

Una edición ilustrada de *Las brujas* de José María de Pereda¹

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
ICEL 19/Universidad de Cantabria

*Para Ángeles Quesada, en agradecimiento por sus
pesquisas*

Como es sabido, el panorama de la prensa española de finales del siglo XIX y particularmente el de la prensa ilustrada está dominado por algunas importantes publicaciones entroncadas en una tradición que aunque más tardíamente que en Francia, se venía desarrollando en nuestro país desde los años 30 del siglo². Dentro de este vasto y apasionante panorama de la prensa del XIX, y concretamente de las revistas literarias ilustradas finiseculares, encontramos, junto con grandes empresas editoriales más conocidas por los investigadores aunque con territorios aún inexplorados, como *La Ilustración Española y Americana* o a partir de 1891 *Blanco y Negro*, otras publicaciones menos conocidas, pero que no carecen de interés. Precisamente en una de ellas, la revista madrileña *Apuntes*, dirigida por los hermanos de la Torre, Félix y Silverio³, apareció entre el 22 de marzo de 1896 y el 10 de mayo del mismo año⁴ una versión del relato perediano “Las brujas”, acompañada

¹ Es una Investigación llevada a cabo dentro del proyecto “Análisis de la literatura ilustrada del XIX” (Ref: FFI2008-00035) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (2009-2011).

² La introducción de imágenes supuso para la muchas de estas revistas la oportunidad de llegar a un número mayor de lectores y entre los numerosos ejemplos que avalan que consiguieron ese propósito está la famosa contienda que en sus páginas mantienen *Blanco y Negro* y *Nuevo Mundo* por el número de ejemplares, contienda de la que sale victoriosa la primera, que llegó a tirar en determinadas fechas de 1896 43.000 ejemplares (Aznar Almazán: 1993:43).

³ Los hermanos de la Torre de los que tenemos constancia, pertenecientes a una familia adinerada residente en Madrid, fueron Félix de la Torre, arquitecto y responsable de la revista *Apuntes*, en la que intercaló algunos grabados y los abogados Manuel y Silverio. Todos ellos y algunos miembros de su familia fueron retratados por Sorolla (Tomás:2007:84, nota 53)

⁴ El texto se publicó en las siguientes entregas (y fechas): número 1, publicado el 22 de marzo de 1896; número 2, publicado el 29 de marzo de 1896; número 3 publicado el 5 de abril de 1896; número 4, correspondiente al 12 de abril de 1896; número 5, del 19 de abril de 1896; número 6, del 26 de abril de 1896; número 7, 2 de mayo de 1896 y número 8, 10 de mayo de 1896.

de ilustraciones de Joaquín Sorolla en las primeras entregas y de Teodoro Andreu en las tres últimas.

El texto del novelista montañés tiene la intención de censurar la superstición aldeana y relata la historia de las desventuras de la anciana e inofensiva Miruella, considerada una bruja por los lugareños, víctima de la violencia del pueblo, defendida por el cura y que termina muriendo cristianamente ante los ojos de sus vecinos, en una escena que constituye un acto de contrición colectivo. Se publicó por vez primera en diciembre de 1869 en el tomo XIV de la *Revista de España*, publicación en la que el polanquino vino colaborando asiduamente desde 1869 a 1872. y como ocurrió con otros relatos peredianos, el escritor de Polanco recogió esta publicación en un volumen posterior, su segundo libro titulado *Tipos y paisajes. Segunda serie de escenas montañesas*, editado en Madrid en 1871, que no obtuvo una gran repercusión ni de público ni de crítica, pese a incluir artículos costumbristas/cuentos de tan notable valor literario como “Blasones y talegas”, “Ir por lana” o “Para ser buen arriero” y cuya fría acogida⁵ estuvo a punto de cercenar la incipiente carrera literaria perediana (González Herrán: 1983; González Herrán: 2006:36).

