El Gnomo
Boletín de Estudios Becquerianos

3 (1994)

Copyright: *El Gnomo*. Zaragoza/Lleida.
Cubierta: dibujo original de Faustino Manchado.
Colaboran: *Universidad de Zaragoza* (Vicerrectorado de Investigación). *Diputación Provincial de Zaragoza*. *I.B. "Joan Oró"* (Lleida).
Imprime: Imprès Servei (Lleida).

ÍNDICE

Presentación..... 7

J. L. BARTOLOMÉ, *Nota sobre bibliografía becqueriana* 11
R. BENÍTEZ, *Bécquer: fortuna de un símil* 15
J. COSTA, *La presencia de Bécquer en tierras valencianas* 23
E. B. HASTINGS, *El enigma de "La mujer de piedra" de Bécquer* 35
I. MIZRHAI, *El fragmento en Bécquer* 49
J. RUBIO, *En torno a la autoría y a la primera difusión de "Los Borbones en pelota"*..... 65

EL VIAJE ROMÁNTICO POR ESPAÑA

C. VIÑES, *La imagen de Granada en los viajeros románticos* 97
M. TITOS, *Viajeros románticos en Sierra Nevada* 111
J. M. FIOL GUISCAFRÉ, *Los viajeros románticos por las Islas Baleares* 129
A. RODRÍGUEZ-FISCHER, *Bécquer viajero: de cronista a fabulador* 147
J. RUBIO y E. ORTAS, *Bibliografía* 163

R. PAGEARD, *Ramón Rodríguez Correa (1835-1894), amigo y activo admirador de Gustavo Adolfo Bécquer (Boceto biobibliográfico)* 215

Reseñas..... 243

Dirección
Jesús Rubio

Secretaría
Javier Bona
Jesús Costa

Comité Asesor

Rubén BENÍTEZ (Univ. de California. Los Ángeles). María Dolores CABRA (Ensayista. Madrid). Richard A. Cardwell (Univ. de Nottingham). Juan María DÍEZ TABOADA (CSIC. Madrid). Lee FONTANELLA (Univ. de Texas at Austin). Luis GONZÁLEZ DEL VALLE (Univ. de Colorado). Edmund KING (Univ. de Princeton. New Jersey). José Carlos MAINER (Univ. de Zaragoza). Rafael MONTESINOS (Escritor y poeta. Madrid). R. PAGEARD (Ensayista. Versalles). María del Pilar PALOMO (Univ. Complutense. Madrid). Leonardo ROMERO (Univ. de Zaragoza). Russell P. SEBOLD (Univ. de Pennsylvania. Philadelphia). Darío VILLANUEVA (Univ. de Santiago de Compostela).

* * *

Normas de presentación de originales: Los investigadores que deseen publicar sus ensayos en *El Gnomo*, deberán enviarlos en doble copia: impresa en **calidad láser** e informática (en *Microsoft Word PC*, o también en *Word para Windows* exclusivamente). Esta última sólo presentará separación de párrafos, estilos de letra y todas las Notas al **final** del ensayo en formato texto.

* * *

La correspondencia, así como las suscripciones, deben dirigirse a Jesús COSTA FERRANDIS (Fossar Vell, 16. ARTESA DE LLEIDA. 25150 LLEIDA) o Jesús RUBIO JIMÉNEZ (Vía Hispanidad, 4, 11-B. 50009 ZARAGOZA).

El precio de suscripción es de 2.500 pts (o su equivalente en dólares) contra reembolso del ejemplar-anuario correspondiente, gastos de envío incluidos.

PRESENTACIÓN

Pocas son las advertencias que queremos hacer al frente de este tercer volumen de El gnomo, además de saludar a los lectores e insistir en el carácter abierto de la revista, que considerará todos los ensayos recibidos y publicará aquellos que su comité considere oportuno sin atender otro criterio que su interés científico.

Por los informes incluidos y otros ensayos se apreciará nuestra intención de dedicar una parte de cada volumen a asuntos no estrictamente becquerianos, pero que arrojan luz sobre su proceso creador y sobre su siglo. Dicho de otro modo, el carácter interdisciplinar de El gnomo permite que tengan cabida en sus páginas ensayos acerca de la producción cultural del pasado siglo en un sentido amplio: historia e historiografía sobre las distintas artes, publicaciones periódicas, viajes y viajeros, etc. Partimos del convencimiento de que con frecuencia la mejor luz no es la más directa. Reiteramos, por ello, nuestro ofrecimiento a estudiosos del pasado siglo de las páginas de El gnomo para difundir sus investigaciones.

Queremos, en fin, paliar un olvido involuntario cometido en el volumen anterior: en el artículo "Spanish Sketches: un nuevo álbum de Valeriano Bécquer", al citar, en nota 2, "Informe sobre un Álbum de dibujos de Valeriano Bécquer (1864-1867)", se debió indicar como autores a María Dolores Cabra y Rafael Montesinos. Por error, que lamentamos y corregimos, este último no fue citado.

ESTUDIOS

NOTA SOBRE BIBLIOGRAFÍA BECQUERIANA

José Luis Bartolomé

La primera edición de las *Obras* de Bécquer es, como se sabe, póstuma. En 1870 moría el poeta y la primera edición en libro de sus obras aparece en 1871[1]. "Surgió la noble idea -dice Nombela en sus *Impresiones y Recuerdos*- de coleccionar y publicar sus obras, y con este propósito se celebró una reunión en el estudio del laureado pintor Casado del Alisal, plaza del Progreso, 9, a la que asistimos unos cuantos amigos de Bécquer"[2]. Y añade luego: "la edición, convenientemente anunciada en los periódicos, se vendió en poco tiempo y la gloria de Bécquer se consolidó" [3]. Así fue, efectivamente. Las *Obras* de Bécquer no se vendieron tanto como un premio literario de hoy, pero se reeditaron, en lo sucesivo, constantemente hasta hoy. La undécima edición de estas *Obras* es de 1928 [4] en tres volúmenes. Después ha habido muchas ediciones modernas, con notas o sin ellas, modestas y lujosas, eruditas y populares. Desde 1871 hasta hoy, la obra de nuestro gran poeta, clásico moderno, no ha dejado de editarse nunca.

La obra de Bécquer ha ido creciendo con los años como crece un árbol. En el tronco primitivo han ido brotando, al paso del tiempo, hojas nuevas. Las últimas, las añadidas por Iglesias Figueroa, procedían de un injerto fraudulento. Las poesías que éste le atribuyó no eran del poeta sevillano sino del propio Iglesias, exquisito imitador del estilo de Bécquer. Pero esto es una excepción. Las adiciones a las *Obras* son todas auténticas, de innegable, o casi innegable, autenticidad. Así, tal como advierte Pageard, en la cuarta edición de las *Obras* (Fe, 1885) [5] se encuentran dos poemas que no habían sido publicados hasta entonces: "Amor eterno" y "A Casta". "No hay lugar -añade Pageard- para dudar de la autenticidad. Rodríguez Correa (muerto en 1894) y Narciso Campillo (muerto en 1900) no habrían permitido que se incorporasen a las obras de su amigo textos de origen dudoso", afirmaciones que son bastante lógicas. "Amor eterno" (dejo aparte "A Casta", que no hace a mi propósito), desde 1885 hasta hoy forma parte de las *Rimas* de Bécquer y figura como tal rima en las últimas ediciones publicadas. El

poema, muy conocido, dice así (cito por la ed. de R. P. Sebold[6]):

AMOR ETERNO

Podrá nublarse el sol eternamente;
podrá secarse en un instante el mar;
podrá romperse el eje de la tierra
como un débil cristal.
¡Todo sucederá! Podrá la muerte
cubrirme con su fúnebre crespón,
pero jamás en mí podrá apagarse
la llama de tu amor!

La poesía es muy becqueriana, aunque se parece algo, según Pageard, a una de Heine[7].

Pues bien, la bibliografía de esta poesía necesita de una rectificación. La primera edición del poema en libro es de 1885. Pero había sido publicada ya anteriormente en la revista *El Loro* de Barcelona, en cuyo número-almanaque 48 del sábado, 2 de diciembre de 1882, aparece insertada ya como "Amor eterno"[8]. Todos los versos están escritos con mayúscula al principio. La puntuación es diferente. Pero el texto es en todo igual al copiado anteriormente. El ejemplar de *El Loro* al que aludo está encuadernado con otros números de la revista y su autenticidad está fuera de toda duda. La poesía de Bécquer figura al dorso de una gran lámina fotográfica alusiva al año 1882. La primera edición de esta poesía es, pues, la de *El Loro*, si no aparece, como podría ocurrir, una publicación anterior. En el citado número 48 de esta revista figuran poesías de otros autores: Selgas, Campoamor, Manuel Reina, Eusebio Blasco, Bartrina, Curros Enríquez (traducido del gallego) y otros más. La autenticidad de la poesía de Bécquer, que aparece firmada con su nombre aunque sin tilde, queda reforzada por esta edición en revista. No parece lógico introducir (aunque sea posible, ciertamente) un texto espúreo entre otros auténticos.

Sería curioso saber cómo llegó a *El Loro*, revista satírica barcelonesa, esta poesía inédita de un Bécquer que llevaba muerto bastantes años. Difícil será que se averigüe. "*El Loro* fue una de las revistas satíricas más notables de su época..., aparece en Barcelona en 1879"[9]. Su editor es Eduardo Blasco y se publicó durante siete años. El dibujante ilustrador de *El Loro* es M. Cuyas[10]. Las litografías son excelentes, en general. Pues bien, nada de lo que conocemos de esta revista parece tener relación con Gustavo Adolfo Bécquer o con su hermano Valeriano, dibujante satírico, como es sabido. El amigo de Bécquer que preparó la edición de 1885 es, según Montesinos[11], Rodríguez Correa: ¿fue éste quien remitió la poesía a *El Loro*? No parece probable. ¿La publicó en libro después de haberla visto publicada en revista? Sobre estos puntos sólo caben conjeturas. Pero ahí esta la poesía. Hay que añadir, por lo tanto, una nota más a la bibliografía de Bécquer en la que debe figurar esta edición en revista, desconocida hasta hoy.

NOTAS

1. *Obras* / de / Gustavo Adolfo Bécquer / Madrid / Imprenta de T. Fortanet / Calle de la Libertad, núm. 29 / 1871. (Dos volúmenes).
2. *Impresiones y Recuerdos*, de Julio Nombela. Tebas, Madrid, 1976, p. 786.
3. *Ibidem*, p. 787.
4. Según Ana RODRÍGUEZ: vid. *Rimas y Leyendas*, PPU, Barcelona, 1992. R. P. SEBOLD advierte, sin embargo, que la edición "no lleva fecha en ninguno de los tres tomos": vid. sus *Rimas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.
5. Madrid, Fernando Fe, 1885, tres vols.
6. *Op. cit*., p. 365.
7. *Rimas*, de Gustavo Adolfo Bécquer, ed. anotada de R. PAGEARD. CSIC, Madrid, 1972. "Es muy significativo que las últimas palabras del poema de Bécquer sean las mismas que las del cuarteto de Heine. "Amor eterno" puede pasar por una imitación de Heine a la manera de Ferrán" (p. 368). He aquí también la opinión de Dámaso Alonso (*Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1965[3], p. 32, nota 16.): "No conocemos... una prueba decisiva de que esta composición sea de Bécquer. Dada la antigüedad de la inclusión entre sus obras y el tácito consenso, debe admitirse, con una ligerísima reserva".
8. Cito por un ejemplar de *El Loro* de mi biblioteca. Copio literalmente la cabecera de este número-almanaque: "Año IV, Barcelona, Sábado 2 de diciembre 1882 "EL LORO". Número-almanaque para 1883. Artículos, poesías, cuentos, chistes, anécdotas, epigramas, etc. Magníficos cromos de gran tamaño y una elegante cubierta. Este número en toda España: 50 céntimos, ó sea Dos reales. Administración: Fontanella, 11, bajos."
9. V. BOZAL, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Albero Corazón editor, Comunicación, 1979, p. 186.
10. *Op. cit.*, p. 191.
11. R. MONTESINOS, *La semana pasada murió Bécquer*, El Museo Universal, Madrid, 1992, pp. 79 y 80.

BÉCQUER: FORTUNA DE UN SÍMIL

Rubén Benítez

En un trabajo leído en la Universidad de Málaga en Noviembre de 1993, establecí cierta relación entre las Rimas primeras de Bécquer, algunas de sus leyendas y los modelos entonces conocidos de la llamada *poesía oriental*[1]. En esa oportunidad, me basé fundamentalmente en las *Poesías asiáticas puestas en verso castellano* de don Gaspar María de Nava, el Conde de Noroña, que en su edición de 1833 trae como "Introducción" el afamado discurso de William Jones sobre *La poesía de los orientales*[2]. Jones confiere fundamental importancia al modo en que los poetas hindúes, árabes y persas utilizan el símil o comparación. El símil es el recurso característico y primario de la poesía, ya que "una alegoría es un conjunto de metáforas; una metáfora, un corto símil". Más adelante afirma que aunque en muchos símiles las figuras resultantes se parecen en la literatura de todos los países, en la poesía oriental adquieren un carácter peculiar debido a ciertas características de vida. Así la comparación *con el rocío o con las luces celestiales* obtiene mayor intensidad en pueblos "que necesitan tanto de ser refrescados con los rocíos" y que pasan "las más de las noches al raso, o en tiendas, y por consiguiente, ven la luna y las estrellas en su más grande esplendor". Y Jones proporciona como ejemplo de símil "exacto y pintoresco" aquel *del azul de los ojos de una hermosa, derramando lágrimas a las violetas goteando con el rocío.*"[3] . En ese fragmento, Jones en verdad traduce en prosa la comparación central de la poesía de Ibn al Rumi (Siria, siglo III) que Noroña incorpora a ese volumen; es la misma poesía que Lord Byron utiliza como fuente de una de sus *Melodías hebraicas,* y que en España imitan Juan Arolas primero y luego Bécquer en su conocida Rima XIII, “Tu pupila es azul” (414-415)[4]. Pero

antes de analizar ese símil y su importancia en la creación del mundo poético de Bécquer conviene recordar lo que dicen respecto a las comparaciones las Retóricas más usuales en su tiempo.

Como indiqué en ese citado trabajo, el discurso de Jones resuena constantemente en la definición de la poesía oriental de las *Lecciones de Retórica* de Hugh Blair, libro que leyeron los españoles en la traducción de 1804[5]. Blair extiende la definición del *estilo oriental* a la poesía popular, ya que considera que ese estilo es el modo de escribir propio de toda civilización primitiva; la comparación resulta así un aspecto del lenguaje figurativo más sencillo y más popular que la metáfora. Bécquer debió coincidir con Blair al hacer del símil, y no de la metáfora, el recurso fundamental de su propia poesía, tan cercana a la poesía popular andaluza.

El extenso capítulo dedicado por Blair al estudio del símil es de gran importancia para nosotros, ya que José Gómez Hermosilla lo transcribe casi sin modificaciones en su *Arte de hablar en prosa y verso,* sustituyendo tan sólo los ejemplos ingleses por otros españoles[6]. Mi resumen sirve pues para transmitir el contenido de ambos textos.

En la poesía primitiva, sigue Blair, las ideas abstractas se hacen visibles a través de los objetos concretos con los que se comparan. Así, en la *Biblia* se habla de la copa de la penitencia, del camino tortuoso del pecado y de la candela de la prosperidad con que Dios alumbra, algunas veces, nuestras cabezas. De Blair derivan muchos estudios antiguos y modernos sobre la comparación en las baladas y en otras manifestaciones populares de la poesía europea.

Blair deriva sus ideas de la filosofía sensualista; el placer (y el terror en el caso de la sublimidad) determina el carácter de la poesía. Y existe un placer natural en la comparación de dos objetos diferentes en los que la mente humana halla de improviso ocultas similitudes. No es menor la sensación placentera que se experimenta cuando el objeto comparado adquiere con el término de la comparación una fuerza que nunca lograría expresar por sí mismo. Existen dos tipos de comparaciones, las *explicatorias* y las *embellecedoras.* El primer tipo es el usado habitualmente por los filósofos para hacer más comprensible un punto de vista, como cuando se comparan las impresiones de la imaginación a las que se plasman en la cera. Las del segundo tipo significan algo más que un simple ornato: cuando Ossian (dice Blair y repite Gómez Hermosilla) asocia la música de Carryl con el recuerdo de las alegrías nos proporciona una descripción de esa música mucho más particularizada y enérgica que si la comparara, como suelen hacer los poetas inferiores, con el canto del ruiseñor o el murmullo de un río; en esos últimos casos, la impresión que los símiles nos causan puede ser más clara o más parecida al objeto principal, pero no tan tierna y tan original.Tanto Blair como Hermosilla nos proporcionan de inmediato ciertas reglas para establecer similitudes entre diferentes objetos. En primer lugar, la relación no debe basarse en parecidos demasiado obvios; el gran placer de la comparación reside en descubrir parangones que no aparecen a simple vista. Deben evitarse también, por iguales razones,

los símiles muy familiares o comunes; aún cuando algunos que en la poesía moderna parecen hoy convencionales, como el de comparar a un héroe con un león, eran antiguamente figuras derivadas de la directa observación natural. Tampoco deben compararse objetos cuyas similitudes son débiles o muy remotas, puesto que lejos de iluminar el objeto principal lo tornan más oscuro. Lo mismo ocurre cuando el término de la comparación se extrae de la filosofía o de ciencias especializadas que son, por lo general, del dominio de unos pocos. Por último, la comparación debe hacerse entre objetos nobles y elevados; pues los que son bajos o viles degradan al objeto principal; esto sólo es admisible en el género burlesco.

Blair aconseja a los poetas jóvenes seguir el modelo de los poetas primitivos (piensa en Ossian y los poetas orientales) que usan como fuente de sus comparaciones la naturaleza propia de la región o el país que los produce; todo buen poeta ha de exhibir el escenario natural en que transcurre su vida. Este consejo es el que desde Blair en adelante siguen los poetas románticos de Europa y de América para transmitirnos la realidad de un paisaje, unas costumbres y unas circunstancias nacionales valiosas en la medida en que son particulares y diferentes.

Ese es el estado de la cuestión cuando Bécquer se propone escribir sus Rimas imitando al menos parcialmente la poesía oriental (que como hemos visto no se consideraba muy alejada de la poesía popular). Cuando leemos los ejemplos de comparaciones que Jones enumera, todos ellos en relación con la pintura de la mujer amada, nos parece reconocer, por momentos, las mismas imágenes que Bécquer transmite. Según Jones, los poetas orientales comparan "las frentes de sus queridas a la mañana, sus rizos a la noche, sus rostros al sol, a la luna y al jazmín, sus mejillas a rosas y a frutas maduras, sus dientes a perlas, granizo y copos de nieve, sus ojos a narcisos, sus cabellos rizados a escorpiones negros y a jacintos, sus labios a rubíes o a vino, las formas de sus pechos a granadas, y el color de ellos a la nieve, su talle al pino y su estatura a la del ciprés, la de la palma o a la jabalina."[7]. La mujer amada de las Rimas XII a XXVI y de algunas leyendas de “estilo oriental”, se compara de parecido modo a) *con elementos de la naturaleza*: tiene la frente nimbada por las trenzas de oro como una nevada cumbre bajo la luz del sol (XII, 414), los ojos resplandecen como la cresta de la onda iluminada (XXVII, 422) o son azules y húmedos como el cielo de la noche (*El rayo de luna*, 169); cuando manifiestan enojo, centellean como las olas del mar al quebrarse en el mar Cantábrico (XII, 413-414); los labios, son relámpagos de grana que serpean sobre los dientes, cielo de nieve (XXVII, 422); b) *con flores o elementos vegetales*: cuando la cabeza de la amada, hecha de oro y nieve, se inclina pesarosamente, parece una azucena tronchada (XIX, 418); sus pupilas verdes semejan tempranas hojas de almendro (XII, 413); la cintura de las schiwas tiene la flexibilidad de los juncos (*El caudillo...,* 51); y c) *con joyas u objetos preciosos*: los ojos verdes son esmeraldas (XII, 413) y entre las pestañas rubias se transforman en broches de esmeralda y oro (XII, 414); las sienes son de blanco armiño (XII, 414); el aliento de la mujer querida se atropella en sus labios al salir

como olas de ambrosía que expiran en playa de rubíes (*El caudillo....*, 61); su boca de rubíes es una purpúrea granada abierta (XII, 413); el seno palpitante de la mujer mece la flor como una cuna de nácar empujada por el mar y por el céfiro (XVIII, 418), las palabras ruedan de sus labios como lluvia de perlas en dorada copa (XXVII, 423) . Esas imágenes, cargadas de un inocultable erotismo, abundan sobre todo en las poesías y leyendas que imitan el estilo oriental, pero pueden rastrearse también en el resto de la obra de Bécquer. De cualquier manera, me parece evidente que se trata de imágenes más cercanas a los símiles que Jones selecciona que a los característicos de la tradición petrarquesca.

Volvamos ahora a la imagen de la Rima XIII. En la poesía de Al Rumi, según la lectura de Noroña, las lágrimas, "mil perlas deliciosas" desprendidas de los ojos de la amada, resplandecen en la pupila azul, como "las suaves hojas" de la "viola del huerto", "brillan con el rocío que derrama la aurora."[8]. Byron elimina la mención a las perlas y se refiere a la lágrima brillante que sobre el ojo azul le da la apariencia de una violeta cuajada de rocío[9]. Bécquer también deja de lado las perlas, aunque las retoma luego en versiones posteriores de la misma imagen, para comparar "las transparentes lágrimas" sobre la pupila azul con "las gotas de rocío sobre una violeta" (414). La obsesión de Bécquer por la gota de rocío proviene pues de fechas muy tempranas, y deriva para mí de su lectura del poema en la obra de Noroña. Si fuera así, la Rima *La gota de rocío,* que dieron a conocer José Gestoso y Pérez y Gerardo Diego, podría quizá datarse en fechas cercanas a esas imitaciones de la poesía oriental, y ello explicaría que se vuelva a comparar allí la gota de rocío con *la perla* y se la describa como una preciosidad de cuento de *Las mil y una noches*: "palacio de cristal en donde vive / el genio feliz de la pureza" (462)[10].

Puede resultar de inesperada utilidad el revisar ahora la constelación *lágrima-rocío-perla* que se integra en esa imagen primordial. En otros textos, aunque de fechas posteriores, Bécquer nos proporciona, en forma menos elaborada, las impresiones que se condensan en ese símil. *Lágrima, rocío* y *perla* aparecen también unidos en *Las perlas,* donde Bécquer se refiere a la aparición muy reciente en la feria de Leipzig, de una colección de perlas de Ceylan "tan gruesas y tan nunca vistas por sus condiciones de Oriente, igualdad y *transparencia*..." (666). Recuerda entonces que los poetas indios llaman a la perla "esa *gota de rocío cuajada*" y que un célebre orientalista la ha calificado como "esa *lágrima* de la aurora perdida en el fondo del mar" (667). En *El caudillo de las manos rojas*, leyenda hindú, el rocío se desprende de las trenzas de oro de la aurora en "una lluvia de perlas." (76). Y en *La creación,* apólogo también oriental, "las nubes de ópalo" derraman sobre las flores "un rocío de perlas" (302). El artículo *A la claridad de la luna* asocia otra vez perlas y gotas, cuando la luz de la luna cae como lluvia de perlas y proporciona transparencia de nácar a la gota de rocío escondida en el cáliz de las flores (654). La asociación del rocío con las lágrimas aparece también en varios textos. En la Rima LIII, se ve las gotas de rocío cayendo "como lágrimas del día" (437); en la LIV, "una lágrima pronta a resbalar"

"cae como gota de rocío" (437) y en *Los ojos verdes,* la luminosa transparencia de las pupilas se compara con las gotas de lluvia que resbalan sobre las hojas después de una tempestad de verano (133).

En un estudio publicado en esta misma revista, destaqué la importancia del adjetivo *transparentes* que Bécquer agrega en el *Libro de los gorriones* a la versión primera de la Rima[11]. No es sólo la forma o el superficial brillo de la perla, la lágrima o la gota la cualidad que se destaca, sino la *transparencia,* una transparencia que deja traslucir en la lágrima el color de los ojos del mismo modo que la transparencia de la piel, comparada con la pantalla de una lámpara (XXVII, 422), deja ver el rosicler de la carne a través del blanco de la epidermis, como si una "temprana rosa" dejara pasar a través de las gotas perladas de la escarcha el "carmín de sus pétalos" (XII, 413).

Creo que esa *transparencia,* delicado matiz plástico que nos recuerda las lágrimas de la Madre Dolorosa en las tallas de Alonso Cano y en la pintura de Murillo, nos permite atisbar un rasgo fundamental del símil becqueriano. No se trata de explicar al objeto principal, ni de adornarlo, sino de hacer más visible una cualidad esencial, demasiado fina, imprecisa, vaga o abstracta como para que el observador común la reconozca. En una actitud casi ontológica, Bécquer descubre en la realidad esencias ocultas que la transforman en un universo espiritualizado y misterioso. Los paisajes se observan a través de un tul, de una gasa de polvo dorado e inquieto, de átomos bullentes de luz, que esfuman la solidez de los contornos y le devuelven su naturaleza de aire, de luz, de fuego y de energía. Del mismo modo, la figura humana se torna traslúcida, para dejar ver el oculto fondo de los sentimientos y de otros estados del espíritu. La imagen de Al Rumí, transcripta en Bécquer, genera pues un mecanismo fundamental de su poesía. El símil es desde entonces su recurso central, y cada uno de los elementos de la comparación adquiere un tratamiento muy personal y distintivo. El objeto que se compara es un fugaz detalle de la realidad física o espiritual de por sí ya vago e impreciso; lejos de querer explicar la vaguedad o imprecisión, el término de comparación refuerza esas características. Todo el universo del poema se transforma en una fantasmagoría de niebla y de luz. La Rima XV nos proporciona un hermoso ejemplo. La mujer amada ("tú") es un "cendal flotante de leve bruma", una "sombra aérea", que *se desvanece*. Para reiterar con mayor fuerza ese carácter irreal, el poeta compara el desvanecimiento de esa sombra con el de la llama, el del sonido, el de la niebla y por último (increíble hallazgo poético), con "el gemido del lago azul" (416). La realidad queda impregnada, tras esa mágica transformación, de un aura de misterio, de una atmósfera de irrealidad propia de los cuentos del Oriente.

El recurso se extiende también a la estructura total de alguna de las Rimas. La Rima II, "Saeta que voladora" es en sí una extendida comparación que responde al mismo esquema. El objeto que se compara es el destino del poeta, por un lado meditación sobre el destino humano en general y por el otro emocionado testimonio de una preocupación y de una duda personal: "Yo, que al acaso/ cruzo el

mundo, sin pensar/ de dónde vengo, ni a dónde/ mis pasos me llevarán" (402). El destino humano es, como el del Judío Errante, un puro andar, desde el nacimiento hasta la muerte, un absurdo movimiento sin sentido, sin finalidad alguna. Para intensificar la expresión de esa idea y de esa particular emoción, el poeta compara el destino con cuatro entidades caracterizadas por la movilidad y la incertidumbre de su meta final: la saeta, la hoja seca, la ola del mar y la luz expirante. Pero no basta con la mención de esos términos; el poeta desrealiza la saeta agregándole verbos y cláusulas que la transforman en puro movimiento: "saeta que voladora/ cruza, arrojada al azar"; le sustrae además el blanco al que generalmente tiende toda flecha y lo sustituye por un espacio desconocido,"sin adivinarse dónde...se clavará" (402). La saeta queda inmovilizada en el instante transitorio en que "temblando" espera todavía su descanso final; ese gerundio expresa toda la temporal angustia de una vida cercana a su fin. El mismo tratamiento se aplica a la hoja, a la ola y a la luz. Lejos de aclarar lo manifestado en el objeto principal (como lo haría un filósofo), o de embellecer tan sólo al objeto, este gran poeta lírico nos transmite el estremecimiento de su incertidumbre y su dolorosa angustia a través de comparaciones trabajadas con cuidadoso arte de orfebrería.

Es para mí ahora evidente que la deuda de Bécquer con la literatura oriental sobrepasa la imitación de un estilo, el simple uso de una fuente o la repetición de un símil. Hay una zona de su espíritu, todavía hoy desconocida, en la que la realidad de su vida y de sus emociones cotidianas se integra a su experiencia del arte y de la literatura hindú, árabe y persa, hasta generar por medio de una transformación casi mágica un misterioso mundo poético que, como la gota de rocío, es un palacio de cristal en donde vive el genio feliz, si no de la pureza, si de la más auténtica poesía.

NOTAS

1. "Las *Rimas* como *Orientales*", próximo a aparecer en *Bécquer. Origen y estética de la modernidad,* Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea celebrado en Málaga entre el 9 y el 12 de noviembre de ese año.

2. Pans, Imprenta de Julio Didot Mayor, 1833. El *Discurso* se publicó en inglés de 1773 y ésta es, según creo, la única traducción española.

3. *Discurso...,* págs. 7-8.

4. Transcribo los textos de las *Obras Completas.* Madrid. Aguilar. 1969. Los números arábigos que siguen a las citas en el texto de este trabajo corresponden a las págimas de esa edición. Sobre los contactos entre Byron, Arolas y Bécquer, ver el estudio de esta Rima en Robert PAGEARD, *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer.* Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Centre de Recherches et d' Éditions Hispaniques de l'Université de Paris, 1972, págs. 38-46.

5. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres.* London. W. Strahan and Others. 1783, en 2 vols. Hay edición facsimilar de la Southern Illinois University Press, 1965. MENÉNDEZ y PELAYO, en su *Historia de las Ideas Estéticas.* Madrid. CSIC. 1962, vol. III, págs. 74-80 y 181

se refiere a las traducciones de Blair y a su influencia en los escritores neoclásicos, sobre todo en el grupo salmantino.

6. Utilizo la denominada "nueva edición" publicada en París, Librería de Garnier Hermanos, 1866, págs. 71-80.

7. *Discurso...,* pág. 8.

8. En la colección de Noroña, pág. 118.

9. El poema de BYRON, y la partitura de la música con que se cantaba, puede ver en *Selection of Hebrew Melodies, Ancient and Modern, by Isaac Nathan and Lord Byron*. Tuscaloosa and London, The University of Alabama Press. 1988, págs. 48-51. Con una excelente "Introduction: The Creation in 'Hebrew Melodies'", escrita por los editores, Frederick BURWICK y Paul DOUGLASS. Se trata de una edición facsimilar que reproduce la primera de Londres. C. RICHARDS, 1815-1816. Sobre la relación entre la Rima de Bécquer y el poema de Byron, leer William S. HENDRIX, *Las Rimas de Bécquer y la influencia de Byron.* Madrid, Tipografía de Archivos, 1939, especialmente pág. 10.

10. GESTOSO Y PÉREZ da a conocer la Rima en "Carta a M. Achille Fouquier", en *La Ilustración Artística* de Barcelona, 1886; y Gerardo DIEGO lo hace en "Una rima inédita de Bécquer", en *La Nación.* Buenos Aires, 7 de marzo de 1943. Ver el resumen de ambos artículos en mi *Ensayo de Bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer.* Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1961, págs. 26 y 29.

11. "Cómo corregía Bécquer sus poesías", en *El Gnomo,* 1, 1992, pág. 12.

LA PRESENCIA DE BÉCQUER EN TIERRAS VALENCIANAS

Jesús Costa

A Pep Doménech y Elena Ferrer,
valencianos y amigos.

No tenemos constancia de que Gustavo Adolfo Bécquer haya estado nunca en tierras valencianas. No está documentada su presencia. Sí, en cambio, la de su mejor amigo Augusto Ferrán, que fue por los años 1865-1866 director del *Diario de Alcoy*, por lo que no sería de extrañar que le hubiera visitado. Pero no son presencias físicas sino influencias intelectuales las que intenta rastrear este trabajo.

Tras la interesante novedad aportada por Jose Luis Bartolomé acerca de una rara edición valenciana de relatos becquerianos, nos ha tentado bosquejar un estado de la cuestión acerca de los posibles caminos por donde pudo Bécquer influir con su nueva literatura en el curioso ambiente artístico valenciano del ochocientos. Quede para más adelante el estudio de la huella concreta que el poeta sevillano imprimió en los más importantes escritores de la ciudad del Turia.

1. Teodoro Llorente y *La Opinión*

Teodoro Llorente (1836-1911), importante periodista, fundador del actual periódico valenciano *Las Provincias*, conservador y miembro del partido moderado desde su juventud, poeta en versos castellanos pero también valencianos, es el primer puente que permite que Bécquer se asome como escritor en Valencia.

De la misma edad que el poeta sevillano, al terminar sus estudios de Derecho en 1858 se desplaza Llorente a Madrid para realizar su doctorado, y, gracias a Pedro Antonio de Alarcón, a quien ya había tratado antes en Valencia, consigue publicar en la corte unas *Poesías selectas de Víctor Hugo* (1860)[1].

Que su gusto literario era cercano al de Bécquer lo atestiguan no sólo sus versos[2], sino además su larga dedicación a traducir a autores como Byron, Goethe, Heine o Lamartine. No sería raro, por tanto, que debido a las afinidades literarias y políticas se hubiera producido en Madrid un primer acercamiento entre ambos

poetas.

El opulento banquero Marqués del Campo adquirió en 1860 a los progresistas valencianos el periódico *La Opinión*, lo transformó en órgano del partido moderado y nombró en 1861 director del mismo a un jurisconsulto más amigo de las letras que de las leyes, Teodoro Llorente, quien en 1865, cuando el Marqués marchó a Madrid, pasó a ser su propietario y le cambió el nombre por el actual *Las Provincias*. Dice Navarro Reverter: "Los esfuerzos de Mañé y Flaquer en *El Diario de Barcelona* y de Llorente en su periódico [*Las Provincias*], tenidos entonces por los dos principales órganos de la opinión pública fuera de Madrid, y en algún caso influyeron sobre la marcha de los negocios políticos..."[3].

Es el caso que nos interesa ahora fundamentalmente *La Opinión*, porque debido a las aficiones literarias de su director, buen amigo además de otro importante poeta valenciano que residía en Madrid, Querol, el periódico concederá mucho espacio a las letras y será posible que Bécquer publique casi simultáneamente en Madrid y en Valencia.

