

caiana

Sonia Ríos-Moyano
Universidad de Málaga, España

¡Devotas estampas!, populares como los
cromos y deseadas como el chocolate.
Modos de difusión de la imagen religiosa en
materiales *ephemera*

¡Devotas estampas!, populares como los cromos y deseadas como el chocolate.

Modos de difusión de la imagen religiosa en materiales *ephemera*

Sonia Ríos-Moyano
Universidad de Málaga, España

Introducción

En este artículo proponemos el estudio concreto de los materiales *ephemera* dentro del enfoque disciplinar de la historia del arte. En las últimas décadas, la incorporación de las nociones de cultura visual y estudios visuales nos ha permitido ampliar y fundamentar los relatos e historias específicas que habitualmente han sido objeto de estudio de la disciplina. Como apuntase José Luis Brea –pionero en estos estudios– “toda la estetización y semiotización creciente de los espacios de la vida cotidiana, aflora un territorio cada vez más vasto de prácticas de producción de significado cultural a través de la visualidad –lo que se ha dado en llamar la *cultura visual*”.¹ Otros antes, como Walter Benjamin² o Aby Warburg,³ iniciaron esos enfoques sociales o culturales que han cobrado un gran protagonismo a partir de la posmodernidad.

En esta ocasión, el objeto concreto de estudio son los impresos y las imágenes que llevaban representaciones que iban destinadas, sobre todo, a fomentar el consumo masivo de nuevos productos o a la comunicación de algún evento, y por lo tanto, tenían un carácter sumamente popular, cultural y social, como explicaremos en epígrafes

siguientes. Esos impresos se hicieron para tener una vida corta, con materiales de bajo coste, y a veces también de escasa calidad, con un carácter portable y perecedero. De este modo, los estudios de materiales *ephemera* se suman a los estudios de estampas, dibujos, grabados, colecciones y coleccionistas. No solo nos detendremos en la imagen en sí, sino también en el trasvase constante entre el arte culto y popular, en factores sociológicos y culturales que estaban presentes y que, en parte, se han quedado impresos en este tipo de materiales. Lo que presentamos a continuación es una aproximación al tema escogido –la imagen religiosa– queriendo mostrar su presencia en distintos materiales que se catalogan como *ephemera*. No hay intención de exponer una investigación sobre una biblioteca, archivo, imprenta, ilustrador o empresa concreta, ni tampoco de ofrecer una periodización ni trayectoria lineal de estos objetos, puesto que son miles y excedería el espacio dado a un artículo. Por tanto, nuestro interés radica en la demostración de que estos materiales, que ya estaban catalogados, ahora con la digitalización y puesta en línea de cientos de colecciones, pueden ser estudiados según el enfoque del investigador para establecer distintas aproximaciones al tema, que pueden ir de lo cronológico a lo temático, pasando por los soportes, las técnicas de reproducción, o su relación con el arte culto. De ahí su relevancia y problemática, porque escasean las aproximaciones según el enfoque de los estudios visuales y de la historia del arte. Su análisis y estudio puede ser más que interesante para contextualizar y poner en valor este tipo de pequeños objetos de vida breve, que durante décadas han permanecido almacenados en cajas, pero que tras su digitalización han vuelto a recobrar esa vida efímera para la que fueron impresos, creyendo, por tanto, que esta breve aportación puede ser tenida en cuenta como un ejemplo de lo que estos materiales son capaces de ofrecer.

De lo culto a lo popular

Una cosa es adorar imágenes; utilizarlas para enseñar con su ayuda lo que debe ser adorado es otra. La escritura es para los letrados lo que las imágenes para los ignorantes que a través de ellas ven lo que han de

aceptar; leen en ellas lo que no saben leer en los libros (Gregorio I)⁴

Las imágenes religiosas utilizadas con un fin didáctico, además de difundir el sentir cristiano, han generado una ingente cantidad de estampas: desde el nacimiento de la imprenta y la difusión del grabado desde el siglo XIV; aunque no será hasta “mediados del siglo XVII cuando en Europa se alcanza el dominio técnico de la talla dulce”⁵ que llevaría a la popularización de la estampa en sus múltiples soportes. Hay numerosos estudios que vienen a aportar datos sobre técnicas, procedimientos, grabadores, etc., desde sus orígenes hasta la estampa más moderna o contemporánea, sobre su comercio o la expansión de sus modelos. Numerosas son pues, las investigaciones sobre la estampa, que van desde el arte culto a lo popular, incluyendo los dibujos e ilustraciones, los pliegos de cordel, además de los materiales denominados *ephemera*, –esos objetos cotidianos, de vida efímera, y de menor calidad, tanto en el dibujo, el diseño o el acabado. Materiales poco comparables a los grabados y estampas de notables artistas e impresores. Cierto es que la digitalización y puesta en línea –muchos de ellos libres de derechos de uso– de miles de imágenes durante la última década, procedentes de los fondos de numerosos museos, colecciones, hemerotecas y archivos, ha permitido el conocimiento de esas imágenes con gran facilidad desde cualquier parte del mundo, gracias a su fácil acceso y descarga por internet. Son numerosas también las colecciones en línea de este tipo de materiales *ephemera*, como más adelante expondremos.

Desde el punto de vista de la revisión historiográfica, destacamos los trabajos de autores como Félix Boix, Valeriano Bozal, Francesc Fontbona, Valentín Carderera, Juan Carrete Parrondo, Antonio Moreno Garrido o Jesusa Vega, entre otros, de obligada consulta y referencia para profundizar en el estudio del grabado y la estampa desde sus orígenes hasta la actualidad.⁶ Ellos han contribuido al estudio y difusión de la gráfica como una manifestación artística más, y no como un mero objeto portable donde, dependiendo de su fin, podemos encontrar esa disparidad de calidad o artísticidad.

El advenimiento de la industria y la invención de nuevas técnicas como la litografía, y posteriormente la introducción del color, potenciará aún más la difusión de la imagen, su realismo o verosimilitud que no solo continuará con su función y soportes de siglos anteriores, sino que a partir de la segunda mitad del XIX y principios del XX se utilizará con fines comerciales. Convivieron pues, la estampa culta, la estampa popular y el nuevo arte gráfico popularizado en carteles, cromos en papel, estampas o envoltorios, a lo que se sumaron las revistas ilustradas, los *magazines*, el folletín o el periodismo ilustrado.⁷ En menor medida se continuó haciendo aleluyas o romances; cuya presencia fue decreciendo a medida que se popularizaban los medios gráficos y los soportes. Poco a poco fue ganando más protagonismo la imagen comercial y la publicidad, siendo estos un medio más para la difusión de cualquier imagen, incluida la cristiana.

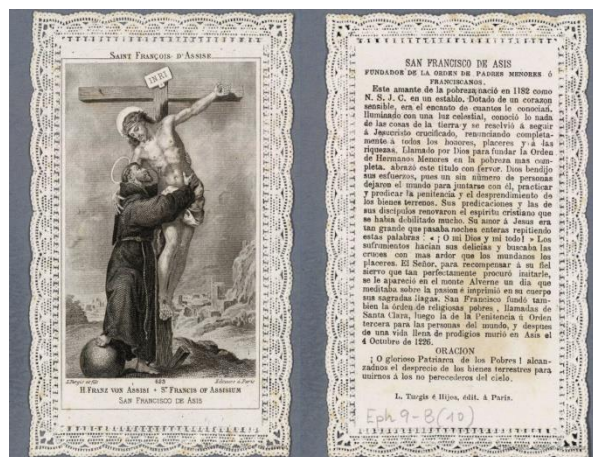


Fig. 1. L. Turgis et fils, *Saint Françoise D'Assise*, cromolitografía, 17 x 80 mm, siglo XIX. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

De la estampa devocional a la estampa *ephemera*. El peso de la tradición artística y su perdurabilidad.