Posiblemente, el escaso éxito de ventas de ese libro junto con la calidad del dibujante propuesto, nada menos que Sorolla, motivara el deseo de Pereda de que el público pudiera reencontrarse con este relato suyo. Sucedió lo mismo con “Para ser buen arriero”, que fue reeditado en 1900 por la Biblioteca Mignon ilustrado por Apeles Mestres y al que hemos dedicado trabajos anteriores⁶. A principios de 1896 Sorolla era ya un pintor conocido que estaba cosechando los primeros triunfos tras su período de formación: en ese mismo año recibió la Medalla de Oro de la Exposición Internacional de Berlín por su obra “Pescadores valencianos” y vivía con cierta holgura dedicándose al arte del retrato. Posiblemente Pereda conociera, además de su tarea como pintor, su trabajo como cartelista y su labor gráfica en *La Ilustración Española y Americana*, pues la venía desarrollando desde 1890 y la continuará hasta 1902⁷.

Junto con la importancia del dibujante, o esta conveniencia editorial de mostrar de nuevo ante el público lector una obra que, según Pereda, podría haber pasado desapercibida en las anteriores ediciones tanto en prensa como en libro, poco más sabemos acerca de las razones por las que el novelista montañés permitió que su relato se publicara en esta revista madrileña, pero conociendo sus suspicacias hacia el mundo editorial y su deseo de controlar los aspectos materiales de sus obras, parece prudente especular con la idea de que conocía directa o indirectamente a los responsables de la publicación, pues rara vez dejaba al albur de editores desconocidos sus obras, y como

⁵ La tirada del libro fue de 2000 ejemplares, como indicaba Le Bouill, y parece ser que no tuvo mucho éxito de ventas, pues diez años después, en 1887, quedaban aún muchos de ellos almacenados en la editorial (García Castañeda:1989:XXIII)

⁶ Gutiérrez Sebastián: 2009 a: 143-156.

⁷ En 1890 realizó la portada del libro *Plus Ultra*, de José María Escuder, desde un interesante planteamiento simbolista y como se ha indicado comienza en ese año su colaboración en *La Ilustración Española y Americana*, con interesantes imágenes de Las Regatas de San Sebastián o grabados de escenas religiosas (Díez y Barón:2009:129)

es sabido se convirtió en editor de las mismas, llegando a manifestar en cartas que le repugnaba:

entregar un libro a una empresa para que le edite cuándo y cómo quiera, sin que yo tenga derecho alguno sobre él (...) algo así como quien manda un hijo a la inclusa para que se lo vistan, alimenten y eduquen. (Torres:1980:299).

Intentando encontrar alguna conexión entre los responsables de esta revista, Félix⁸ y Silverio de la Torre, y Pereda aparece la figura de Navarro Ledesma, uno de los grandes impulsores de *Apuntes*, amigo de Pérez Galdós desde la estancia del novelista canario en Toledo, en 1891, cuando estaba componiendo la última parte de *Ángel Guerra* y con el que intercambiará cartas hasta la prematura muerte del toledano el 21 de septiembre de 1905. De todos es conocida la amistad que mantuvieron desde 1871 Galdós y Pereda, y por tanto podemos aventurar que podría haber sido Navarro Ledesma el que seguramente pondría en contacto a Pereda, vía Galdós, con los responsables de *Apuntes*. En el centro de esta intrincada red de relaciones artísticas se sitúa la figura de Joaquín Sorolla, que conocía a los hermanos de la Torre, a quienes había hecho sendos retratos en 1893 y 1894 y al propio Galdós, al que pinta también ese mismo año el famoso retrato⁹ (imagen 1). Para el pintor este tipo de encargos y las colaboraciones en la ilustración de revistas o libros servía, entre otras cosas, para redondear unos ingresos siempre irregulares, como lo demuestra la carta que escribe Sorolla a su amigo, el también pintor Pedro Gil fechada en enero de 1896:

Estoy muy ocupado pues tengo que hacer una porción de encargos que me hicieron para Chile y algunos para España, retratos, etc (...) contento con estos trabajos no me doy punto de reposo para ver la manera de terminarlos; hay para un año largo y, aunque no sea una fortuna, son más de 6.000 duros de pintura y para mí el colmo de la alegría. (Tomás y otros: 2007:108).

Hemos de aclarar que Francisco Navarro Ledesma además de publicar artículos en la revista y tener una sección fija en la misma, hacía las veces de director literario y posiblemente a él se deban las colaboraciones en *Apuntes* de primeras firmas del panorama literario español de la época como Emilia Pardo Bazán o el propio Pereda. Una prueba de los quehaceres de Navarro como director en la sombra de la

⁸ Félix de la Torre parece ser el que más peso lleva en la publicación, llegando en algunos números a firmar como director de la misma.