José Luis Bartolome, en dos ocasiones[4], llama la atención sobre una edición desconocida de la prosa becqueriana: *El Pasatiempo. Colección de novelas, cuentos y leyendas españolas* (Valencia, Imprenta de *La Opinión*, 1862), que contiene los relatos "Maese Pérez, el organista"; "El rayo de luna", "Los ojos verdes", "¡Es raro!" y "La venta de los gatos". Aunque él mismo reconoce que no posee esta edición ningún valor ecdótico por reproducir a escasa distancia cronológica la primera publicación de estos textos en *El Contemporáneo*, no acaba de aclarar Bartolomé el origen de tan extraño libro, aunque se aventura a creerlo independiente del periódico del mismo nombre, dirigido por Llorente.

Pues bien, aunque ciertamente carezca de valor ecdótico, lo tiene y mucho desde el punto de vista de la presencia y recepción de Bécquer en tierras valencianas, porque muestra sin lugar a dudas que el poeta sevillano despertó interés ya en los años sesenta en Valencia, apenas estrenado como escritor.

Un repaso del contenido literario de *La Opinión* nos certifica que a través de sus páginas Llorente no sólo difunde el romanticismo europeo (Hugo y Byron sobre todo), sino que concede amplio espacio a los jóvenes valores del momento: Trueba, Bécquer, Correa, García de Luna, Querol, Llorente y otros poetas valencianos. Y ello, fundamentalmente, reproduciendo las obras de estos autores que más le gustan de dos publicaciones importantes de esos años: *El Contemporáneo* y *La América*.

De Bécquer nos ofrece *La Opinión* en su folletín los relatos que menciona Bartolomé como contenido de *El Pasatiempo* -libro que ya se ve no es más que la encuadernación de las sucesivas entregas-, cuya portada ofrece el citado folletín en dos ocasiones : números 497 (12-XII-1861) y 884 (3-1-1863). Pero no sólo encontramos estos textos. *La Opinión* seguirá pirateando los textos becquerianos anónimos que publica *El Contemporáneo*: "El monte de las ánimas" (475: 20-XI-1861), "El aderezo de esmeraldas" (726: 29-VII-1862), "Los maniquíes" (772: 13-IX-1862), "Las perlas" (944: 9-III-1863), "La pereza" (946: 6-III-1863), "La mujer

a la moda" (952: 12-III-1863), "Un lance pesado" (976: 5-IV-1863) y "Entre sueños" (1020: 19-V-1863).

Queda aclarado, pues, que el misterioso volumen del que nos da noticia José Luis Bartolomé es una encuadernación del folletín que publica *La Opinión*, algo también muy normal en aquella época.

2. *El Museo Literario* de Valencia

No es bien conocida la relación entre Bécquer y Llorente, ni sus altibajos. Lo cierto es que tras los textos publicados en *La Opinión*, en 1864, el seis de noviembre, *El Museo Literario* valenciano (1863-1866) insertaba un importante texto del poeta sevillano, nada menos que la rima XV entonces titulada TÚ Y YO ("Cendal flotante de leve bruma..."), que había visto la luz por vez primera en el *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda* en 1860. Bécquer vacila e introduce variantes de gran alcance que, aunque luego abandonará en la versión final del *Libro de los gorriones*, dan cuenta de la preocupación estética del poeta sevillano[5].

El Museo Literario, a imitación de *El Museo Universal*, fue un intento de publicar una revista ilustrada en Valencia. La dirigió Gerónimo Flores, y contó como colaboradores con los mejores literatos valencianos: Labaila, Ferrer y Bigné, Navarro Reverter, Llorente, etc. Entre los españoles destaca Bécquer, quien probablemente publicó en la revista gracias a la intercesión de Llorente.

Sin duda a causa de la política, a partir de entonces se enfría la relación entre Bécquer y Llorente: ambos del partido moderado, pero más previsor el segundo, no vería con agrado, tras los problemas habidos entre las dos facciones de *El Contemporáneo* y el ingreso del poeta sevillano en el reaccionario *Los Tiempos*, el peligroso camino que seguía, siempre fiel a González Bravo, su otrora admirado escritor[6]. De otra manera no se entiende que cuando Llorente transforma *La Opinión* en *Las Provincias* (1866) y se convierte en su influyente director, Bécquer no aparezca ya nunca más en sus páginas; y cuando muere en 1870, tampoco se comprende que despache Llorente el suceso con un suelto rutinario para salir del paso:

> "Hoy a las diez de la mañana ha fallecido en esta corte el distinguido y estimable escritor D. Gustavo Becker [*sic*], bien conocido en la república de las letras. Hace mañana tres meses que murió su hermano el apreciable pintor D. Valeriano. La pérdida de ambos es bien sensible" (*Las Provincias*, 1631: 25-XII-1870)

El poeta sevillano, antiguo correligionario, no le merece ni siquiera una breve necrológica. Tampoco en ocasión de la publicación de las *Obras* a título póstumo se hace eco el periódico de Llorente. Un hombre de letras como él no

podía ignorar tal edición, como bien muestra el que en 1885, en el prólogo a su traducción de *Poesías de Heine*, la cite:

> "Los poetas que, con inspiración propia, han seguido su camino [de Heine]. Uno tenemos en España que figura con razón entre los primeros de nuestra época: el insigne y malogrado vate sevillano Gustavo Adolfo Bécquer. Por más que su biógrafo y panegirista (D. Ramón Rodríguez Correa, en el prólogo de la segunda edición de las obras de Gustavo A. Bécquer) haya negado que imitase al poeta alemán, basta leer las obras de uno y otro para convencerse de lo contrario (...) No hay que atribuirle una originalidad difícil de sostener..."[7]

Es evidente, pues, que Llorente era un escritor bien informado y pertenecía, además, a la misma corriente germanizante y popularista que Bécquer, pero la política sin duda andaba por medio. Queda, pues, algo oscura la relación entre estos dos importantes literatos de la época: que sepamos nunca más volvió Llorente a referirse al poeta sevillano.

3. El *Diario de Alcoy* (1865-1866)

De muy diferente signo e ideología es la aventura periodística que llevó al poeta Augusto Ferrán, íntimo amigo de Bécquer, a tierras valencianas. En efecto, por aquellos años se forma una empresa para dotar a Alcoy de un periódico diario confeccionado en la imprenta de don José Martí, impresor alcoyano que Ferrán había conocido, según su amigo Nombela, en un viaje anterior a París[8]. Alcoy es un núcleo industrial importante de 25.000 almas. Ferrán es nombrado director del *Diario de Alcoy* y le imprime una impronta liberal-progresista que acabará desatando las iras de los medios conservadores y neocatólicos, quienes emprenden una feroz campaña contra el órgano de expresión que culminará con los huesos de Ferrán en la cárcel en 1866, tras un proceso por delito de opinión, lo que además provoca el cierre por parte de la empresa del citado periódico.

La vida del *Diario de Alcoy* es, pues, muy corta (408 números, desde marzo de 1865 hasta julio de 1866), y es sintomático que Ferrán nunca publicara en los medios que dirigía Llorente (*Las Provincias*) o en los que tenía influencia (*El Museo Literario*), y viceversa: siendo Llorente un importante comentarista político valenciano, un traductor de textos románticos franceses, ingleses y alemanes; y un poeta apasionado y vocacional bastante "becqueriano", es sumamente extraño que ni él ni los escritores valencianos de su círculo (Labaila, Ferrer y Bigné, Querol, etc.) hayan tampoco publicado nunca en el *Diario de Alcoy*. Sin duda que

otra vez la literatura y la política andaban revueltas, pues parece seguro el conocimiento mutuo de dos directores de periódico en poblaciones tan próximas, los cuales, además, compartían una estética semejante.

Respecto a Bécquer, nunca tuvo en cuenta Ferrán las evidentes diferencias ideológicas, que no artísticas. En efecto, el poeta sevillano colaboraba en el conservador *Los Tiempos,* favorable a González Bravo, y a continuación en su sucesor *El Español*, mientras que Ferrán atacaba sin tregua a los moderados, por quienes era igualmente denostado. Pues bien, cuando cesante y seguramente por necesidades económicas Bécquer volvía al periodismo y publicaba en *El Español* siete de las leyendas que había dado a conocer años atrás en *El Contemporáneo*, su amigo de siempre Augusto Ferrán emprendía la tarea de reproducir esos textos unos pocos días después de su aparición en el citado periódico: *Los ojos verdes* (*El Español*, 1-IV-1866; *Diario de Alcoy*, 327: 5-IV-1866); *La ajorca de oro* (*El Español*, 31-III-1866; *Diario de Alcoy*, 335: 14-IV-1866); *El Monte de las Ánimas* (*El Español*, 29-III-1866; *Diario de Alcoy*; 351: 4-V-1866). Y, seguramente, hubiera publicado las siete leyendas de no mediar los graves contratiempos citados.

En cuanto a los poemas que Bécquer, quizás por las mismas razones económicas, publica en *El Museo Universal* cuando él mismo lo dirige en 1866, Ferrán sólo da a conocer en Alcoy un par de ellos, y en uno de los textos se anticipa a la publicación madrileña, prueba evidente de que se trata de un encargo de su amigo. En efecto, TÚ Y YO (rima XV) ve la luz en el número 119 (23-VII-1865) del *Diario de Alcoy*, mientras que aparece el 4-IV-1866 en *El Museo Universal*. En este caso, además, Ferrán prefiere la versión de *El Museo Literario* valenciano, y no la primera del *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda* de 1860, a la que se acerca más el texto de *El Museo Universal*. La segunda rima publicada es la XXIV (DOS Y UNO), en el número 405: 2-VII-1866, cuyo texto procede de la versión de *El Museo Universal* de 18-IV-1866, que es la primera edición conocida, de modo que será el texto alcoyano la segunda.

La interrupción forzosa del *Diario de Alcoy* evitó la publicación de todos estos textos becquerianos (quién sabe si de algunos más), inaugurando en Ferrán una vocación de editor becqueriano que culminará en la tarea que emprendió, junto a Correa, de preparación de las *Obras* póstumas del poeta sevillano. En conclusión, como ya hiciera en el *Semanario Popular* de su cuñado Janer, Augusto Ferrán convirtió el *Diario de Alcoy* en un vocero de la nueva literatura de orientación germanizante y neopopular, y, junto con Llorente, otorgó un importante papel a las tierras valencianas en la recepción y disfrute de esta nueva literatura.

4. El *Almanaque* de *El Mercantil Valenciano* (1883)

En los años del Romanticismo, en Valencia se formaron, según Tramoyeres[9], dos grupos entre los jóvenes literatos, que dieron lugar en letras y política a dos

escuelas contrarias. La primera representaba las ideas moderadas, y en literatura sentíase cercana al clasicismo. Crearon *El Turia* en 1833. La otra militaba en las filas del liberalismo avanzado y sustentaba un romanticismo exaltado al que contribuyó mucho el librero Cabrerizo publicando traducido lo mejor de los románticos europeos. Pérez y Rodríguez, el padre Arolas, Bonilla y Vicente Boix, entre otros, escribieron en *El Diario Mercantil*, que empezó a publicarse en 1834 y cesó en 1872, refundiéndose con *Las Provincias*, aunque parte de sus redactores no quedaron muy contentos con pasar a las filas de Teodoro Llorente, y fundaron *El Mercantil Valenciano* en ese mismo año.

Como gran parte de los periódicos de la época, *El Mercantil Valenciano* publicó almanaques anuales en los que, entre santos y efemérides, se concedía espacio importante a la literatura. En efecto, en los correspondientes a 1882 aparece como colaborador un escritor valenciano que nos llama la atención: Constantino Llombart[10] (pseudónimo de Carmelo Navarro: 1848-1895), intelectual radical que desempeñó importante papel en el movimiento de recuperación de la cultura autóctona valenciana o Renaixença desde una posición diferente a la de Teodoro Llorente[11].

Pues bien, Rafael de Balbín[12], con la ayuda del notable investigador valenciano Luis Guarner, dio a conocer un poema becqueriano publicado por primera vez en el *Almanaque para 1883 de El Mercantil Valenciano*:

EN EL ÁLBUM DE LA SRA. DOÑA...
(INÉDITO)

Solitario, triste y mudo
hállase aquel cementerio:
sus habitantes no lloran...
Qué felices son los muertos!

G. D. Bécquer.

No se dan más detalles, ni se aclara la procedencia del texto. Para ser poesía de álbum, moda en la época, parece un poco triste, pero es sabido que varios textos becquerianos proceden y se compusieron para álbumes de señoras conocidas de sus autores. Quedan, por ahora, sin respuesta varias preguntas: ¿Quién era la tal señora?, ¿era valenciana?, ¿quién mandó publicar el texto?

Junto con Llorente, uno de los buenos entusiastas de la poesía de Bécquer es Llombart, y en ambos recaen las sospechas, más en el segundo, por haber sido publicado el texto en un medio periodístico no afín a *Las Provincias* de Llorente, pero más todavía porque no sería la primera vez que Llombart hacía de editor del poeta sevillano, como veremos a continuación. No deja de ser sugerente la idea de un Bécquer frecuentador en alguna ocasión de los medios artísticos valencianos, lo que explicaría el que hubiera escrito el poema en honor de alguna dama valenciana

de rumbo, en cuyo álbum reposaría hasta el día en que da con él Constantino Llombart...

5. El *Almanaque de Las Provincias para 1892*

Fue otra vez don Rafael de Balbín[13] quien descubrió que en 1882, en el almanaque citado, Llombart escribía un artículo (que reproducimos en apéndice), titulado "Una poesía de Bécquer", en el que daba cuenta y transcribía el poema becqueriano "A todos los santos", texto lírico religioso con que el poeta sevillano había contribuido en 1868 al devocionario *Cantos del Cristianismo*, compilado por Francisco Javier Sarmiento en Madrid.

Llombart muestra un buen conocimiento de la obra becqueriana, y sobre todo una afición literaria que raya en la arqueología filológica, por lo que anteriormente hemos sugerido que quizá se deba a su mano la publicación, nueve años antes, del poema del *Almanaque para 1883 de El Mercantil Valenciano*.

Si bien queda mucho camino que recorrer en el estudio del romanticismo valenciano, estas líneas tan sólo pretenden llamar la atención hacia la indudable penetración de la nueva literatura becqueriana en las letras valencianas decimonónicas.

NOTAS

1. *Vid.* Teodoro LLORENTE, *Poesía valenciana completa*, a cura de Lluís Guarner, Tres i Quatre, Valencia, 1983, p.36.

2. Escribió una famosa epístola poética, "Carta a Vicente W. Querol", su íntimo amigo y poeta asimismo, en la que se manifiesta fiel seguidor de la poesía amorosa frente a la más cívica de Querol, quien a su vez le pedía en otro poema que dejara estos temas y abrazara los más viriles. Dice Llorente en *Versos de la juventud (1854-1866),* F. Fe, Madrid, 1907, p. 171:

> "A ti la voz del fuego, el audaz canto,
> La explosión del espíritu grandiosa;
> A mí el tierno suspiro, el dulce llanto,
> La emoción silenciosa,
> Que son del alma misterioso encanto."

La influencia becqueriana tampoco puede ser mayor en estos versos llorentinos:

> "¿No existen ya poetas? ¿Y tú, tú me lo dices,
> La niña de ojos claros, la de mejillas en flor,
> La que en la frente muestras, serenos y felices,
> Cual rayos de viva aurora, los sueños del amor?"
>
> (*id.*, "Aún hay poetas", p.199)

3. *Teodoro Llorente, su vida y sus obras. Florilegio de sus poesías*, Barcelona, F. Granada, 1909, p. 48.

4. "Una edición desconocida de Bécquer", *El Heraldo de Aragón* (Artes y Letras), Zaragoza, 3-XI-1992; ampliado posteriormente en *El Gnomo*, 2 (1993), pp. 57-62.

5. *Vid.* las variantes en *Rimas de G. A. Bécquer*, ed. de Robert PAGEARD, Madrid, CSIC, 1971, pp. 47 ss., y el análisis de Rubén BENÍTEZ en "Cómo corregía Bécquer sus poesías", en *El Gnomo*, 1 (1992), pp. 14-15.

6. Llorente, al parecer, intuye la próxima ruina de los moderados en su naufragio de 1868, e intenta disimular, para servirlos mejor, sus compromisos anteriores: "Entre quienes se distancian de la situación anterior está el propio Teodoro Llorente, que de portavoz ultramoderado hace pasar su diario por "imparcial", oráculo de las necesidades políticas y económicas del momento. Tanto es así que consigue hacer olvidar su más reciente pasado... *Las Provincias* se une a la candidatura de Montpensier, el mal menor" (J. A. PIQUERAS, *La revolución democrática: 1868-1874*, Ministerio de Trabajo, Madrid, 1992, p. 60); "*Las Provincias* es un periódico moderado vergonzante cuyo cambio esencial, respecto a su predecesor, el moderado *La Opinión* de 1861-1866, consiste en manifestarse independiente." (J. A. PIQUERAS y E. SEBASTIÀ, *Agiotistas, negreros y partisanos*, Edicions Alfons El Magnànim, Valencia, 1991, p.163).

7. J. NAVARRO, *op. cit.*, p. 415.

8. *Vid.* J. COSTA y J. RUBIO, "Augusto Ferrán, director del *Diario de Alcoy*: entre el radicalismo liberal y la literatura", en *El Gnomo*, 1 (1992), pp. 79-102.

9. *Vid*. "Catálogo de los periódicos de Valencia", *Revista de Valencia*, copia facsímil, Librería París-Valencia, Valencia, 1991, p. 33.

10. *Vid.* Manuel LLORIS, *Constantí Llombart*, Diputación de Valencia, 1982.

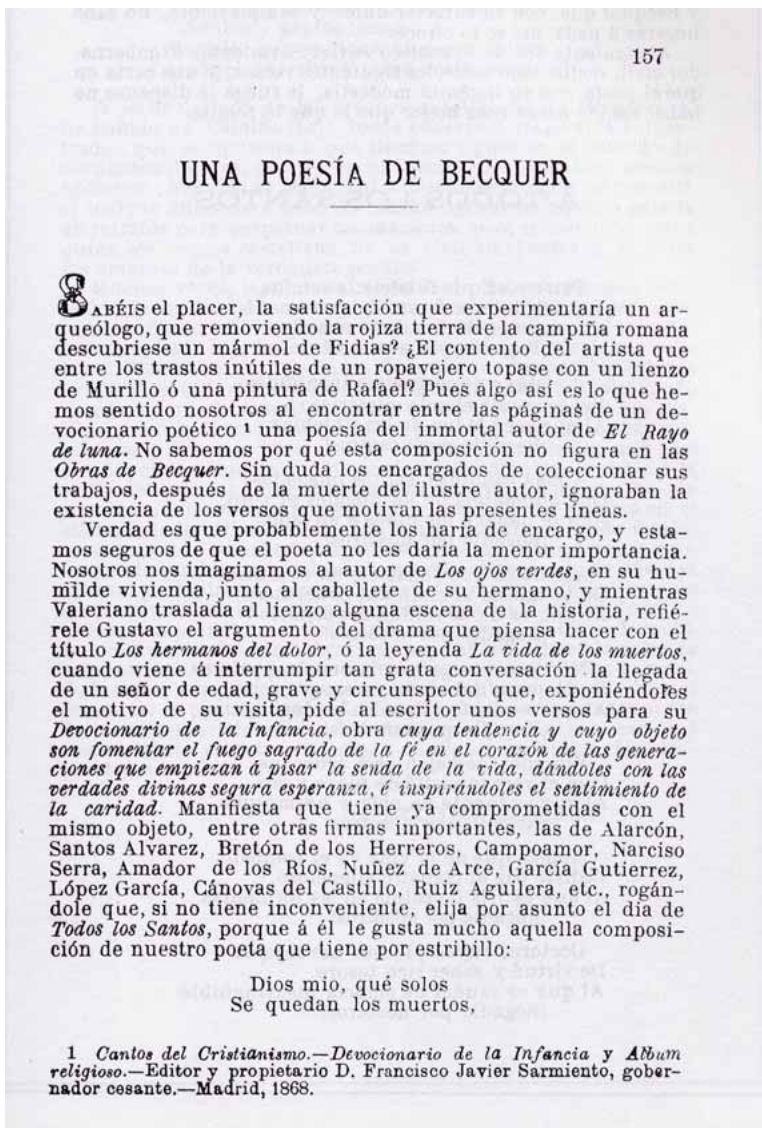
11. *Vid.* M. SANCHIS GUARNER, *El sector progressista de la Renaixença valenciana*, Valencia, Tres i Quatre, 1978.

12. "Sobre un poema becqueriano desconocido", *Revista de Literatura, 51-52 (1964), pp. 91-96.*

13. "El poema becqueriano *A todos los santos*", *Revista de Filología Española*, XLVIII (1965), pp. 91-96.

APÉNDICE

(Constantino Llombart, "Una poesía de Bécquer", *Almanaque de Las Provincias para 1882*, reproducción facsímil.)



157

UNA POESÍA DE BECQUER

Sabéis el placer, la satisfacción que experimentaría un arqueólogo, que removiendo la rojiza tierra de la campiña romana descubriese un mármol de Fidias? ¿El contento del artista que entre los trastos inútiles de un ropavejero topase con un lienzo de Murillo ó una pintura de Rafael? Pues algo así es lo que hemos sentido nosotros al encontrar entre las páginas de un devocionario poético [1] una poesía del inmortal autor de *El Rayo de luna*. No sabemos por qué esta composición no figura en las *Obras de Becquer*. Sin duda los encargados de coleccionar sus trabajos, después de la muerte del ilustre autor, ignoraban la existencia de los versos que motivan las presentes líneas.

Verdad es que probablemente los haría de encargo, y estamos seguros de que el poeta no les daría la menor importancia. Nosotros nos imaginamos al autor de *Los ojos verdes*, en su humilde vivienda, junto al caballete de su hermano, y mientras Valeriano traslada al lienzo alguna escena de la historia, refiérele Gustavo el argumento del drama que piensa hacer con el título *Los hermanos del dolor*, ó la leyenda *La vida de los muertos*, cuando viene á interrumpir tan grata conversación la llegada de un señor de edad, grave y circunspecto que, exponiéndoles el motivo de su visita, pide al escritor unos versos para su *Devocionario de la Infancia*, obra *cuya tendencia y cuyo objeto son fomentar el fuego sagrado de la fé en el corazón de las generaciones que empiezan á pisar la senda de la vida, dándoles con las verdades divinas segura esperanza, é inspirándoles el sentimiento de la caridad*. Manifiesta que tiene ya comprometidas con el mismo objeto, entre otras firmas importantes, las de Alarcón, Santos Alvarez, Bretón de los Herreros, Campoamor, Narciso Serra, Amador de los Ríos, Nuñez de Arce, García Gutierrez, López García, Cánovas del Castillo, Ruiz Aguilera, etc., rogándole que, si no tiene inconveniente, elija por asunto el día de *Todos los Santos*, porque á él le gusta mucho aquella composición de nuestro poeta que tiene por estribillo:

Dios mio, qué solos
Se quedan los muertos,

1 *Cantos del Cristianismo.—Devocionario de la Infancia y Album religioso.*—Editor y propietario D. Francisco Javier Sarmiento, gobernador cesante.—Madrid, 1868.

y Becquer que, con su carácter dulce y complaciente, no sabe negarse á nada, así se lo ofrece.

Al siguiente día, D. Francisco Javier Sarmiento, exgobernador civil, recibe bajo sobre los siguientes versos, y una carta en que el poeta, con su ingénita modestia, le ruega le dispense no haber sabido hacer cosa mejor que la que le remite.

Á TODOS LOS SANTOS

Patrïarcas que fuisteis la semilla
Del arbol de la fé en siglos remotos,
Al vencedor divino de la muerte
¡Rogadle por nosotros!

Profetas que rasgasteis inspirados
Del porvenir el velo misterioso,
Al que sacó la luz de las tinieblas
¡Rogadle por nosotros!

Almas cándidas, santos inocentes
Que aumentais de los ángeles el coro,
Al que llamó á los niños á su lado
¡Rogadle por nosotros!

Apóstoles que echasteis en el mundo
De la Iglesia el cimiento poderoso,
Al que es de la verdad depositario
¡Rogadle por nosotros!

Mártires que ganasteis vuestras palmas
En la arena del circo, en sangre rojo,
Al que os dió fortaleza en los tormentos
¡Rogadle por nosotros!

Vírgenes, semejantes á azucenas
Que el verano vistió de nieve y oro,
Al que es fuente de vida y hermosura
¡Rogadle por nosotros!

Monjes que de la vida en el combate
Pediste paz al claustro silencioso,
Al que es iris de calma en las tormentas
¡Rogadle por nosotros!

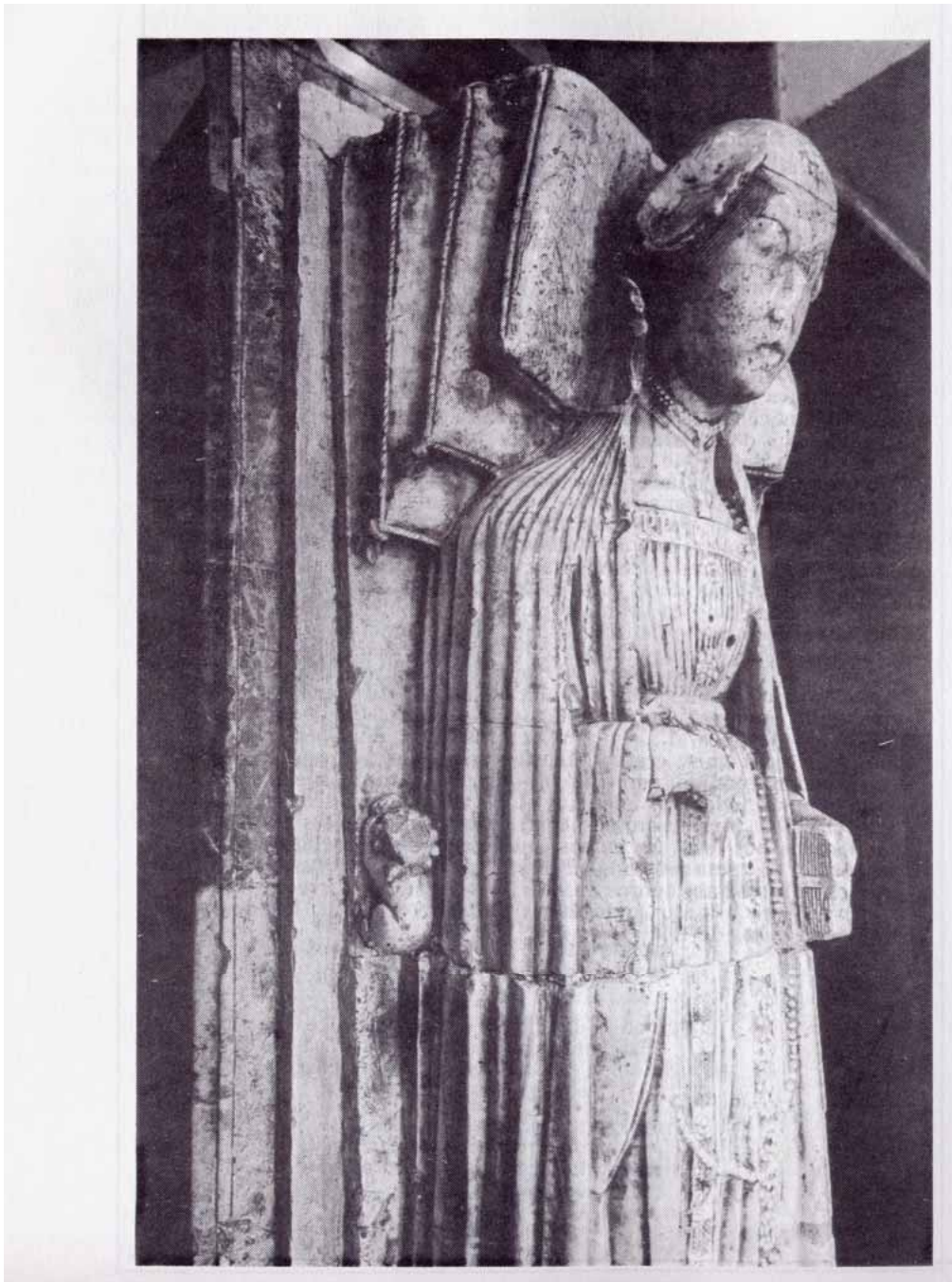
Doctores cuyas plumas nos legaron
De virtud y saber rico tesoro,
Al que es raudal de ciencia inextinguible
¡Rogadle por nosotros!

¡Soldados del ejército de Cristo!
¡Santos y santas todos!
¡Rogadle que perdone nuestras culpas
A aquel que vive y reina entre nosotros!

¡Y se ha dudado de las creencias religiosas de Becquer! ¡Y ha habido un Cabildo (bajo todos conceptos respetable é ilustrado), que se opusiera á que Becquer figure en el catálogo de sevillanos ilustres, porque en un punto de espansión poética exclama: *¡Hoy creo en Dios!* ¡Ah! A buen seguro que no necesita el insigne autor de *A todos los Santos* figurar en aquella galería de retratos para perpetuar su memoria, porque mientras haya quien lea lengua castellana, ha de vivir en el corazón de todos los amantes de la verdadera poesía!

Muchas veces, leyendo la biografía de Becquer, hemos compadecido las desdichas de aquel alma sublime, tierna y sensible, enamorada de todo lo grande, llena de aspiraciones al infinito, que se refugia bajo las anchas naves de gótica catedral; que sube hasta Dios entre el majestuoso bosque que forman las caladas agujas de granito; que, víctima de crueles dolencias, olvidando la miseria que le rodea, se pierde en las ruinas de antiguo castillo, y busca la tradición popular, para engalanarla con las primorosas filigranas de su rica y exuberante fantasía; que teje sus leyendas bajo la tupida copa de los árboles, sentado á la orilla del camino, mientras espera la diligencia que ha de traerle noticias de sus amigos; ó que vaga por los campos en el silencio de la callada noche, á la luz de la luna, creando fantásticos cuentos, escuchando la muda voz de la naturaleza, reconstruyendo pueblos y hombres de muertos tiempos y de pasadas épocas; y después, al abismarnos en las innúmeras bellezas de sus escritos, hemos creido identificarnos con su espíritu, le hemos comprendido, embriagándonos con esa dulce melancolía que exhalan todas sus obras; y hoy, al encontrar la referida composición, nueva para nosotros, y acaso para la mayor parte de los que nos lean, no hemos podido contener una lágrima al encontrar al poeta pidiendo á Dios *¡Ora pro nobis!* que se acuerde de los míseros habitadores de esta tierra, que tantas veces regó con su llanto y tantos siglos han de seguir regándola los desgraciados hijos de Eva.

CONSTANTINO LLOMBART.



La "Malograda"

EL ENIGMA DE "LA MUJER DE PIEDRA" DE BÉCQUER

Eugene B. Hastings

Si tuviera que decir cuál ha sido la obra de Bécquer que más se ha resistido a mi análisis y, sin embargo, ha sido y sigue siendo una de las grandes creaciones del genio sevillano, no vacilaría en afirmar que es "La mujer de piedra", el famoso fragmento de *El libro de los gorriones*.[1] Sin embargo, la aparente discrepancia entre lo que tantas veces he sentido al leer este relato y lo que en ciertos aspectos puede colegirse de un escrutinio "científico" del texto ha sido la causa de mi perplejidad. Creo ver en la obra un mensaje oculto difícil de descifrar. Simultáneamente, el autor mismo la ha imbuido en una aureola de misterio, repleta de vagas insinuaciones. Y siempre que me acerco a ella, experimento algo como el efecto de los aromas de un perfume en el aire. Sólo quedan las fragancias. De todas formas, es indudable que he sentido en "La mujer de piedra" melancolía sin haber sorprendido apenas una referencia a la tristeza. He experimentado una sensación peculiar de reposo que quiero llamar serenidad, aunque escasamente se usa la palabra "calma" ni aparece el vocablo "sosiego". Por lo que toca al tiempo, lo veo menos "cronológico" que "atemporal". Y aunque este efecto debe algo a la monotonía y la reiteración, deberá más a la inmovilidad y la quietud. Un himno a los mudos restos de lo desaparecido, la narración de Bécquer comunica más que nada la emoción del pasado vivido en el presente. Si entre sus ingredientes abundan la melancolía, la serenidad y la atemporalidad como he sugerido, sólo emergen estos temas tras una larga reflexión. Lo mismo ocurre con otros asuntos de los que hablaré.

¿Por qué, pues, siento tristeza al leer "La mujer de piedra"? En primer lugar, porque, salvo el narrador, no hace acto de presencia ningún ser viviente en toda la obra. Sin la aparición de otras personas, se da la impresión de un mundo solitario, vacío de calor humano. De ahí mi desaliento inicial. Y, al acompañar a Gustavo en su itinerario por una ciudad deshabitada y al crear imágenes mentales de lo que pienso que él habrá visto, se refuerza cada vez más la misma idea: la soledad es la

causa de mi melancolía. Tal vez es porque el poeta activamente expresa un anhelo por lo remoto y lo oculto: "En las ciudades que visito -dice- busco las calles estrechas y solitarias, en los edificios que recorro, los rincones oscuros y los ángulos de los patios interiores" (LGP, 9). Y añade variantes como son la presencia del vapor, el color de la piedra, particularmente el verde, matiz que asocio con el marchitamiento y la putrefacción. ¿Habré recibido esta impresión al observar el musgo verdusco de alguna losa sepulcral? No lo sé. He aquí, por lo menos, la consecuencia de aquellos "patios interiores, donde crece la hierba y la humedad enriquece con sus manchas de color verdoso la tostada tinta del muro" (LGP, 9). He aquí, pues, un narrador que ama los paseos solitarios y el silencio, un ambiente que recrea un espacio lleno de rincones escondidos donde se extienden las sombras. Y todo esto me parece sombrío y triste.

Tampoco engendra alegría la inspección minuciosa de los muros que revela "miserables casuquillas adosadas a los sillares" y "humildes tejados". Pobreza en casas pequeñas, mezquinas, que causan melancolía. Existe, por cierto, un ejemplo de desmoronamiento explícito, de puro abolengo romántico: un "palacio en ruinas" -pero a este simbolismo tradicional del fracaso se deben agregar "las descarnadas tapias del jardín de un convento", cuyo adjetivo comunica desgaste. Y la "vetusta muralla romana", que trae reminiscencias de un ilustre pasado y la pesadumbre asociada con su pérdida (LGP, 11). Para no hablar del edificio que es el centro de todo el relato, en cuya contemplación se abarca el desarrollo del arte románico y gótico donde, según Bécquer, "el arte ojival y el bizantino, amalgamados por la mano de dos centurias, habían escrito una de las páginas más originales de la arquitectura española" (LGP, 10). Estas palabras no son para mí una mera reflexión sobre una "evolución arquitectónica". Representan un efecto peculiar de transformación dentro de una tradición venerable. Monumentos que reflejan un modo de vida ya distante, edificios impregnados de soledad y de silencio, estructuras que despiertan nostalgia y meditación; es la dulce melancolía de lo irrecuperable entre los restos del pasado. En este ambiente de soledad, la búsqueda del narrador se asemeja a la del amaddo que está de luto. Repetidas veces vuelve a la tumbra de la amada para llorar entre un mar de losas sepulcrales. Pero en "La mujer de piedra" el escenario ha cambiado: el "amado" es el narrador, probablemente el poeta; el camposanto es una población; a los "personajes" esculpidos en granito les rebosa una "vida" paradójica e incomprensible; el escritor regresa al rincón oscuro para venerar especialmente el milagro de una estatua inescrutable y soñar con un pasado inalcanzable. No llora. Mas las lágrimas tal vez asoman en sus ojos.

