²⁶.

José de Madrazo formó más tarde el Real Establecimiento Litográfico, siendo el único que podía “estampar litográficamente dibujos de cualquier clase, con exclusión de la escritura y la música”, hasta 1834, en que tras la muerte de Fernando VII, este privilegio quedaría reducido a “la reproducción de los cuadros existentes en los Reales Palacios e Instituciones de carácter oficial”.

La producción litográfica abarcaba relatos, escenas de costumbres, caricaturas políticas, vistas de paisajes y monumentos, estampas históricas, conmemorativas y de devoción, ilustraciones de publicaciones artísticas

25 ALONSO, Cecilio: “Difusión de las Ilustraciones en España”, en *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones (1850-1920)*, Óp. Cit. p. 45

26 BOIX, F: *La litografía y sus orígenes en España*. Segunda parte del discurso leído por D. Félix Boix en su recepción en la Academia de San Fernando, dedicada a la Litografía española, y la terminación del mismo sobre el estado actual de la Litografía en el extranjero y en España, ilustrando este trabajo con originales de este arte realizados en nuestra patria. *Arte Español*, 1960, pp. 279-302 La primera litografía hecha en España con fecha cierta, está firmada por Goya, en Madrid, febrero de 1819 p.280-283

y de novelas por entregas, “siendo la litografía el medio más generalizado de expresión gráfica” y conservándose “el grabado en madera, solamente para la ilustración de libros y determinados periódicos”²⁷.

A mediados del siglo XIX, los dibujantes ocuparían dos grandes sectores. Por un lado aquellos que buscan “lo caricaturesco en grado sumo, sin respetar para nada las convenciones naturalistas o representativas, suelen ser los que ilustran revistas con más marcado carácter político”. Por otro, aquellos que sin ignorar la caricatura, “respetan más las convenciones representativas, su obra está al servicio exclusivo del texto, sin el cual carece muchas veces de sentido”, y aunque utilizan elementos humorísticos, “no introducen nunca distorsiones extremas, deformaciones excesivas y punzantes, sólo deformaciones jocosas que hacen sonreír”, concediéndole una gran importancia al grabado. A partir de la ley de 1885 y debido al desarrollo experimentado por la prensa, ésta se convertirá en el “primer medio de comunicación de masas y el principal instrumento ideológico”, conservándose los magazines o revistas ilustradas, como *La Ilustración Española y Americana* o *La Ilustración Catalana*²⁸.

El origen de la Escuela Nacional de Artes Gráficas fue la Imprenta Real, coetánea de las Reales Fábricas de metal, de tapices y de porcelana. En 1756 la Secretaría de Estado adquirió la propiedad del Mercurio Histórico y Político, periódico fundado en 1739 por Salvador Mañer, que lo publicó por su cuenta hasta que cesó en la propiedad del mismo. En 1762 se compró la Gaceta y en 1769 la Guía de Forasteros. Para poder llevar a cabo estas publicaciones, se llegó a un acuerdo con Francisco Manuel de Mena, quién lo haría hasta su muerte en 1780. En un local alquilado y con la maquinaria y utensilios provenientes de la liquidación de cuentas de la testamentaría de los herederos de Mena, quedó constituida la Imprenta Real como propiedad de la Nación. Debido a los ingresos de la *Gaceta* y la escasa competencia, logró un gran esplendor tanto por la cantidad como por la calidad de sus obras, pasando a ocupar un edificio propio en calle

27 *Ibidem* pp. 294-298

28 BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano: *La ilustración gráfica del XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979, pp. 34-182

Carretas. En la primera mitad del siglo XIX se inició su decadencia, hasta que en 28 de mayo de 1827, el ministro Pita Pizarro decretó una nueva organización para la Imprenta Nacional –así denominada entonces– que debería ser, “a la vez, un gran depósito de conocimientos humanos, un modelo del arte que más contribuye a su propagación y una propiedad productiva del Estado”. Más tarde, acabó por ser suprimida mediante Real Decreto, refrendado por González Bravo en 25 de Abril de 1867, pasando la Calcografía y sus talleres a depender del Departamento de Fomento.

Separadas ya la Calcografía y la Imprenta, y restablecida ésta por decreto de 11 de Diciembre de 1868, dependió siempre del Ministerio de la Gobernación, hasta que fue definitivamente suprimida en 4 de mayo de 1886. En cambio, la Calcografía no se separó en lo sucesivo del de Fomento, si no es para pasar al de Instrucción pública y Bellas Artes, cuando éste fue creado, en el año 1900²⁹.

Mediante un Reglamento que se dicta en 1872, la Calcografía Nacional quedó definida como *establecimiento del Gobierno*, disponiendo en su artículo 18, que los recursos se emplearan entre otros fines, en “pensiones en el extranjero a los estampadores, para perfeccionar sus conocimientos, y en abrir concursos públicos para adquirir láminas en talla dulce, a buril, en acero, a cobre, retratos de hombres célebres españoles, reproducción de cuadros notables y de hechos gloriosos nacionales”. Se añade en el artículo 29, que los estampadores, que desempeñaban su cargo por oposición, *tenían* “la obligación de enseñar su arte a los ayudantes de estampación y a los que designase el Jefe de la Calcografía, utilizando para el aprendizaje los desechos de papel”. De esta forma, el antiguo departamento calcográfico de

29 *Escuela Nacional de Artes Gráficas. Estado actual de la Enseñanza en España*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Sección de Informaciones, Publicaciones y Estadística, 1926, p. 3 y ss. El personal de la Escuela lo componían, además de un Delegado Regio, entre el Profesorado: un Director y un Secretario, nombrados por los profesores, profesores numerarios, especiales, maestros de taller, oficiales y ayudantes, y en la parte Administrativa: un Administrador, Oficial cuarto, Auxiliar de primera, un portero, un bedel y un mozo de oficios.

la Imprenta Real, se convertiría en la Escuela Nacional de Artes Gráficas, incluyendo los créditos necesarios para su institución en la Ley de presupuestos para 1911, siendo Julio Burell ministro de Instrucción Pública.