⁹ Seguramente esta efigie sea la imagen más difundida del escritor canario: en esta pintura Sorolla hace gala de bruscos contrastes luminosos que resaltan la figura del escritor sobre un fondo oscurecido. Hay que añadir además que esta pintura se sale mucho de las convenciones de los retratos de encargo, inaugurando un tipo de retrato horizontal muy poco frecuente en la tradición de su tiempo. Este cuadro se conservó hasta la muerte del novelista en su finca de San Quintín en Santander y hoy se encuentra para vergüenza de los santanderinos y orgullo de los canarios en el Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria.

publicación la tenemos en la carta que dirige a José Cubas en la que le pide su colaboración: “Se ha fundado un periódico semanal ilustrado, cuyos cuatro primeros números te envío. En él voy a hacer yo un papel semejante al de Royo en *Blanco y Negro*, aunque indigno (yo).” (Carmen de Zulueta: 1968:135).

Más claras están las motivaciones de los responsables editoriales de *Apuntes* para la publicación del texto del escritor cántabro: en enero de 1896 Pereda, un autor que está culminando su carrera literaria, sale a la luz *Pachín González*, relato publicado en Madrid por la imprenta de Tello y del que se hacen eco los principales periódicos y críticos de la capital, como Clarín, Gómez de Baquero o Cándido, que le dedica un artículo a este texto perediano publicado el 26 de febrero de 1896 en *El Globo* y que precisamente fue asiduo colaborador de la revista *Apuntes*.¹⁰ Un año más tarde, en 1897, ingresa don José María en la RAE y se consolida su posición privilegiada en el panorama literario español del momento, por lo que resulta lógico que una revista incipiente quiera contar con un texto suyo como reclamo inicial para abrirse camino en el difícil mercado editorial del fin de siglo español.

Entrando ya en la descripción de la versión ilustrada de “Las brujas” hemos de indicar que el relato se presentó ante los lectores fraccionado en ocho entregas en las que generalmente aparecía un dibujo, aunque, de modo excepcional se colocaron en determinadas entregas dos ilustraciones.

Esto ocurrió con la primera, que se ornamentó con dos dibujos: el primero, firmado por Félix de la Torre, se presentaba antes del texto y recreaba el escenario de la acción narrativa: es un paisaje en el que aparece un pueblo montañés, con la luna al fondo, dos casas y los detalles de un búho y una escoba (imagen 2. Dibujo de Félix de la Torre). En lugar preeminente figura el nombre del escritor, interesante dato para la promoción de la revista, así como el título del relato. El segundo dibujo (imagen 3. La bruja con el palo) es un óleo de Sorolla que representa una escena con la que culmina el fragmento presentado en la entrega:

se abrió la puerta de la casuca, y apareció en el hueco una viejecita encorvada sobre un palo, con una alcuza en la mano, cubierto el tronco con una raída saya de estameña parda, y dejando asomar por la abertura superior una carilla macilenta, compuesta por una nariz y una barbilla que se juntaban sobre la boca, no permitiendo ver de ésta más que las dos extremidades, de dos agujeros en que apenas oscilaba un rayo de luz mortecina, y de una tercia escasa de arrugado pergamino para revestirlo. (Pereda: *Apuntes*: número 1, 22 de marzo de 1896¹¹).

¹⁰ Precisamente Cándido, pseudónimo inicial de José Martínez Ruiz, entrevistó a Pereda para la revista *Apuntes* el 16 de abril de 1896, unos meses después de que se hubiera publicado el relato ilustrado que nos ocupa.

¹¹ La revista no está paginada, por lo que para citar nos remitimos únicamente a la fecha de publicación y al número de la entrega.

La ilustración, realizada en óleo sobre tabla, una técnica que hacía sentirse muy libre al pintor y en la que siguió el modelo de los dibujos ondulantes y sinuosos de Jiménez Aranda (Díez y Barón: 2009:129) retoma los elementos literarios del retrato perediano de la Miruella para elaborar pictóricamente a este personaje, y anticipa la escena de huida en desbandada de los muchachos que iniciará el primer párrafo de la siguiente entrega. No existe por tanto, simultaneidad en la presentación de los discursos gráfico y literario, sino que la imagen es una anticipación del texto narrativo.