[...] en virtud de la ignorancia de la gente simple y porque muchas personas no retienen en su memoria lo que oyen, pero sí lo que ven.⁸

La disparidad de tipos, entre lo culto y lo popular, las copias y traslaciones desde las estampas de los grandes grabadores a las estampas populares, está a la orden del día. Hay una gran dispersión geográfica de las mismas, lo que, sumado al coleccionismo,

—que aún las mantiene en circulación—, nos permite aproximar la relación entre las imágenes devocionales y las artes gráficas bajo el prisma de los materiales *ephemera*. Con este estudio queremos hacer nuevas aportaciones en ese sentido, además de subrayar algunas influencias entre empresas, estampas, modelos y grabadores en este ámbito concreto. De ese modo, analizaremos algunos materiales que se conservan en la Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE). Aportaremos nuevos datos que nos permitan avanzar en el estudio de esas manifestaciones menores, en muchos casos populares,⁹ triviales, e incluso, de escasa calidad, donde lo importante era la difusión del mensaje cristiano, el fomento de la devoción y la difusión por los medios técnicos que tenían a su alcance. De ahí que sea de máxima importancia analizar la imagen en su contexto para entender las evoluciones técnicas y estéticas que implican las estampas. Tras la llegada de la Revolución Industrial, las nuevas técnicas de reproducción de imágenes, como la litografía o la cromolitografía, ayudaron a esa rápida expansión y popularización de la imagen cristiana en nuevos medios y soportes publicitarios, unidos a veces a un producto comercial, inaugurando toda una nueva época para la imagen, en relación con su uso, función comercial y publicitaria, de la que no se ha separado y que viene a corroborar teorías tan importantes en los últimos años, como la de Freedberg:¹⁰ la imagen, de gran poder y persuasión, ha acompañado al hombre a lo largo de su historia, siendo parte indisoluble de su cultura, atribuyéndole funciones, más allá de su apariencia estética o decorativa, llegando incluso a modificar y condicionar nuestros clichés, convenciones, creencias y comportamientos.

Moreno Garrido nos explica el panorama de la stampa religiosa española de los siglos XVII y XIX,¹¹ e insiste en la relevancia y calidad del grabado calcográfico, aguafuerte¹² y buril, y la combinación de técnicas para conseguir un mayor naturalismo gracias a la aproximación y superposición de líneas, un entramado que permitía respetar los claros (luces), potenciar las sombras, y con ello, crear el efecto de volumen, profundidad y naturalismo que llevó al éxito a numerosos de estos grabados y sus artífices. “El grabado de puntos y su variante el grabado al estilo del

lápiz era un método directo de grabado calcográfico en el que la imagen se componía de pequeños puntos, dando como resultado una sutil de matices tonales”, técnica lenta y compleja que tuvo un gran apogeo en Inglaterra a mediados del siglo XVIII de la mano de Francesco Bartolozzi: “además de perfeccionarlo (el grabado de puntos) lo utilizó como único medio para sus estampas, alcanzando unas calidades diferentes a la talla dulce tradicional”.¹³ Fue padre del también grabador y comerciante de arte Gaetano Stefano Bartolozzi, quien supo crear un lenguaje propio, autónomo y de gran calidad. Sus estampas se caracterizaron por la suavidad, por la imagen fina, de gran popularidad hasta principios del siglo XIX. Coincidió con el apogeo del grabador e ilustrador Manuel Salvador Carmona, quien aprendió el oficio entre la Academia de San Fernando y la Academia de Bellas Artes de París, y que, a su vuelta a España, en 1763, se convirtió en un auténtico promotor del grabado culto alejado de la influencia de la estampa francesa, la cual seguiría conviviendo con las españolas de gran calidad, muchas de ellas salidas de la mano de Carmona o Esquivel, entre otros.

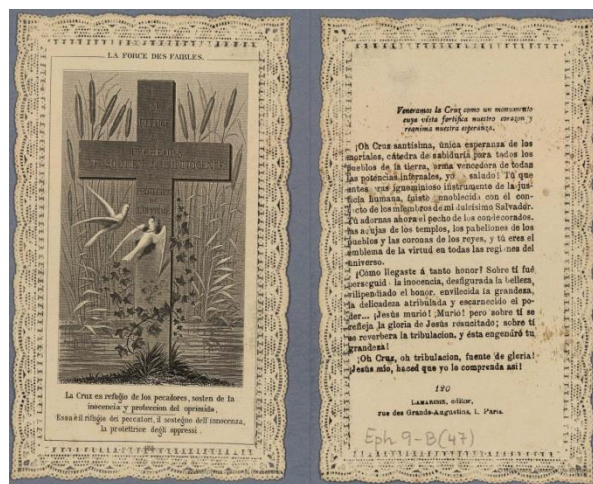


Fig. 2. Lamarche, *La force des faibles*, cromolitografía, 17 x 80 mm, siglo XIX. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Le prestaremos una mayor atención a las estampas religiosas a partir del XIX, no obstante, el interés, circulación y uso de ésta sigue los mismos parámetros que en siglos anteriores, tanto en Europa como en el Nuevo Reino de Granada. Son numerosos los estudios del trasvase de imágenes, objetos, obras artísticas, iconografías y devociones. En su *Circulación y apropiación de imágenes*

religiosas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII, María Cristina Pérez habla de las estampas en tanto “objeto atractivo para un público amplio (...) esta imagen en papel se convertía en un objeto multiplicable, distribuible e intercambiable, que tenía la condición de viajar solo y ser apropiado en contextos distintos a sus lugares de producción.”¹⁴ Las imágenes se podían llevar encima, pero también se podían coleccionar, hecho que acaeció bien temprano y que con el paso de los siglos ha dado origen a grandes colecciones públicas y privadas.



Fig. 3. Autor desconocido, *Inmaculada Concepción*, cromolitografía, 17 x 80 mm, ca. fines del siglo XIX- principios del XX. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Más tarde gracias a la llegada de la Revolución Industrial y de otros modos de reproducción masiva, la estampa devocional fue una manera de poder adquirir la imagen de la obra de reconocidos pintores, como Durero, Rafael, Tiziano, Rembrandt o Rubens, reproducidas en papel, editadas en libros o como estampas sueltas, hecho que le llevó a una rápida difusión de sus trabajos.¹⁵ También, la llegada de un auténtico mercadeo de copias ilegales de estampas que tuvo que ser controlado en Venecia, Nuremberg o Lyon, ciudades que “establecieron medidas para proteger y defender los intereses de los iluminadores de estampas, de los artífices reconocidos en Europa y de las casas comerciales que negociaban especialmente con ellas”. Es conocido el caso de Rubens, quien denunció a su editor Honervogt por comerciar con sus obras sin su conocimiento ni consentimiento.¹⁶

La difusión de “estampas sueltas”, imágenes devocionales de carácter votivo-devocional,

fue positivo por la independencia de la imagen del libro y la “letra impresa”.¹⁷ Se convirtieron, sin saberlo aún, en uno de los primeros materiales *ephemera* de gran popularidad, puesto que su realización en papel, y su carácter portable las hacía populares, sin negar con ello, la posibilidad de deterioro a corto plazo, algo que fue más que evidente. No obstante, para la iglesia y para las familias piadosas era importante la posesión de estampas, incluso bendecidas y cuajadas de textos, devocionarios, novenas, obras de misericordia, y un largo etcétera de modelos, que ayudaban a las oraciones diarias del buen devoto, a la vez que recordaban los preceptos de la iglesia¹⁸ o iban más allá, al conceder todo tipo de indulgencias.

Todo ello ayudaba a la difusión y consolidación del fervor cristiano, al control eclesiástico, tanto en los templos como en la intimidad de los hogares, a lo que se sumaban otras actividades y objetos como altares callejeros o privados en el ámbito doméstico o exvotos en los templos. La propaganda estaba servida, el patrocinio y la mediación de los santos se alió a la estampa devocional de fácil y rápida difusión y popularización, lo que Moreno Garrido ha destacado como “la funcionalidad y operatividad de las estampas de devoción. Las leyendas que las acompañan en sus pies hablan por sí solas”.¹⁹ El fascinante mundo de la estampa devocional goza de una ingente cantidad de textos científicos que vienen a avalar su carácter cultural y social, en un momento histórico muy concreto en el que la mujer es una gran consumidora de este tipo de imágenes, e incluso de materiales *ephemera*, en general, de ahí el carácter dulce, amable, afable, bucólico o floreado de muchas de estas imágenes. Hablar de este carácter femenino de la estampa excede nuestros objetivos en esta aproximación, si bien es necesario reseñarlo, pues en algunos de los ejemplos que mostraremos más adelante se ve esa sutileza de la impresión y de la imagen cristiana. Las estampas católicas tendrán un fin devocional, pero también moral y de adoctrinamiento en la fe católica, ya no solo para la mujer o la familia, sino también para los más pequeños: imágenes católicas destinadas a los libros, catecismo o Biblias de los niños de la casa o como regalo o

recordatorio de la celebración de sus sacramentos.

En el estudio de Moreno Garrido se destacan, de una parte, las reproducciones de pinturas conocidas; de otra, los dibujantes. Por último, los burulistas y aguafortistas, que eran los que finalmente creaban la estampa:

...pinturas de Ramón Bayeu, A. Carracci, Alonso, M. Cerezo, Lucas Jordán, Vicente López, Maella, Mengs, Murillo, Palomino, Pereda, Guido Reni, Rafael Sanzio y Francisco Zurbarán, entre otros.