A través de sucesivos Reglamentos, se fueron dictando las normas de ingreso del profesorado de la Escuela, haciendo accesibles sus cargos a “los artistas especializados en las distintas enseñanzas” y aumentando éstas mediante el Reglamento de 1916 con: Grabado en colores, Composición decorativa y Dibujo de adorno del natural, aplicadas a las artes gráficas. En 16 de abril de 1920, se publicó el Reglamento “para el régimen interior de la Escuela”. Los requisitos para entrar como estudiante en la Escuela Nacional de Artes Gráficas, entre otros, eran: ser mayor de doce años y menor de veintitrés, haber sido vacunado dentro de los cinco años anteriores a la fecha de la instancia e indicar en ella, la clase o clases a las que se desea asistir. Todas las clases eran de siete a nueve de la noche, y se daban de forma simultánea. El examen oficial constaba:

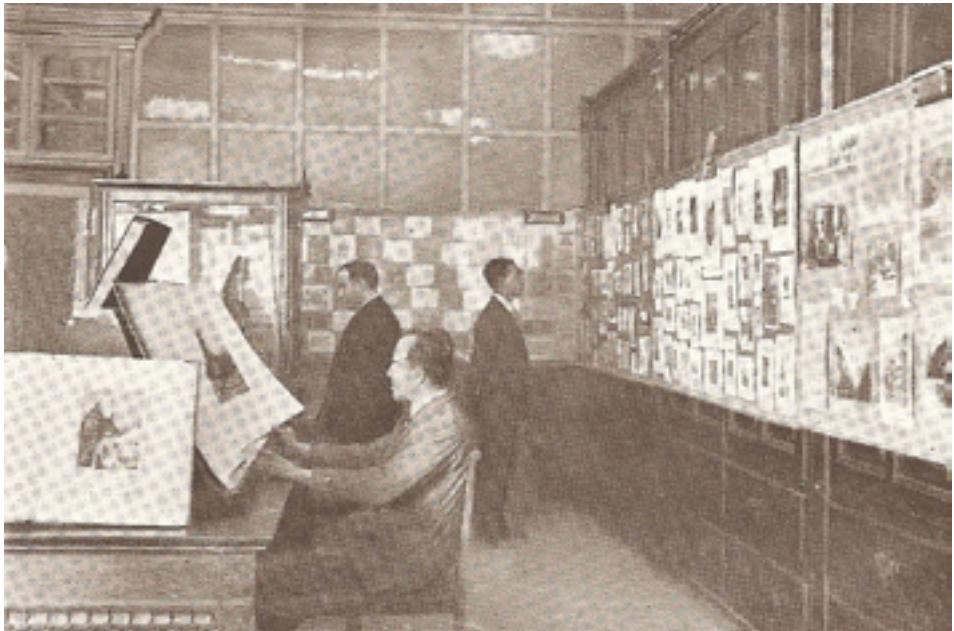
De un ejercicio general de escritura al dictado, además, los que pretenden asistir a las clases de Grabado, Litografía, Fotografía, Heliograbado y Fotograbado, deben realizar como ejercicio práctico la copia de una cabeza de estampa, al claroscuro, y los que deseen cursar las demás enseñanzas, un dibujo de adorno o de línea.

La Escuela constaba de un único edificio situado en la calle de la Libertad nº 15, por el que se pagaba un alquiler de 10.000 pesetas anuales, con alumbrado eléctrico y calefacción de gas y carbón. El edificio tenía dos pisos, sin viviendas ni patios y contaba con dos retretes en condiciones higiénicas. En el curso 1924-25 se matricularon entre oficiales y no oficiales, un total de 197 alumnos en su mayoría varones, con un gasto líquido por alumno de 608,14 pesetas anuales. De las 4 señoritas que se matricularon, tan solo una lo hizo como oficial³⁰.

30 *Ibidem*, pp. 64 y ss.



8. Clase de Litografía. Escuela de Artes Gráficas (1924-25)



9. Exposición de trabajos. Salón de estampas. Escuela de Artes Gráficas (1924-25)

Del presupuesto elaborado por el Ministerio de Instrucción Pública para 1925-1926, por un total de 178.396.081,24 millones de pesetas, el destinado a la Escuela Nacional de Artes Gráficas se encontraba englobado en las Enseñanzas de Bellas Artes. Por importe de 120.000 pesetas y con un porcentaje del 0,067% del total presupuestado, era el más bajo de todo el Ministerio junto al destinado para la Escuela Especial de Matronas, cuyo porcentaje era del 0,056%. En relación al curso 1924-25 y en concepto de ingresos, sólo existe una partida: “Venta de estampas”, por 928,30 pesetas, ya que tanto las matrículas como los certificados de aptitud, eran absolutamente gratuitos en la Escuela. En el presupuesto para el segundo semestre de 1926, se suprimió la plaza de Delegado Regio, dotada con 4.000 pesetas. Con dicha supresión, la plaza de Administrador adquirió una mayor relevancia dentro de la Escuela.

4. Francisco Aldana Montes: Funcionario e Ilustrador

El año 1896 quedará marcado para siempre en la vida de Aldana, no sólo por la muerte de su padre en mayo, también por ser el año en que oposita a la cátedra de Dibujo del Antiguo y Natural, vacante en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Barcelona y que no nos consta obtuviera la plaza. Junto a él opositaron, entre otros candidatos hasta un total de 55 pintores, Fernando Alberti Barceló –su gran amigo– Eugenio Álvarez Dumont, José Garnelo Alda, José Blanco Coris o Eulogio Varela Sartorio. El tribunal fue presidido por el Consejero de Instrucción Pública, marqués del Busto y actuaron como vocales o suplentes pintores ya consagrados, Luis Madrazo, José Moreno Carbonero, Salvador Martínez Cubells, Plácido Francés, Dióscoro Teófilo Puebla o Antonio Muñoz Degrain, entre otros³¹.