Mi selección de la palabra "serenidad" como elemento tonal de "La mujer de piedra", se debe en parte a los ejemplos usados para apoyar lo que dije que me inspiraba melancolía. Serenidad, desde luego, por esas mismas "calles estrechas y tortuosas", los "rincones oscuros" del pueblo a todas luces sin gente (LGP, 10). He aquí también "aquella plaza, cuyo piso cubierto de menuda hierba indicaba bien a las claras *su soledad continua*" (LGP, 12). Una frase como "*Largo rato* estuve

contemplando obra tan magnífica" ya indica sumariamente el tono de inmovilidad meditativa (LGP, 12). Más pertinente aún, las notas de monotonía o lo que interpreto como tal -ya he aludido a ella-, esa continuidad indeterminada que hace declarar al narrador: "*diariamente y a todas horas* podía encontrárseme frente al ábside de la iglesia sentado en algunas piedras amontonadas" (LGP, 16). Y tal vez más significativa esa inspección minuciosa de la mujer de piedra al parecer quieta: "*Inmóvil*, absorto en una *contemplación muda*, yo permanecía aún con *los ojos fijos* en la figura de aquella mujer" (LGP, 15). Y quizás me impresionan especialmente las últimas palabras del fragmento. Ante una queja de frustración por la imposibilidad de descubrir el origen de la enigmática estatua de granito, el estado de ánimo del narrador queda inalterable: es la soledad infinita del poeta que, algo turbado, admite que "entregado a estas ideas *pasaba días enteros*..." (LGP, 20). Bécquer (o el narrador), irresoluto ante un misterio imposible de resolver, opta por prolongar indefinidamente el efecto de quietud y de meditación. Este final indeciso asegura y mantiene la sensación de vigilia extática. He aquí el desenlace demorado, interminable, de quien se siente en un trance perpetuo. Una conclusión, cualquier solución definitiva destruiría el enigma, anularía la impresión que su autor tal vez ha querido dejar.

Por lo que toca al tiempo en "La mujer de piedra", más bien lo considero "atemporal", pues insisto en la ilusión de impermutabilidad y, especialmente, la aureola de antigüedad que penetra en todos los objetos, la apariencia venerable de las formas artísticas y la consciencia de una transfiguración lenta casi imperceptible. Algo de esto se advierte en lo que dije antes sobre la amalgama "del arte ojival y bizantino", cuyo agente era, como hemos visto, "la mano de dos centurias". Otro aspecto lo vislumbramos cuando el poeta concibe las figuras esculpidas como producto de "leyendas y piadosas tradiciones", imbuyéndolas así de cierta antigüedad, distancia e imprecisión (LGP. 10). Hasta puede sentirse cierta detención del tiempo en aquella ya citada "*contemplación muda*" de la estatua. Especialmente por aquellos "*ojos fijos*" del narrador que indican una meditación sostenida (LGP, 15; la cursiva es mía). Puede darse un paso más, pues la culminación de este efecto sería que el poeta la "contemplaba *extasiado*" (LGP, 18; la cursiva es mía). Embeleso, por tanto, en la muda contemplación donde, excepto por el objeto observado, se olvida dónde se está, existencia feliz por desatender el tiempo. Finalmente, como seguimos confirmando, casi como armónicos de nuestra tesis, las sugerencias de continuación indefinida, para lo cual la siguiente cita servirá de modelo: "desde la tarde en que la descubrí *todos los días* fuera el que fuera el camino que emprendiese, *siempre iba a dar a aquel sitio*" (LGP, 16; la cursiva es mía). ¿No son un eco de las palabras de la conclusión citadas?: "entregado a estas ideas *pasaba días enteros*?" (LGP, 20). Venerada la estatua, su origen sin resolver, el enigma avanza en un eterno ciclo de monotonía y de rapto. En todo caso, he aquí el tiempo concebido con su toque de ardor, y de sueño.

Pero ¿qué hemos de decir de la mujer de piedra misma, curiosa amalgama de aspiración, misterio y unicidad? A diferencia de muchas estatuas, no es inerte

escultura en granito tallado, sino que su forma encierra la más alta expresión poética, hechura mágica por la luminosidad que parece emanar de su interior: "En sus ojos modestamente entornados parecía *arder una luz* que se transparentaba al través del granito; su ligera sonrisa animaba todas las facciones del rostro de un encanto suave que penetraba hasta el fondo del alma del que la veía, agitando allí sentimientos dormidos, mezcla confusa de impulsos de éxtasis y de sombras de deseos indefinibles" (LGP, 14). "Vive" también en la acepción metafórica del verbo, ya que su contemplación hace surgir a veces en la fantasía del poeta un ligero movimiento: "Parecíame a veces que su contorno se esfumaba entre la oscuridad, que notaba en toda ella como una *imperceptible oscilación*, que de un momento a otro *iba a moverse y adelantar el pie* que se asomaba por entre los grandes pliegues de su vestido al borde de la repisa" (LGP, 15; la cursiva es mía). Y, si hemos dicho que se trasluce un fulgor por esta estatua y que el narrador cree percibir en ella cierto desplazamiento, aun en su quietud existe una curiosa "animación". La imperfección de algunos detalles artísticos a los que el poeta alude no le impide imaginar que posee un espíritu y que siente. Bécquer subraya este aspecto al mismo tiempo que distingue "su estatua" de las de la época clásica: "sin tener la idealidad de formas del antiguo, antes por el contrario, *rebosando vida real* en ciertos detalles, *tenía sin embargo, en el más alto grado el ideal del sentimiento y de la expresión*..., podía asegurarse, y hacía al menos el efecto de que debajo de aquel granito *circulaba como un fluido sutil un espíritu* que le prestaba aquella *vida* incomprensible, *vida* de idea *sin movimiento y sin agitación*, vida extraña que no he podido traslucir jamás en esas otras figuras, cuyas ropas mueve el aire al marchar, cuyas facciones se contraen o dilatan con una determinada expresión y que, apesar (sic) de todo, son únicamente, al tocar la meta de la perfección posible, mármol que se mueve como un maravilloso autómata sin sentir ni pensar" (LGP, 17; la cursiva es mía).

Pues bien, para la crítica ha sido habitual comparar esta obra de Bécquer con otras suyas en que hay "esculturas vivientes", las cuales, según Alborg, podrían venir de "un dilatado ciclo de tradiciones sobre estatuas inanimadas o imágenes religiosas que castigan irreverencias o sacrilegios"[2]. Lo que importa, sin embargo, y lo para mí mucho más interesante, es saber si la estatua angélica de Bécquer realmente forma parte de una agrupación literaria que, en opinión de Benítez, deriva de una descripción hecha del poeta en la *Historia de los Templos de España*. Específicamente, se trata de dos esculturas situadas en la capilla de San Pedro Mártir en Toledo cuya representación se ha asociado con "La mujer de piedra", la leyenda *El beso* y la rima LXXVI. Benítez nos indica, por ejemplo, que la estatua de doña Elvira de Castañeda es la base de la citada leyenda, mientras que la rima emana en su opinión de otra escultura colocada sobre el sepulcro medieval de "la malograda"[3]. Esta era sin duda una mujer famosa por su extrema hermosura, aunque, según Sixto Ramón Parro, su identificación con la tumba es algo dudosa[4]. Pues bien, es indudable que ambas estatuas se hallan en la capilla de San Pedro Mártir en Toledo y que Bécquer las analiza en su *Historia*. Y mientras

es indiscutible que la mujer tallada en granito de *El beso* procede de la estatua de doña Elvira de Castañeda -Bécquer mismo lo declara en esa leyenda-, sólo provisionalmente puede decirse que "la malograda" es la "inspiración" de la rima LXXVI[5]. A mi modo de ver lo sería en la medida en que el alma del poeta, bien dispuesto hacia las creaciones del medioevo, se representase sin embargo a la hermosa doña María de Orozco (la supuesta "malograda") como una "heroina romántica", concibiéndola dentro del molde aún prevaleciente en su tiempo. En fin, es cuestión de pelo "largo", de una mirada angelical -y otros emblemas del "ángel consolador" que faltan en el semblante de la llamada "malograda" real-; es decir, la estatua que bajo esta rúbrica se observa hoy en la capilla de San Pedro Mártir en Toledo[6]. El problema estriba en que esta escultura, aunque elegante, original, rica en "ornatos y caprichos" según la descripción del poeta en la *Historia de los Templos de España*, es también producto de un canon artístico medieval en el cual tales monumentos son "incorrectos en el dibujo", y acusan "tosquedad y rudeza" en los "detalles"[7]. El rostro de piedra de la "malograda" es así y no corresponde seguramente a la imagen que suponemos "habría inspirado" a Bécquer. Al mismo tiempo, es importante tener en cuenta que la estatua de la "malograda" está (y estaba en la época del poeta) a escasos metros de la de doña Elvira -en un sitio frecuentado por Gustavo[8]. Esta escultura es un ejemplo supremo del arte renacentista -un verdadero "milagro de la escultura"- y probablemente posee la mayor parte de las "características espirituales" asociadas con la leyenda o la rima citadas[9]. Pero no quiero seguir este tema aquí aunque las pruebas abundan. Sólo pongo por caso que las estatuas de San Pedro Mártir puedan ser fuentes independientes o comunes del mismo impulso u obsesión, como se quiera. El dilema aquí es adivinar si esta relación posible debe incluir a "La mujer de piedra".

Es decir: por lo que toca a esta obra como último eslabón en la supuesta trilogía de mujeres angélicas, es importante tener en cuenta la caracterización de la estatua hecha por Bécquer en el texto mencionado: "no sería posible hallar otra perfectamente semejante" (LGP, 18). Verdad que esta declaración encuentra un eco en la leyenda *El beso*, donde, al hablar de la escultura de doña Elvira, encontramos la frase: "jamás salió otra igual de las manos de un escultor" (*O.C.*, 286). Habiendo afirmado en las dos obras la singularidad de cada objeto de arte, pero *expresando ese juicio con un lenguaje similar*, ¿es más importante creer en una fuente común o en el valor literal de las aserciones?; es decir, ¿que cada "mujer de piedra" es independientemente original? No lo sé. Más prefiero subrayar la exclusividad de estos monumentos.

Una cosa me parece segura: "La mujer de piedra" es la única de las tres obras citadas que realmente elabora la individualidad del monumento. "Cada mujer -dice Bécquer- tiene su *sonrisa propia* y esa suave dilatación de los labios toma formas infinitas, perceptibles apenas, pero que *les sirve de sello* " (LGP, 18; la cursiva es mía). El poeta sigue indicando que, en efecto, la "hermosa mujer de piedra... tenía asimismo una sonrisa *suya*, que le daba tal carácter y expresión que enamorarse de aquel gesto especial era enamorarse de aquella escultura" (LGP,

18; la cursiva es mía). Es al final de esta secuencia cuando el narrador afirma lo que hemos dicho: "*no sería posible hallar otra* perfectamente semejante" (LGP, 18; la cursiva es mía). Como hemos indicado antes, una parte importante de esta originalidad consistía no sólo en una "luz interior" (o "que arde en los ojos") -luminosidad perceptible al menos en una de las otras estatuas citadas-, sino que en "La mujer de piedra" se comunica *abiertamente* la asociación entre luz y felicidad, es decir, en las palabras de Bécquer, "la luz de su pura interior *alegría*" (LGP, 18; la cursiva es mía). También la transparencia distintiva de su luminosidad, el fulgor interior especial de esa "*luz que arde dentro de un vaso de alabastro*" (LPG, 18; la cursiva es mía), la cual en la rima LXXVI es simplemente un "resplandor divino", con una tonalidad espiritual pero sin la peculiar "fosforescencia" de "La mujer de piedra". Al mismo tiempo, los versos relacionados con la "iluminación" atenuada de la rima describen una estatua "dormida", *pasiva*, en cuyas facciones sí se observa cierto fulgor (el "resplandor divino") de la última "sonrisa". Pero esta luz sólo refleja *algo* del "rayo fugitivo" del "sol que muere" y, en su "existencia" ("no parecía muerta"), la hermosa estatua ve el "paraíso" sólo "en sueños"[10] (la cursiva es mía). En la leyenda *El beso* se trata de una irradiación que expresa pureza -pero no directamente; la mujer observada por el capitán es simplemente *como* "esas vírgenes... blancas y luminosas", en fin, un símil (*O.C*., 282). Por el contrario, la estatua del fragmento de *El libro de los gorriones* es mucho más *activa* al respecto: la "luz que se trasparentaba al través del granito" combinada con su "sonrisa", agita "*sentimientos dormidos*, mezcla confusa de *impulsos de éxtasis* y de sombras de *deseos indefinibles*" (LGP, 14). Más que ninguna otra de las tres esculturas becquerianas a que nos hemos referido, "La mujer de piedra" cobra en este fulgor intenso una energía vivificante y especial. A mi modo de ver, esta iluminación interior es complementaria, y se aviene perfectamente con los detalles de aquella existencia especial que antes citamos: "debajo de aquel granito circulaba como un *fluido sutil* un *espíritu* que le prestaba aquella *vida incomprensible,* vida de idea sin movimiento y sin agitación, vida *extraña*" (LGP, 17; la cursiva es mía).. Pues, en este sentido, son matices distintivos de su extraño modo de ser un *canal escondido* de "vida", un *alma* que lo fecunda, y dotes de *misterio*. Más adelante, al discutir el posible paradero físico de nuestra estatua, señalaré otras características formales que también la distinguen de las esculturas de la "malograda" y de doña Elvira de Castañeda o de su representación en *El beso* y la rima LXXVI.

Sea como fuere tal originalidad, o "vida", todo el fragmento es una filigrana de exclusividad. Como hemos indicado, hay por todas partes ansias de soledad, especialmente la percepción de que no puede existir en el relato más que el poeta y los objetos de su meditación. Lo único que cuenta es la contemplación del conjunto artístico, es decir, la reflexión sostenida sobre las estatuas que desde tiempo inmemorial quedan como testigos mudos de su existencia estética y del enigma de su origen. Evidentemente, es este anhelo de separarse de los demás lo que ha conducido al poeta a declarar desde el comienzo "Si pintara paisajes, los

pintaría *sin figuras*" (LGP, 9). Más adelante aclara la razón por la cual requiere tanta quietud: "Por grande que sea la impresión que me causa un objeto expuesto de continuo a la mirada del vulgo parece como que la debilita la idea de que tengo que compartirla con otros muchos. Por el contrario, cuando descubro un detalle o un accidente que creo ha pasado inadvertido, encuentro cierta egoísta voluptuosidad en contemplarlo a solas, en creer que únicamente para mí existe, guardado para que yo lo aspire y goce un delicado perfume de virginidad y misterio" (LGP, 11). Antes había anticipado esta actitud al referirse a "la virginidad de los sentimientos y de las cosas" (LGP, 9). Es menester, pues, una posición privilegiada para apreciar, o gozar la esencia del objeto, actividad que el poeta concibe como la respiración de una pura fragancia. En realidad, lo que señalamos es más que exclusividad. Estamos en los umbrales de lo exquisito y lo quintaesenciado...

Pero creo que queda algo más que decir acerca del afán de unicidad con que Bécquer sitúa y protege la contemplación de su estatua adorada y, especialmente, sobre el empeño de excluir su hallazgo de la contaminación del vulgo. A diferencia de la estatua de doña Elvira de Castañeda, que existe, siendo, como hemos expuesto, una fuente muy probable de la leyenda becqueriana *El beso* y con "la malograda" -también identificada- de la rima LXXVI, Bécquer suprimió en "La mujer de piedra" muchas referencias que ayudasen a adivinar la ubicación de los lugares y de los objetos descritos. Nótese, desde el principio, cómo no se trata de Toledo, de Ávila ni de Segovia, sino solamente de "*cierta* antigua población castellana" (LGP, 10; la cursiva es mía). El texto original nos ayuda notablemente aquí, pues allí se observa cómo Bécquer ha eliminado vocablos que tal vez hubieran hecho su relato más "concreto". Así, por ejemplo, donde originalmente había dicho "acerté a pasar *una tarde* cerca de un templo", tachó el vocablo "tarde"; lo mismo que, para atenuar el renombre del templo, quita el adjetivo "famoso" (LGP, 10; la cursiva es mía). Y tal vez, a fin de amortiguar una designación específica, ha suprimido varias veces el demostrativo "aquel": "obra tan magnífica" en vez de "*aquella* obra tan magnífica" (LGP, 12), el "recuerdo de *aquella* imagen de piedra" (LGP, 14). De ahí que "del rincón solitario" reemplace "de *aquel* rincón solitario" (LGP, 14), igual que "el ámbito de la plaza" suplanta "el ámbito de *aquella* plaza" (LGP, 15; la cursiva es mía en todos estos casos). Uno también sospecha que el poeta ha callado intencionadamente la identidad de ciertos participantes. Es verdad, por ejemplo, que el fundador fue un "prelado valeroso" (LGP, 18), lo cual al menos permite adivinar quién sería. En cambio, hay tal vez alguna vacilación respecto de la identidad del rey que ayudó a éste en la reconquista de aquel pueblo. Bécquer acaba por escribir "un rey leonés", tachando "el rey de". ¿Habrá pensado intercalar el nombre de aquel soberano? Noto que ha mencionado asimismo a "ciertos ilustres *magnates*", habiendo la indicación más precisa: "unos ilustres *condes*" (LGP, 18; la cursiva es mía).

Me resta preguntar, pues, si realmente "existe" la "antigua población castellana", tal como está descrita en el texto, o un sitio similar, y si la iglesia y las estatuas allí colocadas son asimismo "reales". Aquí sólo indicaré algunas reflexio-

nes mías sobre este asunto, teniendo en cuenta que el tema requiere un estudio mucho más extenso[11]. Según señalamos, al principio de su narración Bécquer habla de "las calles solitarias", de "los rincones oscuros", y destaca lo que hay de "pudoroso y excitante en las flores escondidas detrás de las hojas" -en suma, recalca su predilección por "la virginidad de los sentimientos y las cosas" para justificar el afán de exclusividad que hemos visto extenderse por el relato (ver LGP, 9). Pero figúrese cómo, en sus palabras, esta "afición" también "degenera a veces en *extravagancia*", y, especialmente, cómo nos asegura que "*sólo teniéndola en cuenta* podrá comprenderse la historia que [va] a referir" (LGP,9; la cursiva es mía). En realidad, ¿atestigua el poeta aquí su intención de dar rienda suelta a su fantasía? No lo sé. Tal vez la única experiencia realmente "fantasmagórica" aparece al final de la primera parte. El narrador *cree ver* a la mujer de piedra "en las tinieblas", pero descubre que lo visto fue "el reflejo de aquella visión *conservada en la fantasía*" (LGP, 15). En otras ocasiones, el autor adopta una postura más ambigua -por ejemplo, la contradicción entre la supuesta claridad de su memoria y la "imagen" vaga e indescriptible que ésta realmente le proporciona: "Yo guardo *aún vivo el recuerdo* de la imagen de piedra, del rincón solitario, del color y de las formas que, armoniosamente combinados, formaban un *conjunto inexplicable, pero no creo posible dar con la palabra una idea ni mucho menos reducir a términos comprensibles* la impresión que me produjo" (LGP, 14; la cursiva y el subrayado son míos). Al final, algo análogo; el intenso "realismo" asignado a la imagen de piedra parece chocar con su misterioso significado enigmático e inalcanzable: "nunca me era posible explicarme *el verdadero objeto, el sentido oculto*, la idea que movió al autor de la imagen para modelarla con tanto amor e *imprimirle tan extraordinario sello de realismo*" (la cursiva y el subrayado son míos). A pesar de la posible ambigüedad de estos últimos ejemplos -quizás a causa de ella- me inclino a creer en una buena medida de "creación fantástica" y algo de experiencia vivida. Mas releamos nuestra cita de principios de este párrafo: después de todo, ¿no es realmente equívoca también la afirmación de Bécquer sobre aquellos vuelos exagerados de la imaginación que constituyen su "afición de exclusividad"? En efecto, según sus mismísimas palabras esta propensión sólo "degenera *a veces* en extravagancia" (LGP, 9). El concebible "doble sentido" que vemos aquí es conforme al básico aire de indeterminación que se difunde por toda la narración. Hemos visto cómo el poeta ha puesto especial cuidado en mantener esta orientación. También -es forzoso que lo mencionemos- lo dicho confirma en cierto modo la confusión fundamental de que Gustavo habla en su "Introducción sinfónica": "Me cuesta saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido" (*O.C.*, 41).

De todas formas, lo que da a "La mujer de piedra" al menos la ilusión de realidad y de solidez es su extraordinario detallismo. Es difícil no creer en la "verdad" de una descripción tan intrincada. Y aunque no pienso hacerle la competencia a Bécquer repitiendo prosaicamente lo que él tan poéticamente escribió, me veo obligado a recordarle al lector algo de la profusión de términos

técnicos y de precisiones descriptivas que constituyen la iglesia románico-gótica y sus alrededores. Éstos incluyen una "ojiva gallarda... coronada de hojas de cardo desenvueltas,... interminables hileras de figuras enanas,... arcadas románicas,... pilares acodillados,... chapiteles de espárrago,... adornos circulares combinados geométricamente,... una ventana de arco apuntado, enriquecido de figurinas... airosas" y "adornada de vidrios de colores" (LGP, 10); hay una "cuadrada torre bizantina,... agudas flechas ojivales" sobre "la cúpula de la nave central,... lienzos de prolongadas líneas," y un "pasadizo cubierto" que "unía la iglesia a otro edificio" (LGP, 11). He aquí cerca, en "la plaza de forma irregular", el "ábside maravilloso... rico en líneas y accidentes" (LGP, 11). Éste acusa un "cubo de piedra flanqueado de arbotantes terminados en agudos pináculos de granito". A poca distancia, unas "ojivas rasgadas" con sus "delicadas tracerías,...hojas revueltas y blasones heráldicos"; también se observan "grandes masas de sombras y luz" y "anchos batientes" (LGP, 12). He aquí también "Heraldos con blasonadas casullas, ángeles con triples alas, evangelistas, patriarcas y apóstoles... las guirnaldas de acanto, los tréboles y los cardos puntiagudos" y "millares de criaturas deformes, reptiles, trasgos y dragones con alas membranosas e inmensas" (LGP, 13-14).

¿Cómo no sentirnos impresionados por la aparente "presencia" que estas descripciones comunican"? Ello se debe sin duda a las grandes acumulaciones de objetos que facilitan la representación mental de lugares y cosas "plausibles" si no "identificables". El espacio nos hace pasar por alto aquí todas las ramificaciones de semejantes agrupaciones léxicas como procedimiento para "hacer creíbles las narraciones fantásticas" -es una interpretación sobre la que Russell Sebold expone unas ideas interesantes en un libro reciente[12]. Indudablemente, en tales casos es importante una "ambientación realista" para que las "invenciones" de la fantasía puedan filtrarse en el texto y parecer más aceptables (Sebold, 22-26). Pero dejaré para otra ocasión la cuestión de "La mujer de piedra" como *leyenda* o *narración quimérica*[13].

Respecto de la "verdad" de aquella iglesia de transición, especialmente la de su ábside tan exquisitamente adornado, mis vacilaciones terminarían si se descubriese milagrosamente el paradero de un conjunto arquitectónico similar. Que yo sepa, esto no ha ocurrido, aunque alimento la esperanza de tropezar con una obra de arte que pudiese haberle servido de modelo. No me sorprendería encontrarla alojada *dentro* de algún edificio -lejos de la erosión del tiempo (¿y de los ojos del vulgo?). Pero, hasta ahora, al observar los exteriores de numerosos ábsides en los pueblos de Castilla, no he podido encontrar, ni remotamente, la profusión de figuras sugerida por las palabras de nuestro poeta.

Creo que el descubrimiento de un modelo escultural para la mujer de piedra misma es más probable[14]. La afirmación del propio Bécquer es sugerente: "Indudablemente, la fisonomía de aquella escultura reflejaba la de una *persona que había existido*. Podían observarse en ella *ciertos detalles característicos* que *sólo se reproducen delante del natural o guardando un vivísimo recuerdo*" (LGP, 17; la cursiva es mía. Véase también la nota 13). Habría que hallar una

estatua que, según ya indicamos, sugiriese su peculiar "luminosidad" y un rostro que revelara de algún modo su "vida sutil" y misteriosa. Más concretamente, agrego las siguientes características (las cuales también la distinguen de la escultura de "la malograda" y de la de doña Elvira de Castañeda): nuestra angelical estatua está de pie sobre una "repisa volada" y ésta contiene "un blasón entrelazado de hojas sostenido por la deforme cabeza de un demonio". Sobre su cabeza un "dosel de granito que cobija su cabeza... [y éste parecido a] "esas torres agudas y en forma de linterna que sobresalen majestuosas sobre la mole de las catedrales". He aquí su "toca plegada" para recoger los cabellos, con "dos trenzas que bajaban ondulando desde el hombro hasta la cintura". Por añadidura, el "perfecto óvalo de su cara", los "ojos entornados" (ver LGP, 14, para estos detalles). Particularmente, uno toma nota de la doble vertiente de su apariencia "a la vez incorrecta y hermosa" (LGP, 16) -y, desde luego, lo dicho en otra parte: el poseer "vida real en ciertos detalles", y "tener en el más alto grado el ideal del sentimiento y la expresión" (LGP, 17). Finalmente, la existencia de ropas "cayendo a plomo" con sus "pliegues... quebrando las líneas al tocar el pedestal", y el "largo brial perdido entre las ondulaciones de la falda" (LGP, 17)[15].

Mis últimas palabras tienen que ser una revalidación de la misteriosa tonalidad que penetra en todas las partes del fragmento. Después de estudiarlo, y releerlo, siempre en un ciclo de lecturas apasionadas, sigo experimentando una extraña sensación de serenidad salpicada de melancolía, y cada vez tengo mayor conciencia de una lentitud temporal con sus toques de devoción a un pasado venerable. Las razones dadas seguramente desempeñan un papel en esa apreciación: soledad del medio ambiente, obsesión por la exlusión de otros, meditación prolongada sobre un sólo objeto, he aquí la unicidad de la estatua misma y, ante todo, su hermosura inexplicable que, como un imán, atrae todas las miradas y conquista todos los corazones. Y, sin embargo, como Bécquer mismo al final de su relato, con Bécquer que deja su averiguación inconclusa y frustrada, continúo embelesado por el enigma. Es el misterio de la mujer de piedra misma lo que me causa estas ansias: el poeta que anda a tientas y fracasa al buscar su origen, o que oculta el paradero de la "antigua población castellana". Y, sin embargo, gran paradoja, "La mujer de piedra" es casi enciclopédica, muy detallista en su terminología arquitectónica. Sin poseer el volumen de las grandes obras de consulta, contiene de sobra sin embargo el léxico esencial que, analizado con cuidado y devoción, tal vez conduzca un día a un tesoro. Termino, pues, esperando encontrar un pueblo semejante al descrito, un ábside en el rincón solitario y, sobre todo, un ángel de piedra digno del amor tan bien expresado por Bécquer. Y, en fin, si alguien me pidiese mi reacción visceral respecto de otro mensaje acaso oculto en la obra, le hablaría de cansancio por parte de su autor y de premoniciones de muerte. Tanto silencio y tanta soledad, tanta aspiración en la calma, tanta vaga melancolía... tantos anhelos incumplidos. En la monótona tonalidad sombría de *El libro de los gorriones* de 1869, el fragmento comunica una anticipación, una cualidad de resignación difícil de definir[16]. Con estas obsesiones sé decir casi lo

mismo que Gustavo al final de su obra maestra: "Entregado a estas ideas paso días enteros..."

NOTAS

1. Es importante manejar una buena reproducción del texto para escrutar los cambios y tachaduras hechos por Bécquer. Lamentamos que el original ya esté muy deteriorado. Una de las mejores copias forma parte de el *Libro de los gorriones. Transcripción de Rimas y textos en prosa*, con una introducción de Guillermo GUASTAVINO. Incluye un estudio por Rafael de BALBÍN y Antonio ROLDÁN (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1971). Para las referencias, he usado la excelente transcripción de María del Pilar PALOMO, *Libro de los gorriones* (Madrid: Cupsa Editorial, 1977). La abreviatura LGP [+p] sirve para indicar esta referencia en el texto (= Libro de los gorriones - Palomo).

2. Juan Luis ALBORG, *Historia de la literatura española*, IV: *El romanticismo* (Madrid: Gredos, 1988), p. 789. Cita también a Rubén BENÍTEZ. Claro está, esto incluye el ciclo de don Juan, desde *El convidado de piedra* a *El Tenorio*.

3. Rubén BENÍTEZ, *Bécquer tradicionalista* (Madrid: Gredos, 1971), especialmente pp. 87-91.

4. Ver Don Sisto Ramón PARRO, *Toledo en la mano,* II (Toledo: Imprenta y Libreria de Severiano López Fando, calle ancha, núm. 34, 1857), p. 63, disponible también en una reimpresión del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, con biografía (Madrid: Villena, Artes Gráficas, 1978). Resulta que, según don Sisto, la designación de "la malograda" como ocupante de la tumba proviene del "vulgo". Y aunque, como él dice, éste "no carece por completo de razón", la identificación de doña María Orozco compite con la de cierta doña Estefanía de Castro (ver p. 63, II, *Toledo en la mano*). Pero este tema requiere una investigación más detenida...

5. Ver el texto de la leyenda *El beso*, en G. A. BÉCQUER, *Obras Completas*, decimotercera ed., 2ª reimp (Madrid: Aguilar, 1981), p. 287. Don Sisto Ramón Parro también lo afirma en su *Toledo en la mano*, ya cit. (ver nota 4 arriba: nos referimos al tomo II, p. 65). Existe una lápida que lo conmemora en la capilla de San Pedro Mártir.

6. He incluido evidencia fotográfica de la apariencia de esta escultura en mi libro *Anotaciones sobre "la malograda", San Pedro Mártir y la interpretación de la Rima LXXVI de Gustavo Adolfo Bécquer* (Valencia: Albatros, 1987), p. 20.

7. Ver *Historia de los Templos de España*, ed. de José Ramón ARBOLEDA (Barcelona: Puvill, 1979), p. 346. Se entiende que las palabras citadas entre comillas aluden tanto a la escultura de la "malograda" como a las estatuas de aquella época en general.

8. Ver Vidal BENITO REVUELTA, *Bécquer en Toledo* (Madrid: Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, CSIC, 1971. Leemos en la p. 153: "En Toledo en la iglesia de San Pedro Mártir, tan visitada por Bécquer...". Es importante al respecto la nota al pie, la cual detalla la ubicación de este templo muy cerca de la calle de San Idelfonso, donde vivió el poeta en 1868-9, en una casa hoy la número 8.

9. En su libro *Bécquer en Toledo* cit. Vidal Benito cita en la p. 41 al Vizconde de Pazuelos, quien, en su libro *Toledo. Guía artístico-práctica* habla de "la espiritual belleza" de la estatua de doña Elvira.

10. *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, ed. anotada de Robert PAGEARD (Madrid: CSIC, 1971), p. 352.

11. Desde luego, dudo que puedan encontrarse juntos, en un lugar, todos los elementos arquitectónicos y artísticos que inspiraron "La mujer de piedra". Puede que haya, sin embargo, al menos una iglesia, una escultura que reúna parte de los elementos que el poeta describe. También convendría, por ejemplo, investigar el tema de "la inmaculada" en la escultura y estudiar metódicamente la estatuaria de las iglesias románicas y góticas en el norte de España. Aquí sólo mencionaré brevemente algo respecto de la iglesia descrita con tanta minuciosidad en "La mujer de piedra". Naturalmente, esto no consiste en una "identificación". Digamos que encuentro "interesantes" ciertas semejanzas entre la catedral de Salamanca y la iglesia descrita por el poeta... En primer lugar, aquella es también una iglesia "de transición", o al menos el aspecto románico y el gótico son "contiguos". Su construcción empezó asimismo en el siglo doce (Bécquer habla en "La mujer de piedra" de un "tosco picapedrero del siglo XII" (LGP, 10); existe una "cúpula" (en la "catedral nueva") y, además, corresponden los arbotantes con sus "agudos pináculos de granito". El fundador, "un prelado valeroso", enterrado bajo una "oscura losa sepulcral" en la narración de Bécquer, llega a ser en Salamanca un "obispo fundador" ocupante de "primoroso sepulcro". Pocos datos, pues, y cuestionables, pero me despiertan curiosidad (ver: *Monumentos españoles*, II, 3ª ed., coordinadora: Teresa ZARAGOZA (Madrid: Ministerio de Cultura, 1984), p. 362 ss.