El óleo presenta en el centro a la vieja saliendo de su casucha; los atributos físicos que le otorga el novelista están presentes en la obra gráfica, que recoge también los detalles del palo y la alcuza. Es una escena en la que, como suele ser habitual en Sorolla, coloca a la figura humana en el centro de un espacio y que está dominada por una impresión de dinamismo, lo que se aprecia fundamentalmente en los muchachos en actitud de huida y con las piernas en movimiento. El descriptivismo costumbrista es también relevante en texto e imagen y se manifiesta en los detalles indumentarios de los personajes. Curiosamente, junto con este tipo de descriptivismo aparecen detalles simbólicos: la casa de la bruja se asemeja a una cueva más que a una casita aldeana miserable, pues está rodeada de vegetación y parece situada en medio de un bosque. Este tipo de elementos simbólicos se irán intensificando en los dibujos de las sucesivas entregas.

La segunda entrega, que vio la luz el 29 de marzo de 1896, presenta una ilustración que se corresponde con el pasaje literario en el que el cura debe socorrer a la Miruella, que ha recibido un “morrillazo” de su vecina:

rugiendo como una pantera, cogió un morrillo tan grande como su cabeza y se le arrojó a la pobre mujer que, aunque le recibió de rebote en la espalda, hubiera caído de pechos sobre las piedras a no recogerla en sus brazos el señor cura, que providencialmente iba a cruzarse con ella, siguiendo su diario y acostumbrado paseo. (Pereda: *Apuntes*: 29 de marzo de 1896).

La imagen presenta en efecto al cura con la Miruella desplomada en sus brazos y a Teresa en primer plano izquierda entrando a su casa mientras sujeta a su hijo malherido por la caída. El movimiento es de nuevo lo más característico, junto con la simetría con la que el pintor sitúa a los dos protagonistas: en pie el cura y Teresa, cada uno de ellos con una de las víctimas del ataque, la bruja y el chico. Además, la actitud agresiva de la mujer contrasta con la seriedad del sacerdote y sobresale el cuidadoso juego de claro-oscuros entre la luz de la calle y las sombras de la portalada, así como la perspectiva, con tres planos en la imagen, el primer plano, con Teresa, el plano central que tiene como eje la figura del cura y la Miruella y el del fondo en el que se representa una casa con detalles como la portalada o el tejado a cuatro aguas.

La tercera entrega tiene también una sola ilustración: presenta la imagen a Gorio, el marido de Teresa, entrando borracho por la portalada de su casa. De nuevo aparece el juego de claro-oscuros y los diversos planos. En la parte central se observa al protagonista de la imagen, Gorio, bamboleándose de espaldas al lector, mientras

en el fondo izquierda las miradas reprobatorias del cura y Teresa completan la escena. El texto que se está ilustrando es una descripción que indica:

Puesto ya de pie, con las greñas encima de los ojos, tirado el sombrero sobre el cogote, negros los labios, mal sujetos a la cintura los pantalones, medio vestida la chaqueta, los brazos al desgaire y desgarrada y tinta de vino la pechera de la camisa, comenzó a mirar en derredor de sí con esa vaguedad de vista propia de los borrachos. (Pereda: *Apuntes*: 5 de abril de 1896).

El mismo protagonista, pero en otra escena, tiene la cuarta entrega presidida por un dibujo en la parte central de la página, imagen que representa a Gorio tumbado y la llegada del alguacil y el alcalde pedáneo. El juego de perspectivas y los detalles indumentarios y gestuales, como el del borracho con un cigarrillo en la mano, son los elementos más sobresalientes del óleo, que recrea también elementos de la descripción literaria.

La quinta entrega recoge una de las ilustraciones más interesantes: la que representa al diablo y las brujas. Se trata de una pintura un tanto expresionista en la que Sorolla expone sus ideas de manera libre y sin conexión estricta con los pasajes literarios en los que tangencialmente se basa, que no son otros que aquellos en los que el narrador perediano interrumpe el hilo de los acontecimientos para explicar las costumbres de las brujas y sus aquelarres presididos por el diablo, verdadero protagonista de la composición pictórica que aparece en primer término de la misma.

