

# SOMBRAS EN EL SIGLO DE LAS LUCES, MONSTRUOS, DEMONIOS Y PRODIGIOS EN LA ESTAMPERÍA POPULAR DEL SIGLO XVIII

Inocencio V. Pércz Guillén  
Universitat de València

La dificultad de caracterizar o definir el arte o la cultura popular viene determinada por la variedad de factores y la diversidad de campos de procedencias de los valores que se juzgan. En el terreno de la estampería se admite generalmente la existencia como género de las *Populäre Druckgra-phik*, de *stampe popolari*, de *la image-rie populaire* o del equivalente castellano “*grabado popular*”; todas estas clasificaciones contienen elementos notables de ambigüedad ya que se fundan ocasionalmente en la temática, la amplitud del campo o el espectro sociológico a que se dirigen, más que en consideraciones plásticas y estéticas en sentido estricto<sup>1</sup>. Toschi reconoce tanto la primacía cronológica de estos tacos xilográficos populares sobre el grabado culto, como el origen germánico de los mismos. Su difusión y éxito continuado se explicaría por dos tipos de motivos: uno su capacidad de visualización que permite el acceso universal a conceptos teológicos, evangélicos, devotos en general e históricos complejos, y otro, la configuración de un mercado con intereses concretos desde los coleccionistas, los ciegos que asocian la estampa frecuentemente a su medio de vida o los propios mercaderes. La estampería popular con sus numerosas variantes posibilita en suma el conocimiento del mundo y no sólo el real, el presente,

sino el futuro: el juicio final, el apocalipsis, el cielo o el infierno<sup>2</sup>.

En España son escasos los estudios de conjunto de la estampa popular;<sup>3</sup> son mucho más abundantes, como sucede en otras áreas culturales, los estudios de literatura o de folklore en cuya producción se incluyen casi siempre las estampas<sup>4</sup>. Las raíces plástico-literarias del grabado popular, podrían aquí remontarse a Alfonso el Sabio, que recoge en las Cantigas una serie de leyendas piadosas populares; al refranero del Marqués de Santillana, a Eximenis, al Arcipreste de Talavera o a Jaume Roig, aunque en sentido estricto, habrá que esperar a la difusión de la imprenta para poder considerar establecido el género; entre los diversos vehículos que, desde entonces utilizaron ilustraciones impresas vamos a dedicar nuestro estudio a las que contenía la denomi-

<sup>2</sup> Vease PAOLO TOSCHI, *L'imaginerie populaire italienne du XVe. siècle au XX siècle*, París-Milán, 1964, pp. 9 ss. Tochi aventura una definición de estampa y de arte popular: “... comme populaire l'art qui engendré par une psychologie et un lyrisme maîfs, est devenu un mode d'expression spécifique au monde des humbles. Cet art satisfait les besoins spirituels et temporels du peuple: fonction vitale qui lui permet de se transmettre au cours des âges, de se conserver intact ou de se modifier, et de s'élaborer selon une tradition stylistique qui lui est propre...”. La clasificación más completa de las estampas populares italianas según criterios iconográficos es aun la de BERTARELLI, A., *Piano analitico della Mostra d'iconografia popolare italiana ordinata da F. Novati e A. Bertarelli (Roma, 1911)*, Milán, 1911. También *L'imaginerie populaire italienne*, París, 1929 e “Iconografia popolare italiana, sue caratteristiche, come deve essere studiata” en *Lares*, IX, n.º 1, febrero de 1938, pp. 28-32. Los estudios de estampería italiana, íntimamente relacionada con la valenciana y catalana, se han dedicado no obstante de forma primordial a la catalogación de fondos bibliotecarios. Un repertorio bibliográfico básico al respecto es el de NOVATI, FRANCESCO, *La storia e la stampa nella produzione popolare italiana con un elenco topográfico di tipografi e calcografi italiani che dal sec. XV al sec. XVIII impressero storie e stampe popolari*, Bergamo, 1907.

<sup>3</sup> Resulta básico, AGUSTÍ DURÁN-SANPERE, *Grabados populares españoles*, Barcelona, 1971.