Los dibujantes que realizan el diseño, pudiendo ser creados después por el mismo dibujante o por otro grabador, tales como Ramón Bayeu, Camarón, Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, Esquivel, Agustín Esteve, Miguel Gamborino, Fray Matías de Irala, Vicente López, Maea, Maella, Palomino, y Paret, entre otros.

Y en último lugar, destacan los burilistas y aguafortistas, los principales artífices creadores de la estampa, nombres como Alviztur, Alegre, Bias Ametller, Joaquín Ballester, Francisco y Ramón Bayeu, Mariano Brandi, José del Castillo, Fernández Noseret, Gómez de Navia, Fray Matias de Irala, Maella, Francisco de Paula Martí, Moles, Muntaner, Juan Bernabé Palomino, Ravanals, Hipólito Ricarte, Selma, Hermenegildo Víctor Ugarte e Ignacio Valls, entre otros.²⁰

Colecciones *ephemera*, un lugar más donde habita la devoción.

Son escasos aún los estudios de las colecciones *ephemera* en el ámbito español en general, y desde el ámbito de la historia del arte en particular. Por lo que es necesario presentar un marco histórico sobre la materia en el que poder poner en valor su estudio y reivindicar la necesidad de analizar las colecciones de este tipo de materiales según distintas temáticas y tipologías propias de los estudios de la historia del arte. Esta disciplina se complementa con los estudios específicos sobre el tema, como el realizado por Ana María Guasch²¹ y sus múltiples relaciones con lo artístico y sus manifestaciones en el siglo XX; así como también con el pionero trabajo de Rosario Ramos para la BNE sobre

materiales *ephemera*. En las últimas décadas han ido apareciendo un mayor número de colecciones digitalizadas de distintos archivos y museos repartidos por la geografía española, que vienen a contribuir a su difusión y estudio. A pesar de que el material disponible a través de la red es muy cuantioso y variado, aún nos quedan varias décadas de trabajo para poder llegar a la calidad y diversidad de las webs, revistas, exposiciones virtuales, blogs, etc., de otros países, tales como Estados Unidos, Inglaterra o Francia, quienes llevan años compilando, ordenando y clasificando su material.

Se concibe como documentos o materiales *ephemera*²² al conjunto de materiales, mayormente impresos, aunque también pueden ser pequeños objetos, ya sean escritos manualmente o editados en imprenta tanto por técnicas artesanales como por formas de reproducción industrial, que se realizaron para transmitir un mensaje de poca durabilidad, con un mensaje efímero, directo, con carácter inmediato. Encontramos desde panfletos, carteles, cromos, álbumes, pequeños anuncios, envoltorios, abanicos de papel, etc. Su tipología es muy diversa, hecho que motivó que durante décadas permaneciesen almacenados sin una forma clara de ordenación en manos privadas o públicas (en muchas ocasiones guardados en cajas y con escasa difusión). El hecho básico que hace a estos materiales interesantes para el historiador del arte es que suelen combinar texto e imagen. El texto puede ser manuscrito o con letra de imprenta, y la imagen, desde un dibujo a un grabado, realizado por técnicas industriales como la litografía o la cromolitografía hasta llegar a otras técnicas de fotocomposición.

Por norma, estos objetos o materiales nacieron con una función muy específica, usualmente ligados a un evento, acto público, hecho concreto o rito de paso, sin intención artística ni de durabilidad; más bien, por el contrario, a veces se realizaron con las tintas y papeles de menor coste o, aunque buscarse la calidad como signo de distinción, siempre estaban por debajo del estatus de la estampa culta. Fue el trabajo habitual de muchos de los primeros artistas comerciales, personas con habilidades artísticas que comienzan a trabajar para la industria, la publicidad o el marketing, el que contribuirá a la distinción

de este tipo de materiales y a subrayar la calidad de algunos por encima de otros. Durante décadas, artistas, artesanos, artistas comerciales, diseñadores, publicistas o artistas gráficos han dejado en sus obras su impronta personal y la de la época. Estos materiales son el ejemplo de un periodo, de una sociedad, de unos gustos, modas y estilos de usar y tirar. Aunque en muchas ocasiones, la esteticidad sumada a los gestos amables y afables de esos objetos han hecho que miles de coleccionistas de todas partes del mundo hayan guardado y coleccionado una ingente cantidad de estos materiales.

El paso del tiempo los ha convertido en algo muy frágil y delicado, por las características propias de envejecimiento del papel de escaso gramaje o la degeneración de las tintas utilizadas. Tal como hemos apuntado, el propio hecho que los creó los hace singulares. En muchas ocasiones los vemos publicados como ilustración de otros temas de investigación, pero son pocos los estudios sobre el material *ephemera* como colección, de manera conjunta, que resulta aún un campo de trabajo inexplorado. Para poder transmitir ese mensaje rápido y cumplir su función, estos materiales debían seguir la estética del momento, el gusto de la gente a la que iba destinada, siendo pues un documento excepcional para ver ese diálogo entre el arte culto y el popular, ese transvase entre la estética dominante, las modas y la decadencia de estas.

Entre la bibliografía analizada, podemos afirmar que las investigaciones consultadas –como la de Rosario Ramos, o la de Clinton– coinciden en situar el libro de John Lewis,²³ publicado en 1962, como la primera obra de referencia en los estudios de los materiales *ephemera*. Este fue el primer intento real de clasificar y catalogar esos materiales diversos, raros e impresos que no tenían cabida en los sistemas de clasificación tradicional y que se archivaban sin un criterio común a nivel internacional. Por suerte, durante algunas décadas y en distintas partes del mundo, coleccionistas privados se dedicaron a recopilar estos materiales, destacando, por encima de otros, la colección de Bella Clara Landauer o la de John Jonhson hoy disponibles de manera online. Este hecho ha permitido su difusión, conocimiento y estudio como el que ahora aquí se propone, puesto

que son muchos los museos, archivos y bibliotecas que se han interesado por la difusión de este tipo de material.

Y en España, ¿qué?

En 1977, Eliseo Trenc Ballester publicó *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*²⁴ que dedicaba un capítulo al “pequeño impreso” donde pretendía que “esta primera visión de conjunto de las formas modestas del arte aplicado, pequeñas por su formato, pero grandes por su calidad artística y su valor sociológico, aliente su colección y su estudio”.²⁵ Quince años después, Rosario Ramos capitaneó la ardua tarea de ordenar una serie de materiales impresos que se encontraban en la Biblioteca Nacional de España. Allí surgió la colección de *Ephemera* de la BNE, siguiendo la terminología y clasificación de los fondos que ya habían iniciado otras bibliotecas e instituciones internacionales. En este sentido, y después de casi veinte años de trabajo, vio la luz la primera exposición que mostraba el trabajo realizado, sus fondos y un catálogo que nació con el objetivo de:

Reunir, ordenar y procesar un conjunto de obras que se engloba dentro del término de *ephemera* para ponerlas a disposición de investigadores sobre historia del arte, de las costumbres sociales, de la historia de la imprenta, las artes gráficas, etc. de forma que la colección de *Ephemera* se convierta en una fuente más de investigación.²⁶



Fig. 4. Izquierda. Nicolas Béatrizet, *La Virgen distribuyendo rosarios al pueblo cristiano*, s/d, ca. 1520-1570. Biblioteca Nacional de España, Madrid / Anónimo italiano, editor Claudisduchetiformis. Duchet, Claude, *La Virgen distribuyendo rosarios entre miembros de la orden dominica*, s/d, siglo XVI. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Bajo este apelativo se clasifican y ordenan fondos que comprenden el periodo que va aproximadamente de 1850 a 1950. El proyecto clasificó el cuantioso número de material “varios” que se agrupaban en el Servicio de Dibujos y Grabados de esa biblioteca. En el año 2002 se hizo una exposición específica sobre carteles, con catálogo titulado *Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX de la Biblioteca Nacional*, pero los *Ephemera* se mostraron al público por primera vez gracias a la exposición titulada *Ephemera. La vida sobre papel. Colección de la Biblioteca Nacional* (de octubre 2003 a enero 2004), o la más reciente, en la misma institución, *El arte de la belleza* (15 de marzo al 5 de junio de 2011).

Muchos de esos materiales, objeto de entretenimiento masivo diario, ya ha quedado obsoleto en sus formas, técnicas o materiales; por ejemplo, los teatros de papel o los cromos de papel, coleccionables o troquelados para niños y niñas. Mientras que otros –populares durante décadas, como las felicitaciones de oficios– han dejado de ser un impreso que se entregue en mano. De otra parte, están los materiales como los recordatorios, las invitaciones o todos aquellos vinculados a los ritos de paso, que han diversificado sus soportes para adaptarse a los nuevos canales de difusión y entretenimiento como “imágenes digitales” que se comparten por los nuevos medios de difusión y comunicación, tales como redes sociales o app de mensajería instantánea y que son los *ephemera* de nuestra actualidad más inmediata.