En la sexta entrega, se indica en nota que “La grave enfermedad que sufre el Sr. Sorolla le ha impedido continuar ilustrando esta novelita. El insigne artista ha designado, a ruego nuestro, para sustituirle, a su distinguido discípulo señor Andreu.” (Pereda: *Apuntes*: 26 de abril de 1896).

La enfermedad aludida es una inflamación de uretra de la que Sorolla fue operado y de la que se recuperó hacia la primavera de 1896. Un testimonio de esos padecimientos físicos y morales del pintor lo encontramos en otra carta a Gil:

Estoy pasando muy dolorosos días con mi enfermedad y esperando con verdadera ansia la operación definitiva, que, por dolorosa que sea, es preferible a este estado en que me encuentro de aplanamiento moral y físico. (Tomás y otros: 2007:111).

Tal como indica la nota que acabamos de leer, de las tres últimas entregas se hizo cargo Teodoro Andreu (1870-1935), pintor valenciano discípulo de Sorolla desde 1889 que estaba iniciando su carrera artística. En la decisión de Sorolla de designar a Andreu como encargado de concluir el trabajo seguramente pesó junto con el hecho de que fuera uno de sus primeros discípulos, la posibilidad de proporcionarle algunos ingresos a un joven hijo de viuda que estaba intentando ganarse la vida como pintor en Madrid.

En la primera de sus ilustraciones, Andreu presenta al cura entrando en casa de la vieja que yace herida de muerte en su jergón: el artista gráfico amplía con detalles de mobiliario la brevísima indicación del texto: “Al entrar en ella D.

Perfecto, halló a tía Bernarda tendida sobre un jergón que le servía del lecho, con todo el aspecto de un cadáver.” (Pereda: *Apuntes*: 26 de abril de 1896). En la imagen observamos además del jergón y los personajes protagonistas de la escena una serie de detalles: en primer término, una silla y sobre las paredes sencillas estanterías con objetos cotidianos.

En la segunda ilustración de Andreu aparece el cura hablando con Felipe, intentando que reconozca que ha deshonrado a la hija de Teresa y que repare su mala acción. La ilustración, de tamaño grande, se coloca en el centro de la página y el artista no sigue fielmente el texto perediano, sino que amplía una breve referencia que indica: “replicó D. Perfecto entrando en el cuarto y cerrando la puerta”, cuarto del que unas líneas antes se había escrito el narrador: “del cuarto que ocupaba en el portal, especie de lobanillo característico de la mayor parte de las casas de aldea, montañesas”, y cuyo sencillo mobiliario es invención del ilustrador: dos sillas, una sencilla cama y un escañil completan este espacio presidido por un tosco crucifijo y una hornacina con una Virgen. Las actitudes y gestos que ilustran el diálogo entre Celipe y don Perfecto denotan por su crispación la tensión que están sufriendo los personajes. Interesante es el tratamiento de las manos, tendidas en el caso del cura y disculpatorias en el de Celipe, la detención en la indumentaria del mozo, vestido con camisa y chaleco, y calzado con unos zapatos de ciudad, muy alejados de las albarcas, alpargatas o botas rudas que solían calzar los aldeanos montañeses.

En cuanto a la última ilustración es una escena con muchísimos personajes: la llegada de la procesión con el Viático a la entrada de la casa de la Miruella. En realidad, el texto que se está ilustrando corresponde a la entrega anterior:

Iban delante Felipe, con un farol y un Crucifijo, y un muchacho que sonaba acompasadamente un campanilla; detrás, casi todo el barrio y los más próximos a la iglesia, descubiertos los hombres y las mujeres con un refajo sobre la cabeza, llevando una luz en la mano cuantas habían podido hallar en casa un mal cabo de vela. (Pereda: *Apuntes*: 10 de mayo de 1896).

Se trata de una escena colectiva, en un espacio público, la plaza, en la que el dibujante sigue con cierta fidelidad el texto literario y recoge ciertos detalles del mismo como las velas que portan los aldeanos, las vestimentas o lo referido a la Cruz y al monaguillo que acompaña al Viático. Destaca positivamente por el difícil juego entre la oscuridad de la noche y la iluminación de las caras de los personajes a la luz del farol y las velas.