<sup>4</sup> Es indispensable en este terreno la obra dirigida por FRANCISCO CARRERAS CANDI, *Folklore y costumbres de España*, Editorial Martín, Barcelona, 1931-33, aunque resulta pionera la de ALEJANDRO GUICHOT y SIERRA, *Noticia histórica del folklore, orígenes en todos los países hasta 1890 y desarrollo en España hasta 1921*, Sevilla, 1922.

<sup>1</sup> Sobre los distintos enfoques metodológicos del estudio de la estampa popular puede verse la introducción de WOLFGANG BRÜCKNER a la obra de *Populäre Druckgraphik*, Milán, 1969. Los aspectos iconográficos de la estampería popular sobre todo en el área de cultura germánica han sido estudiados por MEYER, M., “Quelques thèmes médiévaux d'imaginerie populaire” en *Actas do Congresso Internacional de Etnografía*, Lisboa, 1965, v. 2, pp. 21-25; idem. “Le diable d'argent. Evolution du thème du XVIe au XIXe siècle” en *Arts et traditions populaires*, 15 (1967), pp. 283-290. SIEBER, F., *Volk und volkstümliche Motive in Festwerk des Barocks. Dargestellt a Dresdner Bildquellen*, Berlín, 1960. WALZER, A., *Liebeskutsche Reitersmann, Nikolaus und Kinderbringer. Volkstümlicher Bildschatz auf Gebäckmodellen in der Graphik und Keramik*, Constanza, 1963. WARBURG, A., “Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden in 15. JAHRHUNDERT” en *Gesammelte Schriften*, I, Leipzig-Berlín, 1932, pp. 177-184 y 368 ss.



**LA INFANTA DE INGLATERRA.**

Figura 1. *La infanta de Inglaterra*, Imprenta Laborda, Valencia (1822 c.).



Figura 2. A. Alciati, *Emblemata...*, ed. Ambricos 1616, E. VI, "Ficta Religio".



Figura 3. A. Alciati, *Los Emblemas...* ed. Lyon, 1549, "La gula".



nada literatura de cordel<sup>5</sup> cuya existencia se produce ya seguramente con la aparición de la imprenta. Son rarísimos los ejemplares conservados del siglo XVI e incluso XVII, hay que esperar al XVIII para asistir a una verdadera eclosión de este género; es lógicamente este periodo al que pertenece la mayoría de los conservados más antiguos. Aunque su producción se extiende por toda España, los principales centros fueron Barcelona, Reus, Madrid y sobre todo Valencia<sup>6</sup>.

Las clasificaciones del conjunto de la producción española de romances son también sustancialmente literarias o folklóricas e ignoran totalmente el complemento ilustrativo de las cabeceras de los pliegos<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Generalmente incluidos a modo de friso o cabecera bajo el título de un romance impreso casi siempre en un pliego de 2 hojas en 4<sup>a</sup>, para ser leído o cantado, y que se exponían para su venta en cordeles tensados en tenderetes de ferias o en las imprentas.

<sup>6</sup> DURÁN-SANPERE, *Grabados populares*, op. cit., p. 81.

<sup>7</sup> Una clasificación de los romances de ciego puede hallarse en CARO BAROJA, JULIO, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1969; un estudio más riguroso es el de JOAQUÍN MARCO, *Literatura popular española en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 1977. Marco se basa en el análisis estructu-

En general se insiste en la continuidad de ciertos temas tradicionales como el de Gerineldo o el Conde Alarcos, o de otros cuyos aciertos calaron especialmente en el gusto popular, siendo de índole muy variada, desde los que exaltaban valores religiosos a otros en los que la violencia o un erotismo soterrado eran sus principales bazas. No solo hay continuidad temática: el empleo continuado de los tacos xilográficos ha sido puesto de relieve también sobre todo en relación con los anacronismos que llegan a producir, como la inadecuación iconográfica de ciertas