De uso efímero a colecciones *ephemera*

La estampa fue medio recurrente de información visual y artística.²⁷ [...] La estampa propone modelos que las artes en general tomaron como fuente, pero también considera y define atributos que nos permiten conocer e identificar imágenes, definir ideas que se traducen por lo visual.²⁸

Existen más de 500 tipos de materiales *ephemera*,²⁹ como marcadores de libros, catálogos, tarjetas de felicitación, cartas, folletos, postales, posters, certificados de acciones, entradas, boletos, calendarios de bolsillo, revistas, etc. La propia Rosario Ramos dijo “el trabajo de clasificación y

catalogación se hace para que, a partir de ahora, se puedan realizar comparaciones y contar historias a través de las múltiples poéticas de la imagen”.³⁰ Entre esas numerosas tipologías, vamos a trazar un tema transversal que nos permita encontrar puntos de unión entre la gran variedad de las subcolecciones. El tema escogido, tal como se ha adelantado, ha sido la imagen religiosa y su prevalencia en este tipo de materiales. Por tanto, si durante décadas las pequeñas imágenes portátiles se difundieron gracias a las técnicas del grabado, la imagen religiosa encontró un modo más de difusión de la doctrina católica. Quienes no podían adquirir obras de arte de mayor envergadura, podían poseer la estampa de un santo, a veces su santo protector, a un precio muy asequible, aunque de escasa calidad (sin mencionar en esta parte la utilización del grabado o estampa como modelo compositivo para una obra pictórica, y dependiendo de la calidad del grabado, así se podía también considerar la calidad del mensaje representado). Se han conservado numerosos ejemplos del XIX en los que esas tarjetas devocionales podían estar hechas incluso a mano (a veces en conventos o cárceles) con fragmentos recortados de otras estampas o libros, a los que se añadían lazos, encajes, pasamanería o cualquier otro adorno que venía a enaltecer y engalanar, o vestir y adornar. Esa tarjeta popular en numerosas ocasiones se regalaba, poseyendo un trocito de esa artesanía que con tanto esmero se habían plasmado en ella. Imágenes de santos, de la Virgen, del antiguo y nuevo testamento, se convirtieron pronto en un medio más de difusión, propaganda y conocimiento de las imágenes sagradas y sus virtudes.

La evolución de las técnicas del grabado ayudó bastante en esa expansión: en 1796, Aloys Senefelder con su invento, la litografía –y posteriormente el fotograbado–, revolucionó la técnica del grabado, manteniéndose, según Carrete Parrondo, como “grabado original”.³¹ Éste fue definido por el propio Senefelder como “un tipo de estampación química completamente diferente de las bases fundamentales de los otros procedimientos de imprimir”³² que hizo posible la reproducción en masa de estas imágenes. A partir de 1800, deja la patente en la oficina de patentes de Londres, donde explica la técnica y desde entonces se expande

a todos los países del viejo continente. Más tarde llegaría la cromolitografía y la introducción del color, con lo que se expandió aún más la reproducción de este tipo de materiales que consideramos bajo el término *ephemera*.

En el siglo XIX se van a producir cambios importantes en el arte, cultura y sociedad europea. Francia es la capital cultural de la que emanan los estilos, siendo el neoclasicismo, arte apegado a la Academia, el estilo escogido y representado continuamente en las estampas religiosas. A la vez que el arte culto y académico se discutía en los Salones parisinos y la crítica del arte se interrogaba sobre el futuro del arte, la belleza y la modernidad; como hemos mencionado, las estampas religiosas mantenían su función de apelar empáticamente a los fieles. En ello, la estética académica era la que mejor se adecuaba a este objetivo por su grado de verosimilitud, no obstante muchas de estas estampas eran en una sola tinta, normalmente negra (a veces con algunos detalles en dorado), e incluyeran adornos, a veces añadidos, como fragmentos florales y troqueles en el papel.



Fig. 5. Ch. Latielle, *Tableau des Quinze Mystères du Rosaire*, cromolitografía, 17 x 80 mm, ca. fines del siglo XIX - principios del XX. Colección de la autora.

Al mismo tiempo, en la calle, la modernidad estaba irrumpiendo, la llegada del ferrocarril, el metro, las importaciones orientales y su particular estética abrió el camino al estilo *Art Nouveau* que se verá en algunos diseños de las estampas francesas, pero sobre todo en las belgas. Mientras las estampas suizas y alemanas son muy ilustrativas, con gran lujo de detalles, y muy ornamentadas, las italianas,³³ las españolas y mexicanas se destacan por el continuo uso de la imagen, a

veces procedente de la reproducción de obras maestras de la pintura de siglos anteriores –tales como Murillo o Ghirlandaio, Rivera o Rubens, cuyas obras eran copiadas y divulgadas gracias a la estampa religiosa–³⁴ o a la copia de los modelos franceses de gran popularidad –como los de Bouasse-Lebel (París), L. Turgis (París), M. Bordas editor (Barcelona), Hauser y Menet (Madrid), Imprenta de Magriñá y Subirana (Barcelona), entre otras, con sede en distintos países–.

La iglesia católica participó en este auge editorial y, como resultado, hoy día se cuenta con un vasto número de ediciones en esa línea que tuvieron amplia circulación. Novenas, triduos, alabanzas, oraciones y otros textos afines eran reproducidos en los talleres de impresión.³⁵

La estampa devocional

Las estampas devocionales populares y masivas constan de dos partes bien diferenciadas. Una será la imagen religiosa, que se sitúa en el centro. Es una imagen grabada que se puede dedicar a escenas de Jesús, temas marianos, escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, santos, etc. Además de la imagen, la otra parte importante en la estampa es el texto que aparece en ella. Normalmente, suele incorporar alguna otra información tanto en el anverso como en el reverso, tal como el nombre de la advocación, escena o santo, el lugar donde se le tiene fe, el patrocinador, si lo hay, y los días de indulgencia que se conceden si se reza a la imagen. Y por lo general en la parte inferior o en un lugar discreto de la estampa, aparece el nombre del impresor, también a veces del dibujante y el grabador, el lugar de impresión, pudiendo aparecer también la fecha de impresión o la numeración de la estampa en el catálogo del impresor.

Además, todos los ritos y sacramentos del catolicismo son convertidos en una imagen, que viene a sumarse a la estampa devocional. Así pues, junto con las imágenes que tienen por tema la vida de Jesús, la Virgen y los santos, encontramos un sinfín de estampas referidas a convocatoria (nuestras invitaciones actuales) de bautizos, primeras comuniones, matrimonios, ordenaciones sacerdotales, o bien, recordatorios de estos

acontecimientos.³⁶ A éstas se suma un sinnúmero de tarjetas fúnebres o esquelas mortuorias, muchas de ellas de pequeño formato y vinculadas al recuerdo del evento religioso con fecha y nombre y apellidos concretos.

La manufactura a gran escala de este tipo de estampas se debe a la popularización de la litografía, por una parte, y por otro lado, a la especialización de un grupo de impresores, en el barrio circundante a la iglesia del Santo Suplicio de París, Francia, durante la primera mitad del siglo XIX. La imagen religiosa se industrializó y popularizó al igual que otros objetos del XIX que pasaron por ese tamiz de lo industrial, sufriendo un proceso de democratización inimaginable con la consiguiente expansión por el resto de los países, lo que ayudó a su propagación y trivialización. “El progreso de las técnicas de realización de imágenes y multiplicación de estas trajo consigo la posibilidad de traspasar los cerrados círculos a los que estaban reservadas en las edades Media y Moderna, y llegar así a grupos sociales cada vez más amplios”.³⁷

Las estampas devocionales suelen ser de una hoja, impresas a una cara o a ambas, tipo díptico, e incluso tríptico con distintas aberturas y ventanas. Otras suelen estar compuestas, con imágenes grabadas superpuestas a un fondo floreado o con motivos ornamentales que se inspiran en motivos barrocos, eclécticos o temas vegetales en estilo *Art Nouveau*. Los formatos suelen ser rectangulares, casi siempre con orientación vertical. Hay variedad en cuanto a la calidad del papel, más poroso o satinado, además de diversidad de gramajes. Una de las más populares son las que se realizaron con una técnica que imitaba el encaje, el papel se troquelaba y picaba de manera que su acabado era muy vistoso y delicado a la vez que frágil. En alguna ocasión, incluso se podría introducir algún lazo o pasamanería, o se podía pintar algún motivo floral sobre el papel, enalteciendo así, el sentido ornamental de la imagen, su delicadeza formal y el mensaje religioso, a la vez que debía incitar a su rezo y preservación. Las técnicas empleadas son variadas, desde el grabado en acero, grabado en relieve, troquel, cromolitografía, y ya en el siglo XX, fotografía, e incluso procesos fotomecánicos

de composición que tendrían un gran desarrollo en todo tipo de impresos.