La primera noticia que tenemos de Aldana como funcionario del Ministerio de Instrucción Pública data de 1905³². Siendo en 1929 Secretario de la

31 *La Vanguardia*, 13 agosto 1896, p. 3 Según comunican a *El Noticiero Universal*, la Dirección de Instrucción Pública www.hemeroteca.lavanguardia.es (Consultado: 9-12-2010)

32 AMM, Padrones, Madrid, 1905, Distrito de Chamberí, Barrio de Balmes, Calle Eloy Gonzalo 21, 2º interior derecha. Hoja declaratoria nº 30574 Aparece como Empleado del Ministerio de Instrucción Pública, con un sueldo anual de 1.250 pesetas.

Escuela de Artes Gráficas, ocupó posteriormente la plaza de Administrador. Las funciones del Administrador, quedan perfectamente señaladas en el capítulo XVII del Reglamento de Régimen interior de la Escuela, aprobado por Reales decretos de 1916 y 1920:

Art. 103. Corresponde al Administrador:

- 1°. Dar cuenta al Delegado Regio de los asuntos que se refieren al gobierno y administración de las Escuelas y obedecer sus órdenes.
- 2°. Atender a la conservación del almacén de estampas y también al cuidado del que se destine para el material de la Escuela, tanto para las enseñanzas, como para la producción y para la contabilidad de la venta de láminas de la Calcografía.
- 3°. Firmar por sí, o por delegación expresa, las facturas de venta, que habrán de llevar el sello de la Administración; irán numeradas y serán talonarias.
- 4°. Entregar a cada una de las clases el material para las enseñanzas, previo pedido firmado por el jefe correspondiente, y de cuya entrega dará recibo el Profesor o Jefe de taller.
- 5°. Comunicar mensualmente al Delegado Regio cuál ha sido la producción de láminas durante el mes, las que había en almacén, la salida por concesión o venta y la existencia de cada una de ellas.
- 6°. Llevar la contabilidad de los ingresos y gastos de la Escuela.
- 7°. Hacer los asientos de matriculas y exámenes y la estadística referente al personal docente y alumnos.
- 8°. Formar el expediente personal de cada uno de los empleados facultativos y administrativos de la Escuela y el de los alumnos pensionistas, ordenando metódicamente su archivo.
- 9°. Cobrar de las oficinas de Hacienda las consignaciones ordinarias y extraordinarias correspondientes al material y demás gastos.
10. Hacer directamente todos los pagos, previa orden del Delegado Regio.
11. Formar las cuentas con arreglo a las prescripciones de contabilidad.

12. Hacerse cargo de todos los objetos que se adquieran para entregarlos, bajo recibo, a los Jefes de las dependencias respectivas y al Conserje, cuando los necesiten.

13. Conservar un inventario general, formado con los parciales, de todas la dependencias, en que conste el material existente y los cambios que sufre.

14. Cuidar de que el personal administrativo y subalterno que determina la ley de Presupuestos se distribuya, de acuerdo con el Delegado Regio, donde sea más conveniente para el mejor servicio.

Art. 104. El Administrador facilitará nota del estado económico siempre que se la pida el Delegado Regio, y éste la tendrá a disposición de la Junta administrativa para su examen³³.



10. Ilustración realizada por los alumnos de la Escuela (1931)

³³ *Escuela Nacional de Artes Gráficas. Estado actual de la Enseñanza en España, op. cit.* pp. 49 y ss.

Aunque carecemos de datos sobre la fecha de su nombramiento como Administrador, sí nos consta que ocupó dicho cargo en 1931. Coincidiendo con la “Fiesta del libro”, en abril de 1931 la Escuela editó un libro conmemorativo: “El presente trabajo fue ejecutado como homenaje de gratitud a Don Fernando José de Larra por los alumnos, en los talleres de la Escuela Nacional de Artes Gráficas”³⁴.

El libro recoge íntegra la conferencia que pronunció Fernando José de Larra, aludiendo a las tres grandes fiestas laicas del momento: la Fiesta de la República, la Fiesta del Libro y la Fiesta del Trabajo, y poniendo de manifiesto la diferencia entre las fiestas personales y las que son de todos, resaltando éstas últimas como “la conmemoración del triunfo de una idea, la consecución de un anhelo, el logro de una liberación. Son las fiestas de todos, las nuestras, las que son inmutables, porque los hombres pasan, las personas se mueren o se marchan, y en cambio, las ideas quedan, se apoderan de los cerebros y de los corazones”³⁵. Tras aconsejar la lectura a los alumnos de la Escuela, “leed con apetencia, sin medida, que ya decía Solón que no hay libro, por malo que él sea, que no contenga una enseñanza y despierte una inquietud”, les hace referencia a su antología sobre la obra de su antepasado Mariano José de Larra: “La bondad de vuestro paternal director, de vuestros competentes Profesores, de este gran amigo mío Aldana, artista, administrador y hombre de corazón, han puesto en vuestras manos un libro mío”³⁶.

Es cierto que el Dibujo hospeda en su nombre muy variadas formas de ser, ilustración, cartel, diseño industrial, viñeta, comic narrativo, y que dentro ya de ese concepto señorial que le damos al dibujo artístico, cabe distinguir procedimientos muy variados

34 LARRA, Fernando José de: *El día del libro y la República*, Madrid, Escuela Nacional de Artes Gráficas, 1931

35 *Ibidem*, pp. 10 y 15

36 Fernando José de Larra era su biznieto. Se trata de un libro publicado en Madrid por Yagües Editor en 1930, titulado *Larra en la escuela*. El ejemplar que dedica a su amigo en septiembre de 1930, pone de manifiesto dicha amistad: “Para Paco Aldana, gran artista y mejor amigo, con un abrazo de Fernando José de Larra”. En 1944 publica una biografía titulada *Mariano José de Larra (Figaro)*, editada en Barcelona por la editorial Amaltea

y propósitos muy diferentes, lápiz, carboncillo, plomo, pastel, aguada, pluma. Y esto sin olvidar el dibujo que descansa en otro soporte, como su hermano prolífico, el grabado, ni perder de vista a su lírica hermana, la acuarela, que se baña en el color y diluye en él sus contornos³⁷.