ral de VLADIMIR PROPP detectando los estereotipos y codificando recetas para los títulos, inicios (fórmulas de captación de la atención, coartadas morales que se repiten al final, descalificaciones de humildad del autor, calificaciones de la historia narrada ("rara", "curiosa", "asombrosa", etc.), elucubraciones pseudoteológicas, alabanzas del lugar en el que sucede la historia), y finales (perdón al auditorio por las faltas cometidas invocaciones religiosas, lección moral). Las clasificaciones de los romances se hacen indefectiblemente agrupándolos por afinidades temáticas. JOAN AMADES, *Costumari catalá*, Barcelona, Salvat, 1950 (ed. 1982) organiza la estampería en relación con el folklore siguiendo el curso de las estaciones pero sin rigor alguno respecto a los grabados. Interesan también las clasificaciones de AURELIO M. ESPINOSA, *cuentos populares españoles*, Madrid, 1946 o de N. MAGIS, CARLOS H., *La lírica popular contemporánea. España. México. Argentina, México*, 1969.



Figura 4. Pedro Abadal de Moya, *El Tartaro monstruoso*, 1664 c.

**ROMANCE NUEVO, DE UN HORRENDO MONSTRUO**  
 que se ha visto en la Vngria alta, dafe cuenta de sus prodigiosas señales, y de los terribles estragos que hazia, y con la industria que le han cogido, este año 1717. y le tienen en la Ciudad de Trinavia.



Figura 5. *El monstruo de Hungría Superior*, Imprenta de Nicolás Prieto, Granada, 1717.



advocaciones respecto a los textos y, sobre todo, la descoordinación de xilografías sueltas que se combinan ocasionalmente como método de ilustración. Sobre ello insistimos enseguida.

Pero el fenómeno es más complejo y de hecho encontramos en la estampería del siglo de las luces -tardobarroco, rococó y academicista en la cultura oficial- un universo plagado de demonios, monstruos y seres deformes de pesadilla cuyas raíces medievales son indudables y cuya presencia -y disfrute- por el pueblo llano parece constante, aunque de hecho se vean proscritos en las manifestaciones oficiales. Es Valencia posiblemente el principal centro editor y por la producción valenciana se interesa, aunque no en exclusiva, nuestro estudio. El gremio o Cofradía de Ciegos Oracioneros de Valencia, vinculada a la producción y uso de los romances, fue muy anterior a la difusión impresa de los mismos. Ya en 1329 Alfonso IV de Aragón concedió la cédula aprobando sus *Capítulos*, colocando al gremio bajo la advocación de la Santa Vera Cruz<sup>8</sup> que quizá por ello figura en la cabecera de muchos pliegos en el siglo XVIII. Había para los aspirantes un aprendizaje institucionalizado de vihuela y luego de guitarra y violín, un exámen de maestría con recitados acompañados de un instrumento, y una excelente reputación profesional que atrajo a Valencia invidentes de otras procedencias peninsulares; en el siglo XVIII sus miembros viven además del recitado de romances<sup>9</sup>.

## EL ORIGEN DE LAS ESTAMPAS

Un primer problema que hay que abordar es el origen de cada estampa porque aunque es cierto, el empleo repetido de las xilografías en las cabeceras de los romances no es tan frecuente como se insinúa; en general se procura -a costa casi siempre de una tosquedad que reza el paroxismo- incluir imágenes adecuadas al texto, que lo hagan creíble, visible, y no produzcan una frustante contradicción en el lector.

Una imagen cuyos orígenes pueden rastrearse sin dificultad durante casi dos siglos es la que encabeza el romance de *La Infanta de Inglaterra*<sup>10</sup>

<sup>8</sup> La noticia procede de LUIS TRAMOYERES BLASCO, *Instituciones gremiales, su origen y organización en Valencia*, Valencia, 1899, pp. 319-320. La actividad musical del gremio ha sido estudiada por E. LÓPEZ-CHAVARRI, *Música popular española*, Valencia, 1917, p. 32.

<sup>9</sup> MARCOS ANTONIO DE ORELLANA, *Valencia Antigua y Moderna*, Valencia, s.a., II, p. 433. Respecto a la Cofradía de Ciegos debe verse, RAFAEL GAYANO ABAD, "La Cofradía gremial de Ciegos Oracioneros" en *Ferriario*, 1957, s.p.