A continuación, pondremos algunos ejemplos de estampas devocionales, en su mayoría pertenecientes a la colección de *ephemera* de la BNE.³⁸ Entre los principales editores de la colección de estampas devocionales de la biblioteca destacamos a los franceses L.Turgis, Lamarche, Bouasse Jeune, Bouasse-Lebel, Bouasse-Lebel & Fils & Masin, Boumard Fils, Ch. Letaille, Ch. Letaille - Boumard et Fils. Entre los españoles a J. Pena, J. Pena Scanel, M. Bordas y ediciones Barsal en Barcelona. Como ilustradores, se conoce el nombre de Roser Puig A. de Linay, D’Aluart, Alvós o Ferrer entre otros. Como grabadores Martínez, J. Nicolau y Rouargue. Entre los talleres, se conocen: Devocionario de Oro, Hauser y Menet, E. Catalá, Lit. Foruny, Hijos de Gregorio del Amo, Ortiz y Librería Religiosa en Madrid; Imp. de Magriñá y Subirana, Imp. P. Sanmartí y Pena Hermanos de Barcelona; Imp. Vda. de Emilio Martín e Imp. Sigirano de Ávila; TypisOniae de Oña, Burgos, Santiago Rodríguez de Burgos, Sucesores de Badal de Valencia, Alma de Milán, etc. Y entre los pintores copiados: Etienne Azambre, Georges de La Tour, Carlo Dolci, Rubens, Claudio Coello, El Greco, Murillo, Ribera, Juan de Juanes, Antonio de Pereda.³⁹

Vamos a reparar en algunas imágenes, de entre los miles de ejemplos que podemos consultar en la BNE. En primer lugar destacamos una estampa de san Francisco de Asís realizada en la técnica del papel picado y que recuerda al popular cuadro de Murillo, *San Francisco abrazando a Cristo en la Cruz*. La estampa consta de una única hoja impresa en ambas caras. En el anverso está el grabado del santo, enmarcado por un encaje de papel. En la parte superior está el nombre del santo en francés “saint Françoise D’asisse”, justo debajo del grabado se encuentra (de derecha a izquierda), el nombre del impresor, “L. Turgis et fils”, el número del catálogo de la empresa, y el lugar de impresión, “Editeurs á París”. Justo debajo y centrado, se encuentra el nombre del santo en tres idiomas, lo que es característico de estas estampas dedicadas a la exportación, alemán, inglés y español, “H. Franz von Assisi + St Francis of Assisium / San Francisco de Asis”.⁴⁰ En el reverso se cuenta una breve identificación, biografía y

oración del santo, todo ello en español. El reverso se imprimía en el idioma del cliente (Fig. 1).



El editor Lamarche nos ofrece un tema muy recurrente, como es la representación de la cruz, que, junto al cáliz y los sagrados corazones, aparecerán en algunas de estas estampas de la colección. Es una hoja única, impresa a ambas caras. En la parte superior el título *La formée des faibles*. En el centro una cruz rodeada de agua, vegetación y un par de palomas que parecen querer acercarse entre ambas un rosario a la cruz. “Le refuge des pécheurs / Le soutien de l’innocence / La protection ne l’opprimé”. Este mismo texto se encuentra en la parte inferior, escrito en español e italiano “La cruz es refugio de los pecadores, sostén de la inocencia y protección del oprimido / Essa è il rifugio dei peccatori, il sostegno dell’innocenza, la potrettrice degli oppressi”. En la parte inferior, el número 120 alude al número del catálogo del impresor. En el anverso tiene una oración a la santa Cruz que cubre casi todo el espacio, destaca en esta estampa que la impresión no se ha realizado del todo correctamente, puesto que está ligeramente inclinada hacia la izquierda y se ha sobreimpreso sobre el papel picado (Fig. 2).⁴¹



Figs. 6-8. Ch. Latielle, *Dieux cherché et trouvé / dans les Sept Oeuvres de Miséricorde*, cromolitografía, 17 x 80 mm, ca. fines del XIX – principios del XX. Colección de la autora. Anverso y estampa desplegada.

Una estampa muy particular es la que representa a una Inmaculada Concepción que copia un modelo de Murillo, como el visto anteriormente en la figura 1.⁴² La imagen a color se sitúa en el centro de la estampa, está completamente recortada sobre un fondo de papel picado con distintos motivos que enmarcan al grabado y que incluyen un lazo celeste que contornea a la imagen como si fuese un marco. En el reverso, el picado de papel no deja espacio para la impresión. Es una de las pocas estampas que no tiene absolutamente ninguna impresión de texto, ni en el anverso ni en el reverso (Fig. 3).

Destacaremos también dos estampas de Ch. Latielle impresas en París, la primera de ellas se dedica al santo Rosario, con la inscripción “N. D. DU. Saint Rosaire” en la parte superior delantera y en el anverso el título “Tableau des quinze mystères du rosaire.” Se trata de una estampa impresa en color negro, con un grabado de gran calidad y lujo de detalles. En el centro, en una hornacina se sitúa la propia Virgen del Rosario con el niño entregándole el rosario a santo Domingo de Guzmán. Es muy interesante el carácter didáctico de la estampa, a imagen de grabados y estampas ya presentes en siglos anteriores, pero ni mucho

menos al reducido tamaño de la estampa devocional de Ch. Latielle. Al igual que el modelo compositivo del rosario de otros grabados y cuadros sobre el mismo tema, la estampa es totalmente simétrica, distribuyendo los quince tondos de los misterios por todo el espacio. El recorrido de estos es de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Todas las escenas se enmarcan por pequeñas esferas con un pequeño motivo ornamental dependiendo del tipo del misterio, de modo que es una auténtica visualización de todo el rosario. Las estampas, grabados y pinturas sobre el tema (Fig. 4), por toda Europa, incluso en el arte colonial, vienen a corroborar que estas pequeñas estampas tuvieron una gran difusión por todos los países de la fe cristiana, ayudando con ello al mantenimiento y la difusión del rezo del rosario (Fig. 5).

En último lugar, la siguiente estampa, también de Ch. Latielle impresa en París, es un tríptico que se despliega para ofrecernos una visualización de las siete obras de misericordia, ayudando con ello, en un reducido espacio, al mantenimiento de su rezo. En la parte central del desplegable, a modo propagandístico, se lee “Dieux cherché et trouvé/ dans les sept oeuvres de miséricorde” (Fig. 6). La primera se dispone en el centro ocupando todo el espacio, a partir de aquí, se abre hacia la izquierda y aparece un tríptico, con las obras 2ª y 3ª a la izquierda, y la 6ª y 7ª a la derecha (Fig. 7). En la parte central dos puertas floreadas contienen cartelas cuatrilobuladas con las inscripciones de cada una de las obras de misericordia. Estas puertas, a modo de postigos, se pueden abrir, y a su vez, también están impresas en su interior. Una vez abiertas, se puede leer “La recompense”. En la parte trasera dos oraciones y el recuerdo a san Vicente de Paul (Fig. 8).

Para terminar, puesto que todas las estampas mostradas son del siglo XIX, aludiremos a una del siglo XX que incorpora publicidad en su anverso. Es un caso poco habitual, pero poco a poco, conforme avanza el siglo XX, la publicidad llegará a todos los ámbitos, incluidos la devoción popular. En el anverso el tema escogido es La Sagrada Familia, el grabado cromolitográfico se sitúa en el centro a todo color, en la parte inferior el título se recoge en cinco idiomas. En el anverso ya no

hay plegaria, ni rezo, ni recuerdo, solo una fría marca publicitaria de ropa para hombres, mujeres y niños, destacando en el texto adjunto los que se usan para eventos religiosos: La Invencible (...) Equipos para novias / Faldones, capas y Gorras para cristianar (Fig. 9).



Fig. 9. Autor desconocido, *La Sagrada Familia*, cromolitografía, 15 x 70 mm aprox., siglo XX. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.