12. Russell SEBOLD, *Bécquer en sus narraciones fantásticas* (Madrid: Taurus, 1989), p. 22 ss.

13. Naturalmente, pueden hacerse objeciones acerca del "realismo" o "autenticidad" que las acumulaciones de términos técnicos comuniquen en "La mujer de piedra". Sin saber hasta qué punto el relato es "autobiográfico", es posible imaginar en la misma superabundancia de detalles una especie de "desahogo fantástico". Tal vez sea raro, por ejemplo, que tantos objetos artísticos se hallen juntos en el mismo lugar. En este sentido, podrían representar, en fin, un hacinamiento de la terminología arquitectónica almacenada en la memoria del poeta. El aspecto quimérico, sin embargo, no me parece obvio en el fragmento como lo es en algunas leyendas, a saber: la visión apocalíptica de Teobaldo al atravesar el "infierno" en *Creed en Dios* (*O.C.*, 184), la descripción de la "locura" de Pedro al final de *La ajorca de oro* (*O.C.*, 122) [las estatuas parecen salir de sus nichos], y la "recreación fabulosa" del castillo de Trasmoz (*O.C.,* 582-85) en la leyenda intercalada en la "Carta VII" *Desde mi celda*. En cambio, puede que las cascadas de vocablos acumulados en "La mujer de piedra" sirvan una función autobiográfica semejante a las que constituyen la pintura del mercado de Tarazona en la "Carta V", una suerte de "viñeta de vida": "cajones formados de tablas y esteras, tenduchos levantados de improviso, con estacas y lienzos, mesillas cojas y contrahechas, bancos largos y oscuros, y por allá cestos de hortalizas frescas y verdes, rimeros de panes blancos y rubios, trozos de carne que cuelgan de garfios de hierro, tenderetes de olas, pucheros y platos, guirnaldas de telas de colorines, pañuelos de tintas rabiosas, zapatos de cordobán y alpargatas..." (*O.C.,* 552). Claro está, ¿hasta qué medida puede decirse que el artista añade elementos de su imaginación, por ejemplo, el ímpetu emocional que estas cascadas de "vocablos superpuestos" comunican? Y, como acaso hemos sugerido, la descripción probablemente no sería completamente exacta en todo caso. En la ed. de Aguilar leemos esta frase del texto becqueriano, vagamente alentadora respecto de la acomodación de los "hechos" en "Las obras de imaginación". Según este texto, éstas "tienen siempre algún punto de contacto con la realidad" (*O.C.,* 764-65). Al menos alguna garantía de que la creación artística sea parcialmente "real". Tomo nota de lo siguiente: es bueno que el editor (¿Dionisio GAMALLO FIERROS?) haya interpretado la

afirmación del poeta tal como la cité -es cuestión de claridad- aunque el original declara que "las obras de imaginación tienen muchos puntos de contacto *entre sí*. A lo mejor Bécquer quería decir "puntos de contacto *con la realidad* entre sí, o basaba su aserción en las frases anteriores en donde establece ya la conexión de su estatua (en fin, una obra de la fantasía) con "una persona que había vivido" y reconoce "ciertos detalles que sólo se reproducen delante del natural" (LGP, 17). En este sentido, habrá querido decir que las obras de la imaginación generalmente comparten semejante "contacto entre sí".

14. El hecho de que el narrador "[maldijera] la torpeza de [su] mano" al procurar copiar a lápiz y "fijar el esbelto contorno de aquella figura" (LGP, 16), nos recuerda la afición de Bécquer al dibujo; en fin, es factible que esto sea un apunte autobiográfico.

15. Debido a la intención de este párrafo he pasado por alto dos o tres detalles que "La mujer de piedra" compartirá con las probables inspiradores de la "leyenda" *El beso* y la rima LXXVI. Primero es el hecho de que la escultura del ábside, igual que la verdadera "malograda", tiene "las manos cruzadas sobre un libro de oraciones" (ver LGP, 17); segundo, la especial "sonrisa suya" a que hemos aludido al principio de nuestro texto, y especialmente al respecto "los ojos entornados y los labios ligerísimamente entreabiertos" pueden observarse, en mi opinión, en la escultura de doña Elvira de Castañeda. El lector puede decidir si estos aspectos corresponden a las estatuas en la capilla toledana de San Pedro Mártir.

16. Naturalmente, hay que distinguir entre el año en que Bécquer "copió" o "escribió" "La mujer de piedra" (*probablemente o posiblemente* 1869) y la fecha en que habrán "ocurrido" los sucesos descritos. Parece que éstos son relativamente remotos, pues el poeta certifica: "A fuerza de contemplación y meditaciones, yo había llegado *por aquella época* a deletrear algo del oscuro germanismo de los objetos" (LGP, 19; la cursiva es mía).

Doña Elvira de Castañeda

EL FRAGMENTO EN BÉCQUER

Irene Mizrhai

Gustavo Adolfo Bécquer renuncia a la gran aspiración de su juventud: la obra maestra absoluta. Los motivos que lo conducen a tal abdicación se manifiestan en la tercera carta "Desde mi celda", donde el poeta admite que su proyecto inicial debe permanecer incompleto, fragmentado. Tomando esta carta como punto de partida, en el presente ensayo exploraremos la necesidad de fragmentación becqueriana y sus consecuencias. Veremos que cada texto autónomo del poeta puede considerarse como un fragmento que queda abierto desembocando en lo ilimitado. Aunque el procedimiento no sea nuevo -los místicos lo utilizaron con frecuencia-, la fragmentación subraya una necesidad intrínseca imprescindible para indicar movimiento, cambio, esto es, vida. El fragmento es el recurso que permite que la poesía escrita se integre en el constante fluir del tiempo. Un texto lógicamente organizado y acabado paraliza su objeto haciéndolo prisionero de las categorías del discurso. En el estilo propio de la mayoría de las *Rimas* se transparenta este recurso de lo no-completo, como ha notado Gabriel Celaya en *Exploración de la poesía*. Ante todo la irregularidad métrica: "la estrofa de pie quebrado: versos de once sílabas que de pronto quedan colgados... en un verso de cinco sílabas; o estrofas con tres versos endecasílabos acabando en uno de siete, o de diez acabando en uno de seis" (101). También "la asonancia que deja abierto el poema" (100) y la "repercusión del estribillo" que abre "lejanías imprecisas, diciendo cada vez algo distinto de un modo enigmático precisamente porque en apariencia se repite siempre lo mismo" (100).

En la tercera carta "Desde mi celda" Bécquer describe el proceso de desengaño que lo conduce a aceptar la fragmentación como recurso poético. Comenzaremos por seguir este proceso con el propósito de observar que, si bien el recurso se deriva de una desilusión ante los límites de la representación como medio de superar la muerte corporal, finalmente se convierte en el mejor instrumento para evitar otra muerte: la que atemporaliza, es decir, la muerte que paraliza el paso del tiempo y los cambios que comporta. Bécquer expresa en esta carta:

"Con el destino que darán a mi cuerpo es con lo que más a menudo he batallado y acerca de lo cual he echado más a menudo a volar la fantasía" (40)[1]. Del temor a la muerte -preocupación por el aspecto temporal de lo corpóreo- arranca la actividad de la imaginación que busca exteriorizar sus representaciones del espíritu del "yo" para perpetuarse en la materia, en "la palabra"[2]:

> En aquel punto en que todas aquellas viejas locuras de mi imaginación salieron en tropel de los desvanes de la cabeza donde tengo arrinconados, como trastos inútiles, los pensamientos extraños, las ambiciones absurdas y las historias imposibles de la adolescencia, ilusiones rosadas que, como los trajes antiguos, se han ajado ya y se han puesto de color de ala de mosca con los años, fue cuando pude apreciar, corriendo al compararlas entre sí, la candidez de mis aspiraciones juveniles. (40)

Las ambiciones de permanencia de la imaginación resurgen cuando el poeta anticipa su fallecer corporal. Mas, vistas desde una perspectiva adulta -es decir, consciente de los límites de la representación- se consideran como ingenuas aspiraciones acumuladas en el desván de la memoria y gastadas por años de inútil arrinconamiento.

El sueño juvenil de Bécquer consistía en llegar a ser un poeta de ilimitada capacidad creadora. Con la ilusión de que la imaginación podía echarse a volar libre y alegre como un pájaro, el joven poeta poseía la despreocupada seguridad de llegar a iluminar eternamente al mundo mediante la irradiación de sus palabras inmortalizadoras. Con su divino poder creador lograría hacerse de la realidad y, en esa identificación yo-alteridad, su "nombre" reflejaría eternamente la esencia del lugar que fue su cuna. La identidad del poeta, formada a imagen de lo Otro, permanecería en gloriosa manifestación: "Yo soñaba entonces una vida independiente y dichosa, semejante a la del pájaro, que nace para cantar, y Dios le procura de comer, soñaba esa vida tranquila del poeta que irradia con suave luz de una en otra generación: soñaba que la ciudad que me vió nacer se enorgulleciese con mi nombre..." (41-42). En un comienzo, entonces, Bécquer estimaba que su “nombre” iba a ser símbolo de inmortalidad: "cuando la muerte pusiera un término a mi existencia, me colocasen, para dormir el sueño de oro de la inmortalidad, a la orilla del Betis" (42). Unido al famoso río su nombre sería emblema de la vida eterna del poeta. Casi se podría decir que el nombre mismo constituiría "todo el monumento" imperecedero: "Una piedra blanca con una cruz y mi nombre serían todo el monumento" (42). Más adelante, Bécquer empieza a cuestionar si el nombre en la "piedra" fúnebre no estaría de sobra: "Pero ¿para qué leer mi nombre? ¿quién no sabría que yo descansaba allí?" (42-43). Estas preguntas siguen vinculadas a la obra planeada: el nombre en la tumba no haría falta puesto que su obra poética le aseguraría la permanencia y todo el que pasara por allí sabría quién descansaba debajo de la lápida. Hasta los extranjeros vendrían a echar flores sobre la urna del

conocido poeta, cuya obra había contribuido a la fama de Sevilla (43). La confianza en el nombre (o en la obra) como manifestación de identidad (el espíritu del autor hecho reflejo o modelo ideal de la realidad exterior) implica la confianza que durante su juventud tenía el poeta por la palabra poética como medio de trascendencia: "Yo hubiera querido ser un rayo de la guerra, haber influido poderosamente en los destinos de mi patria, haber dejado en sus leyes y sus costumbres la profunda huella de mi paso; que mi nombre resonase unido y como personificándola..." (44).

David Simpson menciona: "The act of naming is conventionally a conferring of stable meaning, and at the same time an assertion of power and control" (69), y Octavio Paz observa que el nombre alude siempre a "un principio inmutable o, al menos, a ideas e imágenes estables" llegando a configurar una "verdadera piedra de fundación" (41). Mas Bécquer comprende la imposibilidad de continuar manifestándose como presencia (cuerpo o palabra) y evolución (espíritu). Al cambio temporal ilimitado se opone precisamente el nombre, la palabra fija. En fin, el autor se enfrenta a "la verdad":

> Desde que impresionada la imaginación por la vaga melancolía o la imponente hermosura de un lugar cualquiera, se lanzaba a construir con fantásticos materiales uno de esos poéticos recintos, último albergue de mis mortales despojos, hasta el punto aquel en que, sentado al pie de la humilde tapia del cementerio de una aldea oscura, parecía como que se reposaba mi espíritu en su honda calma y se abrían mis ojos a la luz de la realidad de las cosas, ¡qué revolución tan radical y profunda no se ha hecho en todas mis ideas! (47)

Este párrafo explica el desarrollo de sus esperanzas desde el momento en que, resultado de su colosal imaginación mediante la obra edificaba la piedra o "monumento" de su gloria, hasta cuando se abrieron sus ojos "a la luz de la realidad de las cosas". El choque con la preeminencia de una realidad natural inimitable emerge del panteísmo becqueriano. La esencia de la vida que fluye en el interior de todo objeto natural, y de la cual también "es vaso el poeta", es "indefinible", según reza la rima V. Si bien se necesitan imágenes concretas tomadas de la realidad exterior para identificar (o nombrar) al espíritu que evoluciona "sin formas de la idea" bajo toda apariencia corporal, estas imágenes inevitablemente manipulan la realidad, paralizándola para siempre en un punto cualquiera de su trayectoria. Ninguna imagen puede reflejar la constante transformación de la esencia del "yo" o del mundo que rodea al poeta. No hay nombre que pueda representar "la realidad [siempre cambiante] de las cosas", es decir, no existe "palabra" que sea equivalente a "ser en el tiempo". En consecuencia, renuncia al "nombre" y se contenta con un humilde "tapial que sirva para que no aren en aquel sitio ni revuelvan mis huesos" (47). El poeta se persuade de que sólo podrá dejar de sí mismo un reflejo vacío: "Ello es que cada día me voy convenciendo más que de lo que vale, de lo que

es algo, no ha de quedar un átomo aquí" (48). Paz observa que el simbolista Mallarmé sufre un desengaño similar: "En su juventud... tiene la visión de la Obra... En 1866 confía a su amigo Cazalis: 'me he enfrentado a dos abismos: uno es la Nada... la Obra es el otro' " (111).

La rima LXVI también refleja esta desgarradora aceptación: el poeta, como Jesús, atraviesa la vía dolorosa de la vida sin dejar prueba escrita (o material) que autorice su existencia. Los últimos cuatro versos recalcan dicha ausencia:

> En donde esté una piedra solitaria
> sin inscripción alguna,
> donde habite el olvido,
> allí estará mi tumba.

De su lucha vital el poeta decide dejar una página en blanco o una "piedra solitaria/ sin inscripción alguna". De manera similar, Paz comenta sobre Mallarmé: "A través del poeta, que ya no es sino una transparencia, habla el lenguaje" (112). Paradójicamente, esta resignación también constituye la mejor manera de llenar de tiempo el vacío de la palabra fija (o piedra): como la página en blanco, el vacío invita a que se escriba sobre él con plena libertad. El que anhela descubrir la vida del que yace bajo la piedra "sin inscripción", debe imaginársela -crearla a su manera- y sus posibilidades son infinitas. Por su ausencia el poeta se convierte en mediador de la esencia cambiante de la vida; perspectiva equivalente a la recuperación del mito de Cristo, poeta-profeta, que se revela como camino, verdad y vida. Pese a su limitación material, "la palabra" cumple así una función positiva: aunque no logre representar la verdad, le es dado apuntar hacia ella. "Las huellas de unos pies ensangrentados/ sobre la roca dura" -sobre la palabra- señalan "el camino que conduce" al origen de la vida ("cuna").

La abnegación becqueriana se asemeja a la que Simpson observa en uno de los juegos de vocablos homófonos de Shelley: "To dye in hues of language" (68). El poeta debe estar preparado a teñir ("dye") su inspiración en los colores de la composición, mas también debe morir ("die") él mismo, con la esperanza de que sus lectores encuentren las chispas entre las cenizas, en un gesto afín al autosacrificio: "he becomes as we are, that we may become as he is; the heuristic contract" (68). Al respecto, Mario A. Blanc hace un comentario pertinente cuando compara la rima VII con el poema de Lorca "Las seis cuerdas":

> En la segunda estrofa [de la rima VII] se desarrolla el símil de la 'nota' (el sonido) 'Como el pájaro duerme en las ramas con posible vida, pero no propia. Luego está 'la mano de nieve' que nos hace pensar en la tarántula de la poesía de Lorca. Tanto en una poesía como en la otra la música (el efecto artístico) brota milagrosamente. En ambos casos el genio creador ausente proporciona vida, de la muerte se levanta un canto vigorizante. (157)

Podemos añadir que en esta rima "el genio creador ausente" posee un poder análogo al de Jesús. La tercera estrofa elabora la comparación:

> ¡Ay! pensé; ¡cuántas veces el genio
> así duerme en el fondo del alma
> y una voz como Lázaro espera
> que le diga "Levántate y anda"!

La "voz" espera, igual que las "notas" esperan la "mano de nieve", "que [probablemente 'el genio' despierte y] le diga 'Levántate y anda' ". El poder de "la mano de nieve" es comparado con el poder de Jesús, pues Jesús pudo resucitar al muerto Lázaro como la mano muerta puede arrancar las notas. "La mano de nieve" y Jesús semejan tener una función paralela en la rima: la de avivar la imaginación, el pensamiento o la "voz" interior del "genio" que duerme en todo lector. Luis Estepa afirma el carácter exhortativo de la rima en cuestión: "Lo que da al poema un campo de ampliación ilimitado dentro del género humano. No hay restricciones. Cualquiera es un genio en potencia. Pero esperando. Ahí está la tensión" (56). Si se acepta la analogía, se admite también la posibilidad de que exista cierta relación entre la metáfora del poeta muerto y Cristo; cuyo 'sacrificio' -la muerte y la redención a través de la encarnación (en el artista sería la encarnación mediante la palabra vacía o transparente)- no dejaría a su vez de vincularse con lo que menciona Simpson respecto a Coleridge:

> The precondition of Christian belief is the precondition of the achievement of all worthwile knowledge; nothing will be gained as long as 'we attempt to master by the reflex acts of the understanding what we can only know by the act of becoming'... The model is noithing less than that of the redemptive act of Christ himselfi; He is become as we are, that we may become as He is. The effort is not wholly on the part of the reader, by any means. The writer must work hard to introduce that disguised guiding hand which will be able to suggest the desired meaning without setting the reader's will in opposition. (26)

Para Bécquer la labor es ciertamente ingeniosa puesto que se trata de estimularnos a descubrir una esencia poética "sin formas de la idea"; es decir, el poeta debe luchar por comunicar el sentido de la poesía sin permitir la posibilidad de que el lector vea una imagen concreta o se forme una idea *acabada* de lo que se sugiere. Queda claro que en caso de que el lector lograra formarse la idea, la poesía se convertiría en otro objeto cualquiera de consumo pasivo: "la poesía de todo el mundo". En la reseña becqueriana al libro de Ferrán *La soledad* leemos que esta suerte de poesía "habla a la imaginación [del lector], completa sus

cuadros y la conduce a su antojo por un sendero desconocido" (221). Seduciendo la imaginación del que lee, con su "valor dado" (221) o su premeditada (manipuladora) forma armoniosa y bella, esta poesía dirige sus ideas por un camino ingrato ("desconocido") impuesto "a su antojo". Tal poesía "nace, se desarrolla, acaba y se desvanece" (221) apenas "se concluye" y "se dobla la hoja con una suave sonrisa de satisfacción" (221). Irónicamente, la "poesía de todo el mundo" satisface porque es finita, abarcable o apropiable, de modo que otorga paz y seguridad: el camino está hecho, no queda nada por hacer. Para Bécquer, este tipo de arte produce automatismo: la aceptación indiferente de ideas impuestas, no libremente descubiertas en función de una acción individual.

En cambio, en su escritos Bécquer no cesa de señalarles a los lectores la participación que se espera de ellos. Bastante bien conocidos son los ejemplos, luego citaremos sólo dos como para dar un apoyo más sólido a lo que acabamos de mencionar . Antes de comenzar a contar la leyenda *Rayo de luna*, el narrador expresa: "Otro, con esta idea, tal vez hubiera hecho un tomo de filosofía lacrimosa; yo he escrito esta leyenda, que, a los que nada vean en su fondo, al menos podrá entretenerles un rato" (171); y en *Los ojos verdes* avisa: "De todos modos, cuento con la imaginación de mis lectores para hacerme comprender en éste que pudiéramos llamar boceto de un cuadro que pintaré algún día" (145). Fijémonos en el énfasis que el poeta coloca en asegurar que el "cuadro" todavía no está "formado". El cuadro por ahora sólo es un "boceto" con la posibilidad siempre abierta de formarse y por ende siempre susceptible a renovadas variaciones. Por los dos aspectos de la cita -la participación del lector y la forma inacabada del boceto- podemos comprender que se intenta lograr una creación que pueda continuar formándose indefinidamente, es decir, una creación viva que pueda integrarse en el eterno fluir del tiempo. Este objetivo concuerda con el rechazo de Bécquer hacia toda representación cerrada y por lo tanto inmóvil (muerta) de la incontenible esencia de la realidad humana o natural. De hecho, en la tercera carta "Desde mi celda" el autor expone otro de sus desengaños: "¡Cuántas tempestades silenciosas no han pasado por mi frente; cuántas ilusiones no se han secado en mi alma; a cuántas historias de poesía no les he hallado una repugnante vulgaridad en el último capítulo!" (47). Se persigue, pues, una poesía en la que el crítico (como el poeta) no acceda a concluir su conocimiento de la esencia cambiante de la vida que es la fuente de la poesía misma, de "la poesía de los poetas". Entonces, también es cuestión de evitar que la "historia" del espíritu humano tenga un fin o "último capítulo", que su evolución acabe en un modelo eterno, perfectamente sellado en una horma (o norma) atemporal y, por lo mismo, determinante en las actitudes del individuo.

En el siguiente pasaje de la tercera carta "Desde mi celda", el poeta expresa de nuevo el cambio que ha sufrido al pasar de la adolescencia a la madurez:

> Todavía queda algo que arde allá en lo más profundo, pero rara vez sale a la superficie. Las palabras amor, gloria, poesía,

> no me suenan al oído como me sonaban antes. ¡Vivir!... Seguramente que deseo vivir, porque la vida, tomándola tal como es, sin exageraciones ni engaños, no es tan mala como dicen algunos: pero vivir oscuro y dichoso en cuanto es posible, sin deseos, sin inquietudes, sin ambiciones, con esa felicidad de la planta que tiene a la mañana su gota de rocío y su rayo de sol... No obstante esta profunda indiferencia, se me resiste el pensar que podrían meterme preso en un ataúd... (47-48)

La "vida", "tal como es" -admitiéndose la diferencia yo-alteridad- comporta poder disfrutar de la plenitud de la vida de manera inmediata: "co-nacer", no "conocer" (para usar las palabras de George Gusdorf), es decir, emerger con lo Otro simultáneamente, hacerse en el acto, autodescubrirse de nuevo en el aquí y ahora. Tal "indiferencia" conlleva sin embargo una nueva dicha (y una nueva versión del *carpe diem*), la cual consiste en tener lo necesario para gozar del presente como la flor, "sin deseos, sin inquietudes, sin ambiciones [de permanencia material]". No obstante, aun así el poeta no logra ignorar o perder conciencia de su existencia, es decir, no puede olvidar la muerte. Se entiende que sin esta fragmentación de la existencia la vida misma deja de tener un significado trascendente. Como menciona Gusdorf: "La pensée de la vie ne peut acquérir la plénitude de sa signification que par le souci de la mort qui la hante" (27). Se observa pues un cambio, de permanencia a plena presencia inmediata, por decirlo así, y esto necesariamente implica la aceptación de que toda vivencia sólo alcanza a ser momentánea, y que ninguna forma concreta puede contenerla. Como no es posible procurar la permanencia mediante una poesía que trascienda, el poeta la adquiere otorgándole validez al constante progreso del tiempo. Luego, Bécquer participa de la teoría moderna del tiempo tal como Paz la define: "Subversión de los valores cristianos que fue también una verdadera conversión: el tiempo humano cesa de girar en torno al sol inmóvil de la eternidad y postula una perfección no fuera sino dentro de la historia; la especie, no el individuo es el sujeto de la nueva perfección, y la vía que se le ofrece para realizarla no es la fusión con Dios, sino la participación en la acción terrestre, histórica" (53).

En la rima LV leemos que otra vivencia intensa pero efímera con el mundo exterior hace resurgir el afán creador de la imaginación poética o la "embriaguez divina del genio creador" (rima III)[3]. Tal inspiración interior lo incita a "formar" las sensaciones emanadas del contacto con lo Otro o a "formar" (imitar o hacerse de) la esencia de la alteridad descubierta en el acto. El recurso de la sinestesia indica la aptitud asociativa de la imaginación. En su "claustro sombrío" "oculta crece" (se forma) la "flor" (cuerpo palpable) del "perfume" (esencia) como "eco" (reflejo) de la realidad. El "eco" -tanto sonido como olor o aliento- se reconoce a través del tacto ("acarició") y del gusto ("bebido"). Incorporando las sensaciones emanadas del contacto con la alteridad, la imaginación congela en una forma tangible (la "flor") su esencia cambiante. Pero la "flor" (espíritu del "yo" hecho reflejo ideal de la realidad exterior), se traduce "en nada" al utilizarse la palabra:

-¿En qué piensas?, me dijo:
-En nada... -En nada ¿Y lloras?
-Es que tengo
alegre la tristeza y triste el vino.

El poeta no acepta la atemporalización del espíritu concebida por su imaginación y por ende la palabra pronunciada anula dicha idea ("-En nada..."). El poeta no confunde la representación ("la flor") con la esencia de la vida ("el perfume") descubierta en la interacción inmediata yo-alteridad; luego, el efecto final de la creación poética es una autonegación. El poeta no le puede cantar a la flor que su imaginación hace "florecer en el poema"[4].

La relación entre el vino y la idea concebida por la imaginación cobra profundidad si se tiene en cuenta el simbolismo del vino en el mito del sacrificio de Cristo que pide le aparten del cáliz. El poeta no puede apartarse de la imagen de sí mismo que su imaginación forma como reflejo ideal de la realidad, no puede sacarla de su arrinconamiento en los "desvanes de la cabeza". Luego, debe 'beberse' el reflejo, sacrificarse y resignarse a ser siempre otro (o "nada") en la palabra. A su vez, la relación entre "orgía" y "vino" nos remonta a las antiguas fiestas de Baco y aun al mito de Dionisio. Agregando el vínculo vino y sacrificio, podemos observar cómo Bécquer, integrado en el movimiento romántico, también se adelanta al mito de Dionisio que Nietzsche traspondrá al del Cristo crucificado. Smith estudia el mito en Valle-Inclán y advierte la afinidad del mito entre éste, Nietzsche y los románticos alemanes. La misma equivalencia se presenta en Bécquer, para quien, igual que para Schelling:

> La confluencia de dos muertes felices (“felix dolor”, sino “culpa” [en esta rima de Bécquer, “alegre la tristeza y triste el vino”]), la del héroe de la tragedia clásica y la de Cristo, le induce a describir a aquél con rasgo de éste. Según Carlson, para Schelling el héroe en la tragedia está sujeto a un orden absoluto y asumir voluntariamente culpabilidad y sufrimiento para restaurar el orden moral es la expresión más alta del libre albedrío . . . No para otra cosa muere Cristo, si no es para liberar al hombre del peso fatídico del pecado original y devolverle su libre albedrío, su libre voluntad. (Smith, 66)

Obligado a aceptar los límites de la forma concreta si quiere comunicarse con el mundo, el poeta resignado se sacrifica convirtiéndose en "nada", en palabra vacía. El "yo" del autor se ausenta para liberar al texto de toda autoridad que pueda fijar "a su antojo" su mensaje. Dicho otro modo, la palabra adquiere autonomía y se transforma en el tiempo a través del lector que siempre puede descubrir en ella un sentido original según su libre voluntad o albedrío[5].

La quinta carta "Desde mi celda" ofrece otro buen ejemplo de la imposibili-

dad de comunicar la epifanía del contacto pleno con lo Otro. En el párrafo siguiente Bécquer menciona por qué renuncia a describir la Plaza de Mercado en la ciudad de Tarazona:

> A donde no alcanza, pues, ni la paleta del pintor con sus infinitos recursos, ¿cómo podrá llegar mi pluma, sin más medios que la palabra, tan pobre, tan insuficiente para dar idea de lo que es todo un efecto de líneas, de claro-oscuro, de combinación de colores, de detalles que se ofrecen junto a la vista, de rumores y sonidos que se perciben a la vez, de grupos que se forman y se deshacen, de *movimiento* que no cesa, de luz que hiere, de ruido que aturde, de *vida*, en fin, con sus múltiples manifestaciones, imposibles de sorprender con sus infinitos accidentes ni aún merced a la cámara fotográfica? Cuando se acomete la difícil empresa de descomponer esa extraña armonía de la forma, el color y el sonido, cuando se intenta dar a conocer sus pormenores, enumerando unas tras otras las partes del todo, la atención se fatiga, el discurso se embrolla, y se pierde por completo la idea de la íntima relación que estas cosas tienen entre sí, el valor que mutuamente se prestan al ofrecerse reunidas a la mirada del espectador, para producir el efecto del conjunto, que es, a no dudarlo, su mayor atractivo. (Subrayados nuestros, 62)

Reproducir la vida del lugar en su aspecto global es imposible. La descripción de la Plaza de Mercado se convierte en un tratado de signos no exhaustivos y cada uno de ellos demanda tanta atención que la visión del conjunto pierde sentido e imposibilita la interpretación inteligible de la plaza. Es evidente la crítica anticipada del arte realista, porque en última instancia "la cámara fotográfica" repercute en la inadecuacidad de la imaginación. Obviamente no son equivalentes, pero desde la perspectiva de la apropiación de la realidad vivida cumplen una función similar. La mención denota que para Bécquer la fotografía daría el mismo resultado que el arte que intenta imitar la realidad exterior en constante autotransformación. La fotografía encierra una imagen y la fija en un pasado atemporal. La foto sella en el tiempo un pedazo de la vida que continúa, traicionando esa vida. Las "múltiples manifestaciones", los "infinitos accidentes" del lugar están relacionados entre sí por una esencia en movimiento que se descubre en el *mutuo contacto* entre las cosas. Para presenciar tal "extraña armonía de la forma", de la realidad vital, es necesario ser parte integrante de su totalidad. Esta totalidad vivida es ininteligible; es decir, si se anhela tener una relación plena con la realidad exterior, no es posible analizarla. "El efecto de conjunto" se descompone y pierde su valor apenas se intenta "dar a conocer sus pormenores". La realidad vivida es mucho más que la suma de la enumeración de sus partes. Entonces la creación poética apela a la imaginación del lector: "Figúrense ustedes, pues, partiendo de estos datos y como mejor les plazca, el mercado de Tarazona" (63).

Así Bécquer nos manifiesta una parte del secreto paradójico de la "poesía de los poetas": hacer que cada lector sea potencialmente un poeta y que al mismo tiempo reconozca en lo ilimitado de la poesía sus propios límites, porque la ausencia de sentido determinado proviene en parte de la infinita cantidad de posibles sentidos aplicables a cada átomo vital de lo experimentado. Entendiendo a su vez que, para "formar", el poeta ha tenido que "descomponer" "la forma" del texto original, ha debido escoger unos datos o "partes", lo cual significa que ha necesitado silenciar muchos otros. El presente global de la experiencia vivida deja de estar presente en el proceso de la escritura y por ende no está presente en la poesía. El conjunto de la relación vital no es articulable, por tanto, tampoco es inteligible. La poesía invita al lector a leer entre renglones -es decir, literalmente- o quizás no sea cuestión de leer sino de adivinar lo que no está escrito, de imaginar "el efecto de conjunto", la esencia en movimiento, la vida que se le fuga a la descripción. De manera que el artista suscita una poética de lo ausente que viola y escapa las normas del intelecto práctico. Por su naturaleza inefable cada lector necesariamente tiene que imaginarse la esencia ausente del texto "como mejor le plazca".

Bécquer no persigue encerrar la esencia natural, sólo indicar que es única y que fluye escondida bajo diferentes formas en todas partes y así fomentar la curiosidad por aprehenderla. Cada rima, tal fragmento de vida que fluye y pasa y que se evoca en un momento de su permanente devenir, también es una iniciación al autodescubrimiento. El fragmento no posee un principio específico ni un final delimitado, de modo que cada fragmento como pieza autónoma se correlaciona con otro pues todos están unidos al mismo organismo vital en perpetuo movimiento. La poesía rehuye la identificación de un concepto completo e inteligible precisamente porque no permite clausura y es una parte de un todo formado a su vez de partes (poesía, carta, leyenda, verso, palabra) que son también poesía. Cada poesía como un todo refleja la unidad orgánica del Cosmos infinito. P. Lacoue-Labarthe y J. L. Nancy lo expresan en los términos siguientes:

> Que la totalité soit présente comme telle en chaque partie en tant que co-présence des parties en tant que co-présence, finalement, du tout à lui-même (puisque le tout c'est aussi bien le détachement, la clôture de la partie), telle est la nécessité d'essence qui découle de l'individualité du fragment: le tout-détaché, c'est l'individu, et 'chaque individu admet une infinité de définitions réelles'. Les fragments sont au fragment ses définitions, et c'est ce qui installe sa totalité comme pluralité, et son achèvement comme inachèvement de son infinité. (64)

Siendo así, tampoco es de extrañar que Bécquer no haya ordenado sus rimas; el desorden (en apariencia, claro está) deja abierta la puerta a una infinidad de maneras de relacionarlas entre sí. Propósito ostentable por el simple hecho de que al haber perdido y haber tenido que reescribir el manuscrito de sus rimas, Bécquer pudo haberlo organizado, si no cronológica, al menos temáticamente; no

obstante lo entregó sin ofrecer orden alguno. Si en el ordenamiento no reside su importancia, entonces debe radicar en el "efecto de conjunto", el cual es, en resumidas cuentas, "vida, en fin, con sus múltiples manifestaciones". El conjunto de las rimas muestra la esencia única "que vive con la vida". La esencia de la poesía trasciende la parte y es más que la suma de las partes. Ninguna forma de expresión acierta a monopolizarla, la más breve sería quizás la más cargada de significado, como afirma el poeta en la rima XXIX: "un poema/cabe en un verso".