<sup>10</sup> *La Infanta de Inglaterra la cual se condenó por haber callado siempre un pecado mortal en confesión*, Valencia, Imprenta de Laborda, Bolsería nº 18, s.a. (1822 c.), 65 x 60 mm. Valencia, Colección Serrano Morales (en adelante VCSM), A-13/256, nº 40.



Figura 6. *L'Ame amante de son dieu*, 1717, Emblema XXXVIII.

(Fig. 1) que publica en Valencia la imprenta Laborda a principios del s. XIX. Es en realidad la ilustración de la Emblema VI "Ficta religio" de la edición de Alciati de Amberes de 1616<sup>11</sup> (Fig. 2)

<sup>11</sup> ANDREA ALCIATI, (*Emblemata cum commentariis Vita Andreae Alciati per Claud. Minoem Cs. I, Antwerpiae, s.i., s.a.*, (1616), Emblema VI, "Ficta religio", p. 14. El ejemplar de la Biblioteca de la Universitat de València que conocemos carece de portada; los datos editoriales proceden de la aprobación; la edición debió ser patrocinada por los dominicos ya que contiene en los resíduos capitulares numerosos escudos de la Orden. La coincidencia con el taco xilográfico de Laborda es total, incluidas las dimensiones; en cambio no se utilizó el de la primera edición valenciana de Alciati de 1655 realizada por GERONIMO VILLAGRASA; DIEGO LOPEZ, *Declaración magistral sobre los emblemas de Andres Alciato con todas las historias, antigüedades, moralidad y doctrina tocante a las buenas costumbres por...*, en Valencia por Gerónimo Villagrasa en la calle de las Barcas; a costa de Claudio Macé, mercader de libros, 1655, Emblema VI "Electa religio", p. 38, EBUV, 65 x 60 mm. (sin la huella que resulta imperceptible en el romance); la figura ilustra el c. 17 del *Apocalipsis* "bestia con cuadrapa colorada la cual tiene siete cabezas y diez cuernos". El taco de Villagrasa procede directamente de las ediciones lionesas de Rovillio o Bonhome que coinciden en este caso totalmente. Vid. ANDREA ALCIATI, *Los Emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas. Añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra*, Lyon, Mathias Bonhome, 1549 (traducción de Bernardino Daza Pinciano), p. 158 "La fingida religión" (Los Emblemas no aparecen numerados en esta edición); o bien, *Emblemata. Elucidata doctissimis Claudis Minnois Commentariis: quibus additae sunt eundem Auctoris Notae posteriores: quorum*



Figura 7. *Recomendación del alma*, Valencia, s.a.

que alude al c. 17 del Apocalipsis. En el romance, la estampa resulta flagrantemente injusta ya que la ramera sobre el dragón es utilizada para visualizar un caso claro de escrúpulo confesional: la conducta de una dama tan intachable que el confesor no

*indagine aperta omnium Emblematum origine, sensuque intemorto, mens Auctoris detegitur & explicatur...* Lugduni, Apud Haerodes Gulielmi Rovillii, MDCXIII, Emblema VI "Ficta religio", p. 45. EBUV. Respecto a la reutilización de tacos lioneses en las ediciones españolas de Alciato interesa, P. PEDRAZA, "Notas sobre los grabadores de los Emblemas" en *Alciato. Emblemas*, ed. y comentarios de S. SEBASTIÁN, Madrid, 1985, pp. 253 ss. El Emblema VI, -p. 34- coincide con la edición de Amberes antes mencionada; las diferencias respecto a la de Rovillio o Bonhome estriban tanto en la superior calidad dibujística de las francesas, como en detalles: la ramera va sentada de frente y se retuerce hacia el frente; las actitudes de los hombres de la derecha, etc.

cree -y no absuelve- su pecado mortal acabando, tras una vida entera dedicada a la penitencia, condenada. La descripción de la mujer en el infierno "más horrible que el demonio" la muestra flanqueada por dos dragones y por ello sin duda el editor rescató de sus fondos el grabado de Alciato que reúne una mujer con la bestia apocalíptica, pero que es claramente inadecuado. Aunque excepcional, este no es el único caso de inspiración en un medio culto de los tacos del romancero. De la edición de Mathias Bonhome de 1549 de la obra de Alciato<sup>12</sup> (Fig. 3) debe proceder la estampa realiza-

<sup>12</sup> A. ALCIATI, *Los emblemas de Alciato traducidos...* 1549, op. cit. L. II, p. 222, "La gula".