Tarjetas de recuerdo

Otras estampas que encontramos dentro de estas colecciones de materiales *ephemera* son las invitaciones de actos religiosos: para acudir a actos religiosos en sí –como por ejemplo para asistir a un evento, oficios religiosos del Jueves Santo, etc.,– o aquellas más populares que están vinculadas a la presentación en sociedad de un individuo, y que se relaciona con lo emotivo, con los sacramentos de un individuo cristiano como hecho socialmente importante que bien merece una estampa para el recuerdo o un *souvenir*. Esta práctica fue muy habitual desde finales del siglo XIX y se ha continuado en los siglos XX y XXI. Podemos encontrar cientos de ejemplos en esta colección de la BNE, desde los recordatorios de bautizo, comunión, e incluso obituarios de defunción (totalmente ya en desuso en el siglo XXI). Son pequeñas estampas que se guardan, a veces se coleccionan “sin querer” porque son recuerdos de miembros de una familia, amigos o vecinos, también se podían usar como marcapáginas o llevar en la cartera. No tenían gran calidad, eran impresiones cotidianas estandarizadas por la industria, elegidas en un catálogo, personalizadas y poseedoras de un recuerdo a veces que podía desencadenar una gran emoción al vincularla

a la parte afectiva del acto social en sí. Son cientos los que se pueden contar en la colección. No obstante, se ha escogido una estampa por su singularidad. Está escrita manualmente en la parte del reverso, y data de 1890. En el anverso, la imagen, nombre y una breve oración a Santa Julia de África (Fig. 10).



Fig. 10. Autor desconocido, Santa Julia de África, cromolitografía, 15 x 50 mm aprox., siglo XX. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Cajas de estampas bíblicas

Mostraremos aquí un objeto que se llevó a cabo por la imprenta Luis Gili. Estas imágenes pertenecen a la edición con caja llamada “Colección de 100 estampas bíblicas en colores (Antiguo y Nuevo Testamento), de 6 1/2 x 9 cm. Ilustraciones de J. Schnorr de Carolsfeld y texto explicativo al dorso. [...] adecuada para premio de Catecismo y regalo de Primera Comunión”. La caja de estampas bíblicas tuvo un gran éxito, data del siglo XX y la que se reproduce en la imagen corresponde a su segunda edición, en torno a los años cincuenta. Tenemos que considerar que a pesar de que las impresiones están realizadas en papel cuché –con cierto satinado y en torno a los 100 gramos, y la imagen sea a color– el reducido tamaño de las estampas dificulta la comparación entre éstas y la calidad de los grabados originales de Carolsfeld.

La caja es de pequeño formato, en su parte anterior se dispone un grabado, diferente en cada caja (Fig. 11), es decir, dispuesto de forma aleatoria de entre los 100 que

componen la colección. Las temáticas del centenar de estampas se organizan en 55 correspondientes al Antiguo Testamento y 45 al Nuevo Testamento. Según consta en el breve texto explicativo en hoja suelta que los acompaña: “Se ha procurado escoger los hechos históricos más señalados y que pueden ofrecer mayor interés a los niños. Por tanto, tanto el texto como la ilustración, de atractivos colores, contribuirán a iniciar y aficionar a los pequeños en el estudio de la Sagrada Biblia”.⁴³ Las ilustraciones proceden de una reproducción autorizada de ilustraciones seleccionadas de la Biblia de Schnorr, que es una Biblia en imágenes. Son auténticas escenas muy narrativas de estilo académico, donde se enfatizan las pasiones, los gestos, los hechos heroicos, el sacrificio, el pecado, todos los vicios y virtudes que un niño pudiese entender. La versión original de esta Biblia es de 1860, y tuvo una gran popularidad en Europa y Estados Unidos. Hemos escogido los siguientes temas para su comparación: *El primer día de la creación*⁴⁴ y *Adán y Eva expulsados del Paraíso*⁴⁵ del Antiguo Testamento (Fig. 12), y *La Anunciación*⁴⁶ y *La última cena (El lavado de pies)*⁴⁷ del Nuevo Testamento (Fig. 13).



Fig. 11. Luis Gil editor, Ilustraciones de J. Schnorr de Carolsfeld, caja de la Colección de 100 estampas bíblicas en colores (Antiguo y Nuevo Testamento), s/d, 6,5 x 9 cm, ca. 1950. Colección de la autora.

Cromos religiosos.

La imagen, en su simplicidad, no necesita un saber. Es propiedad de una conciencia ingenua (Gastón Bachelard).⁴⁸

A mediados del siglo XIX, y con el apogeo de la publicidad, se distribuyen muchos productos adornados con imágenes impresas, mayoritariamente con la técnica cromolitográfica, y más tarde por técnicas

más modernas de fotocomposición. Papeles de cierto gramaje son empleados para darle consistencia a un nuevo objeto impreso: el cromo en papel, para coleccionar en álbum o troquelado. Los cromos que acompañan a productos tales como el chocolate u otro tipo de dulce tendrán muchísima difusión. En principio, estos cromos serán rectangulares, siguiendo la forma del envoltorio y el producto; más tarde se jugará con los troqueles, gofrados, papeles satinados, porosos, etc. Esos cromos van a ser un medio inusual y nuevo para contar historias, a su vez que podrán coleccionarse, e incluso, pegarse en un álbum. Los fabricantes se dieron cuenta del poder mercantil de estos materiales impresos, naciendo con ello toda una industria que aún en el siglo XXI continúa existiendo con un grandísimo auge y desarrollo anual.

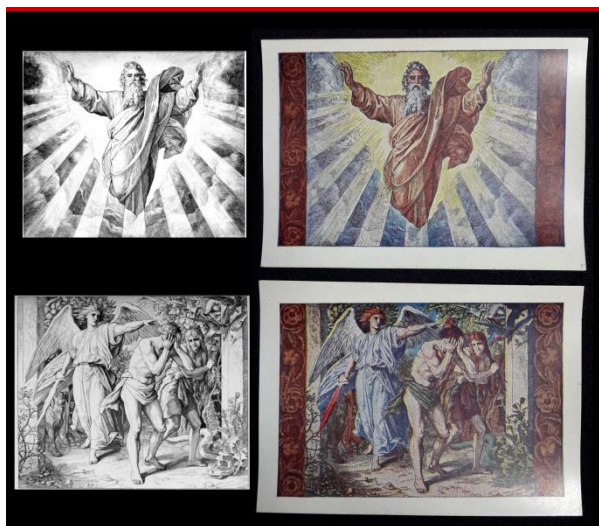


Fig. 12. Luis Gil editor, Imágenes del Antiguo Testamento. Arriba: *El primer día de la creación*, abajo: *Adán y Eva expulsados del Paraíso de la Colección de 100 estampas bíblicas en colores (Antiguo y Nuevo Testamento)*, 6,5 x 9 cm, ca. 1950. Imágenes de la izquierda, grabados de J.Schnorr de Carolsfeld. Biblioteca Hathi Digital Trust y Biblioteca de la Universidad de Columbia. Imágenes de la derecha, colección de la autora.

El placer de coleccionar, la necesidad de posesión, de deseo de aprender con cada estampa, y de decorar y completar las páginas del álbum es algo inherente a la infancia de cada niño del siglo XX y XXI. Objetos que forman parte de la memoria, del recuerdo de un individuo, y que suele estar apegado a las sensaciones vividas: los nervios ante un nuevo envase, el intercambio social de estampas, etc. Los cromos se convirtieron pronto en un soporte más para la divulgación de historias y mensajes, y por consiguiente,

en una fuente de producción que necesitaba de imágenes impactantes para atraer al comprador con la adquisición de un producto, que la mayoría de las veces, era un bien secundario, pues acompañaba el consumo de otro. Este producto estaba dirigido a las clases populares, por tanto, se convirtió en un medio más de entretenimiento de la población. Hay muchos tipos de cromos, pero vamos a algunos ejemplos de los que hacen alusión a imágenes religiosas: aquí vamos a diferenciar dos tipos, de una parte, los cromos troquelados que servían para coleccionar y para jugar con ellos; y de otra parte, los ya comentados, que tenían un fin didáctico, a veces impreso por caras, y que en muchas ocasiones iban destinados a terminar en un álbum de cromos.



Fig. 13. Luis Gil editor, Imágenes del Antiguo Testamento. Arriba: *La Anunciación*, abajo: *La última cena (El lavado de pies)* de la *Colección de 100 estampas bíblicas en colores (Antiguo y Nuevo Testamento)*, s/d, 6,5 x 9 cm, ca. 1950. Imágenes de la izquierda, grabados de J. Schnorr de Carolsfeld. Biblioteca Hathi Digital Trust y la Biblioteca de la Universidad de Columbia. Imágenes de la derecha, colección de la autora.