11. Profesores, empleados y alumnos de la Escuela de Artes Gráficas (1931)

Las Ilustraciones del siglo XIX vincularon los dos tipos de mensaje que querían transmitir: por un lado el texto, tanto en su forma literaria como periodística, y por otro, la imagen, ya fuera dibujo o fotografía, en sus vertientes artísticas, informativas o técnicas. El comentario y el análisis de la obra artística completaban la presentación de la imagen. Convertido el periodismo ilustrado en género, “nace con una doble finalidad, estética y conceptual, que la historia de la imagen impresa ha corroborado como las

37 GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto: “Por sus dibujos le conoceréis”, *op. cit.* p. 38

principales características que toda representación visual tiene en el campo del periodismo”. Con la aparición de la fotografía, comenzó el declive de la prensa ilustrada tradicional, aunque coexistieron durante algún tiempo el dibujo y la fotografía³⁸.

A finales del siglo XIX, se empezó a utilizar el fotograbado como sustituto de la tipografía, con la posibilidad de utilizarlo

En ilustraciones con semitonos mediante un tejido de poco cuerpo interpuesto sobre la fotografía y el metal, haciendo factible el uso industrial del color en impresiones tri o cuatricromáticas y no podía sino favorecer a una serie de artistas gráficos que vendían sus diseños, desde anuncios comerciales hasta ilustraciones de cuentos, a las publicaciones periódicas, consiguiendo llegar a una cantidad de público a la que otro tipo de producciones artísticas todavía no podía acceder³⁹

Revistas como *La Ilustración Española y Americana*, al seguir manteniendo sistemas como la xilografía y la litografía, acabaron relegadas, mientras que los ilustradores vieron en el nuevo modo de reproducción una “auténtica posibilidad de independencia frente a los grabadores”. Sus dibujos no necesitaban ser pasados “a la madera o a la piedra por manos ajenas y podían ser publicados con toda fidelidad, y mayor rapidez”.

La revista *Blanco y Negro*, que nace el domingo 10 de mayo de 1891 con fondo monárquico y forma refinada y europeísta, “nunca fue una revista de arte, sino una revista con arte que desentumeció la visión de una pequeña burguesía de celemín y bolsa de gato”. No era fácil acceder a ser ilustrador de *Blanco y Negro* porque tenían su propia plantilla fija de especialistas, siendo Méndez Bringa su ilustrador mayor. En cuanto a la técnica “el dibujo a línea es sustituido por el gouache acuarelado y sus composiciones

38 GARCÍA GALINDO, Juan y MORALES MUÑOZ, Manuel: “La transición de un género periodístico: De *Ilustración Andaluza* al nacimiento de *La Unión Ilustrada* (1879-1909)”, en *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones (1850-1920)*, op. cit. pp. 268 y 269

39 AZNAR ALMAZÁN, Sagrario: *El arte cotidiano. Modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña (1900-1925)* Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1993, pp. 32 y ss.

de talante pictórico y ceñidísimas de dibujo contribuyen lo mismo a intensificar el detallismo ambiental (novelesco literario), que a mantener una monotonía de gran oficio y fórmulas exactas”⁴⁰. De 1900 a 1925, numerosos pintores deciden abandonar casi por completo la pintura de caballete, “para trabajar el encargo, ya fuera para las revistas, ya fuera para las empresas que necesitaban carteles, ya fuera para las editoriales que necesitaban cubiertas para sus novelas o para las populares colecciones de novela corta. La mayoría de los pintores de la Restauración que colaboraron en *Blanco y Negro*”, se movían básicamente en el ámbito del naturalismo, aunque en algunos casos se permitían ciertas audacias impresionistas⁴¹. La revista desde la presentación de su primer número señala que:

Sólo pretende ser una crónica constante de todo lo que constituye la vida moderna, sin limitaciones ni trabas dentro de lo moral y lo lícito, aquí se tendrán noticias lo mismo del sarao elegante que de la fiesta popular o del acontecimiento literario más notable, pretende ser un retrato fiel de la vida moderna con sus defectos y sus bondades⁴².

En 1894 nace *El Nuevo Mundo*, fundada por José del Perojo, colaborador de *La Ilustración Española y Americana*. Pronto se transformaría en *Nuevo Mundo*, que consigue despegar y situarse con una tirada superior a los 5.000 ejemplares. De su éxito, nace en 1900 un suplemento semanal, “Por esos mundos, cuyo objetivo era instruir y recrear, sin alardes de erudición, lisa, llana y sensiblemente, llevando a cada casa, en dosis semanales y en forma de crónica ilustrada, la información gráfica de lo que ocurre por esos mundos de Dios”. Tras la muerte de Perojo en 1908, Zavala dimite llevándose con él a Francisco Verdugo Landi, José Carretero, José Cam-

40 NIEVA, Francisco: “Evocación del antiguo *Blanco y Negro*”, en *Catálogo de la Exposición Un siglo de Ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*, Organizada por la fundación Fondo de Cultura de Sevilla, Sevilla, Prensa Española, S.A., 1992, pp. 10 y ss.

41 BONET, Juan Manuel: “La vida ilustrada”, en *Catálogo de la Exposición Un siglo de Ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*, Óp. Cit. pp. 17 y ss.