En definitiva, es interesante resaltar las relaciones secundarias en la composición de las imágenes: el artista gráfico evidentemente se inspira en un texto preexistente escrito por Pereda, por tanto hace una interpretación del mismo subrayando los aspectos que le parecen más interesantes: las figuras humanas, la Miruella y Gorio en los óleos de Sorolla y el cura y Felipe en la parte ilustrada por Andreu se revisten de importancia y los dibujantes dan su visión de unos personajes que, salvo en el caso de la bruja, no aparecen descritos en el discurso literario: por tanto amplían el mismo. Sucede algo semejante con la pintura de los espacios, especial-

mente los interiores: los dos dibujantes tienen que detallar con la recreación de útiles y muebles unas descripciones literarias muy parcas en ese tipo de elementos, ya que quizá por tratarse de un relato breve el narrador perediano no realizó, como solía ser habitual en él, proliferas descripciones de lugares y personas.

Respecto a las diferencias observables entre las imágenes de los dos pintores, es evidente el magisterio de Sorolla y la mayor calidad de sus trabajos gráficos, pese a que la crítica los consideró menores en su producción (Pantorba: 1970:125); el conjunto de texto e imagen es un producto cultural destinado a una burguesía ávida de novedades editoriales y la aparición en una revista literaria de estas características con portadas en color, generalmente con motivos florales y con presencia muy significativa de imágenes supone un eslabón más en esa evolución de la prensa periódica con imágenes en el XIX.

En lo que a Pereda y su relación con la imagen se refiere, la aparición de este cuento viene a demostrar que el interés del polanquino por que sus obras aparecieran con ilustraciones se mantuvo desde la publicación de *El sabor de la tierruca* en 1882, ornamentada con bellos dibujos de Apeles Mestres en lo que se puede considerar una colaboración modélica entre los dos artistas en la realización de un libro ilustrado, hasta los años finales de su carrera literaria.

Este cuento tiene la particularidad de ser el único relato breve del escritor montañés que se publicó en una revista con ilustraciones: los otros textos a los que aludimos son libros o libritos de pequeño formato. Además es la primera colaboración de Sorolla en la ilustración de un relato, a la que seguiría en 1900 su trabajo como ilustrador de *La sorpresa de Zahara*, una de las más sugerentes leyendas de Zorrilla que fue editada por Manuel Pedro Delgado¹².

La confluencia de intereses editoriales entre un escritor en el ocaso que pretende mantener viva su fama, un pintor que necesita abrirse camino en el difícil mundo artístico finisecular y los editores de una pequeña revista que aspiran a encontrar su sector de público nos ha permitido disfrutar de esta pequeña joya, y cerrar el círculo del estudio de las producciones literarias de Pereda que aparecieron ilustradas¹³.

¹² Ornamentó la edición de esta Leyenda con siete composiciones resultas con diferentes lenguajes plásticos, todas de gran cromatismo que tuvieron un éxito enorme, y fueron reproducidas en otras publicaciones. Destacó su óleo *Desfile de las tropas y esclavos a las puertas de la ciudad*. (Díez y Barón: 2009:129-130).