En la BNE encontramos numerosos ejemplos de láminas de cromos troquelados; algunas de ellas permanecen completas, pueden ser imágenes de Jesús, del Sagrado Corazón, de la Virgen, ángeles o santos. Tenían un fin didáctico, de difusión del mensaje cristiano, el conocimiento de los tipos iconográficos más populares, de modo que gozaron una gran popularidad. Como ya hemos señalado, los cromos⁴⁹ se cortaban, se podían guardar en cajas, pegar en álbumes, intercambiar, etc. **(Fig. 14).**

De otra parte, encontramos ejemplos de cromos comerciales, vinculados al regalo

sorprende dentro de un producto, normalmente de alimentación. Fueron muy populares los cromos que acompañaban a las tabletas de chocolates. El chocolate, ese alimento deseado, que había sido exclusivo de unos pocos también se democratizó con la industrialización de la mano de la popularización de fábricas de chocolates y de empresas que comercializaban este producto en distintas capitales españolas. Por tanto, qué mejor que acompañarlo de una imagen, normalmente realizada a color por la técnica de la cromolitografía que sirviese para enseñar sobre algún tema; desde edificios históricos, hasta personajes famosos, inventos o inventores, monarcas europeos, actrices, etc. En este sentido, la imagen religiosa también tenía cabida en algunas colecciones que reproducían temas religiosos, mandamientos, preceptos de la iglesia, o hechos vinculados a la historia de algún país o conquista en la que se explicase la vida de algún santo como el que ponemos de ejemplo a continuación.



Fig. 14. Autor desconocido, *Virgen y el niño, Sagrado Corazón, santos y demás símbolos cristianos*, cromolitografía, tamaños variados, desde 3 x 4 a 10 x 2 cm aprox., ca. fines del siglo XIX- principios del XX. Estampas de la parte superior: colección de la autora, parte inferior: colección de la Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Esta imagen está tomada de una serie de Historia de España y pertenece a Chocolates Jaime Boix de Barcelona,⁵⁰ aunque uno de los más conocidos fueron las colecciones de Chocolates Amatller. En el anverso el cromo ocupa casi todo el formato por el acto heroico que se relata en la parte trasera del cromo. En el anverso, aparece en la parte superior el nombre del personaje, el cromo se titula “Historia de España / Núm. 98 / Heroico acto de Fray Cristóbal de Molina”.⁵¹ A continuación, una breve explicación de su vida y hazaña, hombre relevante por el hecho que sucedió y su defensa del catolicismo. En la parte inferior del cromo puede leerse “Colección de 156 cromos / Chocolates Jaime Boix, S.A. / Hospital, 46 – Barcelona”. En el lateral inferior derecho, en una letra de pequeño tamaño y en sentido vertical se puede leer: Juan Barguñó y C. Barcelona, imprenta de Offset hueco de Juan Barguñó y Cia., realizada a finales de los años treinta del siglo XX (**Fig. 15**). Este cromo, al igual que muchos otros, era un producto comercial que buscaba la introducción de imágenes atractivas para incrementar las ventas de estas empresas, algo que con el paso de las décadas se ha continuado haciendo. Normalmente, cuando hablamos de cromos, el público al que se dirigía era infantil, lo que no quita que un adulto pudiese en ocasiones hacer de intermediario o recopilador de los mismos para sus infantes.

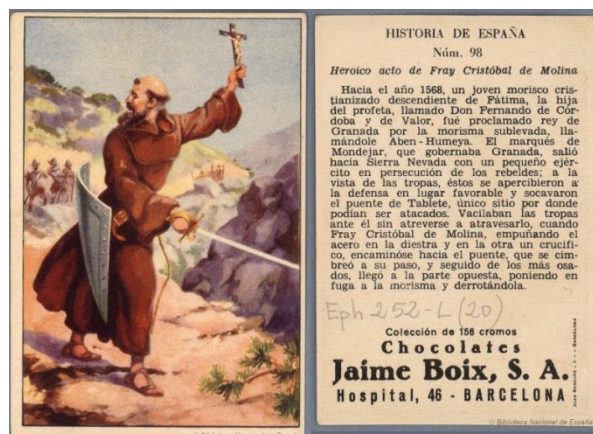


Fig. 15. Impresor Juan Barguñó y Cía. Barcelona. *Historia de España / Núm. 98 / Heroico acto de Fray Cristóbal de Molina*. Realizados para Chocolates Jaime Boix de Barcelona, reproducción fotomecánica sobre cartulina, 98 x 68 mm, década del 30 del siglo XX. Colección de la Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Consideraciones finales

Este tema que aquí se presenta de forma exploratoria, es un ejemplo del tipo de aproximación que se puede realizar desde el enfoque disciplinar de la historia del arte. Los materiales catalogados como *ephemeras* en las bibliotecas digitales mundiales nos permiten hacer múltiples aproximaciones al objeto en sí. Con este texto se ha querido poner de manifiesto la multiplicidad de posibilidades de indagación para este objeto de estudio si trazamos líneas transversales, temas que nos permitan ir de una tipología a otra en base a ese tema en común. Por tanto, en esta ocasión se ha escogido el tema religioso, la iconografía cristiana y la estampa en particular, para poner en evidencia las múltiples lecturas posibles que pueden hacerse a partir de relacionar estas imágenes con el grabado culto y su difusión hacia lo cotidiano al emplear los recursos ofrecidos por la industria. De cada una de las tipologías hay miles de ejemplos. Este trabajo es una pequeña demostración de lo que puede aportar y ofrecer el conocimiento, análisis y puesta en contexto de estos pequeños objetos portables de vida efímera. Es más, el propio tema, la imagen religiosa, seguirá siendo estudiada, tanto por quien suscribe este texto, como por otros investigadores, incluso, atendiendo a cada una de las clasificaciones propuestas mediante unos pocos ejemplos. Lo más fascinante de este tema es que a pesar de haber mucho material digitalizado y catalogado, aún hay miles de colecciones particulares, de compra y venta en el mercado del coleccionismo y segunda mano, que a veces nos sorprende con auténticas joyas y que, a pesar de su deterioro natural por el paso del tiempo y las manos que las han cogido, pueden presentar alguna singularidad, bien por la imagen que represente, por el texto que lleve inscrito o por la dedicatoria u oración que la acompañe.

Notas

¹ José Luis Brea, “Estética, Historia del Arte y Estudios Visuales”, *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº 3, Madrid, 2006, p. 11.

² Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989.

³ Aby Warburg, et al. *Atlas mnemosyne*. Madrid, Akal, 2010; Georges Didi-Huberman y Juan Calatrava Escobar, *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2013; Rafael García Mahiques, *Iconografía e Iconología. volumen 1: la Historia del Arte como historia cultural*, Madrid, Encuentro, 2008.

⁴ Hugh Honour y John Fleming, *Arte paleocristiano y bizantino*, Barcelona, Reverté, 1987, p. 249.

⁵ Valeriano Bozal, Jesusa Vega, Juan Carrete, “El grabado en España, siglos XIX y XX”, *Summa Artis*, tomo 32, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 23.

⁶ Félix Boix, *La litografía y sus orígenes en España*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1925; Valeriano Bozal, *La ilustración gráfica en el siglo XIX, en España*, Madrid, Comunicación, 1979; Valeriano Bozal, Jesusa Vega y Juan Carrete, “El grabado en España, siglos XIX y XX”, *op. cit.*; Francesc Fontbona, *Historia de l'Art Català, VI, Del Neoclasicisme a la Restauració*, Barcelona, Ed. 62, 1983; Francesc Fontbona, *El dibuixant, en Apel·les Mestres (1854-1936)*, Fundació Jaume I, Barcelona, 1985; Vanlentín Carderera, “Don José de Madrazo”, *El artista*, II, 1835, p. 307; Juan Carrete Parrondo, *El grabado calcográfico en la España ilustrada*, Madrid, Club Urbis, 1978; Juan Carrete Parrondo, *Estampas, cinco siglos de imagen impresa*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981; Juan Carrete Parrondo, *El grabado. La estampa como medio de comunicación en la sociedad española*, Madrid, Editorial Planeta, 1985; Juan Carrete Parrondo, “El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada”, en AA.VV, *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, Suma Artis XXXI, Espasa-Calpe, Madrid; Antonio G. Moreno Garrido, *La estampa de devoción en la España de los siglos XVIII y XIX: trescientos cincuenta y siete grabados abiertos a talla dulce por burilistas españoles*, Granada, Universidad de Granada, 2015; Javier Portús y Jesusa Vega, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998; Jesusa Vega, *El aguafuerte en el siglo XIX*, Madrid, Calcografía Nacional, 1985; Jesusa Vega, *Museo del Prado: Catálogo de estampas*, El Museo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.

⁷ Fernando Arcas Cubero, “La imagen antes de la fotografía: grabado, pintura y caricatura en el siglo XIX”, *Ayer* 24, 1996. p. 29.

⁸ Anthony Blunt, *Teoría de las artes en Italia*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 44.

⁹ Isidro Albert Berenguer, *El Grabado Religioso Popular en la Provincia de Alicante*, Alicante, Obra

Social y Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1972.

¹⁰ David Freedberg, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 28-29.