42 AZNAR ALMAZÁN, Sagrario: *El arte cotidiano*, Óp. Cit. p. 41

pús y José Díaz Casariego, hasta un total de 63 empleados de redacción, administración y talleres, fundando en 1911 una nueva revista, *Mundo Gráfico*. El éxito es tal, que Zavala acaba comprando en 1913 el título y las instalaciones de *Nuevo Mundo*, creándose la empresa Mundo Gráfico que se transformaría en 1914 en sociedad anónima. De la que se crearía posteriormente, Prensa Gráfica, nace una nueva revista, *La Esfera*, dirigida por Verdugo Landi y “sin duda la mejor revista publicada en España, aunque su precio exorbitante”⁴³

Con la aparición en 1926 de *La Semana Gráfica*, revista semanal ilustrada, se incrementó el número de revistas que fomentaban la calidad y actualidad artística en sus portadas, convirtiéndose muy pronto, “en el magazín por excelencia, una publicación donde las ilustraciones alcanzaron elevadas cotas de calidad”, siendo una de las primeras en Valencia que ofreciera portadas a todo color⁴⁴.

Casi desde su fundación, *Blanco y Negro* convocaba certámenes artísticos a los que se presentaban dibujantes y pintores. El primero, en 6 de enero de 1900, “sienta las bases que se repetirán, prácticamente sin cambios, en todos los siguientes: se admiten todos los colores necesarios y hay libertad de elección para la técnica empleada y para el asunto”. Aquellos dibujos que no respetaban las reglas, eran eliminados por un primer jurado, siendo elegidos los ganadores por el segundo formado por dos artistas y un redactor. Por último, la revista “hacía las ofertas oportunas a los autores para la adquisición de los originales que le interesaran”. Dada la variedad de sus dibujantes e ilustradores, se alternaba “la imagen tradicional de unos artistas todavía demasiado apegados a la herencia decimonónica, con la moda del momento, el Art Nuveau primero y el Art Deco después”. La mayoría de los autores que reflejan aún *un realismo anecdótico y popular*, también participan en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, obteniendo premios⁴⁵.

43 DESVOIS, Jean-Michel: “El fin de las Ilustraciones: El caso de Madrid”, en *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones (1850-1920) op. cit.* pp. 343 y 344

44 PÉREZ ROJAS, Javier: *La ilustración gráfica en Valencia. Del Modernismo al Art. Déco*, Óp. Cit. pp. 33 y 34

45 AZNAR ALMAZÁN, Sagrario: *El arte cotidiano op. cit.* pp. 46 y 47

La vocación artística de Aldana le seguirá llevando a presentarse a las exposiciones nacionales, al mismo tiempo que influido por su trabajo en la Escuela, se verá atraído por el mundo de las ilustraciones, enviando sus originales a las diversas revistas ilustradas que estaban surgiendo desde finales del siglo XIX. Podríamos situar sus ilustraciones, dentro del grupo de pintores e ilustradores anclados en las formas del *realismo anecdótico y popular*.



12. a



12.b



2. c



12. d

12. e



12. f



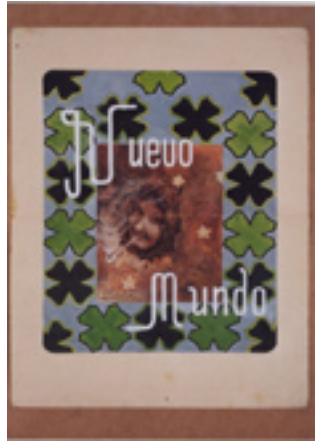
12. g



12. Originales para diversas publicaciones (Colección particular)



13. a



13. b



13. c

13. Originales para *Blanco y Negro* y *Nuevo Mundo* (Colección particular)

5. La prensa gráfica para niños. Fernando José de Larra y la literatura infantil

Si en la prensa gráfica para mayores, el comprador y el lector son una misma persona, en la prensa infantil no es el consumidor quien la compra, de ahí que tuvieran que satisfacer al mismo tiempo al padre de familia y a los niños a los que iba dirigida, teniendo en cuenta además, que sólo las familias adineradas podían permitírselo. Por tanto, las “Ilustraciones van a ser el reflejo de su mentalidad tanto en el texto como en el grabado”. En Madrid, y entre 1849 y 1878, van a aparecer cuatro *Ilustraciones*: *La Ilustración de los Niños* (1849), *La Ilustración Infantil* (1866), *La Ilustración de la Infancia* (1877) y otra *Ilustración de los Niños* (1878). Al examinar la portada con el dibujo en el que se incluía título y subtítulo, “lo que llama la atención es la presencia casi constante de los adultos y la integración de los niños en los formulismos y convenciones de la clase burguesa”. La sección recreativa de las charadas, laberintos, jeroglíficos y otros entretenimientos, es casi inexistente, la que más sitio le dedica es *La Ilustración*

de los Niños (1849). Es una prensa instructiva y moralizante, que cuenta con la participación de escritores importantes, entre ellos Hartzzenbusch, F. Caballero o Campoamor. En *La Ilustración de la Infancia*, dedican una parte importante de la revista a las biografías de personajes como Calderón, Lope, Fray Luis de León, Cervantes, Goya, Velázquez o Beethoven. En 1882, *La Ilustración de los Niños*, abre la sección de “Grabado”, en la que normalmente la ilustración está al servicio de lo escrito, excepto en el último período del quincenal. En general, son ilustraciones serias que no se preocupan por penetrar en el mundo de fantasía del niño, prolongando la enseñanza escolar, “con el peso de las nociones de moral y religión inculcadas en el ánimo de los niños mediante textos escogidos y grabados aleccionadores”⁴⁶.