Los fragmentos también tienen como finalidad la descentralización del texto. La fragmentación de la forma evidencia el antiegocentrismo de la obra becqueriana. Bécquer tiene un concepto totalizador de la literatura; todos los autores son en realidad uno -"el pueblo"- que continúa creando partiendo de otra creación anterior. En la reseña citada de *La soledad* asegura que "el pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones" (222). "La poesía de los poetas" es *el espíritu* de toda la literatura: de "la epopeya celeste de los dioses del paganismo", de "la mitología cristiana", del "terrible poema" de Dante, de *Don Juan*, de *Fausto*. "Él [el pueblo], por último, ha infundido su aliento de vida a todas esas figuras gigantescas que el arte ha perfeccionado luego, prestándoles formas y galas" (222). Así en Borges, mantiene Myrna Solotorevsky:

> Borges's concept of literature as a totality implies an analogous dissolution of individual authorship. "All authors are one", he writes, associating this idea with a pantheistic vision, according to which all the blessed are one blessed, and all Christians are Christ. This impersonal, ecumenical quality of literature is, he adds, "another witness of the profound unity of the Word". In statements of this kind, Borges the interpreter dissolves into all interpreters and moves from a profane level of that of the divine... Borges's works have been well characterized as 'a literature of literature and of thought'. His writing persistently calls attention to its own textuality by means of its rich intertextual configuration. (253)

Aunque es cierto que la configuración intertextual de Bécquer es mucho menos recargada que la de Borges, opinamos que aún así el paralelo se sostiene. A decir verdad, y el que se dedica a su obra lo nota de inmediato, en Bécquer la configuración intertextual es muy rica, sin contar las veces en que la esconde bajo el anonimato (i.e., "¿A qué me lo decís?", "yo he oído decir a muchos"). Además, al no especificar el texto o el autor a los que hace referencia, también permite que el lector intente descubrir por sí solo el origen de la referencia; de modo que, otra vez, las posibilidades se multiplican[6]. Aunque aceptemos que la intertextualidad no constituya precisamente la manera que Bécquer utiliza para llamar la atención hacia la textualidad del texto, reiteraremos que lo hace advirtiendo constantemente los confines de la palabra. Pero un modo que los poetas tienen para trascender

dichos lindes se fundamenta justamente en la intertextualidad. En la reseña de *La soledad*, por ejemplo, la lectura de otros textos no sólo enriquece el talento del autor, sino que a su vez le enseña a "envolver" o a "formar" "espontáneamente" sus ideas (224). Notemos que "formar" no significa "imitar" dado que, a semejanza del mundo natural, "la poesía de los poetas" es inimitable o inabarcable: "El autor de *La soledad* no ha imitado la poesía del pueblo servilmente, porque hay cosas que no pueden imitarse" (223-24). No se imita el objeto poético, se imita el movimiento de producción. Se crea una poesía de la poesía siguiendo las huellas que el autor deja en el texto y que indican una dirección, no una meta: el arte como camino no está totalmente hecho, el trecho de cada lector-poeta queda por hacer. Machado afirmará que la poesía no es un fin sino un medio de integración en el tiempo ("palabra en el tiempo") y Valle-lnclán dirá en *La lámpara maravillosa*: "Yo he querido, bajo los místicos ciclos de la belleza, convertir las normas estéticas en caminos de perfección" (Smith, 66). En varios poemas de Paz (i.e., "Blanco", "Piedra de sol", "El mono gramático") el lenguaje está entendido como un camino; Lelia M. Madrid lo ha notado en su estudio "Octavio Paz: la espiral y la línea o la re-escritura del Romanticismo" (397). Bécquer también asevera que "la poesía es al saber de la Humanidad lo que el amor a las otras pasiones". No obstante, según observan Lacoue-Labarthe y Nancy:

> L'humanité... ne s'apprend pas: elle 'ne se laisse pas inoculer', dit encore Schlegel. C'est pourquoi la médiation, qui vient au lieu d'une impossible pédagogie morale, signifie en réalité l'exemplarité. Mais l'exemplarité, on comprend désormais pourquoi, ne peut pas simplement signifier, à son tour, la simple imitation -la reproduction extérieure d'un type ou modèle. Elle est au contraire, comme le dit August, 'appropriation'- et appropriation de l'intimité ou de l'intériorité même d'un sujet: re-production, donc, répétition du mouvement même de la production ou de la constitution du sujet. Mimésis, en somme, de l'auto-production -qui est du reste la limite extrême de la mimésis (ou son coeur le plus secret), un peu comme cela se passe lorsque Kant, pour expliquer la formation du génie, énonce qu'un génie n'imite pas un génie, mais va puiser aux mêmes sources que lui. C'est d'ailleurs ce qui explique que la 'mimétique' schlegelienne, conformément à une trés ancienne tradition, repose en fait sur une érotique et compose avec le thème ésotérique de l'initiation. (192)

A semejanza de los románticos alemanes, Bécquer opina que el único medio efectivo para enseñar a la Humanidad es hacer que el lector siga el camino partiendo del origen. La "iniciación" por el estímulo que supone el tratar de descubrir el sentido de la poesía (su esencia inefable) convierte al lector en un poeta que hace el camino al andar. Madrid ve que también para Paz, el hacer del

lector un caminante conlleva el sentido de acercarlo a la perfección:

> El lenguaje describe el camino para lograr la conversión del poema en otra cosa que ya no sería lo puramente simbólico-linguístico: el movimiento es así una suerte de círculo que, una vez cerrado, saltaría en otro nivel al próximo anillo de la espiral. El círculo lleva entonces a otro círculo: el que debe existir por encima de él y que se reputa como de mayor perfección, realidad o humanismo. (397)[7]

Del paso del espíritu humano por el mundo sólo quedan caminos: los del arte y, para Bécquer, éstos son infinitos. Además, como los textos bíblicos, el arte en general es autorreferencial y omni-interpretativo. En la reseña de *La soledad* explica:

> Los grandes poetas, semejantes a un osado arquitecto, han recogido las piedras talladas por él [el pueblo] y han levantado con ellas una pirámide en cada siglo. Pirámides colosales que, dominando la inmensa ola del olvido y del tiempo, se contemplan unas a otras y señalan el paso de la Humanidad por el mundo de la inteligencia. (222)

El arte es un juego de correspondencias entre sus componentes. "Las piedras talladas", la "pirámide", o la poesía son *un espejo* donde "se contemplan" o reflejan otras pirámides. El arte es una unidad orgánica formada de fragmentos, un fragmento remite a otro y así sucesivamente.

Trascendiendo "la inmensa ola del olvido y del tiempo" todos "señalan el paso" o indican el camino que va siguiendo "la Humanidad por el mundo de la inteligencia". El acto de leer, de descifrar, consiste en desintegrar, y de este modo se forma un infinito número de significados (nuevos rumbos). Esta descentralización, como opina Solotorevsky, "is both absolute presence and Derrida's 'sort of nonlocus in which an infinite number of signsubstitutions [come] in to play' " (256). La Humanidad nunca se consigue en el sentido de que nunca se realiza o materializa en una forma acabada; en cambio, ésta opera mientras evoluciona. La Humanidad, igual que la poesía, o la Humanidad que la poesía becqueriana enseña, es un proceso heurístico en el que el resultado es efímero puesto que el proceso consiste en perseguir continuamente la formación del sujeto, su integración activa en el tiempo[8].

NOTAS

1. Las citas de las cartas "Desde mi Celda" provienen de la edición de Cristobal CUEVAS y

Salvador MONTESA. Para el resto de las obras citadas utilizamos la edición de Rubén Benítez.
2. Esta preocupación por la muerte del cuerpo confirma de nuevo "la constancia con que [Bécquer] vuelve siempre a concentrarse en la materialidad de la sustancia vital" (29), conforme advierte Russell P. SEBOLD.
3. Estudiamos esta rima en el artículo "Bécquer a través de Paz" que aparecerá próximamente en *Inti*. Damos un resumen de la interpretación inicial con el fin de poder ampliar el análisis de la última estrofa.
4. Evocamos aquí los famosos versos del poema "Arte poética" de Vicente Huidobro: "¿Por qué cantáis a la rosa, oh, poetas? / ¡Hacedla florecer en el poema!"
5. SEBOLD ha observado la apertura característica de las rimas becquerianas. Poniendo énfasis en el papel de la asonancia, menciona: "En fin, la poesía de Bécquer empieza allí mismo donde el verso acaba, en el sentido de que en ese punto empieza la colaboración del lector, para la cual la asonancia prepara el camino... Por todo lo cual puede decirse que cada rima becqueriana viene a ser a la vez un *equipo para hacer rimas usted mismo*" (énfasis de Sebold, 70-71).
6. Quizás el hecho de que Bécquer en general no nombre al artista a quien hace referencia también tenga que ver con lo que Harold BLOOM define como "The Anxiety of Influence"; véase el ensayo que titula del mismo modo.
7. Véase también el capítulo "La lectura / camino" en el texto de Maya Scharer-Nussberger.
8. Aprovechamos la oportunidad para agradecer sinceramente el apoyo y las innumerables sugerencias del conocido especialista Robert PAGEARD. Este artículo lo debemos al estímulo que nos ha brindado su lectura generosa de nuestro trabajo sobre Bécquer. A su vez agradecemos a Jesús Rubio la reseña de nuestro manuscrito ("La dimensión moderna de la poesía de Bécquer") que apareció en el *El Gnomo*, 2 (1993): 191. El manuscrito reseñado constituye una primera adaptación de nuestra tesis doctoral titulada "Gustavo Adolfo Bécquer: La trascendencia de la poesía", dirigida por David Herzberger y defendida en la universidad de Connecticut (en la amable reseña de Jesús Rubio figura que la tesis fue defendida en Cambridge, MA).

OBRAS CITADAS

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obras*. Edición e introducción de Cristobal Cuevas y Salvador Montesa. Málaga: Arguval, 1993. *Rimas. Leyendas escogidas*. Edición de Rubén Benítez. Madrid: Taurus, 1990. *Rimas*. Edición crítica de Russell P. Sebold. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
BLANC, Mario A. *Las Rimas de Bécquer: su modernidad*. Madrid: Editorial Pliegos, 1988.
BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford UP, 1973.
CELAYA, Gabriel. *Exploración de la poesía*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
ESTEPA, Luis. "¿Un emblema?: Gracián en el ángulo oscuro". *El Gnomo*, 1 (1992): 55-63.
GUSDORF, Georges. *L'homme romantique*. Paris: Payot, 1984.
LACOUE-LABARTHE, Philippe y NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Editions du Seuil, 1978.
MADRID, Lelia M. "Octavio Paz: la espiral y la línea o la re-escritura del romanticismo". *Revista Iberoamericana,* 151 (1990): 393-401.
PAZ, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
SIMPSON, David. *Irony and Authority in Romantic Poetry*. Totowa, New Jersey: Rowman

and Littlefield, 1979.
SMITH, Alan. "Luces de bohemia y la figura de Cristo: Valle-Inclán, Nietzsche y los románticos alemanes". *Hispanic Review*, 57.1 (1989): 57-71 .
SCHARER-NUSSBERGER, Maya. *Octavio Paz: Trayectorias y visiones*. México: Fondo de Cultura Económica, l989.
SOLOTOREVSKY, Mirna. "The Model of Midrash and Borges' Interpretative Tales and Essays". *Midrash and Literature*. Ed. Geoffrey H. Hartman y Sanford Budick. New Haven: Yale UP, 1986. 253-264.

EN TORNO A LA AUTORIA Y A LA PRIMERA DIFUSIÓN DE *LOS BORBONES EN PELOTA*

Jesús Rubio

Desde que el álbum satírico *Los Borbones en pelota* hizo su entrada en el mundo de la crítica no ha dejado de suscitar opiniones encontradas por su contenido y sobre todo por la atribución de su autoría a los hermanos Bécquer[1].

Dejados a un lado los comentarios periodísticos escritos con la premura informativa habitual se comprueba en las reseñas críticas más reposadas una mezcla de sorpresa y desazón, seguida de un manifiesto deseo de precisar en lo posible el contenido de la colección y el fundamento de su atribución becqueriana. Así, Ricardo Centellas destaca que las acuarelas rompen la imagen tradicional de los Bécquer y tienen gran interés por el uso de la acuarela con fines satíricos y caricaturescos. Recalca los referentes franceses del seudónimo, sugeridos por Pageard, y la continuidad de la línea crítica entre la revista *Gil Blas y* las nuevas muestras, a saber: la simpatía por ideales republicanos y la permanente pugna con las limitaciones que la censura imponía a la crítica de la monarquía, asunto éste de decisiva importancia en la explicación de estas acuarelas[2].

Rubén Benítez por su lado comenta las varias implicaciones que la edición de las acuarelas conlleva, admitido el uso del seudónimo *Sem* por los hermanos Bécquer, que parece indudable[3]. Para el conocido becquerianista -que en su día demostró precisamente el uso del seudónimo por los artistas- se impone ahora la necesidad de diferenciar cuál pudo ser la contribución de Valeriano y cuál la de Gustavo, considerando la de éste último mínima. Para Benítez es difícilmente admisible que Gustavo tratara despiadadamente a González Bravo, su protector, y no tanto porque aparece participando en las orgías de la reina Isabel cuanto porque es presentado huyendo a Francia con unas talegas llenas de dinero robado del Tesoro Nacional. Huida por cierto -según recuerda- en la que parece le acompañó el propio Gustavo. Valeriano por contra no tendría compromiso alguno con González Bravo y podía por tanto hacer una crítica más acerva. Exculpa así el crítico en cierto modo al poeta, desplazando la responsabilidad hacia Valeriano,

pero para sugerir a continuación la necesidad de replantear el estudio de la ideología de los Bécquer, recuperando esta desconocida cultura popular decimonónica que aflora en esta obra sin titubeos y más lateralmente en otros escritos del poeta.

La prudencia, pues, preside estas reseñas académicas y hasta puede extenderse a la incorporación del documento a los estudios y ediciones de la obra del poeta aparecidos en los últimos meses[4]. Sin embargo, no ha faltado quien ha asumido posiciones decididas de negar la atribución de las acuarelas a los Bécquer, alegando precipitación al atribuírselas y emprendiendo la difícil tarea de buscar pruebas fehacientes que demuestren su autoría por otra u otras personas. O al menos, que el seudónimo de *Sem* fue utilizado también por otros escritores y artistas. Tal ocurre en dos ensayos que Joan Estruch ha dedicado al tema. En el primero de ellos argumenta que resulta difícil relacionar estas acuarelas antimonárquicas y anticlericales con la ideología católica y conservadora de Bécquer, sugiriendo de paso que detrás de *Sem* puede ocultarse alguien de ideología republicana radical como el dibujante Francisco Ortego, activo colaborador de publicaciones satíricas como *Gil Blas* o después en otras[5]. Su búsqueda le ha conducido al hallazgo de un ejemplar del semanario *La píldora* (correspondiente al 18 de marzo de 1869), cuya cabecera se halla presidida por una estampa firmada por *Sem.* Una serie de datos convergentes -que detalla en el segundo de sus ensayos- le llevan a atribuírsela a Ortego, resaltando el carácter republicano de los contenidos de la publicación[6]. Y todo ello le lleva a sostener que

> "La identidad de *Sem* es asunto todavía no resuelto. Hay que seguir investigando con rigor y prudencia hasta encontrar pruebas concluyentes. De momento sabemos que los Bécquer utilizaron el seudónimo en algún momento. Pero de ahí no podemos automáticamente deducir que todo lo firmado por *Sem* les pertenezca. Lo más probable es que el seudónimo esconda una autoría múltiple."

A mi entender plantea con gran corrección el asunto: avanza muy notablemente en la atribución del seudónimo de *Sem* también a Ortego y su uso por quienes sostenían una defensa de ideas republicanas. Seguramente el hallazgo de nuevos ejemplares de *La píldora* arrojará nuevas luces: no se olvide que junto a su fecha se indica *Toma 15*, lo cual abre unas expectativas notables. ¿Cuánto tiempo duró esta publicación?

En tanto se localizan nuevos ejemplares de *La píldora* voy a aportar aquí nuevos datos y alguna evidencia que apuntan en dirección similar a la sostenida con tesón por Joan Estruch. Y voy a referirme para ello al semanario *El siglo ilustrado,* publicado en Madrid entre el 19 de mayo de 1867 (núm. 1) y -al menos- el 20 de noviembre de 1868 (núm.78, último de los que he podido ver). Es revista de gran formato -38 x 32 cms.- y cuidada impresión.

Se trata de una publicación dirigida a un público bastante amplio, profusamente

ilustrada con grabados provenientes en gran parte del extranjero, cuya adquisición tuvo en algún momento problemas, retrasando la aparición de los números finales. Desde su comienzo diferencian claramente entre el director propietario -Alejandro Montaud en su inicio- y el director literario, puesto que ocuparon diversos escritores como Luis Rivera -director de *Gil Blas,* cuando aparecieron las viñetas firmadas por SEM y asiduo colaborador en *Gil Blas* en 1868 y 1869-, y en su tramo final Juan Alvarez Guerra, responsable como se verá de la inclusión de algunos escritos de orientación muy progresista cuando se produjo la Revolución de 1868, escritos que sospechamos le costaron la salida de la dirección. Alvarez Guerra había sido antes redactor en *Gil Blas y* ello explica junto con la dirección de Luis Rivera la presencia en la nueva publicación de otros colaboradores de la célebre revista y en momentos concretos la de su dibujante más representativo: Ortego.

En la mayor parte de su trayectoria, *El siglo ilustrado* no se diferencia de otras publicaciones en las que puede seguirse el intento por parte de los editores de introducir en España publicaciones ilustradas tal como éstas se hacían en Francia. Es decir, publicaciones como *El globo ilustrado* (Madrid, 1865-1866) o *El periódico ilustrado* (Madrid, 1866-1867?) con el que procuran que no se confunda su empresa (núm. 6, 23-VI-1867). La nómina de colaboradores es variada y parecen regir el funcionamiento del periódico criterios comerciales, lo que se manifiesta en reclamos publicitarios (se regalan grabados o incluso un retrato "a fotografía" -núm. 4- del director literario, Luis Rivera; se anuncian libros de venta en la misma empresa, que cambió varias veces de domicilio) y en una distribución de los contenidos en secciones misceláneas que abarcan desde la inevitable *Revista de la semana* y los comentarios de los grabados a la inclusión de poemas -con firmas como Ruiz Aguilera, Manuel del Palacio o García Ladevese- leyendas y tradiciones, cuentos o varias novelas, publicadas en sucesivas entregas como *La dicha de un desdichado,* de Julio Nombela. Y en otro orden de cosas, artículos sobre viajes, de divulgación científica o simples curiosidades destinadas a atraer al público medio urbano al que se dirigían.

Mi interés aquí, con todo, se centra sólo en los últimos meses de la publicación coincidentes con el estallido de la Revolución de 1868 y cómo momentáneamente se sumó a la euforia revolucionaria casi general, incluyendo textos e imágenes de gran interés para el tema que nos ocupa. Documentos todos ellos que sorprenden mucho si se tiene en cuenta que hasta ese momento la asepsia ideológica del semanario había sido grande. Más aún, en ocasiones publica semblanzas de personajes de la vida oficial sin ningún asomo de crítica. Tal ocurre con "El Excmo. Sr. D. Leopoldo O'Donnell" (núm. 27, 18-XI-1867); "Excmo. Señor D. Carlos Marfori" (núm. 39, 9-II-1868); "D. Ramón María Narváez. Duque de Valencia" (núm. 51, 3-V-1868). Todos ellos incluyendo un grabado del biografiado y presentándolos como servidores del estado, incluido Marfori en cuya biografía se destaca su vuelta a la política en 1866 "en defensa de las instituciones que nos rigen, combatiendo al lado del señor duque de Valencia a los insurrectos".

"Patio en una cárcel de hombres", *El Siglo Ilustrado*, 46 (29-III-1868)

"Patio de una cárcel de mujeres", *El Siglo Ilustrado*, 48 (12-IV-1868)

Escasos son los contenidos críticos hasta mediados de 1868 en los textos y también en las imágenes. En éstas se hacen evidentes en el grabado "Los mendigos españoles" realizado sobre un croquis de Zamacois (núm. 54, 2-V-1868) y sobre todo en dos colaboraciones de grabados de Paris hijo sobre dibujos de Ortego, impresionantes por su patetismo y acompañados de comentarios sobre las necesidad de remediar esas situaciones. Son dos escenas carcelarias: "Patio en una cárcel de hombres" (núm. 46, 29-III-1868) que presenta el enfrentamiento de dos barateros ante la mirada atenta del resto de los presos y que recuerda por su contenido el célebre artículo de Larra "Los barateros". En segundo lugar, "Patio de una cárcel de mujeres" (núm. 48, 12-IV-1868) de gran crudeza y en cuyo comentario literario se evoca *La Salada* de Espronceda, manifestándose así la voluntad de enlazar con esa tradición del costumbrismo crítico.

Así y todo, nada hace presagiar la serie de artículos e imágenes radicales que incluyen los números 73 y 74 (4 y 11-X-1868), es decir, las dos entregas siguientes al levantamiento del 29 de septiembre. Es el propio director literario, Juan Alvarez Guerra quien abre la serie con el artículo "¡Viva la libertad!", con párrafos como los siguientes:

> "¿Qué ha sido doña Isabel II? Como mujer, una libertina; como reina, una opresora; como esposa, una adúltera. Esto contesta la opinión pública; esto contestan las extranjeras naciones, y esto contestará en su día el inflexible tribunal de la historia."
>
> "El trono de día en día encubría nuevos crímenes, ejercitaba nuevos excesos y alentaba nuevas corrupciones; el pueblo se ruborizaba al rumor de palaciegos festines, en que una reina manchaba sus regias vestiduras con los excesos de la orgía y el nupcial tálamo con el desenfreno de la cortesana; amparada por las sacrílegas cláusulas de una bula que le dispensaba sensuales excesos; alentada por el fanatismo de la corte de Roma; absuelta por estúpidos confesores; encubierta por las monjiles tocas de una criminal hija de la galera, y rodeada de una numerosa falange de mezquinos palaciegos, se creía Isabel que el pueblo solo dejaría oír el sordo rumor de la impotencia. Mas ¡ah! el débil rumor de la víctima se convirtió en el potente rugido del león, y el trono cayó hecho pedazos al empuje de un pensamiento unánime, de una sola idea, de una sola aspiración: la de ser libres."

Alvarez Guerra sostiene que tiene algo de fatídico la fecha, ya que si el 29 de septiembre de 1833 murió Fernando VII y empezó a reinar Isabel II, un nuevo 29 de septiembre, ahora de 1868, "la suprema voluntad nacional pisaba el alcázar de los reyes, lanzaba del trono un monarca y rompía un escudo de armas". "Reina sin trono, mujer sin honra y española sin patria", que se prepare a sufrir -dirá- en su nueva situación.

Basta cotejar este texto con el contenido de Los *Borbones en pelota* para comprobar que su contenido general está ya aquí resumido. Pero lo mismo cabría decir de numerosos textos publicados en aquellos días de fervor antimonárquico, que glosa bien en unos ripios Antonio Ramiro, en "Carta canta". Unas estrofas:

Ayer tarde me dijeron
que empaquetada en un tren,
caminito de la Francia
se había marchado usted,
con los niños, con Paquita
y con el nuevo *marqués*.
¡Válgame sor Patrocinio,
qué cosas suele uno ver!

Entretanto el pueblo todo,
que usted gobernó tan bien,
deploraba la partida
de este modo tan soez:
"¡Mueran los Borbones!" "¡Mueran!"
"¡Lejos de España Isabel!"
"¡Viva el pueblo libre!" "¡Viva!"
"¡Viva Prim!" "¡Viva!" *Chipé*.
¡Válgame Sor Patrocinio,
qué cosas suele uno ver!

Le han roto a usted los escudos,
los bustos le han roto a usted,
y le han roto las coronas,
y los retratos ¡pardiez!
¡Y si está usted por aquí!...
Le rompen algo también.
¡Válgame Sor Patrocinio,
qué cosas suele uno ver!

...

Una atmósfera cuajada
de ignorancia y de sofisma
puede oscurecer el prisma
de la LIBERTAD SAGRADA;
mas por la marcha impulsada,
de una culta sociedad,
al cabo la humanidad,
rasgando la oscura toca,
bajo el cénit se coloca
de la SANTA LIBERTAD.

Por su parte Gerardo Blanco incluye "El suspiro de la Gorda", parodia de los

lamentos de la reina al abandonar el país, trayendo a colación los de Boabdil al abandonar Granada...Se describen su séquito y su abandono, haciéndola pagar incluso su comida en una fonda del camino.

Lo más destacado para nuestros fines, sin embargo, es la inclusión de dos litografías hechas sobre dibujos de Ortego y publicadas a página completa. Desde la esporádica colaboración que he citado más arriba, su firma no había vuelto a aparecer hasta el núm. 72 (27-IX-1868) en que firma "Nueva máquina", viñeta satírica donde se ironiza sobre un nuevo ingenio natatorio exprimentado en La Coruña. Cabe suponer que en ese momento Ortego se hallaba cercano a la revista, que pone a su disposición en el número siguiente dos páginas donde luce todo su ingenio dentro de esa especie de algarada de republicanismo radical que empapa estos números. Y es en esta doble página donde se produce el hallazgo más importante de los que aquí queremos exponer como pruebas firmes para delimitar la autoría de las acuarelas de *Los Borbones en pelota.*

Pues bien, las litografías presentan respectivamente una escena de los primeros momentos de la Revolución y del inicio de la emigración de Isabel II, aludiendo en el primer caso a la huida con los bienes nacionales -al lado de González Bravo se ven unas bolsas de dinero- y en el segundo presentando al P. Claret rondando con un organillo a los reyes. Se trata esta vez de la versión litográfica de la acuarela número 62 de *Los Borbones en pelota,* nítidamente firmada por Ortego en su ángulo inferior izquierdo. Hasta el momento, que sepamos, ninguna otra acuarela de la colección se ha documentado publicada en aquellos años, que fue cuando se pintaron. De aquí la importancia de esta litografía y de las circunstancias que la rodean. La primera lleva como título "AYER./ ULTIMAS HORAS DE REINADO" y la segunda: "HOY./PRIMERAS HORAS DE EMIGRACION". Y aparecen como realizadas en "Lit. de N. González

"AYER. ÚLTIMAS HORAS DE REINADO", *El Siglo Ilustrado*, 73 (4-X-1868)

Jacometrezo 44 Madrid". Sus dimensiones 21,5 x 32,5 cms.

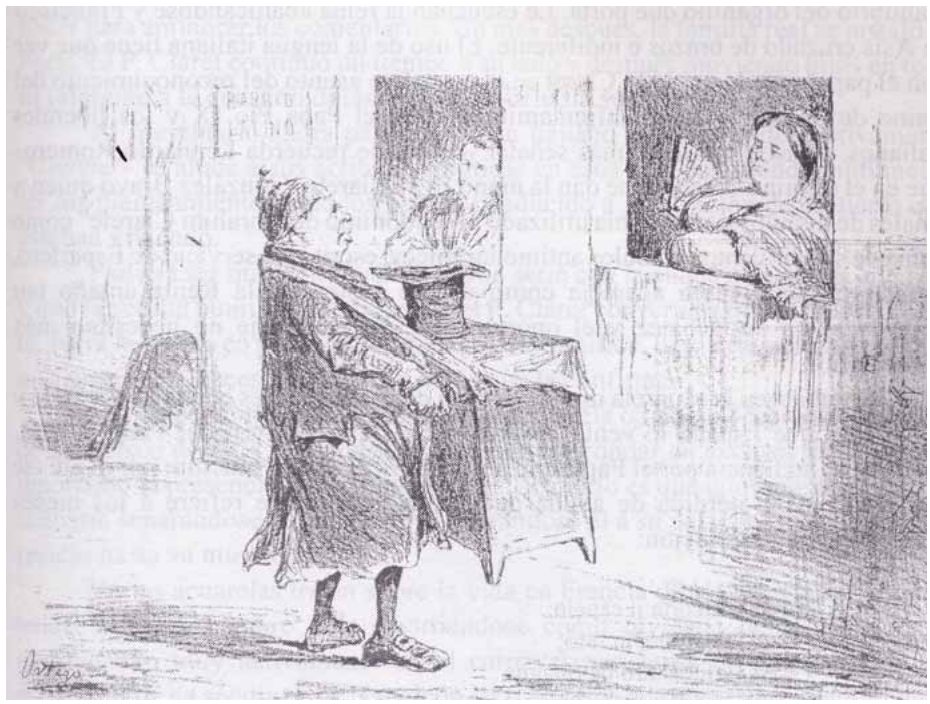
Del tema de la huida de la reina y su séquito a Francia se ocupan dentro de *Los Borbones en pelota* -en lo que conocemos, pues la colección se halla incompleta- varias acuarelas. Así en la número 9 se presenta al Padre Claret tirando con una soga de Francisco de Asís que hace de montura de Sor Patrocinio. La acuarela 16 (b) contiene una escena a medias erótica y política. Por un lado, Marfori copulando con la reina mientras la revolución derrumba el trono y Francisco de Asís se hace pis sobre la corona. Por otro, González Bravo iniciando la huida con su equipaje y un saco de dinero, objeto este último al que se asociará siempre su comportamiento y tiene que ver probablemente con lo ocurrido en aquellos días en que la multitud asaltó su casa o después cuando fueron requisados sus bienes entre los que se encontraba el todavía hoy buscado manuscrito de las *Rimas* de Bécquer.

La acuarela número 29, titulada "¡La del humo¡", ofrece otra imagen del viaje: abre la marcha González Bravo, seguido por el P. Claret disfrazado de ama de cría y con el príncipe Alfonso en brazos. Detrás, un aldeano porta un gran baúl y otro la reina Isabel a sus espaldas sentada en una silla como si se tratara de la obra de Goya titulada, "Tu que no puedes" *(Caprichos,* núm. 42), que ya contaba con cierta tradición al haber sido utilizado en viñetas de intención política, tradición qué continuó al menos hasta finales de siglo en revistas como *Don Quijote* (véase en su número 8, de l892, la ilustración "Tú que no puedes, llévame a cuestas"). Cierra la marcha Francisco de Asís.

La núm. 33 presenta a González Bravo de nuevo cargado con bolsas de dinero y camino de Francia mientras exclama; "Ya gané!". En segundo plano, Prim hace ademán de sacar el sable, actitud ésta en la que lo hemos visto en otras imágenes de la época y cuyo sentido no es otro que destacar su permanente amenaza a quienes estaban violando las leyes. Es coincidente en sus motivos esta acuarela con la primera de las litografías de Ortego citadas cuyos motivos centrales son las bolsas de dinero y a su lado, González Bravo. Varios artículos de los incluidos en esos días por la revista insisten machaconamente en el mismo tema cuando se refieren a González Bravo: se le acusa de huir con dinero del Tesoro Nacional. Y, en fin, la acuarela 62 que, como queda dicho, es coincidente con la litografía de *El siglo ilustrado.* Tan solo alguna minúscula diferencia de detalle como la ausencia en la acuarela del letrero que vemos en la litografía "BARRIO LATINO" y por contra, el añadido del pie:

> -Mira, oh Regina, á la tua porta
> questo misero padre Clarete,
> á pietà di lei ti muova
> perque es degno, perche es degno de pietá.

Se supone que el P. Claret debe cantar estos ripios, ya que a la vez mueve el manubrio del organillo que porta. Le escuchan la reina abanicándose y Francisco de Asís cruzado de brazos e indiferente. El uso de la lengua italiana tiene que



"HOY. PRIMERAS HORAS DE EMIGRACIÓN", *El Siglo Ilustrado*, 73 (4-X-1868).

Acuarela nº 62 de *Los Borbones en pelota*.

ver con el papel jugado por el P. Claret en el complejo asunto del reconocimiento del Reino de Italia tras largo enfrentamiento entre el Papa Pío IX y los liberales italianos. Acaso no esté de más señalar -como me recuerda Leonardo Romero- que en el término "Clarete" se dan la mano El P. Claret y González Bravo quien a finales de los años treinta había utilizado el seudónimo de "Ibrahim Clarete" como firma de sus virulentos artículos antimonárquicos, escritos al servicio de Espartero. Paradójicamente ahora aparecía como último sostén de la Reina antaño tan denostada. La desfachatez y el oportunismo del personaje no necesitan más comentarios.

También en la acuarela número 3 trata de las relaciones con la Santa Sede y las ayudas que España le venía prestando con la mediación del Padre Claret, recibido en audiencia por el Papa, antes y después de la Revolución; por el pie -se alude en él a la pérdida de ayuda de España- tal vez se refiere a los meses siguientes a la Revolución:

> El Papa-Ricorta il capelo,
> scattima in tuto;
> gli danaro de Spagna
> per Roma e perdutto.

En el conflicto que enfrentaba al Papa con los liberales italianos, la monarquía española apoyó hasta donde pudo al Papa teniendo mucho que ver en ello los consejos del P. Claret a la reina, cuyo confesor era. Se le había ofrecido incluso la posibilidad de acoger al Pontífice como emigrado político. Progresistas y demócratas habían clamado en vano contra este posicionamiento español, que explica en buena parte el trato condescendiente del Papa con la reina y su airada conducta. Las presiones del P. Claret y otros sectores del clero, sin embargo, frenaron pero no impidieron a la larga el reconocimiento del reino de Italia, a pesar de la insistencia del propio Pontífice en que no lo hicieran. Pero las circunstancias políticas españolas tuvieron más fuerza y O'Donnell impuso a la reina el reconocimiento, obligando al P. Claret a retirarse de la Corte. Hizo entonces uno de sus viajes a Roma donde fue recibido por Pío IX, que le aconsejó que a pesar de la situación volviera al lado de la reina como confesor, estimando que era su mejor arma para seguir influyendo en las decisiones de ésta[7]. La acuarela número 3 citada bien podría aludir también a esta circunstancia.

Pero volvamos a los días del estallido revolucionario. Durante el verano de 1868 el P. Claret acudió a San Sebastián con el séquito de la reina desplazada allí para tomar los baños. Y en ese lugar fue donde los sorprendió la Revolución saliendo de España con ella el día 30 de septiembre, siendo bien acogidos en Francia por el emperador Napoleón III, que ofreció a Isabel II un Palacio en Pau donde se instalaron provisionalmente. El P. Claret en una casa cercana como solía hacer para aminorar los comentarios. Un mes después, la familia real se instaló en París. El P. Claret continuó un tiempo a su lado y después moviendo hilos en todo

lo referente a la cuestión dinástica española hasta su muerte.

Al presentarlo ahora parloteando en italiano -y llamado despectivamente "Clarete"- se alude a sus actitudes políticas en esos días, insistiendo inútilmente en sus planteamientos, que los habían conducido a la situación de destierro que estaban viviendo.

Pudiera ser que esta acuarela forme serie con la citada más arriba -núm. 2- y que la actitud humilde y pedigüeña del P. Claret convertido en músico ambulante, fuera la puesta en práctica del consejo del Pontífice. Pero esta lectura es apenas una sugerencia necesitada de más datos que la confirmen.

Otro aspecto llama la atención en la acuarela 62: la colocación distanciada de Francisco de Asís y la reina, a la que parece rondar en exclusiva el P. Claret ignorando la presencia indiferente del rey. Lo cierto es que unos meses más tarde acabaría separándose la regia pareja, retirándose él a su palacio de Epinay donde residió hasta su muerte en 1902.

Varias acuarelas tratan sobre la vida en Francia de los emigrados, presentando a la reina sobre todo divirtiéndose como olvidada de su situación y participando muy activamente en el carnaval parisiense en compañía de los miembros de su séquito y de Napoleón III o en otros actos sociales, conformando una pequeña serie los números 5, 15, 22, 31, 42, 74. No disuenan con obras de Ortego como "Actualidades. El can-can" (*Gil Blas*, 28-V-1869).

O bien la reina es presentada ocupada en cuestiones dinásticas -46, 68- y en actividades de espectáculos de feria: 34, 36, 45, 57, 58. Acuarelas en todo caso necesitadas de largo estudio y comentario. Con el tiempo habrá que proceder a una ordenación cronológica del contenido de las acuarelas, puesto que su numeración en los cartapacios es arbitraria, lo que dificulta su interpretación. Salta a la vista que en ocasiones forman pequeñas series que giran en torno a un acontecimiento. Es probable que agrupadas y buscando en la prensa satírica del momento se identifiquen otras escenas que pudieron ser publicadas al hilo de los acontecimientos como ocurre con las aquí estudiadas. Si contáramos con un estudio pormenorizado de la trayectoria de Ortego, por ejemplo, sospecho que esta búsqueda sería más fácil. Ocurre, sin embargo, que aunque fue un dibujante excepcional no se ha realizado -que sepa- ningún ensayo de ordenación de su obra[8]. En *Gil Blas* y bajo su firma encontramos ejemplos con notables analogías con las acuarelas de temas de ferias: así las escenas circenses, "Equilibrio europeo" (7-III-1869), "Equilibrios peligrosos" (15-IV-1869), "La vida parisiense. Zarzuela bufa" (15-VII-1869), o toda una serie de cancanes políticos que publicó la revista durante 1869.