¹¹ Antonio G. Moreno Garrido, *op. cit.*, p. 9.

¹² Jesusa Vega, *El aguafuerte en el siglo XIX*, Madrid, Calcografía Nacional, 1985.

¹³ Antonio G. Moreno Garrido, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴ Ernst Gombrich citado en: María Cristina Pérez Pérez, *Circulación y apropiación de imágenes religiosas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII*, Colombia, Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia, 2016, p. 34. <http://dx.doi.org/10.7440/2016.41> (acceso 1 de abril de 2020).

¹⁵ Michel Melot et. al., *Historia de un arte: El grabado*, Barcelona, Carroggio, 1981. pp. 27-36; María Cristina Pérez Pérez, *Circulación y apropiación...*, *op. cit.* pp. 34-35.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Antonio G. Moreno Garrido, *op. cit.* p. 35.

¹⁸ Olga Isabel Acosta Luna, *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada. España*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2011, p. 419.

¹⁹ Antonio G. Moreno Garrido, *op. cit.* p. 39

²⁰ *Ibidem*, p. 40.

²¹ Anna María Guasch. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.

²² El término viene del griego (ephemeros). Se dice que procede de un plural neutro latino. Normalmente se refiere a que dura solo un día, comparándolo con algunos tipos de insectos y plantas de vida corta, efímera.

²³ John Lewis, *Printed Ephemera. The changing uses of type and letterforms in English and American printing*, Woodbridge, Suffolk, 1990[1962], p. 11.

²⁴ Eliseo Trenc Ballester, *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*, Barcelona, Gremio de Industrias Gráficas, 1977, pp. 177-199.

²⁵ *Ibidem*, p. 198.

²⁶ Rosario Ramos Pérez, *Ephemera: La Vida sobre papel*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2003, p. 12.

²⁷ Jesús María González de Zárate, “De la estampa”, *Archivo Español de Arte*, 293, 2001, p. 75.

²⁸ *Ibidem*, p. 80.

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Ibidem*, p. 17.

³¹ Juan Carrete Parrondo, “El nuevo arte gráfico. Del grabado de reproducción al grabado libre”, en AA.VV., *El grabado en España...*, *op. cit.*, p. 9.

³² Jesusa Vega, “El nuevo arte de la Litografía”, AA.VV., *El grabado en España...*, *op. cit.*, p. 24.

³³ Dolores Sella, *Santini e immagini devozionali in Europa dal secolo XVI al secolo XX*, Lucca, María Pacini, 1997.

³⁴ Barbara Calamari y Sandra Di Pasqua. *Holy Cards*, New York, Abrams (Ignition), 2013, p. 12.

³⁵ Raúl Cano Monroy, “Con licencia eclesiástica. El impreso religioso mexicano de los siglos XIX y XX.” Museo Nacional de la Estampa, México, 2016. <https://cutt.ly/gtFmiJF> (acceso 1 de abril de 2020).

³⁶ Luis Carandell, *Tus amigos no te olvidan*, Madrid, Edic. 99, 1975.

³⁷ Fernando Arcas Cubero, *op. cit.*, p. 29.

³⁸ Rosario Ramos Pérez, *op. cit.*, pp. 48,50.

³⁹ Se trata de una colección de recordatorios y estampas devocionales compilados y dispuestos en línea en la web de la BNE. Son obras producidas aproximadamente entre 1890 y 1975. Se compone de 146 estampas de dibujos, grabados y fotografías, realizadas en técnicas como grabado al acero, cromolitografía o fotomecánica sobre papel y en tamaños variados. <http://bdh.bne.es/bnearchive/CompleteSearch.do?field=todos&text=estampas+devocionales&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2> (acceso 1 de abril de 2020).

⁴⁰ Turgis et fils, *Saint Françoise D'asisse*, cromolitografía, 17 x 80 mm, siglo XIX. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, Madrid. Dentro de la colección de recordatorio y estampas devocionales, material gráfico de la Biblioteca Nacional de España, una colección de 294 páginas que compila estampas de distintos fabricantes, autores, fechas y formatos. Signatura de la colección: Eph/9(1)-Eph/9(146), localización de la estampa: Eph 9 – B (10) pp.19-20. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=000015921> (acceso 1 de abril de 2020).

⁴¹ Lamarche, *La forme des faibles*, cromolitografía, 17 x 80 mm., siglo XIX, Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, Madrid. Dentro de la colección de recordatorio y estampas devocionales, material gráfico de la Biblioteca Nacional de España, una colección de 294 páginas que compila estampas de distintos fabricantes, autores, fechas y formatos. Signatura de la colección: Eph/9(1)-Eph/9(146), localización de la estampa: (Eph 9 – B (10) pp.19-20. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=000015921> (acceso 1 de abril de 2020).

⁴² Autor desconocido, *Inmaculada Concepción*, cromolitografía, 17 x 80 mm., realizada entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, Madrid. Dentro de la colección de recordatorio y estampas devocionales, material gráfico de la BNE, una colección de 294 páginas que compila estampas de distintos fabricantes, autores, fechas y formatos. Signatura de la colección: Eph/9(1)-Eph/9(146), localización de la estampa: (Eph 9 – B (47) pp.117-118). <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=000015921> (acceso 1 de abril de 2020).

43 Anónimo, Octavilla aclaratoria interior en Luis Gil editor, Ilustraciones de J. Schnorr de Carolsfeld, caja de la *Colección de 100 estampas bíblicas en colores (Antiguo y Nuevo Testamento)*, s/d, 6,5 x 9 cm, ca. 1950. Colección de la autora.

44 J. Schnorr de Carolsfeld. *Der erste Schöpfungstag [El primer día de la creación]*, placa 1, grabador desconocido, 6 x 7 pulgadas. Fuente: *Die Bibel en Bildern [Biblia ilustrada] von Julius Schnorr von Carolsfeld*. Leipzig: Georg Wigands, 1860. Versión en línea de la Biblioteca Hathi Digital Trust de una copia en la Biblioteca de la Universidad de Columbia. <http://www.victorianweb.org/art/illustration/german/schnorr/3.html> (acceso 1 de abril de 2020).

45 Julius Schnorr von Carolsfeld. *La expulsión del Edén*, lámina 10, grabador desconocido. 6 x 7 pulgadas. Fuente: *Die Bibel en Bildern [Biblia ilustrada]...*, op. cit. <http://www.victorianweb.org/art/illustration/german/schnorr/9.html> (acceso 1 de abril de 2020).

46 Julius Schnorr von Carolsfeld. *Gabriels Verkündigung von Maria [La Anunciación]*, grabador desconocido, 6 x 7 pulgadas. Fuente: *Die Bibel en Bildern [Biblia ilustrada]...*, op. cit. <http://www.victorianweb.org/art/illustration/german/8.html> (acceso 1 de abril de 2020).

47 Julius Schnorr von Carolsfeld. *El lavado de pies*, lámina 206, grabado por F. Obermann, tamaño desconocido. Fuente: *Die Bibel en Bildern [Biblia ilustrada]...*, op. cit. <http://www.victorianweb.org/art/illustration/german/schnorr/92.html> (acceso 1 de abril de 2020).

48 Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012 [1957], s/p. <https://cutt.ly/AtFma4q> (acceso 1 de abril de 2020).

49 Javier Conde, *Lo tengo, no lo tengo*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

50 Cf. Anselmo García Curado, *El chocolate, oro líquido: Amor y chocolate*, Barcelona, Zendera Zariquerry, 1996; Juan Damián Hernanz Moreno, *Álbum de cromos de España 1900-1960*, Madrid, edición del autor; Juan Damián Hernanz Moreno, *El libro del chocolate*, Barcelona, Sociedad Nestlé, 1979; Juan Ral Bolet, *El cromo antiguo de España*, edición del autor, 1986.

51 Autor anónimo, impreso por Juan Barguñó y Cía. Barcelona. *Historia de España/Núm. 98/Heroico acto de Fray Cristóbal de Molina*. Realizados para Chocolates Jaime Boix de Barcelona, reproducción fotomecánica sobre cartulina, 98 x 68 mm, década del 30 del siglo XX. Colección de la Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, Madrid. Signatura de la obra completa: EPH/252(1)-EPH/252(40). Signatura del cromo: Eph 252-L (20) pp.39-40. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000186277&page=1> (acceso 1 de abril de 2020).

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Ríos-Moyano, Sonia; “iDevotas estampas!, populares como los cromos y deseadas como el chocolate. Modos de difusión de la imagen religiosa en materiales ephemera”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 16 | Primer semestre 2020, pp. 168-184.

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=369&vol=16

Fecha de recepción: 6 de abril de 2020

Fecha de aceptación: 10 de junio de 2020