Lo mismo ocurre con las publicaciones dramáticas infantiles, que cuando entran en la escuela también es por la vía de un didactismo que hasta los años 40 se les quiere imponer a los niños desde fuera, procedente de acciones editoriales que nada tienen que ver con la enseñanza, o de acciones individuales. A partir de esa fecha, disminuyen las ediciones de teatro infantil que no apuntan a la escuela, siendo las editoriales dedicadas a los textos educativos las que llevan a cabo esta actividad. Y aunque el teatro no forma parte de las enseñanzas y actividades de la escuela, tiene “valores pedagógicos suficientes como para figurar en los libros de lectura junto a otros tipos de textos”, siendo las editoriales de textos escolares las que los introduzcan.

La editorial Salvatella de Barcelona publica en 1945 *Farsa infantil. Guiones escénicos para niños*, de Ramón Gómez Sánchez, en el que se propone “un teatro caro y difícil de montar en la escuela” indicando su autor la forma de montarlos “con el mínimo gasto y máximo efecto”. En el cuento “La rebelión de los muñecos”, presenta el tema de los personajes convencionales de los cuentos infantiles “que se rebelan contra el papel que les asignan siempre los autores de cuentos y se deciden a realizar por su cuenta una aventura aérea”. El título recuerda *La libertad de los muñecos*,

46 CAZOTTES, Gisèle: “Las Ilustraciones en la prensa infantil madrileña del siglo XIX”, en *La prensa ilustrada en España. La Ilustraciones (1850-1920)* Óp. Cit. pp. 327y ss.

de Fernando José de Larra. Y de ello debía ser consciente Gómez Sánchez, cuando en el prólogo a su libro declara:

No conocemos, a excepción de muy contadas obritas de escritores modernos, Fernando José de Larra entre ellos, con “La farándula, niña”, que se haya escrito algo parecido a los guiones cinematográficos, a las revistas de gran espectáculo o a los “stech” (sic) escenográficos con relación al mundo infantil y para que sirva de diversión a éste⁴⁷.

Fernando José de Larra y Larra (1882-1967), era hijo de María de Larra Ossorio, a su vez nieta de Mariano José de Larra. Fue escritor y poeta, obteniendo el Premio Nacional de Literatura. Su obra, didáctica en su mayor parte, abarca diversos campos de la literatura: teatro, *Invocación a Shakespeare* (1911), *La farándula, niña* (1928), conferencias, *La educación de la mujer y el abolicionismo* (1925), *Algunos médicos poetas del siglo XIX* (1926), *Las bibliotecas populares y el entretenimiento de los ocios obreros* (1927), *La semana médico pedagógica* (1930), poemas: *Josefina Butler. Estampas de la vida sencilla de una mujer* (1928), *Influencia de la poesía en la educación de la juventud* (1930), antologías, *Larra en la escuela* (1930) y una colección de cuatro libros escritos en 1933 para ser leídos en las escuelas, indicando en ellos la orientación lectora. El primero, *Angelito, El primer libro del nene. Libro de iniciación para el estudio del idioma español*, al que seguirán, *Sancho Panza, Segundo libro de lectura. Narraciones basadas en algunos refranes contenidos en el Diccionario de la Academia de la Lengua*, *Cuentos del año, Tercer libro de lectura. Narraciones infantiles*, y por último, *Estampas de España, Libro de lectura para muchachos y muchachas. Premiado con 2.000 pesetas por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en el Concurso Nacional de Literatura convocado para elegir libros de lectura para niños y niñas*.

47 CERVERA, Juan: *Historia crítica del teatro infantil español*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, pp. 177 a 183 www.cervantesvirtual.com (Consultado 19-10-2009)

De todos ellos interesa para nuestro trabajo, *La farándula, niña*, en el que según apunta Cervera, “se deduce que algunas de estas obras fueron escritas para determinadas circunstancias y luego recopiladas con otras expresamente compuestas para completar el libro. Sin duda alguna, se trata de una edición realizada a expensas del autor con la idea de aportar algo al teatro infantil”⁴⁸. La titulada “El campo y la ciudad. Diálogo trascendental”, fue premiada en el concurso de la revista *Blanco y Negro*, y los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, le escriben en el prólogo:

Pocas personas como usted en condiciones de cultivar la farándula, niña. Aparte sus dotes literarias, posee usted un espíritu limpio y generoso, abierto al amor de la infancia; ha consagrado usted a ella afanes y desvelos, y su entusiasmo educador, su altruismo, son oro de ley y no retórica palabrera y ficción intelectual. En *La farándula, niña*, hallamos una muy graciosa variedad: desde el monólogo de colegio, inocente y fácil. . . hasta piezas tan logradas como “La libertad de los muñecos”, de seguro hechizo teatral, y a la que auguramos un gran triunfo cuando se represente⁴⁹

En el libro colaboraron diversos pintores, Fernando Álvarez Sotomayor con un óleo para la cubierta, Tomás Campuzano, con un dibujo para la dedicatoria y los correspondientes para “La fiesta del árbol”, y así, cada una de las piezas teatrales –que escritas para ser leídas y representadas por niños– iban acompañadas por dibujos de diferentes autores. Los correspondientes a “La libertad de los muñecos”, fueron realizados por Francisco Aldana.

48 *Ibidem*, p. 154 “A causa de la personalidad del autor y tal vez por el cuidado puesto en su redacción y edición, *La farándula, niña*, ha gozado de cierto prestigio entre quienes se han ocupado del teatro infantil, no obstante faltarles a sus composiciones el contacto directo con los grupos y con las tablas. Son producto de gabinete”. Aún así, lo cierto es que se hicieron varias ediciones de este libro, incluso una escolar en 1929, “corregida y aumentada”, como indica su autor.