De hecho, ya escrita una primera versión de este ensayo, la diligencia y generosidad de Jesusa Vega me han proporcionado una nueva prueba en la dirección aquí apuntada. Se trata de la versión litografiada de la acuarela núm. 70 de *Los Borbones en pelota* -(sus dimensiones 25,2 x 33,1 cms.)-, perteneciente a la colección de D. Antonio Correa, a quien agradezco poder reproducirla.

Esta vez la litografía no va firmada, pero alguien ha escrito en su ángulo

Litografía de la colección de D. Antonio Correa.

Acuarela nº 70 de *Los Borbones en pelota.*

inferior derecho "Ortego litog.", acertando en mi opinión al atribuírsela. Forma serie tanto con las acuarelas -por su contenido- como con las litografías que aquí vengo estudiando, por su técnica y forma de difusión. Como se apreciará son datos que se acumulan en dirección convergente.

Y habrá que buscar también, claro está, en otras direcciones, como el teatro político de circunstancias que se produjo entonces y que recurre con frecuencia a una concepción del espectáculo como revista y aun periódico hablado[9]. O formas teatrales o parateatrales aún más populares como el circo, los cafés-cantantes, los bufos, el carnaval. El dibujante los ha tomado como modelos para sus caricaturas. Estaba muy extendida la representación artística de una visión teatralizada de la vida como ya oportunamente han señalado los editores de *Los Borbones en pelota.* Añadiré un ejemplo más ofrecido por la revista que nos ocupa. En su núm. 5 (16-VI-1867) se incluye el siguiente cantar de Ventura Ruiz Aguilera:

> Todos a ver comedias
> van al teatro,
> yo me voy al del mundo
> que es más barato.
> Y en él observo
> que están representadas
> con más acierto.

Si se recorren las páginas de *Gil Blas* y sus almanaques se constata una gran abundancia de viñetas satíricas fundadas en esta visión teatralizada de la vida y con anclajes en la realidad cultural popular de la época. Parte de estas imágenes tienen un interés informativo -sin dejar por ello de ser satíricas-, pero un buen número trasciende lo informativo para alcanzar un nivel más general, conformando una especie de actualización del viejo tópico de la vida como teatro. Se pueden citar al respecto trabajos de Ortego como "Fantasmagoría carnavalesca" *(Gil Blas,* 3-III-1867), "El público de los bufos" (17-III-1867), "Coro de los bufos" (25-IV-1867) o bien las escenas circenses de 1869 ya citadas, ejemplos éstas últimas de la utilización de este lenguaje para la sátira política. La misma cabecera de *Gil Blas* presentó durante mucho tiempo al célebre personaje literario moviendo títeres en un teatrillo.

De cómo gravitan estos modelos sobre las creaciones satíricas a que me refiero, acaso ningún texto ofrezca mejor ejemplo que el artículo de Eusebio Blasco, "Los bufos Borbón", publicado en *Gil Blas* el 1 de octubre de 1868, donde comenta entre otras cosas que la mentada compañía se va a actuar al extranjero donde ofrecerá números como la gran pantomima "La dinastía de los mamarrachos" o también "Gran exposición de amantes extraoficiales". El artículo de Blasco se convierte así en un directorio de lo que hallamos en los hoy ya célebres cartapacios de *Los Borbones en pelota.* Y, además, Blasco no deja de recordar las persecuciones sufridas hasta ese momento por gentes de la revista como Luis Rivera -que ha estado en dos ocasiones preso en El Saladero- o Manuel del

Palacio, exiliado en Puerto Rico. Al calor de la libertad recién estrenada se rememoran las estrecheces de antes y hasta se recupera en este número una viñeta satírica prohibida, siendo el artículo como una explicación literaria de la acuarela número 67 donde se presenta a la prensa amordazada personificada en *Gil Blas*, *La Discusión* y algún otro periódico no afecto al gobierno. En los escritos antiborbónicos se manifiesta no sólo una divergencia palmaria de ideas -*Gil Blas* no dejará en los meses siguientes de defender la república como sistema político- sino también un verdadero ajuste de cuentas por las arbitrariedades sufridas.

Como se va viendo, la diversidad de composiciones de *Los Borbones en pelota* parece indicar que las acuarelas no sólo miran a varios modelos en su creación sino que estaban destinadas a usos diversos. Si en unas es evidente la conformación de series -por ejemplo el crimen clerical escenificado en los núms. 12 (b), 89 y 96- como verdaderas aleluyas, que podían ser montadas sucesivamente en las páginas de una revista, otras tienen el aire inequívoco de estar destinadas a portadas, ya que no se plantean como escenas, acentuando su carácter narrativo, sino más estáticas, con un carácter más general y tendiendo a presentar un único personaje simbólico o bien un retrato identificador de un personaje concreto. Además, tienen una verticalidad que contrasta con las anteriores. Ejemplos del primer tipo pueden ser los números 61 y 2 donde se presentan estatuas de la libertad, amenazadas por bandadas de roedores (clérigos reaccionarios), que minan su base. La núm. 10, "¡España, no pises tan fuerte, que te vas a quedar sin Cuba!", donde una mujer que representa a España pisa unas uvas tan fuerte, que amenaza con estallar la cuba.

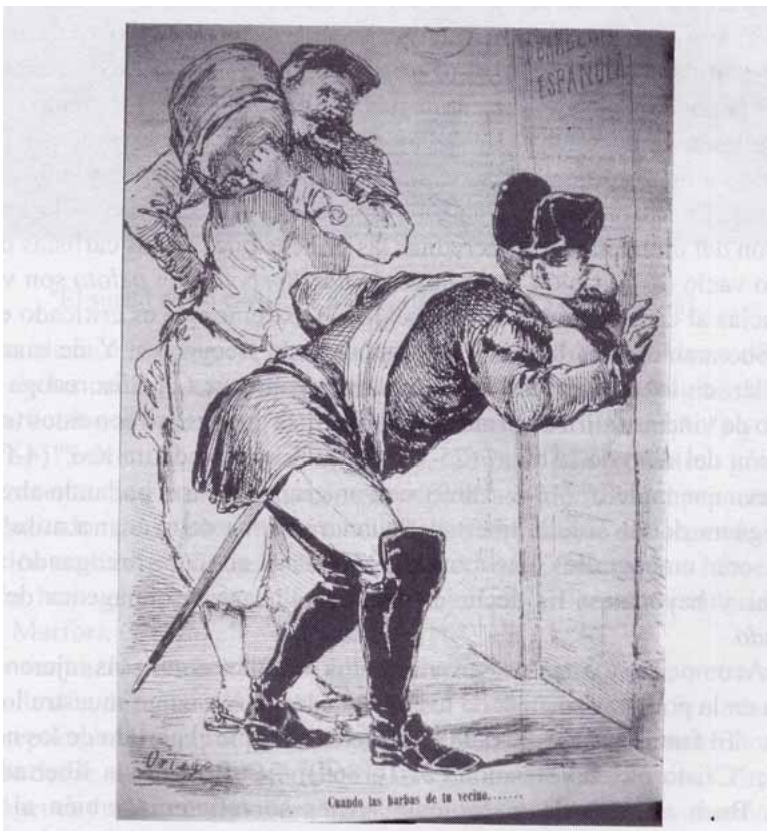
Verdaderos retratos caricaturescos, perfectos para portadas, son los números y personajes siguientes: en la acuarela número 30, el P. Claret en lo alto de un altar, aureolado como santo y con unos signos identificadores de gran claridad: en su mano derecha sostiene una llave (símbolo siempre del poder de la Iglesia) y en la izquierda un haz de alfalfa: como buen pastor, alimentará así a sus borregos. En la parte inferior dos amorcillos: uno sostiene una boina carlista y el otro un trabuco, signos identificadores de las fuerzas reaccionarias. El título es de gran transparencia: "Verdadera imagen del Rvdo. Padre Clarete, repartidor de alfalfa espiritual para los borregos de Cristo". Conlleva un hábil juego irónico, pues en efecto, es una imagen, utilizando el término aunando diversas acepciones. Lo es porque representa a una persona, pero es también imagen sagrada contrahecha, es decir, que en esta ocasión el dibujante ha elegido como modelo las estampas religiosas de santos, para desacralizarlas.

Un nuevo ejemplo lo constituye "El rey consorte / primer pajillero de la corte", número 83, donde aparece Francisco de Asís masturbándose y con una impresionante cornamenta. La ambientación en este caso es de cuadro cortesano oficial de gran boato, que se manifiesta en el fondo de exagerados paños y paisaje, quedando así un nuevo modelo contrahecho y destrozado.

La acuarela 106 presenta a un militar muñequizado -Serrano-, de gran

rigidez, un verdadero autómata dispuesto a dar órdenes y a seguirlas mecánicamente. Y, en fin, cerrando la serie es presentado Narváez en lo alto de un patíbulo, dispuesto a aplicar garrote vil sin conmoverse. Difícilmente se podía presentar de una manera más directa y cruel la política represiva que ejerció sobre todo en los años sesenta. Su actuación en la Noche de San Daniel, por ejemplo, le dejó marcado de por vida como político sin escrúpulos a la hora de reprimir cualquier manifestación donde se criticara a la monarquía.

Pero volvamos al semanario que ha motivado este ensayo y a las colaboraciones de Ortego en las semanas siguientes al levantamiento revolucionario, que añaden nuevos datos. En el número 74 (11-X-1868) se incluye una nueva litografía sobre dibujo de Ortego grabada por Paris hijo y titulada "Cuando las barbas de tu vecino...". Es decir, "Cuando las barbas de tu vecino veas pelar, pon las tuyas a remojar", como reza el refrán completo. En ella se presenta a Napoleón III mirando por el ojo de una cerradura lo que ocurre al otro lado de una puerta donde se lee "BARBERIA ESPAÑOLA". Simboliza lo ocurrido en España y de este modo se le se sugiere a Napoleón III que vaya tomando nota de lo que le ocurrirá a él mismo en Francia.



Cuando las barbas de tu vecino...", *El Siglo Ilustrado*, 74 (11-X-1868).

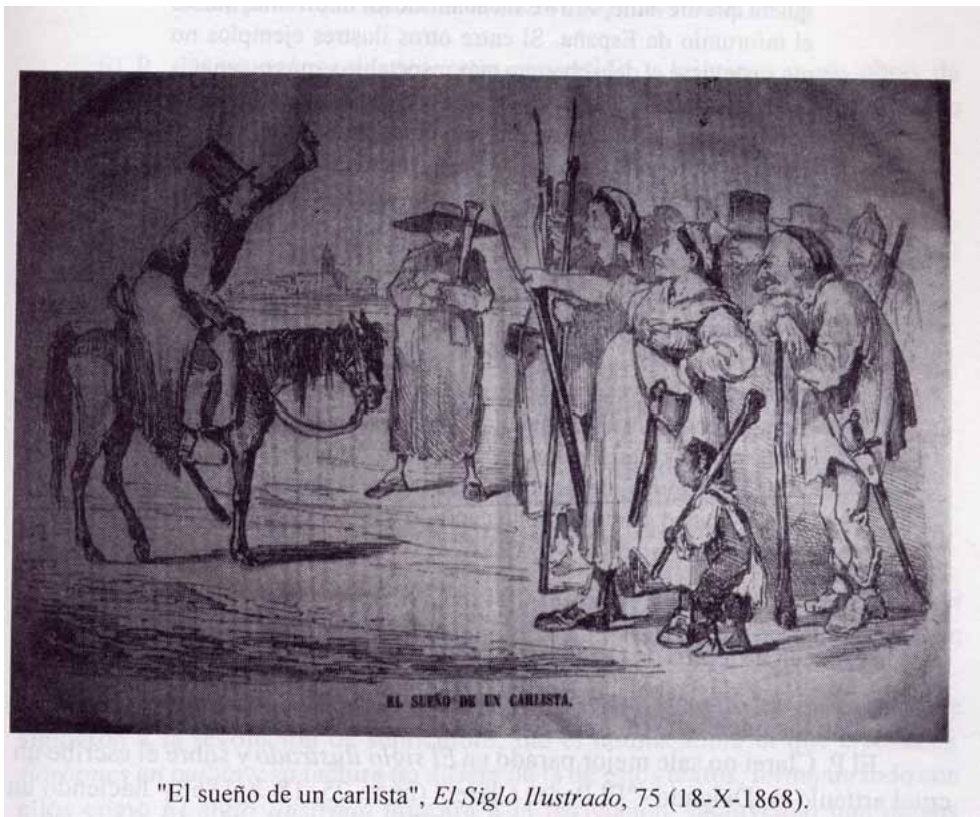
de Reyes)"- hace más explícito su contenido por si no fuera suficientemente nítido. Realiza un breve recorrido por la historia reciente de Francia y España mostrando el destino fatídico de sus opresores; primero lo fueron Napoleón y Fernando VII, ahora Isabel Il y Napoleón III; el trono de Isabel ya ha caído, que vaya pues poniendo a remojo sus barbas Napoleón III, el monarca francés.

El interés de esta litografía para la exégesis de *Los Borbones en pelota* reside en que los rasgos del personaje son idénticos a los de su *portait chargé* habitual en las acuarelas de esta serie: así en la núm. 24, Napoleón III aparece saludando galante a la reina con exagerada pose y dispuesto a cortejarla convertido en nuevo guapo guitarrista mientras dice: "¡Olé Salerro!". Su enorme nariz y sus largos y afilados mostachos, amén de su uniforme ricamente ornado con medallas, cruces y banda, fijan el perfil del emperador, muy similar -como digo- al de la litografía citada. Caracterización que se reitera en las acuarelas 31, 42, 46, 68, 74. Durante todo el año 1869 publicó Ortego en *Gil Blas* caricaturas de Napoleón III cuya similitud de trazos y rasgos con éstas es evidente: "El primer amolador de Europa" (14-III-1869), "Napoleón III componiendo una silla" (16-V1-1869), "Napoleón III empujando a un candidato" (22-VIII-1869), etc. El correlato en los textos lo son los artículos políticos de Luis Rivera.

Y aún publicó días más tarde Ortego en *El siglo ilustrado* una nueva litografía titulada "El sueño de un carlista" (núm. 75, 18-X-1868) de interés para conocer la posición de estos republicanos radicales en aquel momento en asuntos como religión y política. En ella se ve a un ridículo -por desmedrado- jefe carlista arengando a un grupo de aldeanos donde se mezclan ancianos y niños armados con palos. En un segundo plano un cura trabucaire sigue atento la arenga. La intención del dibujante es desacreditar las pretensiones de los carlistas de ocupar el trono vacío de la nación. A lo largo de *Los Borbones en pelota* son varias las referencias al carlismo, unido al clericalismo extremo que es criticado en toda la serie. Su característica boina o sus trabucos son frecuentes. Y de manera muy particular, en los meses que siguieron a la revolución, *Gil Blas* recoge un buen número de viñetas satíricas firmadas una vez más por Ortego con estos temas: "La procesión del niño de la bola" (25-V-1869), "El sueño de un neo" (4-IV-1869), "El nuevo quemadero" (16-V-1869), con un grupo de curas bailando alrededor de una hoguera donde arde la libertad; "Nuevo sistema de ayudar a misa" (l9-VII-1869), con monaguillos que portan bayonetas, un cura arengando a boinas carlistas y bayonetas...Es decir, en idéntica línea a las imágenes de *El siglo ilustrado.*

Acompañan a estas viñetas virulentos artículos contra las injerencias de la Iglesia en la política española de los que pueden servir como muestra los de Luis Rivera: "El fantasma" (25-X-l868), que no es otro que el partido de los neos en las aldeas; "Cristo en el Vaticano" (14-1-1869); "¡O Roma o la libertad!" (26-1-1869). Buen número de textos e imágenes se refieren también al entonces debatido asunto de la libertad de cultos. Esta militancia anticlerical es un factor más que da cohesión al grupo de *Gil Blas,* y tanto si hablamos de sus dibujantes (Ortego o Perea) como si nos refrimos a sus periodistas (Luis Rivera o Roberto Robert).

Todas estas imágenes aparecen en *El siglo ilustrado* embutidas entre textos



"El sueño de un carlista", *El Siglo Ilustrado*, 75 (18-X-1868).

de diverso alcance ideológico, algunos ya comentados, pero nacidos todos ellos del calor de los primeros días de la revolución. En las primeras páginas ahora se dedican artículos a Prim (núm.74, 11-X: "La vuelta del proscripto") y Topete (núm. 76, 15-XI: "Don Juan Topete"), ambos con retratos grabados litográficamente. Son dos cantos desmesurados de sus méritos, del primero como añorado salvador de la patria y centinela de las libertades, del segundo por su intervención en Cádiz y firmado éste por Juan Alvarez Guerra. Los héroes de la revolución han venido así a ocupar el espacio que en números anteriores se reservó a Marfori, O'Donnell o Narváez.

Por contra, los Borbones son objeto de críticas y befas, que no otro sentido tiene la inclusión de la llamada de la reina Isabel II a los españoles, firmada en Pau el 30 de septiembre, que publican completa, precedida de una irónica nota: "he aquí lo que desde extranjera nación dice al que fué su reino la ex-reina". En medio de las imágenes y textos antimonárquicos su consideración de la revolución como una "conjuración" promovida por "el insensato orgullo de unos cuantos ambiciosos y de otros tantos extraviados" convierten su manifiesto en algo ridículo y no menos su victimismo:

> "En la noble tierra desde la cual os dirijo la palabra y donde quiera que me halle, sufriré sin abatirme mi infortunio, que es el infortunio de España. Si entre otros ilustres ejemplos no me sostuviese el del soberano más respetable y más magnánimo, rodeado hoy de dificultades y de amarguras, la confianza que tengo en la lealtad de mis súbditos, en la justicia de mi causa, y sobre todo en aquel en cuyas manos se halla la suerte de los imperios, me daría fuerzas para soportar la injusta desgracia que sobre mi pesa. La monarquía, obra de quince siglos de luchas, de victorias, de patriotismo y de grandeza, no puede sucumbir para siempre en quince días de perjurios, de traiciones y de motines. Tengamos, pues, fe y confianza en el porvenir: las glorias del pueblo español han sido siempre la gloria de sus reyes; las desgracias de sus reyes han hallado siempre eco en el noble pueblo español. Para la justa, equitativa y patriótica aspiración que firmemente abrigo, y sin duda abrigáis vosotros, de mantener el derecho, la legitimidad y el honor, contad siempre con la decisión enérgica y el maternal amor de vuestra reina. -ISABEL"

Gil Blas dedicó también amplio espacio a comentar irónicamente el mensaje de la reina en artículos de Gil Pérez y sobre todo un despiadado artículo de Luis Rivera: "Protesta de Isabel de Borbón (traducida del lenguaje de los reyes al lenguaje de los pueblos)" (8-X-1868).

El P. Claret no sale mejor parado en *El siglo ilustrado* y sobre él escribe un cruel artículo R. Delgado -"El Padre Claret" (núm. 75, 18-X-1868)- haciendo un recorrido por sus obras de las que va extrayendo frases y contrastándolas con su conducta a la vez que va presentando el corrompido mundo de la corte isabelina. El resultado es una despiadada befa sobre el personaje y la corte. Su sátira se ceba en la vida sexual de la reina y su promiscuidad que no sólo no fue condenada por Roma sino tolerada y valiéndole a la reina los buenos oficios del P. Claret la concesión de la Rosa de Oro. Son chanzas muy similares a las que publicaba en aquellos días *Gil Blas*[10]. En la sátira se van mezclando asuntos y dotándola de dobles sentidos que la convierten en un texto de eficacia similar a la de las acuarelas de Los *Borbones* en *pelota* y los comentarios que las acompañan. Bastará un ejemplo:

> "¡Oh misericordia humana, más grande que la divina! El *quodcunque solveris in terra,* tiene más extensión que el Océano. *Ecce nunc reges inteligite,* el Papa perdona siempre que mandeis dinero á Roma para sostener la guardia veterana con capello y el ejército de zuavos... El P. Claret era en toda regla un ministro plenipotenciario. Para aplacar, otrosí, la cólera de Dios, Isabel se ponía la camisa de Sor Patrocinio, y esta,

> por espíritu mundano, la camisa de Isabel. Item, se fundaban conventos. Item, se fusilaban liberales. Y le decía a un general la grandísima... '¿Ves qué tranquilo está el pais? Desengáñate que aquí solo conviene palo y más palo.'"

El P. Claret es presentado como pervertido y lujurioso y sus obras de moralista interpretadas sesgadamente en esta dirección. Extracta párrafos como éstos:

> "En la *Cesta de Moisés* dice: 'Son, hijo mío, los saraos y los bailes unos escollos malignos, que en ellos suele naufragar la mayor parte de la juventud..., aquellas palabras indiscretas al oido, aquel roce de los vestidos, aquel calor que se desarrolla, aquellos meneos ¡ay ! ¡ay! ¡ay!... Y continuando con el asunto: ¿cuántas delectaciones amorosas, cuántos amancebamientos, cuántos adulterios...y...y...y...cosas que el pudor no permite nombrar. En la *Llave de* oro pone una confesión de una niña para modelo en el interrogatorio de los sacerdotes, que a un vicioso escandalizaría. Los *Consejos a las casadas y a las viudas* contienen cosas parecidas."

Sus enumeraciones se prolongan largo espacio para concluir que "tal es el literato, tal es el hombre en cuyas manos ha estado la conciencia de la que un tiempo fuera dueña de nuestros destinos".

Esta literatura antiborbónica y contra el P. Claret abundó en los meses que siguieron a la revolución de septiembre, fue el humus sobre el que creció *Los Borbones en pelota* y su factura no difiere de la de estos textos, forma un todo con ellos como *El siglo ilustrado* muestra a la perfección, incluyendo una de sus imágenes.

De Marcos Zapata publican "Las tres épocas. Cuadros patrióticos al humo de la pólvora" (núms. 74 y 75, 11 y 18-X-1868), que abunda en la misma dirección y se propone desvelar también los "misterios de palacio". Para ello pasará de una descripción del Palacio Real como joya arquitectónica a presentarlo como símbolo de un régimen reprobable:

> "El alcázar de la monarquía española es una joya de arte a la vista del espectador inteligente, y un grandioso montón de rocas acinadas [*sic*] ante la contemplación de los profanos. Pero ¡ay! que sobre su mérito artístico campea sangriento y aborrecible un símbolo que espanta, una significación que aterra, una historia infame como las razas que han habitado sus peregrinas cámaras, sus marrnóreos salones, centro cruel y escandaloso de impúdicas amazonas, baluarte impuro de estúpidos autócratas, nido perpetuo de feroces águilas, inmunda madriguera de funestos tigres y vil morada de sober-

> bios e indómitos chacales. Su pomposa fábrica es un pasmo, una grandiosidad, una magnificencia, una maravillosa creación del sabio y del artista. Su cómoda vivienda es un horrible sarcasmo. La desolación, la crueldad, la hipocresía, la farsa, el dolo, la impureza, el libertinaje y todos los más asquerosos vicios y todos los más espantosos crímenes, han venido sucediéndose en sus misteriosas entrañas."

No parece necesario seguir transcribiendo más fragmentos del discurso incendiario de Marcos Zapata. Su alegato antimonárquico -Zapata contempla el Palacio Real como antaño los novelistas góticos los castillos feudales, como verdaderas cámaras de horrores y perversiones- deja corto el contenido de *Los Borbones en pelota,* que ha parecido tan excesivo al ser publicado. Hubo abundante literatura en esta línea. Y lo que Zapata echará en cara sobre todo a la reina es su traición a los liberales que la auparon generosamente al trono frente a las pretensiones de los ultraconservadores en cuyas garras ha terminado por caer. Su falta de sensibilidad hacia el pueblo incluso en acontecimientos tan tremendos como al Noche de San Daniel por lo que llegará a compararla con Calígula.

No es el momento ahora de entrar a valorar la exactitud o no de las acusaciones lanzadas contra Isabel II o el P. Claret. Los historiadores van poniendo las cosas en su justo punto. Lo que hay que resaltar de estos escritos es su proximidad al ambiente y a las ideas de las que surgieron *Los Borbones en pelota,* una manifestación más del clima extremadamente radicalizado que se vivía en aquellos días. Sus acuarelas no disienten de otros documentos según han mostrado sus editores o los artículos de entonces que vamos citando.

Sin embargo, algo debió ocurrir en esas semanas entre el director literario y los colaboradores de *El siglo ilustrado* y el empresario propietario porque la revista volvió a su tono anterior, dejando Juan Alvarez Guerra la dirección. La revista permite aventurar algunas hipótesis de lo ocurrido y que deben ser añadidas a lo expuesto hasta aquí. Veamos lo sucedido, transcribiendo algunos textos que, unidos, cobran sentido.

En un breve suelto del número 75 se indica lo siguiente:

> "Nuestro director el Sr. Alvarez Guerra marchó el viernes a Zaragoza, invitado por la Junta revolucionaria de aquella ciudad. Nuestro amigo, estamos seguros, visitará muy detenidamente la Exposición, y dará de ella en EL SIGLO curiosos detalles."

En el número siguiente firma la encomiástica semblanza de Topete, ya citada. Nada parece haber cambiado en apariencia. Sin embargo, una "Advertencia" incluida en su comienzo indica que "Causas bien agenas á nuestra voluntad nos han obligado a una suspensión, que ya que no pudimos prever, prometemos pagar".

La explicación de la causa de la suspensión dada a los lectores es la falta de grabados -bastante plausible si se tiene en cuenta la agitación de aquellos días- y se anuncia a los abonados que el dinero que han pagado por los números correspondientes a los días 25 de octubre, 1 y 8 de noviembre no aparecidos lo recuperarán con los siguientes. Sigue, sin embargo, a esta explicación un suelto que copio:

> "A los individuos que nos han preguntado estos dias si el propietario de EL SIGLO ILUSTRADO era D. Juan Alvarez Guerra, contestamos diciendo que dicho señor no es ni ha sido en EL SIGLO ILUSTRADO más que un director literario, exento de toda participación en la parte editorial."

Dos semanas más tarde -y es el último número que he podido ver (núm. 78, 20-XI-1868)- una nueva "Advertencia":

> "Nuestro querido director D. Juan Alvarez Guerra ha cesado en su cargo por tener que ausentarse de Madrid. El Señor Alvarez Guera [*sic*], ya lo dijimos y lo repetimos, no ha sido en EL SIGLO ILUSTRADO más que un director literario, exento de toda participación editorial."

¿Qué sucedía en realidad? La situación de *El Siglo Ilustrado* no era buena y a la suspensión citada parece que siguió con este número su desaparición. Que las dificultades eran ciertas, lo confirma el núm. 77 (15-XI-1868) donde también se hace alguna indicación sobre las dificultades que vienen atravesando. Pero hay algo más. Se reproduce un grabado de Pío IX rodeado de su corte y probablemente grabado a partir de una fotografía, es decir, sin intención crítica alguna. Y por si fuera poco, al comentar su inclusión, se dice que las circunstancias no les permiten dar su opinión sobre la situación y que el tiempo dirá. Vuelvo a la pregunta formulada: ¿qué estaba pasando?

Aunque no se deben menospreciar las dificultades económicas como causantes de la desaparición de la revista, es difícil sustraerse a la sospecha de que existieron otros motivos para el inesperado desenlace, ya que en el último número -debo insistir, de los que he podido ver, tal vez existan más- se da noticia del cese del director literario, pero no anuncia para nada el cierre de la publicación. El contenido y el tono radicales han desaparecido y hasta se percibe que flotan ciertos temores a opinar libremente como ocurre respecto al grabado de Pío IX citado. Un artículo firmado por Fernando Costa -"Artículo de oposición" (núm. 76, 15-XI-1868)- da cuenta de la situación de gran confusión que reina en el país y cómo ahora todo el mundo se proclama liberal y se afanan muchos en sacar provecho de la situación, tratando de conseguir prebendas; alegando supuestos méritos, se va al copo de cargos. La nación comparece personificada y asistimos a la siguiente escena:

"Tranquila ésta (la nación) se presentó a su vista (la de los pretendientes) una inmensa mole de dorado turrón. -¡A mí,a mí,a mí! -Yo te acompañé en tu viaje.-Yo tuve que escapar a Lisboa (huyendo de mis acreedores).-Yo fui redactor de un periódico coloreado siempre por el lápiz rojo del fiscal. Yo soy el primo del hermano del cuñado del que fué tan perseguido por el gobierno pasado.-Y siempre he sido su amigo.-Yo estuve en las barricadas.-Y ¡yo, yo!.-¡A mí me llevaron a presidio.-¡Y a mí al Saladero!.-¡Y a mí me fusilaron! -Bien, hijos míos: tomad...gobernador, gobernador, gobernador, director, secretario, administrador. . . ¿ Y yo? ¿Y yo?"

Tras algunas observaciones en que destaca irónicamente que ya "Obispos hay hoy que casi son republicanos", pasa a presentar otro cuadro alegórico de la situación, que merece ser transcrito por extenso, ya que ilumina de manera admirable ciertas acuarelas de *Los Borbones en pelota,* donde aparece personificada la Revolución -que no otra es la matrona que vamos a ver (compárese con las acuarelas núms. 16 (b), 44)- lo mismo que en el texto que acabo de transcribir, la personificación de la Nación es similar a la presentada en algunas otras acuarelas (núms. 4, 10, 16, 19 (b), 77). Estos trasvases de discursos se me antojan decisivos en la clarificación del contenido de la colección de acuarelas, sumados a los que ya he ido enumerando en otros momentos de este ensayo. Veamos el texto donde comparece personificada la Revolución:

" Y una esbelta matrona medio envuelta en un manto encarnado, con el gorro frigio ladeado, una espada en la mano y una tea medio apagada a sus pies, contemplaba la funcion. Al principio sonreía. Después frunce un poco el entrecejo y luego exclama apretando los puños: -"¡Lo van a echar a perder! ¿Eh? ciudadanos...tened cuidado...id despacio; no os aturdáis…de estos primeros pasos depende vuestra consolidación...vuestra felicidad futura ¿Eh? que la Europa nos contempla y espera mucho de vosotros…¿Eh? escuchadme...soy la revolución...os he hecho libres, os he dado ocasión para que labreis la felicidad de vuestra hermosa patria. Que no os turbe la ambición, ni la amistad, ni la confianza, ni las recomendaciones. Atended los méritos y la aptitud de los pretendientes. Desconfiad de los intrusos ¡Mucho ojo, ciudadanos, mucho ojo! Y tú, venerable clero, ¿dónde vas? ¡Atrás! tu misión no está aquí...¡Atrás! al altar. ¿Qué eres liberal, que eres demócrata? ¡Atrás! el clero solo debe ser cristiano. Tanto horror me inspira un cura reaccionario como uno revolucionario. ¡Atrás!...Pronto tendrás trabajo con que distraer tus ocios. La libertad de cultos te pondrá al lado sacerdotes de otras religiones y tendrás que rivalizar con ellos

> y morigerar tus costumbres. Presentándote tal cual debes ser, serás más querido y podrás, con ejemplos de virtudes y de instrucción, captarte la estimación de tus hermanos."

La Revolución -cuya imagen se confunde con la de la personificación de la República: gorro frigio, espada y tea- suspende cansada su discurso viendo la inutilidad de sus consejos, concluyendo el artículo con estas palabras:

> "La esbelta matrona se calló, no porque la faltasen cosas que decir, sino porque apenas la escuchaban."

El autor del artículo, pasada la euforia de las primeras semanas, sentía la necesidad de mostrar cómo debía ser encauzado el proceso revolucionario, que estaba siendo tergiversado y convertido en mero pretexto para el medro de oportunistas. A las dificultades para seguir haciendo un periodismo radical manifiesto en los textos e imágenes que venimos citando, debe añadirse la desazón que se desprende de éste por el rumbo que iba tomando la situación. La revolución se desvanecía, se iniciaban los movimientos acomodaticios y se restringía de nuevo la libertad de expresión. Todo ello ayuda a entender lo ocurrido en el seno de *El siglo ilustrado* desde su estallido eufórico revolucionario hasta su extinción en apenas unas semanas.

Un seguimiento de la trayectoria de los colaboradores del semanario seguramente proporcionará nuevas luces. En particular, es sintomático el viaje a Zaragoza de Álvarez Guerra, invitado por la junta revolucionaria de esta ciudad, lo cual da a entender que tenía cierta consideración en sectores ideológicos radicales. Es perfectamente posible que fuera el mismo viaje que hizo el joven Pérez Galdós a la ciudad de los Sitios y que revivió años más tarde en sus *Memorias* con un deje de ironía:

> "Fueron Serrano y Topete, y con ellos y tras ellos una caterva de políticos, literatos y periodistas. Entre estos, varios amigos me colaron a mí, que en aquellos días escribía en no sé qué semanario. (...) Si los magnates de la política y los literatos eminentes iban satisfechos, los chicos foliculares reventábamos de gozo."[10]

Desde luego quien sí realizó el viaje fue Manuel del Palacio, colaborador de *El siglo ilustrado* y antes también de *Gil Blas,* que entusiasmó al público recitando una quintilla política en el teatro Principal de la ciudad. Ocasión habrá de historiar también esto. En las primeras semanas de octubre de 1868 *Gil Blas* publicó textos similares[11].

Nuestro recorrido por *El siglo ilustrado,* regido en todo momento por el deseo de arrojar alguna luz sobre la autoría y primera difusión de las acuarelas de *Los Borbones en pelota,* va llegando a su fin y pensamos que no ha sido inútil. Es

el momento de hacer un breve balance.

Casi al comienzo de este ensayo he reproducido las conclusiones de Joan Estruch sobre sus indagaciones acerca de la autoría de las acuarelas, que le han llevado a sostener la existencia de un *Sem* republicano junto a otro tradicionalista. Nuestro estudio, creo que confirma sus afirmaciones y permite, además, avanzar un paso más. *El siglo ilustrado* aporta una evidencia que venía buscando: la cercanía a Ortego de este seudónimo y lo hace con una contundencia que deja pocas dudas: la acuarela número 62 se publicó litografiada en este semanario, junto con otras litografías de manifiestas similitudes firmadas por el conocido dibujante. Gracias a Jesusa Vega hemos podido añadir otra litografía basada en la acuarela 70 que, aunque ignoramos su lugar de publicación, recalca lo aquí sostenido. Las consecuencias que se derivan de ello con referencia a la autoría de las debatidas acuarelas son notables; invitan a replantear la autoría de la colección, poniendo un interrogante a su atribución becqueriana con que han sido editadas. La importancia del documento objeto de estas pesquisas merece que toda afirmación que se haga sobre él sea cuidadosa así como sobre quienes participaron en su confección o existen indicios de que pudieron hacerlo como es el caso de los Bécquer, puesto que conocemos de manera fehaciente su utilización del seudónimo de *Sem*. A comienzos del año 1868, los redactores de *Gil Blas* sintieron la necesidad de salir en defensa de Gustavo Adolfo Bécquer cuando fue atacado como demasiado permisivo en su labor de censor de novelas[12]. Razones de amistad y de equidad profesional parecen haberlos movido. Sin embargo, de ahí a suponer que compartía sus radicales ideas republicanas que le habrían llevado a participar en la creación de *Los Borbones en pelota,* media un abismo difícilmente salvable con los datos que poseemos hoy por hoy.