¹³ En el álbum *Los Meses*, publicado por Henrich y compañía en Barcelona en 1889 se publicó un texto de Pereda titulado "Agosto" con ilustraciones de Baldomero Galofre, pero por tratarse de un volumen colectivo en el que colaboraron muchos insignes escritores e ilustradores de su época no lo consideramos como obra perediana con ilustraciones.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1996). *La prensa ilustrada en España. Las ilustraciones 1850-1920*. Montpellier. Université Paul Valéry.
- AZNAR ALMAZÁN, Sagrario. (1993). *El arte cotidiano. Modernismo y Simbolismo en la ilustración gráfica madrileña, 1900-1925*. Madrid. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Colección Aula Abierta. N° 70.
- BUELGA LASTRA, María Luz. (2000). *Dibujos de Joaquín Sorolla*: Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Fundación Airtel.
- BOTREL, Jean François. (1996). «Novela e ilustración: *La Regenta* leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)». *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Del Romanticismo al Realismo*. Barcelona. PPU. 24-26 de octubre de 1996. 471-486.
- BOZAL, Valeriano. (1979). *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid. Ed. Comunicación.
- “CÁNDIDO” [José Martínez Ruiz]. «Gacetilla literaria». *El Globo*. Madrid. 26 de febrero de 1896, año XXII, cuarta época, n.º 7.407.
- CELMA VALERO, María del Pilar. «La prensa en el fin de siglo». Enciclopedia Fin de siglo, disponible en la siguiente dirección de INTERNET: findesiglo.net/archivos/capitulo3/1.html
- DÍEZ José Luis y BARÓN, Javier. (eds.) (2009). *Catálogo de la Exposición Joaquín Sorolla 1863-1923*: Madrid. Museo Nacional del Prado.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (1983). *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. Santander. Concejalía de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Santander y Ediciones Librería Estvdio. Colección Pronillo.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (2006). «Los libros barceloneses de José María de Pereda». en *Barcelona y los libros. Los libros de Barcelona*. 7. Barcelona. Ajuntament de Barcelona. 35-44.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. (2000). «Novela e ilustraciones en la primera edición de *El sabor de la tierruca* de Pereda”. *Salina*. 14. 127-136.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. (2002). «El binomio ilustraciones/texto literario en Clarín: de la 1ª edición de *La Regenta* a la 4ª edición de los *Solos*». *Actas del Congreso Internacional Leopoldo Alas “Clarín” en su centenario (1901-2001)*. *Espejo de una época*. Madrid: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación de la Universidad San Pablo- CEU. 111-120.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. (2003). «Las ilustraciones en *Al primer vuelo* de José María de Pereda». *Salina*. 17. 137-150.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. (2009 a). « A vueltas con la narrativa ilustrada de Pereda: El caso de *Para ser buen arriero...* ». *Isidora. Revista de Estudios Galdosianos*. 9. Madrid. 143-156.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. (2009 b). «Pereda, novelista ilustrado». *Moenia. Revista Lucense de Lingüística y Literatura*. 14. Servicio de Publicaciones. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela. 197-224.
- LE BOUILL, Jean. (1980). *Les tableaux de mœurs et les romans ruraux de José María de Pereda (Recherches sur les relations entre le littéraire et le social dans l'Espagne de la seconde moitié du XIXè siècle)*. Thèse pour le Doctorat d'Etat présentée a l'Université de Bordeaux III. Institut d'Études Ibériques et Ibéro Américaines. Inédita, hay ejemplar mecanografiado en la Biblioteca Municipal de Santander.

- MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito. (1991). *Pereda. Biografía de un novelista*. Santander. Ediciones de la Librería Estvdio.
- PANTORBA, Bernardino. (1970). *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*: Madrid. Extensa.
- PEREDA, José María. (1989). «Las brujas». *Escenas Montañesas y Tipos y paisajes* (edición, introducción y notas de Salvador García Castañeda). *Obras completas I*. Editorial Tantín. Santander.345-373.
- TOMÁS, Facundo. GARÍN, Felipe., JUSTO, Isabel y BARRÓN Sofía. (eds.) (2007). *Epistolarios de Joaquín Sorolla. I Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*: Barcelona. Anthopos.
- TORRES David. (1980). «Trece cartas inéditas de Pereda». *BBMP*. LVI. 293-314.
- VÉLEZ, Pilar. (1996). «Las *Ilustraciones* y la nueva encuadernación industrial: el grabado sobre metal, base de la nueva encuadernación». *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones 1850-1920. Coloquio Internacional-Rennes*: Montpellier. Université Paul Valéry. 81-88.
- ZULUETA, Carmen. (1968). *Navarro Ledesma. El hombre y su tiempo*. Madrid. Alfaguara.

APÉNDICE DE FIGURAS CITADAS



Imagen 1. Retrato de Galdós (Sorolla).



Imagen 2. Paisaje inicial (Félix de la Torre).



Imagen 3. La huida (Sorolla).



Imagen 4. Don Perfecto y Juana (Sorolla).



Imagen 5. Gorio entrando a casa (Sorolla).



Imagen 6. El alcalde pedáneo y el alguacil, a escena (Sorolla).



Imagen 7. El diablo en el aquelarre (Sorolla).



Imagen 8. El cura en casa de la Miruella (Sorolla).



Imagen 9. Don Perfecto y Felipe, en diálogo (Andreu).



Imagen 10. El Viático (Andreu).