49 LARRA, Fernando José de: *La farándula niña*, Madrid, Yagües, 1928 pp. 8 y 9



14. a



14. b



14. c



14. d

14. Dibujos de Francisco Aldana para “La libertad de los muñecos” (1928)

6. Aldana y su relación con Guillermo Díaz-Caneja, Tomás Campuzano y Fernando Alberti Barceló

Francisco Aldana Montes, se hallaba bien relacionado con los escritores y pintores de su época, en parte debido a su trabajo en la Escuela de Artes Gráficas. Otro escritor con el que compartió amistad, fue Guillermo Díaz Caneja (1876-1933), nacido en Madrid, cuya obra ha sido calificada como “moralizante y casticista”. De los tres apartados que Eugenio de Nora dedica a los novelistas de la generación de 1914 –costumbristas, eróticos y

galantes— en el costumbrista y junto a Alejandro Pérez Lugín, Vicente Díez de Tejada, Salvador González Anaya, Gregorio Martínez Sierra, Francisco Villaespesa o Eduardo Marquina, hallamos a Guillermo Díaz-Caneja⁵⁰. Carmen de Urioste-Azcorra, recoge en su *Narrativa Andaluza* la mención que hace Gregorio Palacín Iglesias de nuestro novelista, en el apartado “Otros novelistas importantes del siglo XX hasta 1936”, dentro de su *Historia de la Literatura española* (1958) y junto a Wenceslao Fernández Flores, Concha Espina, Gabriel Miró, Eduardo Zamacois o Julio Camba⁵¹. Sus novelas —poco conocidas y estudiadas en la actualidad— fueron elogiadas y premiadas en su época. Entre ellas cabe destacar: *Escuela de Humorismo* (1913), *La pecadora* (1914), *La deseada* (1915), *El sobre en blanco* (1918), *Pilar Guerra* (1920), *El vuelo de la dicha* (1921), *La virgen paleta* (1922), *La mujer que soñamos* (1924), *Garras Blancas* (1925), *Una lección de amor* (1925), *La novela sin título* (1927), *El carpintero y los frailes* (1927) y *El misterio del hotel* (1928). Su primera obra, *Escuela de humorismo*, dedicada a los Excmos. Sres. Marqués de Ibarra y Marqués de Laurencín, creó grandes expectativas entre los críticos de la época hacia su autor, que quizás no se vieron cumplidas. Aún así, la mayoría de sus novelas tuvieron varias ediciones, obteniendo *El sobre en blanco* el “Premio Fastenrath” en 1918, concedido por S.M. el Rey a propuesta de la Real Academia Española, y *Una lección de amor*, fue premiada por la Biblioteca “Patria”. *Pilar Guerra*, fue llevada al cine en dos ocasiones, una en 1926 y otra en 1941.

Su obra en general fue bien acogida por la crítica de los años 20. En la edición de la mañana del diario ABC, del 24 de julio de 1921, se hace referencia a varias de sus novelas indicando las ediciones puestas a la venta de cada una de ellas, señalando *El vuelo de la dicha*, como una obra clara,

50 GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: “Época contemporánea (1914-1939)”, en RICO MANRIQUE, Francisco (Coordinador): *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 7, Barcelona, Editorial Crítica, 1984, p. 147, www.books.google.es (Consultado: 9-12-10)

51 URIOSTE-AZCORRA, Carmen de: *Narrativa Andaluza (1900-1936) Erotismo, Feminismo y Regionalismo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Serie Literatura, nº 25, 1997, p. 25 www.books.google.es (Consultado 9-12-2010)

armoniosa, lógica y sin complicaciones folletinescas⁵². Debía ser conocido también nuestro autor fuera de España en esta época. Frances Douglas dedica varias páginas a Díaz-Caneja en *Hispania* (1922), al que califica de artista por describir con toda realidad las escenas familiares, siendo la sinceridad la clave de su naturaleza y su devoción hacia la verdad, la notable característica de su trabajo literario. Lo denomina, *unassuming student of life*, un apasionado observador, cuyos estudios de la realidad quedan reflejados en sus novelas. En sus propias palabras:

*In his novels the reader becomes acquainted with the Spanish people as they really are; he encounters the people of Madrid, or of the provinces, in an ordinary setting, playing their parts as in real life, rather than as actors and actresses tricked out to assume a role on the stage. Their value to the American reader is mainly due to this fact*⁵³.

Es muy probable que su amistad con nuestro pintor date de 1924, ya que es de esa fecha la primera dedicatoria personal que hemos encontrado, entre los ejemplares citados con anterioridad.

Tomás Campuzano y Aguirre (1857-1934), nació en Santander y fue pintor y grabador español, especializado en temas costumbristas y marinas. Hijo del ingeniero de caminos Carlos Campuzano Walkins, está considerado como uno de los “mayores representantes del paisaje, enclavado en la visión tradicional y nostálgica que caracteriza el gusto burgués de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX”⁵⁴. Estudió Derecho en Madrid, obteniendo el título de Licenciado con veintidós años de edad, mientras frecuentaba la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, llegando a exponer su primera obra en el Círculo de Bellas Artes en 1880. “Hombre

52 *ABC*, Domingo 24 de julio de 1921, Edición de la mañana, p. 34 www.hemeroteca.abc.es (Consultado 9-12-10)

53 DOUGLAS, Frances: *Hispania*, Vol. 5 n° 1 (Feb., 1922), pp. 29-31, publicado por American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, p. 29, www.jstor.org (Consultado 9-12-2010)

54 www.per-can.com (Consultado: 11-12-2010)

de su tiempo, refleja en sus marinas la incesante actividad de los puertos cantábricos favorecidos por el progreso y la industrialización”⁵⁵. Formado bajo la tutela de Carlos de Haes, participó en numerosas exposiciones, tanto individuales como colectivas, obteniendo premio en las Nacionales de Bellas Artes, en la sección de pintura y de grabado. En la correspondiente a 1884, ganó una tercera medalla con su obra “El Tajo en Lisboa”, que sería comprada por el estado⁵⁶. Fue miembro de la comisión española que visitó el Canal de Panamá y corresponsal de *La Ilustración Española y Americana*⁵⁷. En 1893 fue nombrado administrador de la Calcografía Nacional y en 1920, director de la Escuela Nacional de Artes Gráficas. Es posible que de ahí surgiera el contacto con Aldana y su posterior amistad.