La difusión ya en los días siguientes al estallido revolucionario de al menos algunas de las imágenes en versión litográfica permite afinar un poco más su fecha de creación a la vez que sugiere nuevas cuestiones relacionadas con la autoría. Si tal como se viene diciendo, Gustavo Adolfo Bécquer acompañó a González Bravo en su salida de España no parece muy plausible que participara en la creación y difusión de estas imágenes. De otra parte, la insistente cercanía del dibujante Ortego a todo lo que rodea tanto al seudónimo de *Sem* como a las acuarelas de *Los Borbones en pelota* de las que hemos documentado algunas litografiadas por él, amén de otras muy cercanas, hacen pensar fundadamente en su activa participación en esta aventura artística y política.

Quedan muchas averiguaciones por hacer. De algunas de ellas algo se ha dicho a lo largo de este ensayo o aun pueden sugerirse otras antes de concluir, como la necesidad de no perder de vista el sistema de producción artística de la época, que por mal conocido puede inducirnos a afirmaciones erróneas. Da la impresión de que se hacía un uso bastante libre de textos e imágenes una vez que entraban en el mercado. Da la impresión igualmente de que dibujantes y escritores formaban verdaderos equipos que intercambiaban con facilidad sus creaciones. El paso de al menos algunas de estas acuarelas a litografías publicadas en las páginas

de revistas satíricas fue cosa de días, casi de horas. No es fácil imaginar la apropiación de unas imágenes por otros artistas tan rápida a menos que, como he dicho, se trabajara prácticamente en grupo, siendo en este caso los colaboradores de *Gil Blas* el círculo sobre el que hay que centrar las pesquisas. Más aún, no necesariamente las primeras versiones de estas obras tuvieron que ser las acuarelas. Bien pudo ser que al menos algunas de ellas fueran pintadas partiendo de imágenes ya existentes. Así parece que ha podido ocurrir en la composición de la acuarela 77 donde España se dirige a un grupo de notables hombres públicos del momento colocados sobre pedestales: Serrano, Prim, Topete, Sagasta, Figuerola, Rivero, Olózaga. España les recrimina por su indecisión y su pasteleo. Pues bien, *Gil Blas* publicó en 1870 una serie de "Caricaturas políticas", obra de Perea y Ortego, donde se encuentran los mismos personajes y -lo que es mucho más importante- en idéntica pose y con los mismos atributos. Cómo han sido reproducidos por los editores de Los *Borbones en pelota* su careo con citada acuarela es fácil y cómodo[13]. Su comparación sugiere no sólo preguntas acerca de su autoría, sino sobre la misma originalidad de las acuarelas, si se analiza ésta como sinómino de obras nuevas y únicas. Estas caricaturas ¿fueron pintadas autónomas y luego integradas en la composición más amplia de la acuarela o fue al revés? Solamente un conocimiento mejor que el actual del sistema de producción artística de entonces podrá dar todo su sentido a estos indicios.

La autoría de *Los Borbones en pelota* no está ni mucho menos resuelta. Se impone, pues, seguir dilucidando todo aquello. Entretanto, ojalá que este ensayo haya contribuido a descorrer un poco más la cortina tras la cual se descubre el agitado mundo de la España isabelina, los amenes de un reinado y los balbuceos de un nuevo régimen que terminaría por fracasar. La acuarela inicial de la colección es toda una invitación a hacerlo, entrando en aquel sorprendente mundo siguiendo la sugerencia de la esbelta muchacha que descorre una simbólica cortina, que permitirá acceder a los "misterios" de palacio y de la vida política del momento. Era la corte española sin duda una verdadera "corte de los milagros" y casi milagrosa parece la aparición un siglo después de este excepcional documento, cuya exégesis debe continuar con tanta pasión como rigor.

NOTAS

1. Los pasos son bien conocidos. Adquiridas por la Biblioteca Nacional de Madrid en 1986 las acuarelas, dio noticia por primera vez de su contenido Lee FONTANELLA en "El disparatado mundo de *Sem*", *Álbum Letras-Artes,* 17, 1988; aunque en esta aproximación se atribuyó la colección ya a los Bécquer, partiendo del uso bien contrastrado del seudónimo *Sem* por éstos -tal como Rubén BENÍTEZ probó *(Insula,* 311, 1972, 1, 10-12)- la propuesta de Fontanella apenas tuvo eco. Cosa bien distinta sucedió tras su ponencia con igual título en el congreso "Los Bécquer y el Moncayo" -ahora en las Actas correspondientes *(Los Bécquer y el Moncayo,* J. RUBIO ed., Tarazona-Zaragoza, 1992, pp. 71-89)- y la edición completa de las acuarelas con incitantes estudios de Robert PAGEARD, Lee FONTANELLA y María Dolores CABRA: Valeriano y Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Sem, Los Borbones en pelota,* Madrid, El Museo Universal, 1991.

2. *El gnomo,* 1*,* 1992, 141-144.

3. *Hispanic Review,* 61*,* 1993, 575-577.

4. Véanse, por ejemplo, recientes ediciones de las obras de poeta: *Rimas,* ed. Manuel DÍAZ MARTÍNEZ, Madrid, Akal, 1993, quien no encuentra otra explicación a su creación por los Bécquer que no sea "un intento oportunista de obtener el favor de la nueva situación política" (p. 15). *Leyendas,* ed. de José B. MONLEÓN, Madrid, Akal, 1992, p. 38: "Quiero hacer notar el artículo de Lee Fontanella sobre la pintura de los hermanos Bécquer: aunque es un trabajo documentado, resulta difícil creer que los cuadros de "Sem" que atribuye a los Bécquer sean ciertamente de ellos -y no digo esto por afán de perpetuar o defender la imagen de Gustavo Adolfo cultivador de lo inefable-. ¿Realmente pintaría Bécquer a González Bravo y la reina Isabel en situaciones ofensivamente obscenas? Puede ser".

5. J. ESTRUCH, "Los Bécquer, ¿pornógrafos y republicanos?", *Insula,* 545*,* mayo de 1992.

6. J. ESTRUCH, "Nuevos datos sobre *Sem", El gnomo,* 2*,* 1993, 63-66. Iris ZAVALA,"La prensa ante la revolución de 1868", en *La revolución de 1868. Historia, pensamiento, literatura,* Clara E. Lida e Iris Zavala eds., Nueva York, 1970, p. 309, menciona *La píldora* como posible periódico de Madrid reprimido como *La Igualdad* (Madrid?) y Los *descamisados* (Cádiz?) por los nuevos gobernantes. Los diputados republicanos se quejaron con razón del poco respeto del gobierno a sus propias leyes. Estas revistas criticaban la represión contra las poblaciones andaluzas sublevadas. Recuérdese que *El Museo Universal* publicó en 1869 algún grabado sobre dibujos de Valeriano Bécquer acerca de los levantamientos de Andalucía, si bien tienen fundamentalmente un carácter informativo.

7. Detalles de todo ello en el libro del P. Cristóbal FERNÁNDEZ, *El confesor de Isabel II* y *sus actividades en Madrid,* Madrid, 1964. Aunque se trata de una hagiografía del P. Claret utiliza voluminosa cantidad de documentos, que muestran las tiranteces que hubo.

8. Se le cita en obras de conjunto sobre dibujo y grabado en el pasado siglo. Véanse: Juan Antonio GAYA NUÑO, *Ars Hispaniae,* el vol. *Arte del siglo XIX,* Madrid, Plus Ultra, 1966, pp. 262-263. Valeriano BOZAL, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España,* Madrid, Alberto Corazón, 1979, pp. 101-109, sobre su paso por *Gil Blas*. O en el vol. XXXII de *Summa Artis, El grabado en España (Siglos XIX y XX),* Madrid, Espasa Calpe, 1988, pp. 391-396. No se cita, sin embargo, que utilizara el seudónimo de *Sem.* También el ensayo más detallado de Arturo PERERA, "Vidas olvidadas. Francisco Ortego, el Gavarni español", *Arte español,* XXIII, 1960, 9-18.

9. La revista teatral presenta analogías excepcionales con la prensa satírica, por ejemplo, en sus procedimientos de simbolización y caracterización caricaturesca de los personajes. Ha sido poco estudiada. Véanse, con todo, mis ensayos: "José María Gutiérrez de Alba y los

inicios de la *revista política* en el teatro", *Crítica Hispánica,* XVI-1, 1994, 119-140. Y *"Las aleluyas vivientes,* de José María Gutiérrez de Alba", *Crítica Hispánica,* en prensa. Abundante información general en Nancy J. MEMBREZ, *The* teatro por horas: *History, Dinamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry, 1867-1922.* Género chico, género ínfimo *and Early Cinema,* Diss. Univ. of California, Santa Bárbara, 1987, Ann Arbor, UMI, 1987, 3 vols. Y su artículo, "Eduardo Navarro Gonzalvo and the revista política", *Letras Peninsulares,* V, 1-3, 1988, 321-330.

l0. De este primer viaje de Galdós a Zaragoza nos hemos ocupado en J. RUBIO y Brian J. DENDLE, *Galdós y Aragón,* Zaragoza, Ibercaja, col. Boira, 1993.

11. Algún ejemplo en C. E. LIDA e I. ZAVALA, eds., *ob. cit.,* pp. 296-297.

12. Rubén BENÍTEZ, "El periódico Gil *Blas* defiende a Bécquer, censor de novelas", *Hispanic Review,* 36, 1968, 35-43.

13. Se encuentran en la edición citada respectivamente en las páginas 201 -"Caricaturas revolucionarias"- y 349, la acuarela. Advierto, no obstante un error en la datación de las caricaturas, que no fueron publicadas en octubre de 1868 -como se dice en la página 397- sino en los primeros meses de 1870, dos por página y llamando a cada entrega "hornada". No es secundario que compartan en esa ocasión su autoría Ortego y Perea.

EL VIAJE ROMANTICO POR ESPAÑA

Un par de evidencias, al menos, motivan y justifican la inclusión de este informe en *El gnomo:* la gran importancia que durante el siglo pasado adquirieron los viajes por nuestro país y, como una consecuencia natural de ello, el amplio espacio que ocupan en la obra becqueriana.

La llegada de viajeros, sobre todo europeos, a España fue minando su aislamiento y sus testimonios generaron una peculiar imagen de nuestro país que ha tenido y tiene aún un gran peso en la consideración de la cultura española, la conocida *imagen romántica* de España, llena de tópicos e inexactitudes, pero que precisamente por ello hacen que no pueda ser soslayada al estudiar la cultura española de los dos últimos siglos.

Los viajeros románticos europeos no sólo dieron a conocer España en el exterior, sino que contribuyeron decisivamente a que los propios españoles descubrieran su país al hacer suyos los hábitos del viaje no sólo utilitario sino también cultural en un sentido amplio. De este modo, el viaje romántico se convierte en un punto de vista privilegiado para analizar los procesos culturales del pasado siglo y sus muchas implicaciones de las que da cuenta un simple repaso de la bibliografía incluida al final.

Una ciudad adquirió especial relevancia, Granada; y de aquí que se hayan incluido dos artículos sobre ella: el de Cristina Viñes sobre la ciudad y el de Manuel Titos sobre Sierra Nevada, mostrando la fascinación que ejercieron sobre los viajeros. Joan Miquel Fiol por su parte nos permite aproximarnos al descubrimiento de Mallorca por los viajeros del pasado siglo y Ana Rodríguez, finalmente, nos introduce en los viajes de Bécquer y la relevancia que tuvieron en su obra. Cuatro ensayos complementarios de conocidos especialistas, que sugieren las múltiples vertientes y atractivos que presenta el viaje romántico.

En volúmenes sucesivos esperamos publicar nuevos ensayos que contribuyan a un mejor conocimiento de tan incitante tema, que es punto de vista privilegiado como queda dicho tanto para el estudio del pasado siglo como de la obra becqueriana.

(Jesús Rubio, coordinador del informe)

BIBLIOGRAFÍA

Jesús Rubio
Esther Ortas

La bibliografía que sigue no tiene más pretensión que la de ser un *documento de trabajo* que permita acercarse al complejo mundo de la literatura relacionada con el *viaje romántico por España.*

Ha sido elaborada teniendo en cuenta no sólo la literatura de viajes en sentido estricto, sino también otros temas afines con los que inevitablemente se imbrica, en especial las artes plásticas, ya que éstas contribuyeron tanto o más al nacimiento de una "imagen romántica" de España que la propia literatura. Y esto sin olvidar que en muchos casos, los propios libros de viajes al ser obra de artistas plásticos o fruto de la colaboración entre literatos y pintores se convierten en relevantes obras de arte ellos mismos.

Se han agrupado las entradas en varios apartados para facilitar su consulta. En primer lugar, se citan bibliografías sobre el tema; sus entradas son fácilmente ampliables con las bibliografías que contienen algunos de los estudios generales contenidos en el segundo apartado, donde se ha preferido una mayor exhaustividad. En él se entrecruzan referencias al mundo literario, a las artes plásticas e incluso a la geografía, a las guías de ciudades, la historia de las comunicaciones o el urbanismo. Acaso se logre así dar una idea de la complejidad del estudio del viaje en aquel periodo. Se han incluido también en este apartado monografías sobre zonas o ciudades que después no tienen un apartado propio.

Siguen dos apartados relativos a viajeros notables. En primer lugar, viajeros extranjeros, que tuvieron una importancia indudable en la creación de esa peculiar "imagen romántica" de España, todavía hoy viva. A continuación se destacan algunos viajeros españoles con la misma pretensión de señalar tan solo algunos hitos relevantes. Estos dos apartados sin duda son muy discutibles por el limitado número de autores citados, que no es difícil aumentar e incluso multiplicar acudiendo a las bibliografías citadas. Pero debemos insistir en el carácter de

introducción al tema y de *documento* de *trabajo* con que se ha elaborado esta relación. Se apreciará, además, enseguida que no todos los viajeros y viajes corresponden a lo que habitualmente se entiende por romanticismo. Se amplía la relación cronológicamente hacia el siglo XVIII y también hacia la segunda mitad del siglo XIX. Acaso esto ayude a articular mejor el acercamiento al *viaje romántico,* heredero de la pasión de los ilustrados por el viaje y proyectándose por otra parte hasta finales de siglo tanto por la reedición de determinados libros como por la identificación de determinados viajeros con los modos de viajar románticos.

Algunas referencias bibliográficas se repiten en más de un apartado con el fin de facilitar su consulta y precisar su contenido. Lo ideal sería un desglose cuidado de todas estas obras, pero es asunto que excede los modestos límites de este acercamiento bibliográfico al viaje romántico por España, que publicamos con la intención de unificar una información que, como se produce por caminos tan variados, no es fácil acceder a ella con rapidez.

Aunque es una relación bibliográfica modesta no hubiera sido posible sin la ayuda e indicaciones de algunos amigos y colegas, algunos de los cuales, además, firman los artículos que componen el informe. No queremos dejar de citar también la ayuda que han prestado Joan Servera (Universidad de las Islas Baleares), Mariano de Paco (Universidad de Murcia), Carmen Simón Palmer (C.S.I.C.), Leonardo Romero (Universidad de Zaragoza), Clemente Alonso y Juan Jiménez (Zaragoza).

HISTORIOGRAFÍA
TEXTOS

1. BIBLIOGRAFÍAS:

Adams, Percy G., ed., *Travel Literature through the Ages: an Antology,* New York, Garland, 1988.

Aguilar Piñal, Francisco, "Relatos de viajes por la España del siglo XVIII. Estudios realizados hasta el presente", *Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII,* 45, 1977, 203-208.

Alberich, José, *Bibliografía anglo-hispana, 1801-1850. Ensayo bibliográfico de libros y folletos relativos a España e Hispanoamérica impresos en Inglaterra en la primera mitad del siglo XIX,* Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1978.

Altamira, Rafael, "Viajes por España", *La Ilustración Española y Americana,* XL*,* 38 (1896), 214-215b.

Altamira, Rafael, "Libros de *viajes* norteamericanos referentes a España", *La Ilustración Española y Americana,* XL, 19*,* 1896, 306b-307b.

An Important Collection of books on voyages and Travels of discovery and Exploration, to wich are added some books and periodicals on Geography and Colonial History, The Hague, Martinus Nijhoff, s. a.

Arribas, Alejandro y Gomarín Guirado, Fernando, *Dos notas bibliográficas: "Disquisiciones antropológicas" de Julio Caro Baroja y "Viajeros por León, siglos XII-XIX" de Concha Casado Lobato y Antonio Carrera Vérez,* Santander, A. Arribas, 1986.

Antiquaria, *Cien años de pintura española,* Madrid, 1988-1994,12 vols.

Bello Sanjuán, Florencio, *Ensayo bibiográfico. Libros de viaje y libreros de viejo,* Madrid, 1949.

Bonet Correa, Antonio, *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España, 1498-1880,* Madrid, Turner, 1980, 2 vols.

Boucher de la Richarderie, G., *Bib1iothèque universelle des voyages, ou Notice complète et raisonnée de touts les voyages anciens et modernes dans les différentes parties du monde, publiés tant en langue française qu'en langues étrangerès, classés par ordre des pays dans leur série chronologique; avec des extraits plus ou moins rapides des voyages les plus estimés de chaque pays et des jugements motivés sur les relations anciennes qui ont le plus de célébrité,* París Strasbourg, chez Treuttel et Wurtz, 1808, vol. III.

Burgo, Jaime del, "La aventura hispánica de los viajeros extranjeros en el siglo XIX", en *La aventura hispánica de los viajeros extranjeros del siglo XIX*

y *"La España desconocida" de Cenac-Moncaut,* Pamplona, Gómez,1963, pp.13-111.

Calatayud, María de los Angeles, *Catálogo de las expediciones y viajes científicos españoles a América y Filipinas. Siglos XVIII y XIX,* Madrid, C.S.I.C., 1984.

Capel, Horacio; Solé, Jordi y Arteaga, Luis, *El libro de geografía en España (1800-1939)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1988.

Cox, E. G.*, A Reference Guide to the Literature of Travel,* Seattle, University of Washington, 1935-1949, 3 vols.

Diccionario bibliográfico de la Guerra de la Independencia española, Madrid, Ministerio del Ejército, 1944-1952, 3 vols.

Farinelli, Arturo, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX,* Roma, Reale Accademia d'Italia, 1942-1944, 4 vols.

Fernández Sánchez, José, *Viajeros rusos por la España del siglo XIX,* Madrid, El Museo Universal, 1985.

Fiol Guiscafré, Joan Miquel, *De Balearibus. Bibliografia de viatges per les Balears i Pitiüses fins al 1900,* Palma de Mallorca, Miquel Font Editor, 1990.

Foulché Delbosc, Raymond, *Bibliographie des voyages en Espagne et Portugal,* Paris, Welter, 1896. Reimpresiones en Amsterdam, Meridian Publishing Co., 1969; y en Madrid, Julio Ollero Editor, 1991.

Figueroa y Melgar, A. (duque de Tovar), *Viajeros románticos por España,* Madrid, ed. Escuelas Profesionales "Sagrado Corazón", 1971.

García Mercadal, José (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal,* Madrid, 1952-1959, 3 vols.

García Mercadal, José (selección), *Viajes por España,* Madrid, Alianza, 1972.

González, Francisco José, "Fuentes documentales y bibliográficas para el estudio de las expediciones científicas de la España ilustrada", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo,* 2, 1992, 73-93.

Hinrichsen, Alex W., *Baedekers Reisehandbücher, 1832-1990. Bibliographie 1832-1944,* Bevern, Heinrichsen, 1991.

López Burgos, Miriam; Díaz López, Juan Antonio y Serrano Valverde, Fernando, *Libros ingleses sobre España en dos bibliotecas granadinas,* Granada, Universidad de Granada, 1984.

Martín Granizo, León, *Aportaciones bibliográficas. Viajeros y viajes de españoles, portugueses* e *hispanoamericanos,* Madrid, Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervención Militares, 1923.

Otness, Harold *M., Index to Nineteenth Century City Plans appearing in Guidebooks, Baedeker, Murray, Joanne, Black, Appleton, Meyer, plus selected other works to provide coverage of over 1800 plans to nearly 600 communities, found in 164 Guidebooks,* Santa Cruz (California), Western Assotiation of Map Libraries, 1980.

Rees, Margaret, *French Authors on Spain (1800-1850): a checklist,*

London, Grant-Cutler, 1977.

Serrano, María del Mar, *Viajes de papel. Repertorio bibliográfico de guías y libros de viajes por España, 1800-1902,* Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993.

Serrano y Sanz, Manuel, ed., *Autobiografías y Memorias,* Madrid, Librería Editorial de Baillye/Bailliere e hijos, N. B. AA. EE., 1905.

Simón Díaz, José, *Semanario Pintoresco Español (Madrid, 1836-1857),* Madrid, C.S.I.C., 1946.

VV. AA., *Imagen romántica de España,* Madrid, Ministerio de Cultura 1981, 2 vols.

VV. AA., *Catálogo de libros de viajeros,* dirección de Aránzazu Amézaga, Vitoria-Gasteiz, Parlamento Vasco, Servicio de Biblioteca, Archivo y Documentación, 1984.

2. ESTUDIOS GENERALES:

Alberich, José, "La imagen de España en la Inglaterra del Ochocientos", *Filología Moderna,* 52-53, 1974-1975, 95-116.

Alberich, José, *Del Támesis al Guadalquivir. Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1976.

Alberich, José, "En torno a los viajeros ingleses de la época romántica", en VV. AA., *Imagen romántica de España,* Madrid, 1981, vol. I, pp. 31-36.

Alvárez Arza, María José, *La economía andaluza vista por los viajeros del siglo XIX,* Madrid, U.N.E.D., 1986.

Álvarez Lopera, J., *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, 1987.

Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores, "La desamortización de José Bonaparte y el patrimonio artístico madrileño", en VV. AA., *Homenaje a Justo García Morales,* Madrid, Anabad, 1987, pp. 705-722.

Arias Anglés, Enrique, *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil,* Madrid, C.S.I.C., 1986.

Arias Anglés, Enrique; Pérez Sánchez, Alfonso y Marí, A., *Pintura orientalista española (1830-1930),* Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.

Arias Anglés, Enrique, "Influencia de los pintores ingleses en España", en VV. AA., *Imagen romántica de España,* Madrid, 1981, vol. I, pp. 79-102.

Arias Anglés, Enrique, "La pintura de paisaje en España", en *Pinturas de paisaje del Romanticismo español,* Madrid, Fundación Banco Exterior, 1985.

Arias Anglés, Enrique, "La pittura romantica paesaggistica spagnola", en *Romanticismo. I1 nuovo sentimento della natura* (Catálogo de la exposición sobre el tema, celebrada en Trento, Palazzo delle Albere, 1993), Milano, Electa, 1993, pp. 257-276.

Artigas Sanz, Carmen, *El libro romántico en España,* Madrid, C.S.I.C.,

1953-1955, 4 vols.

Aymes, Jean René, "Irún ou le passage d'un monde a un autre: I'interprétation des voyageurs français en Espagne a la fin de l'époque romantique (1843-1852)", *Les Langues Néolatines,* LXXV, 4, 1981, 7-22.

Aymes, Jean. René*, L'Espagne romantique, témoignage de voyageurs français,* París, A. M. Métailie, 1983.

Aymes, Jean René, *Aragón y los románticos franceses (1830-1860),* Zaragoza, Guara Editorial, 1986.

Aymes, Jean René, *Los españoles en Francia (1808-1814): La primera deportación bajo el Primer Imperio,* Madrid, S. XXI, 1987.

Aymes, Jean René y otros, *España y la Revolución Francesa,* Barcelona, Crítica, 1989.

Azorín, Manuel, "L'espagnolisme des romantiques français", *Mercure de France,* CXXI, 1917, 624-641.

Ballesteros Torres, Pedro, *Alcalá de Henares vista por los viajeros extranjeros (siglos XVI-XIX),* Alcalá de Henares, Brocar, 1989.

Bacigalupo, Mario Ford, "An ambigous image: English travel accounts of Spain, 1750-1787", *Dieciocho,* I*,* 2, 1978, 116-138.

Bacigalupo, Mario Ford, "From caricature to 'objetivity': English travel accounts on Spain", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* III, 1978, 75-86.

Bacigalupo, Mario Ford, "A modified imagen: English travel accounts of Spain, 1788-1808", *Dieciocho,* II, 1, 1979, 21-40.

Bahamonde Magro, A., Martínez Lorente, G.; Otero Carvajal, L. E.*, Las comunicaciones en la construcción del estado contemporáneo en España: 1700-1936. El correo, el telégrafo y el teléfono,* Madrid, 1993.

Barben, Jacqueline, *The Quest for Selfknowledge: A Morphology of the French Romantic Voyage to Spain,* Ann Arbor, U. M. I., 1983.

Baticle, Jeannine y Marins, C., *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848,* París, 1981.

Baticle, Jeannine, *Goya, de sangre y oro,* Madrid, Aguilar, 1989.

Baticle, Jeannine, *Velázquez,* Madrid, Aguilar, 1990.

Batllori, Miguel, "Prólogo. Presencia de España en la Europa del siglo XVIII. La presencia española en las capas de cultura media: los libros de viajes", en *Historia de España,* dir. por José María Jover Zamora, Madrid, Espasa-Calpe, 1987. T. XXXI: *La Epoca de la llustración, vo1. 1: El estado y la cultura*.

Bédarida, H., "Le romantisme et l'Espagne", *Revue de L'Université de Lyon,* IV, 1931, 191-205.

Bernal Rodríguez, Manuel, "El descubrimiento europeo de Andalucía", en VV. AA*., Historia de Andalucía. T. VII. La Andalucía Liberal (1778-1868),* Barcelona, 1981, pp. 152-213.

Bernal Rodríguez, Manuel, *La Andalucía de los libros de viajes del siglo*

XIX, Editoriales Andaluzas Reunidas, 1985.

Berruezo, José, *Viajeros románticos en San Sebastián,* San Sebastián, Imprenta V. Echeverría, 1951.

Bertrand, Jean-Jacques Achille, *Sur les vieilles routes d'Espagne (Les voyageurs français),* París, Les Belles Lettres, 1931.

Bertrand, Jean-Jacques Achille, "Voyageurs allemands en Espagne (fin du XVIII[e] siècle ou début du XIX[e] siècle)", *Bulletin Hispanique,* XXII, I, 1920, 37-50.

Bess, Peter, *The Written Road to Spain. The Golden Decades of Travel: 1820-1850,* Madrid, The Author, 1988.

Blasco, C., "Viajeros por Aranjuez en el siglo XVIII. Antología de descripciones del Real Sitio", en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII,* Madrid, 1987.

Boix, F., *Obras ilustradas sobre arte y arqueología de autores españoles publicadas en el siglo XIX. Discurso leído ante las seis Reales Academias reunidas en la de la Historia para conmemorar la "Fiesta del Libro" el 23 de abril de 1931,* Madrid, 1931.

Bonet Correa, Antonio, *La historiografía urbana en España,* Madrid, 1987.

Braham, A., *El Greco to Goya. The taste for Spanish Paintting in Britain and Ireland,* Londres, 1981.

Bravo Villasante, Carmen, "La imagen romántica de España en Alemania", en VV. AA., *Imagen romántica de España,* Madrid, 1981, vol. I, pp. 39-44.

Broc, Numa, "Deux témoignages français sur l'Espagne de la fin du XVIII[e] siècle", en VV. AA., *Actes du Quatre-Vingt-Quatorzième Congres National des Sociétés Savants,* Paris, Bibliotheque Nationale, 1971, pp. 191-200.

Buceta, Erasmo, "El entusiasmo por España de algunos románticos ingleses", *Revista de Filología Española,* X, 1923, 1-25.

Buceta, Erasmo, "Traducciones inglesas de romances en el primer tercio del siglo XIX", *Revue Hispanique,* LXII, 1924, 459-555.

Bueno Lozano, Martín, *El renacer de Algeciras a través de los viajeros,* Algeciras, Alba Editorial, 1988.

Burgo Torres, Jaime del, *La aventura hispánica de los viajeros extranjeros del siglo XIX y "La España desconocida" de Cenac-Moncaut,* Pamplona, Editorial Gómez, 1963.

Burgo Torres, Jaime del, *Viajeros románticos por Navarra,* Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1974.

Cabanis, J., *Le Musée espagnol de Louis-Philippe. Goya,* Paris, 1985.

Cabot, José Tomás,"Viajeros extranjeros en España. El francés Arago ante los 'patriotas' de 1808", *Historia y vida,* VI, 68, 1973, 94-97.

Cabra Loredo, María Dolores, "Acerca del grabado en el libro de viajes romántico en Andalucía", en catálogo de *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos,* Ronda, 1984.

Calvo Serraller, Francisco, "La imagen romántica de España", *Cuadernos Hispanoamericanos,* 332, 1978, 240-260.

Calvo Serraller, Francisco, "El mito romántico de Goya", *Cuadernos Hispanoamericanos,* 341, 1978, 251-260.

Calvo Serraller, Francisco, "Los viajeros románticos franceses y el mito de España", en VV. AA., *Imagen romántica de España,* Madrid, 1981, vol.I, pp.19-28.

Calvo Serraller, Francisco y González García, A., "Estudio preliminar" en la reedición facsímil de *El Artista,* Madrid, Turner 1981, vol. I, pp. IX-XXIX.

Calvo Serraller, Francisco, "Las academias artísticas en España", en *Las Academias de Arte,* de N. Pevsner, Madrid, 1982, pp. 226-239.

Campoy, Antonio Manuel, *Viaje por España. Cómo nos ven los extranjeros,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1963.

Capel, Horacio, "Geografía y arte apodémico en el siglo de los viajes", *Geocrítica,* 156, marzo de 1985.

Caro Baroja, Julio, *Una imagen del mundo perdida,* Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1979.

Carreira, Antonio, "Los viajes de extranjeros por Asturias y el perspectivismo (siglos XVIII y XIX): El relato de Hans Gadow", *Astura,* 5, 1986, 33-48.

Carrete Parrondo, Juan, "Las Bellas Artes en el Archivo de Campomanes, Antonio Rafael Mengs, Antonio Ponz", *Revista de Ideas Estéticas*, 36, 1978, 161-181.

Casado Lobato, Concha y Carreira Vérez, Antonio, *Viajeros por León. Siglos XII-XIX*, León, Santiago García Editor, 1985. Prólogo de Julio Caro Baroja.

Cepeda Adán, José, *La historia de España vista por los extranjeros,* Barcelona, Planeta, 1975.

Catálogo de la exposición, *Pintores románticos franceses en España. La estampa y el libro románticos,* Madrid, 1949.

Catálogo de la exposición, *Du Languedoc a l' Andalousie. Dessins et litographies romantiques du Musée Paul Dupuy à Toulouse,* Madrid-Toulouse, Institut Français en Espagne, 1962.

Catálogo de la exposición, *"... Por los aires de Andalucía" (Guías y relatos de viajeros),* Granada, 1981.

Catálogo de la exposición, *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos,* Ronda, 1984.

Catálogo de la exposición, *Pinturas de paisaje del Romanticismo español,* Madrid, Fundación del Banco Exterior, 1985.

Catálogo de la exposición, *La vida cotidiana en la pintura andaluza del siglo XIX*, Madrid, 1987.

Catálogo de la exposición, *Paisajistas españoles decimonónicos (Villaamil, Haes, Beruete),* Madrid, 1990.

Catálogo de la exposición, *Vistas románticas de España. Acuarelas y dibujos, 1800-1870,* Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1994.

Catálogo de la exposición, *Una puerta abierta al mundo. España en la litografía romántica*, Madrid, Compañía Literaria, 1994.

Clayton, Peter A., *Redescubrimiento del antiguo Egipto. Artistas y viajeros del siglo XIX,* Barcelona, Ediciones El Serbal, 1990.

Cazenave, Jean, "Le Roman hispano-mauresque en France", *Revue de Littérature Comparée, V,* 1925, 594-640.

Cernuda, Luis, "Divagaciones sobre la Andalucía romántica", en *Crítica, ensayos y evocaciones,* Barcelona, Seix Barral, 1970.

Cox, R. Merrit, "Foreing travellers in 18th century Spain", en *Studies in 18th Century Spanish Literature and Romanticism in Honor of John Clarkson Dowling,* Newmark, 1985, pp. 17-26.

Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, 2, 1992. Monográfico sobre *Los viajes.*

Demerson, Paula de, "El viaje por Europa del marqués de Ureña (1787-1788)", en *Homenaje a José Antonio Maravall,* ed. de María del Carmen Iglesias, Carlos Moya y Luis Rodríguez Zúñiga, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, vol. I, pp. 457-471.

Derozier, Claudette, *Deux recueils litographiques sur la guerre d' Espagne: le tome des "Souvenirs pittoresques" du général Bacler d' Albe et le "Voyage pittoresque et militaire en Espagne (Catalogne)" du colonel Jean-Charles Langlois,* Toulouse, Université de Toulouse, 1968.

Derozier, Claudette, *La campagne d'Espagne. Litographies de Bacler d' Albe et Langlois,* París, Les Belles Lettres, 1970, 2 vols.

Derozier, Claudette, *La guerre de l'Independance espagnole à travers l'estampe (1808-l814),* Lille, Université de Lille, 1976.

Dorival, B., "Obras españolas en las colecciones francesas del siglo XVIII", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico,* Granada, 1976, vol. III, pp. 67-94.

Dubreton, J. Lucas, *Napoleon devant l'Espagne. Ce qu'a vu Goya,* París, 1946.

Duloum, Joseph, *Les Anglais dans les Pyrénées, 1739-1896,* Lourdes, Amis du Musée Pyrénéen, 1970.

Enciso, L. M., "Los cauces de penetración y difusión en la Península: los viajeros y las Sociedades Económicas de Amigos del País", en *Historia de España,* dir. por José María Jover Zamora, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, t. XXXI: *La Epoca de la Ilustración,* vol. I: *El estado y la cultura,* pp.5-12.