Figura 8. *El monstruo de Lisboa*, s.l., s.a., 1723.

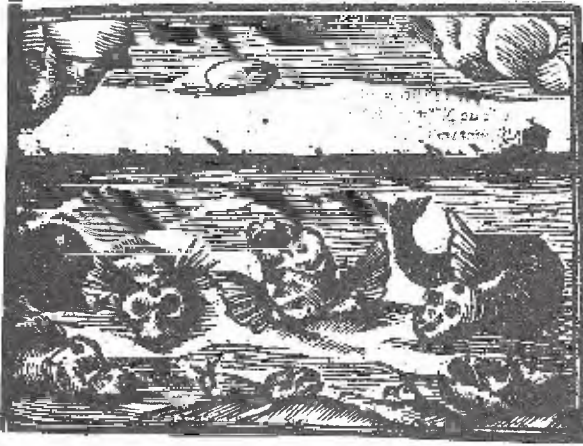


Figura 9. *Monstruosidades en la playa de Valencia*, Imprenta Cosme Graja, Valencia, 1740.



Figura 10. *La loba de Murviedro*, (Valencia), 1739.



Figura 11. *La plaga de langosta*, (Valencia), 1756.

da en la segunda mitad del siglo XVII por Pedro Abadal de Moya (Fig. 4) que muestra el monstruo capturado por Nicolo Osdritto en 1664<sup>13</sup>. De Abadal la toma, a su vez, simplificando el dibujo, reduciendo algo el tamaño y eliminando los fondos paisajísticos el anónimo ilustrador del *Romance nuevo de un horrendo monstruo* (Fig. 5) que editó en 1717 en Granada Nicolás Prieto al que luego nos referiremos, aquí su aspecto si coincide con la descripción lo que hace pensar que fue la imagen la inspiró el romance y no a la inversa. El infierno que ilustraba un romance piadoso que publica sobre 1820 la Hija de Agustín Laborda en Valencia se inspira directamente en otro estampado a finales del siglo XV en la imprenta zaragozana de Pablo Urus como veremos.

El esqueleto que medita sobre su destino posterior, con en el alma aun prisionera en el costillar, y que encabeza unas *Recomendaciones* que Josep Vicente Ortí y Mayor compuso en Valencia para ser leídas a los moribundos, ha sido tomado directamente (aunque invirtiendo el taco) del Emblema XXXVIII de *L'Amé amante de son dieu*, editada en Colonia en 1717: se ha añadido la cruz del ángulo superior izquierdo y las dos viñetas a los pies con el Purgatorio y el Infierno (Fig. 6 y 7) (cfr. not. n.º. 74). En cualquier caso es mucho más frecuente en el XVIII valenciano la creación expresa para cada romance de una ilustración adecuada que suele mostrar el momento crucial de la historia o al menos a sus protagonistas o, en su defecto, tacos empleados para otros romances re combinados o levemente alterados para realzar su falsa novedad.

<sup>13</sup> *Il Tartaro monstruoso*, hoja suelta grabada por PEDRO ABADAL DE MOYA, 330x205 mm. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, *Album Abadal*, n.º 156. Va firmada "PAM"; contiene la inscripción "Ritrato d'un monstruoso humano presso in battaglia dal Ex. Sig. Co. Nicolo Osdritto vicino El ... di Tervicio... l'Anno 1664... ammirare sua Maesta Cesarea"; reproducido por A. DURAN SANPERE, *Grabados...* op. cit., n.º 189. A parte de la forma del cuello, hay una relación conceptual clara con Alciato: el monstruo devora sin tasa, como el vicioso afecto a la gula.