En la exposición que tuvo lugar en 2000 sobre Tomás Campuzano, en la Real Academia de San Fernando y la Calcografía Nacional, se seleccionaron 48 óleos, 46 estampas, cuadernos de apuntes y libros ilustrados, procedentes de museos, coleccionistas y familiares del artista, “para situar a Campuzano como uno de los máximos difusores del paisaje moderno en España y un creador de láminas artísticas al aguafuerte”. En el catálogo, se publicó la primera monografía sobre el pintor y en palabras de Juan Carrete, comisario de la exposición, “el artista es un precursor de los ecologistas, que quiere ver España como un parque natural”⁵⁸

55 www.pintura.aut.org (Consultado: 11-12-2010)

56 GUTIERREZ BURÓN, Jesús: *Las Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Tesis Doctoral, Tomo II, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1987, p. 1035, n° catálogo 131. Posteriormente adquirido por Real orden de 19-6-1884, precio 1000 pesetas, con destino al Museo Nacional, Inventario 618, p. 1114

57 Tomás Campuzano y Aguirre, www.museodelprado.es (Consultado 11-12-2010)

58 *El país*, “La obra de Tomás Campuzano se documenta en dos exposiciones. Primera monografía sobre el pintor de paisajes y puertos”, Madrid, 20-11-2000 www.elpais.com (Consultado: 11-12-2010)



15 Tomás Campuzano, *Marina*, Óleo sobre tabla, 0,17 x 0,10,
(Colección particular)⁵⁹

Pero el artista con el que Francisco Aldana va a mantener una relación de amistad más estrecha y duradera es Fernando Alberti Barceló (1870-1950)⁶⁰. Alumno de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, desde el curso 1886-7 hasta el de 1890-1, obtiene diversos sobresalientes y medallas en los exámenes correspondientes⁶¹, siendo catedrático de la Escuela de Artes e Industrias de Madrid en los años 1892-1904-1908-1912-1920⁶² y miembro de la Asociación de la Prensa de Madrid en 1903⁶³. Remitió sus obras a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y obtuvo Mención

59 Con una dedicatoria al dorso: “A mi querido amigo Francisco Aldana”

60 ALMARZA BURBANO, María Elisa: “Fernando Alberti Barceló (1870-1950): pintor, cartelista e ilustrador de *Blanco y Negro*”, artículo pendiente de publicación.

61 Archivo Bellas Artes, Madrid, Caja 174, Registro de Alumnos de 1877 a 1904

62 *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, Tomo I, Madrid, Antiquaria, 1988, p. 102

63 LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio: *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*, Madrid, 1981, p. 193

Honorífica en 1892, terceras medallas en 1904 y 1908, segunda medalla en 1912 y condecoración en la edición de 1920⁶⁴. Junto a Alberti, entraron en 1894 como ilustradores en la revista *Blanco y Negro*, Enrique Esteban y Tomás Muñoz Lucena⁶⁵, revista en la que colaboraría a lo largo de su vida profesional. Podríamos situar el inicio de la amistad entre Alberti y Aldana en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, de la que ambos fueron alumnos. Quizás fomentaron su amistad los intereses que compartían: ambos funcionarios del Ministerio de Instrucción Pública, ambos enviaban sus obras a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y a la revista *Blanco y Negro*, y los dos también, se presentaron en 1896 a las oposiciones de Cátedra de Dibujo del antiguo y natural, en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona⁶⁶.



16. Fernando Alberti Barceló, *Autorretrato*, Óleo sobre tabla, 0,19 x 0,16 (Colección particular)⁶⁷

64 Fernando Alberti Barceló, www.museodelprado.es (Consultado 5-10-2009)

65 AZNAR ALMAZÁN, Sagrario: *El arte cotidiano*, op. cit. p.48

66 *La Vanguardia*, 1896, op. cit. p. 3

67 Firmado y dedicado: "A mi querido amigo Paco"

En 1935 la familia Aldana Burbano reside en García de Paredes n° 39 –según consta en su cédula personal⁶⁸– figurando aún en los padrones como empleado⁶⁹.



17. Francisco Aldana Montes (1935)

Aunque con residencia en calle Calatrava n° 33, Francisco Aldana Montes fallece a los 68 años de edad debido a un colapso cardíaco, en la calle García de Paredes n° 33, el día 29 de abril de 1938⁷⁰. El cadáver fue inhumado el 1 de mayo en el Cementerio Municipal de Madrid⁷¹ y según consta en su certificado de defunción “no queda hijo alguno”, habiendo muerto sin hacer testamento⁷².

68 Diputación Provincial de Madrid, Cédula personal, Ayuntamiento de Madrid 16-5-1935, n° 235028, Tarifa 1, Clase 9, Pesetas 47,25, Expedida 4-12-1935

69 AMM, Padrones, Madrid, 1935, Calle García de Paredes n° 39, entresuelo centro izquierda, Tomo 82, Hipódromo, Distrito Chamberí. Pagan de alquiler 1560 pesetas anuales.

70 Registro Civil de Madrid, Madrid, 1938, Defunciones, Distrito de Chamberí, Sección 3ª, Tomo 93, Folio 3400, “Según documentación facultativa presentada”.

71 Cementerio Municipal de Madrid, Madrid, 1938, Sepultura de 3ª, Cuartel 93, Manzana 52, Letra E, Cuerpo 1

72 Registro General de Actos de Última Voluntad, Dirección General de los Registros y del Notariado, Madrid, 22-7-1993, Certificación n° 72567 En el certificado se especifica que NO otorgó testamento.

Diez años más tarde, el 10 de septiembre de 1948, fallece su viuda Rosario Burbano Montes, en el Hospital de la Princesa de Madrid⁷³, constando como su domicilio habitual, calle de San Bernardino nº 11.

73 Consta en la factura de Pompas Fúnebres, su traslado desde el Hospital de la Princesa al cementerio