Escudero, Roberto y García Prieto, Javier, (eds.), *Viajes y viajeros por tierras de León,* presentación de Ignacio de Otto Pardo, Oviedo, Rigel, 1984.

Ezama, Angeles, "La *España Negra* de Verhaeren y Regoyos: mucho más que un libro de viaje", *BRAE,* LXX, 2, 1990, 317-335.

Farham, C. Evangeline, "American Travellers in Spain, 1777-1867", *The Romantic Review,* XIII, 1922, 44-64, 252-262 y 305-330.

Farias, Rafael, *Memorias de la Guerra de la Independencia escritas*

por soldados franceses, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1920.

Farinelli, Arturo, "Le romantisme français et l'Espagne", *Revue de Littérature Comparée,* 16, 1936, 670-690.

Fernández Álvarez, Manuel, *Aportaciones a una historia del turismo en España. Relatos de viaje desde el Renacimiento hasta el Romanticismo,* Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1956.

Fernández Herr, Elena, *Les origines de l'Espagne romantique. Les récits de voyage, 1755-1823,* París, Didier, 1973.

Figueroa y Melgar, Alfonso de (Duque de Tovar), *Viajeros románticos por España,* Madrid, 1971.

Fontanella, Lee, *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1981.

Fourcassie, Jean, *Le romantisme et les Pyrénées,* Paris, Gallimard, 1940.

Freixa, Consol, *La imagen de España en los viajeros británicos del siglo XVIII*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Col.lecció de tesis doctorals microfitxades, 1992.

Freixa, Consol, *Los ingleses y el arte de viajar (Una visión de las ciudades españolas en el siglo XVIII),* Barcelona, El Serbal, 1994.

Gállego, Julián, "La escuela española en París en el siglo XIX", *II Congreso Español de Historia del Arte,* Valladolid, 1978, pp. 59-78.

Gárate, J., *Viajeros extranjeros en Vasconia,* Buenos Aires, 1942.

García Cárcel, Ricardo, *La leyenda Negra. Historia y opinión,* Madrid, Alianza, 1992.

García Felguera, María de los Santos, *La fortuna de Murillo (1682-1900),* Sevilla, 1989.

García Felguera, María de los Santos, *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del siglo de Oro,* Madrid, Alianza Forma, 1991.

García Mercadal, José, *España vista por los extranjeros,* Madrid, 1919.

García Pérez, José Luis, *Viajeros ingleses en las Islas Canarias durante el siglo XIX*, prólogo de Carmen Fraga González, Santa Cruz de Tenerife, Confederación de Cajas de Ahorros, 1988.

Garms, J., "Viajeros italianos en España en la época de Carlos III", en *Carlos III, alcalde de Madrid,* Madrid, 1988, pp. 85-108.

Gaya Nuño, Juan Antonio, *Historia y guía de los museos de España,* Madrid, Espasa Calpe, 1955, 1968, 2ª ed.

Gaya Nuño, Juan Antonio, *La pintura española fuera de España (Historia y Catálogo)*, Madrid, Espasa Calpe, 1958.

Gaya Nuño, Juan Antonio, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos,* Madrid, Espasa Calpe, 1961.

Gaya Nuño, Juan Antonio, *Arte del siglo XIX,* Madrid, Editorial Plus Ultra, col. Ars Hispaniae, 1966.

Gaya Nuño, Juan Antonio, *Historia de la crítica de arte en España,*

Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975.

Gigas, Emile, "Letters d'un diplomat danois en Espagne (1798-1800)", *Revue Hispanique,* IX, 1902, 393-439.

Gigas, Emile, "Un voyager allemand-danois en Espagne sous le regne de Charles III", *Revue Hispanique,* LXIX, 156, 1927, 341-519.

Gilman, Margaret, "Some French Travellers in Spain", *Hispania* (USA), XIII, 6, 1930, 510-520.

Girard, A., "Sur les routes de l'ancienne Espagne", *Revue de Paris,* 1921, 619-636.

Glendinning, Nigel, *Goya and his critics,* New Haven y Londres, 1977.

Glendinning, Nigel, "Nineteenth-Century British envoys in Spain and the Taste for Spain art in England", *Burlington Magazine,* 123, 1989, 117-126.

Gómez, Ildefonso, "Monasterios y monjes jerónimos en los viajeros Ponz, Jovellanos, el barón Davillier", en *Studia Hieronimyana,* Madrid, 1973 (VI Centenario de la Orden de San Jerónimo).

Gómez Arboleda, Enrique, "Breve meditación sobre el viaje", *Cuadernos Hispanoamericanos,* 35, 1952, 41-54.

Gómez Mendoza, Josefina, Ortega Cantero, Nicolás y otros, *Viajeros y paisajes,* Madrid, Alianza Universidad, 1988.

Gómez de la Serna, Gaspar, *Los viajeros de la Ilustración,* Madrid, Alianza, 1974.

Gómez de la Serna, Gaspar, "Los viajeros de la Ilustración. Experiencia literaria y sociológica que constituyó el viaje a España en el siglo XVIII", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* LXIII, 1957, 569-592.

González Troyano, Alberto, "Los viajeros románticos", *Separata* (Sevilla), 1, 1978.

González Troyano, Alberto, "Entre la divagación y el ensueño: La Andalucía romántica", separata, s. d.

González Troyano, Alberto, *La desventura de Carmen,* Madrid, Espasa Calpe, 1991 .

Guentner, Wendelin, "Interartistic Dialogues: the Illustrate French Travel Narrative", *Rivista di Letterature Moderne e Comparade,* XLII, 2, 1990, 129-149.

Guerrero, Ana Clara, *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII,* Madrid, Aguilar Maior, 1990.

Guerrero, Ana Clara, "Los viajeros ingleses y la agricultura española en el siglo XVIII", en *Agricultura y sociedad,* 46, 1988, 257-276.

Guerrero, Ana Clara, "Los viajeros ingleses y la España ilustrada", *Revista de Occidente,* 89, 1988, 21-34.

Guinard, Paul, "Zurbarán et la "decouverte" de la peinture espagnole en France en France sous Louis Philippe", *Hommage à Ernest Martinenche,* París, 1939, pp. 23-33.

Guinard, Paul, "Les peintres français en Espagne", *Bulletin de l'Institut*

Français de Madrid, 33, 1949.

Guinard, Paul, "Velázquez et les romantiques françaises", *Varia velazqueña,* Madrid, 1960.

Guinard, Paul, "Velázquez vu par quelques écrivains françaises", *Jardin des Arts,* 1961, 45-50.

Guinard, Paul, "Zurbarán en Francia", *Revista de Estudios Extremeños,* 17, 1961.

Guinard, Paul, "Romantiques français en Espagne", *Art de France,* II, 1962, 179-206.

Guinard, Paul, "Le goût de la peinture espagnole en France", *Trésors de la Peinture Espagnole. Eglises et musées de France,* París, Musée du Louvre-Musée des arts décoratifs, 1963.

Guinard, Paul, "El Escorial visto por los escritores franceses", en *El Escorial: 1563-1963. Historia. Literatura,* Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 1963.

Guinard, Paul, "Baudelaire, le Musée Espagnol et Goya", *Revue d'histoire littéraire de France,* 2, 1967, 310-328.

Guinard, Paul, *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique,* Bordeaux, Bibliothèque des Hautes Etudes Hispaniques, 1967.

Harris, E., "Velázquez and Murillo in nineteenth century Britain. An approach through prints", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute,* 50, 1987, 148-159.

Helman, Edith F., "Viajes de españoles por la España del siglo XVIII", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* VII, 1953, 618-629.

Herán, F. "L'invention de l'Andalousie au XIX^{e} siècle dans la littérature de voyage. Origine et fonction sociales de quelques images touristiques", en VV. AA., *Tourisme et développement régional en Andalousie,* París, 1979, pp. 21-40. Herrera Piqué, Alfredo, *Las Islas Canarias, escala científica en el Atlántico: viajeros y naturalistas en el siglo XVIII,* Madrid, Rueda, 1988.

Herrero de Collantes, Ignacio, *Viajes oficiales por España de Isabel II,* Madrid, Real Academia de la Historia, 1950.

Hoffmann, Leon François, *Romantique Espagne: L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850,* París, P. U. F., 1961.

Hoffmeister, Gerhart, *España y Alemania. Historia y documentacion de sus relaciones literarias*, Madrid, Gredos, 1980.

Huerta Alcalde, Fernando, *El arte vallisoletano en los textos de viajeros,* Valladolid, Diputación de Valladolid, 1990.

Iribarren Rodríguez, José María, *Vitoria y los viajeros del siglo romántico,* Vitoria, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Vitoria, 1950.

Iribarren, José María, *Pamplona y los viajeros de otros siglos,* Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1957 (Existe una edición facsímil realizada en Pamplona, Gobierno de Navarra / Institución Príncipe de Viana, 1986).

Juderías, Julián, *La leyenda negra. Estudios acerca del concepto de*

España en el extranjero, 4a. edición refundida, aumentada y provista de nuevas indicaciones bibliográficas, Barcelona, Casa Editorial Araluce, s. a.

Kehrer, Hugo, *Alemania en España. Influjos y contactos a través de los siglos,* Madrid, Aguilar, 1966.

Krauel Heredia, Beatriz, "El viaje del marqués de Londonderry a tierras andaluzas (otoño 1839)", *Analecta Malacitana,* VI, 2*,* 1983, 339-361.

Krauel Heredia, Beatriz, *Viajeros británicos en Andalucía. De Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845),* Málaga, Universidad de Málaga, 1986.

Lafarga, Francisco (ed.), *Imágenes de Francia en las Letras Hispánicas,* Barcelona, PPU, 1989.

Lago Carballo, Antonio, "Domingo F. Sarmiento, viajero por España (1846)", en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell,* ed. de C. Argente del Castillo, A. de la Granja, J. Martínez Marín y Antonio Sánchez Trigueros, Granada, Universidad de Granada, 1989, vol. II, pp. 169-181.

Le Gentil, Georges, "L'Espagne et le romantisme français", *Bulletin Hispanique*, XXVI, 1924, 86-91.

Lipschutz, Ilse Hempel, "El pintor y los poetas. Goya y las imágenes del romanticismo francés", *Arte español,* 1972, 134-153.

Lipschutz, Ilse Hempel, "Imágenes y palabras: los románticos franceses ante la pintura española", en *Imagen romántica de España,* Madrid, 1981, vol. I, pp. 45-63.

Lipschutz, Ilse Hempel, "Murillo et la brune aux longs cil noirs et aux velours", *Fragmentos,* 1*,* 1984, pp. 5-20.

Lipschutz, Ilse Hempel, *La pintura española y los románticos franceses,* Madrid, Taurus, 1988.

Litvak, Lily, *Geografías mágicas. Viajeros españoles del siglo XIX por paises exóticos,* Barcelona, Laertes, 1984.

Litvak, Lily, *El tiempo de las trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918),* Barcelona, Ediciones El Serbal, l991.

López Burgos, M., "Las aventuras de un viajero inglés por tierras de Almería en 1829", *Anales del Colegio Universitario de Almería,* 1983.

López Burgos, M., "Los toros. Descripción de viajeros ingleses en la España del siglo XIX", *Gaceta de Antropología* (Granada), 2, 1983.

López Burgos, M., "Viajeros ingleses en Gibraltar", en el *Catálogo* de la Exposición organizada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía sobre el tema en junio-julio, 1982.

López-Cepero Jurado, José Mariano, ed., *España vista por los extranjeros (antología),* Madrid, Doncel, 1961.

López Ontiveros, Antonio, "El paisaje de Andalucía a través de los viajeros románticos: creación y pervivencia del mito andaluz desde una perspectiva geográfica", en VV. AA., *Viajeros y paisaje,* Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 31-65.

López Ontiveros, Antonio, "La imagen geográfica de Córdoba en la literatura viajera de los siglos XVIII y XIX", *Investigación FrancoEspañola,* 3*,* 1990, 9-75.

López Ontiveros, Antonio, *La imagen geográfica de Córdoba y su provincia en la literatura viajera de los siglos XVIII y XIX,* Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1991.

López Ortega, Ramón, *Estampas extremeñas en la literatura inglesa de viajes de los siglos XVIII y XIX. Lección inaugural del curso académico 1989-1990,* Universidad de Extremadura, 1989.

Lleó Cañal, Vicente, "España y los viajes románticos", *Estudios Turísticos,* 83, 1984, 45-53.

Madrazo, Santos, *El sistema de comunicaciones en España, 1750-1850,* Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos / Turner, 1984, 2 vols.

Madrazo, Santos, *La edad de oro de las diligencias,* Madrid, Nerea, 1991.

Maestre, María Dolores, *Doce viajes por Extremadura (en los libros ingleses desde 1760 a 1843),* Cáceres, Diputación de Cáceres / Caja Salamanca, 1990.

Maestre Abad, Vicente, *"Recuerdos y Bellezas de España.* Su origen ideológico, sus modelos", *Goya,* 181-182, 1984, 86-93.

Maestre, Vicente, "El primer romanticisme artístic a Barcelona i el retorn al medieval", *Daedalus* (Barcelona), I, 1979, 42-56.

Marchán Fiz, Simón, "La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto", *Fragmentos,* 6, 1985, 4-15.

Marinas, Cristina, "La Galérie Espagnole", en *La Galérie espagnole de Louis-Philippe au Louvre (1838-1848),* París, Ministère de la Culture, 1981, pp. 13-26.

Marion, Fulgencio, *Globos y viajes aéreos,*Barcelona, Biblioteca Maravillas, 1885.

Martín González, J. J., "Problemática de la desamortización en el arte español", *Actas del III Congreso Español de Historia del Arte,* Valladolid, 1978, pp. 15-30.

Martinenche, Ernest, *Histoire de l'influence espagnole sur la littérature française. L'Espagne et le romantisme francais,* Paris, Hachette, 1922.

Martínez de Pisón, Eduardo, "Libros de viajes", *Anales de Geografía de la Universidad Complutense,* 4, 1984*,* 59-79.

Martínez Martín, Jesús Antonio, *El mundo cultural europeo en las bibliotecas de las élites madrileñas (1830-1870),* Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1992.

Menéndez Pidal, Gonzalo, *Los caminos en la Historia de España,* Madrid, Cultura Hispánica, 1951.

Menéndez Pidal, Gonzalo, *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos,* Madrid, 1988, 2 vols.

Merimée, Ernest, "L'Ecole romantique et L'Espagne au dixneuvième siècle", *Bulletin de la Societé Academique Franco-Espagnole-Portugaise de Toulouse,* X,1890, 1-21.

Miard, Louis, "Images d'Espagne en France (Flaneries bibliographiques)", *Interférences* (Paris), 6, 1977.

Mitchell, David, *Viajeros por España: de Borrow a Hemingway,* Madrid, Mondadori, 1989.

Minguet, Ch., "Les récits des voyageurs européens en Amérique espagnole et portuguese aux XVIII[e] et XIX[e] siècles", en *Atti del XL Congresso Internazionale degli Americanisti,* Genoa, 1975, vol. III, 321-323.

Monreal Huegun, Beatriz, *Guipúzcoa en escritores y viajeros,* San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1983.

Morales Moya, Antonio, "Conocimiento de la realidad y pretensión reformista en el viaje ilustrado", en VV. AA.*, Viajeros y paisajes,* Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 11-29.

Morales Moya, Antonio, "El viaje ilustrado", en *Estudios Turísticos,* 83, 1984, 30-40. Vol. homenaje a la Institución Libre de Enseñanza.

Morel-Fatio, Alfred, *Etudes sur l'Espagne,* Paris, Bouillon, 1904.

Morel-Fatio, Alfred, "El puñal en la liga", *Revue de Littérature Comparée,* I, 1921, 473-483.

Moreno, M. "Visión historiográfica de los viajes por España en la Edad Moderna", *Manuscrits. Revista d' historia moderna,* 7, 1988, 189-211.

Moreno Alonso, M., *Historiografía romántica española. Introducción al estudio de la historia en el siglo XIX,* Universidad de Sevilla, 1979.

Moreno Garbayo, J., "Colecciones del Patrimonio Nacional. Vistas de España", en *Reales Sitios* (1980-1982), varios artículos.

Muller, Rolf, ed., *Pintoresca vieja Europa. Vistas románticas de ciudades y paisajes de antaño,* Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

Muñoz Rojas, J. A., "La imagen romántica de España. Los precursores", en VV. AA*., La imagen romántica de España,* Madrid, 1981, vol. I, pp.13-18.

Navas Ruiz, Ricardo, "Revalorización romántica de la literatura española", en VV. AA*., Imagen romántica de España,* Madrid, 1981, vol. I, pp. 111-118.

Northup, George T. (ed.), *George's Ticknor Travels in Spain,* Toronto, University of Toronto, 1913.

Núñez, Estuardo (ed.), *España vista por viajeros hispanoamericanos,* Madrid, Ediciones Cultura Hispánica-Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985.

Núñez, Estuardo (comp.), *Viajeros hispanoamericanos,* Caracas, Ayacucho, 1985.

Núñez de Arenas, Manuel, "La suerte de Goya en Francia", *Bulletin Hispanique,* LII, 1950, 229-273.

Olaechea, Rafael, *Viajeros españoles del siglo XVIII a 1os balnearios del alto Pirineo francés,* Logroño, Colegio Universitario de la Rioja, 1985.

Oliver, Miguel de los Santos, *Los españoles en la Revolución Francesa,* Madrid, Renacimiento, 1914.

Ortega Cantero, Nicolás, *Geografía y cultura,* Madrid, Alianza, 1987.

Ortega Cantero, Nicolás y Gómez Mendoza, Josefina, *El pensamiento geográfico: Estudio interpretativo y antología de textos (de Humboldt a las tendencias radicales),* Madrid, Alianza, 1982.

Ortega Cantero, Nicolás, *La experiencia viajera en la Institución Libre de Enseñanza,* Madrid, Alianza, 1988.

Pagéard, Robert, "L' Espagne vue par un érudit français au printemps de 1852: *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal* d' Emile Béguil", *Recherches et Etudes Comparatistes Ibéro-Francaises,* 5, 1983, 69-79.

Paradela Alonso, Nieves, *El viaje árabe a España en época moderna y cantemporánea (desde el siglo XVIII hasta 1939),* Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma (tesis en microfichas), 1988.

Paradela Alonso, Nieves, *El otro laberinto español. Viajeros árabes en España desde el siglo XVIII a 1936,* Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1994.

Pardo, Arcadio, *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989.

Parks, George B., "The Turn to the Romantic in the Travel Literature of the Eighteen Century", *Modern Language Quarterly,* XXV, 1964, 22-33.

Peres, Henri, *L' Espagne vue par les voyageurs musulmans de 1610 a 1930*, París, 1937.

Pérez Gómez, Antonio, "Murcia en los viajes por España", *Murgetana,* 12, 1959, 15-24; 13 y 14, 1960, 35-45 y 9-21; 15, 16 y 17, 1961, 55-69; 18 y 19, 1962, 21-35 y 59-77; 20 y 21, 1963, 15-37 y 83-97.

Pérez López, Antonio, *Murcia en los viajes por España,* ed. e intr. de Cristina Torres Suárez, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, 1984. Recopila una serie de 10 artículos antes publicados en *Murgetana,* 12-21, 1959-1963.

Pfandl, Ludwig, "Robert Southey und Spanien", *Revue Hispanique,* XX VIII, 1913, 1-315.

Quirós de Linares, Francisco, "Fuentes para la geografía de la circulación en España: algunos libros sobre los caminos españoles de los siglos XVIII y XIX", *Estudios geográficos,* 123, 1971, 353-373.

Raquejo, Tonia, *El arte árabe: Un aspecto de la imagen romántica en la Inglaterra del siglo XIX,* Madrid, Ed. de la Universidad Complutense, 1987 (tesis doctoral).

Raquejo, Tonia, *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico,* Madrid, Taurus, 1990.

Reau, L., "Velázquez et la peinture française du XIX^{e} siècle", en *Velázquez, son temps, son influence,* Madrid-París, *Actes du colloque à la Casa de Velázquez.,* Madrid-Paris, Casa de Velázquez, 1961.

Rees, Margaret, *French Authors on Spain, 1800-1850: a checkist,*

Londres, Grant-Cutler, 1977.

Regales Serna, Antonio, "Para una crítica de la categoría 'literatura de viajes'", *Castilla,* 5, 1983, 63-85.

Ribbans, Geoffrey W., "Spanish national pride and foreign travellers in the eigtheenth century", *Dieciocho,* X, 1, 1987, 3-17.

Ribbans, Geoffrey W., *Catalunya i Valéncia vistes pels viatgers anglesos del segle XVIII,* Barcelona, 1955.

Ringrose, D. R., *Los transportes y el estancamiento económico de España (1750-1850),* trad. de V. Lezcano Morales, Madrid, Tecnos, 1972.

Robertson, Ian, *Los curiosos impertinentes.Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855,* Madrid, 1976. Reedición en Barcelona, Ediciones El Serbal-C.S.I.C., 1988.

Romero Tobar, Leonardo, *El viaje europeo de Larra,* Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Instituto de Estudios Madrileños, 1992.

Romero Tobar, Leonardo, "Viajes imaginarios y cárceles de invención (Langle, Potocki, Maturin, Blanco-White)", en *Actas del IX simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* en prensa.

Rouches, G., "Las primeras publicaciones francesas sobre pintura española", *Boletín de la Sociedad de Arte Francés,* 1930, 35-48.

Rubio Jiménez, Jesús, "El viaje artístico-literario: una modalidad literaria romántica", *Romance Quarterly,* 39, febrero 1992, 23-31.

Rubio Jiménez, Jesús, "Aragón romántico: entre el pintoresquismo y lo sublime", en J. M. Enguita (ed.), *III Curso sobre lengua y literatura en Aragón (siglos XVIII-XX),* Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1994, pp. 35-62.

Salas, X., "La valoración del Greco por los románticos españoles y franceses", *Archivo Español de Arte,* XIV, 1940-1941, pp. 397-406.

Salas, X., "Más valoraciones románticas del Greco", *Clavileño,* 1954, 19-34.

Sánchez Albornoz, Nicolás, "El movimiento postal de España entre 1846 y 1867: correo y desarrollo económico", *Moneda y crédito,* 114, 1970, 75-85.

Sánchez Cantón, Francisco Javier, "El viaje español y el arte español", *Revista de Occidente,* VIII, 24, 1925, 307-330.

Sánchez Sanz, María Elisa, "Viajeros por Teruel. Una introducción a su estudio", *Temas de antropología aragonesa,* 4, 1993, 137-163.

Santoyo, Julio César, *Viajeros por Alava (siglos XV a XVIII),* Vitoria, Caja de Ahorros de Vitoria, 1972.

Santoyo, Julio César (recopilador), *Viajeros ingleses del siglo XIX,* introd., trad. y notas de Rosa María Sillaurren y José Miguel Santamaría, Vitoria, Institución Sancho el Sabio-Caja de Ahorros Municipal de la ciudad de Vitoria, 1978.

Santoyo, Julio César, "Michael J. Quinn: su paso por Guipuzcoa y Alava (1822)", en *El Dr. Escoriaza en Inglaterra y otros ensayos británicos,* Vitoria, s.a., pp. 61-84.

Sarrailh, Jean, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII,*

México, FCE, 1957, en especial, "El español en el extranjero", pp. 339-374.

Server, Albert Wilson, *L'Espagne dans la Revue de Deux Mondes (1829*-1848), París, E. de Boccard, 1939.

Soriano Pérez Villamil, María Enriqueta, *España vista por los historiógrafos y viajeros italianos (1750-1799),* Madrid, Narcea, 1980.

Sultana, Donald, *Benjamin Disraeli in Spain, Malta and Albania, 18301832,* London, 1976.

Tsigakou, Fani-Maria, *Redescubrimiento de Grecia. Viajeros y pintores del Romanticismo,* Barcelona, Ediciones El Serbal, l990.

Valdivieso, Enrique, *Pintura sevillana del siglo XIX,* Sevilla, 1981.

VV. AA., *Connaissance de l' étranger. Mélanges offerts a la mémoire de Jean Marie Carré,* París, Didier, 1964.

VV. AA., *Los ferrocarriles de España. 1844-1943,* Madrid, Banco de España, 1978, 2 vols.

VV. AA., *Ingeniería en la época romántica. Las obras públicas en España alrededor de 1860. Colección de vistas de ciudades españolas dibujadas por* A. *Guesdón,* Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1983.

VV. AA., *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos. Homenaje a Gerald Brenan,* Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1987.

VV. AA., *Summa Artis,* vol. XXXII: *El grabado en España (siglos XIXXX*), Madrid, Espasa Calpe, 1988.

VV. AA., *Viajeros y paisajes,* Madrid, Alianza Editorial, 1988.

VV. AA., "La mirada española. Viajeros españoles a través de la Historia. Del siglo XII al siglo XX", en *El Urogallo,* núms. 50-51, 1990.

VV. AA., *Iconografia de Sevilla (1790-1868),* Ediciones El Viso, 1991.

Verdegay y Fiscovich, E., *Historia del correo desde sus orígenes hasta nuestros días,* Madrid, Imprenta Ricardo Rojas, 1894.

Williams, Margaret A., *Spain as seen by French Writers between 1825 and 1850,* Ph. D. Thesis, University of London, 1959.

3. VIAJEROS CÉLEBRES

3.1. *Extranjeros*

AMICIS, Edmundo de

Spagna, Florencia, G. Barbera, 1873.

España. Viaje durante el reinado de D. Amadeo I, Madrid, El Imparcial, 1877, traducción de Augusto Suárez de Figueroa.

España, Madrid, A. J. Alaria, 1884, traducción de H. Giner de los Ríos.

España. Impresiones de un viaje durante el reinado de D. Amadeo I,

Barcelona, Maucci, s. a., traducción de Cátulo Arroitia.

ANDERSEN, Hans Christian

I Spaniem, Copenhague, Kjobenhavn, C. A. Reitzel, 1863.

Viaje por España, Madrid, Alianza, 1988, traducción, epílogo y notas de Marisa Rey.

BORROW, George

The Zincali; or an Account of the Gypsies of Spain, London, John Murray, 1841.

Los gitanos en España, trad. de Manuel Azaña, Madrid, Editorial La Nave, 1932.

Los Zincali: los gitanos en España, Madrid, Turner, 1979.

The Bible in Spain, or the journeys, adventures and imprisonments of an English, in an attempt to circulate the Scriptures in the Peninsula, London, 1812, 3 vols. Reediciones: 1843, 1844, 1851, 1888, etc.

La Biblia en España o viajes, aventuras y prisiones de un inglés en su intento de difundir las Escrituras por la península, trad. de Manuel Azaña, Madrid, ed. de Jiménez Fraud (Imprenta Clásica Española), 1920-1921, 3 vols.

La Biblia en España, trad. de Elena García y pról. de Ramón Sangenis, Barcelona, 1956.

La Biblia en España; o *viajes, aventuras y prisiones de un inglés en su intento de difundir las Escrituras por la Península,* pról., trad. y notas de Manuel Azaña, Madrid, Alianza, 1970.

Bigland, Eileen, *In the Steps of George Borrow,* Londres, Rich and Cowan, 1951.

Capelin, Edgar, *La vie errante de George Borrow, romancier des nomades,* París, 1935.

Knapp, W. *I., Life, writings and correspondance of George Borrow,* London, John Murray, 1899, 2 vols.

Shorter, C. K.*, George Borrow and his circle,* London, 1913.

BOURGOING, Jean François

Noveau voyage en Espagne ou Tableau de l' état actuel de cette monarchie; contenant les détails les plus récents sur la constitution politique, les tribunaux, l' Inquisition, les forces de terre et de mer, le commerce et les manufactures, principalement celles de soieries et de draps; sur les nouveaux établissements, telles que la banque de Saint-Charles, la compagnie des Philipinnes, et les autres institutions qui tendent a régénérer 1' Espagne; enfin, sur les moeurs, la littérature, les spectacles, sur le dernier siége de

Gibraltar et le voyage de Monseigneur Comte d' Artois; ouvrage dans lequel on a présenté avec imparcialité tout ce qu' on peut dire de plus neuf, de plus averé et de plus intéresant sur 1' Espagne, depuis 1782 jusqu' a présent, avec une carte eluminée, des plans et des figures en tailledouce, Paris, Chez Regnault, 1788, 3 tomos.

Tableau de L'Espagne moderne, seconde édition corrigée et considérablement augmentee, à la suite de deux voyages recemment par 1' auteur en Espagne, Paris, Chez 1' auteur, du Pont, Devaux, Regnault, 1797, 3 tomos. Defourneaux, M., "Un diplomático hispanista: el barón de Bourgoing y los orígenes del *Tableau de l'Espagne Moderne", Clavileño,* VI, 32, 1955, 19-24. Sorrento, L. "Il diplomatico Bourgoing, uno scienziato spagnuolo e giornali francesi nella polemica franco-spagnuola", en *France* e *Spagna nel Settecento,* Milano, Societe Editrice "Vita e pensiero", 1928, pp. 11-118.

BYRON, George Gordon

Churchman, Philip H., "Lord Byron's Experiences in the Spanish Peninsula in 1809", *Bulletin Hispanique,* XI-1, 1909, 55-95; XI-2, 1909, 125-171.

González-Arnao, Mariano, "Lord Byron en Andalucía", *Historia y vida,* VI, 60, 1973, 86-91.

Pujals, Esteban, *Lord Byron en España y otros temas byronianos,* Madrid, 1982.

CHATEAUBRIAND, François René de

Itinéraire de Paris a Jerusalem en revenant par l'Egypte, La Barbarie et l'Espagne (París, 1811, 3 vols.). Reediciones en 1812, 1813, 1822, etc.

Traducción española: *Itinerario del viaje de París a Jerusalén y de Jerusalén a París en el año 1806, yendo por la Grecia y volviendo por Egipto, La Berbería y la España,* París, Rosa, 1827, 2 vols.

Itinerario de París a Jerusalén y de Jerusalén a París por el Vizconde Chateaubriand, Valencia, M. Cabrerizo, 1843, 2 vols. Otras ediciones en 1850, 1853, 1859, etc.

De París a Jerusalén, trad. de Manuel María Flamant, Barcelona, Laertes, 1982.

Les aventures du dernier Abencérage, Paris, Ladvocat, 1826.

Oeuvres romanesques et voyages, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, 1969, 2 vols.

Bataillon, Marcel, "L'Espagne de Chateaubriand", *Revue de Littérature comparée,* XXIII, 1949, 287-299.

Doggui, Mohamed, *Chateaubriand y España,* Tunis, Faculté des Lettres de la Manouba, 1992.

Duchemin, M., *Chateaubriand. Essais de critique et d'histoire littéraire,*

París, Vrin, 1938, en especial, "Le dernier Abencerage", pp. 249-272 y "Chateaubriand a Grenade", pp. 273-317.

García Gómez, Emilio, "Natalia Laborde, Chateaubriand y España", *Boletín de la Real Academia de la Historia,* CXIII, 2, 1943, 325-326.

Hazard, Paul, "Comment Chateaubriand écrivit une nouvelle espagnole", *RPar,* V, 1924, 906-928.

Lipschutz, Ilse Hempel, "Andalucía, de lo vivido a lo escrito por tres románticos franceses: François-René de Chateaubriand, Prosper Merimée y Théophile Gautier", en VV. AA., *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos,* 1981, vol.1, pp. 67-100.

Riberette, Pierre, "Chateaubriand, negre d'Alexandre Laborde", en *Bulletin de la Societé Chateaubriand,* 15, 1972.

Stinglhamber, L., "Chateaubriand a Grenade", *Bulletin de la Societé Guillaume Budé,* diciembre de 1952, 93-114.

COOK, Samuel Edward (después WIDDRINGTON)

Widdrington, Samuel Edward, *Sketches in Spain during the Years 1829, 30, 31 and 32; containing notices in Spain of some districts very little known, of the manners of the people governement, recent changes, commerce, fine arts and natural history,* Londres, Thomas and William Boone, 1834, 2 vols.

Widdrington, Samuel Edward, *Spain and the Spaniards in* 1843, London, T. and W. Boone, 1844, 2 vols.

DAVILLIER, Charles

Voyage en Espagne dessins inédits de Gustave Doré, Paris, Hachette et cie, 1862-1873. Reediciones: 1873, 1874. Edición facsímil, Valencia, Albatros, "Biblioteca Imago Mundi", 1974.

Viaje por España, Madrid, Castilla, 1949.

Viaje de España de Charles Davillier, pról. y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Castilla, 1957. Estudio crítico-biográfico titulado "Gustavo Doré" por Antonio Buero Vallejo. Reedición parcial: *Un paseo por Sevilla y Córdoba,* Sevilla, 1975.

Viaje por España, Madrid, Anjana, "Libros de viajes, 3", 1982, 2 vols. Y Madrid, Adalia Ediciones, 1984, 2 vols.

Viaje por España, Madrid, Grech, 1988, 2 vols.

DELACROIX, Eugène

Correspondence genérale, ed. de André Joubin, Paris, Plon, 1935-1938, cinco vols.

Journals (1822-1823), Geneve, La Palatine, 1943.

Viaje a Marruecos y Andalucía en 1832, Barcelona, 1984, ed. de A. Joubin. Florisoone, Michel, "El hispanismo de Delacroix", *Revista española de Arte,* 1973, 386-398.

Gállego, Julián, "El viaje a España de Eugene Delacroix", *Revista de ideas estéticas,* 1957, 237-253.

Lambert, Elie, "Delacroix et l'Espagne", *Revue des Arts,* II, sept. 1951, 159-171.

DIDIER, Charles

"L'Alpuxarra", *Revue de Deux Mondes,* vol. IX, 1845, 487-518, 812-841. Traducido como: *Un viaje a la Alpujarra en* 1836, estudio preliminar de Miguel Carrascosa Salas, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1993.

"Saragosse", *Revue de Paris,* LVIII, 1838, 153-179.

"Souvenirs d'Espagne, I: Souvenirs de Catalogne", *Revue de Paris,* XLIV, 1837, 137-153; y "Route de Saragosse a Madrid, II", *Revue de Paris,* XLVI, 1837, 64-79.

"Une année en Espagne. L'Espagne depuis 1830", *Revue de Deux Mondes,* IV, 1835, 699-734; V, 1836, 294-336.

"L'Espagne en 1835", *Revue de Deux Mondes,* V, 1836, 730-756; VI, 1836, 578-603. (Valencia y Toledo).

Une année en Espagne, Paris, Dumont, 1837, 2 vols.

DUMAS, Alexandre

Impressions de voyage. De Paris à Cádix, Bruxelles, J. Moline, 1834, 2 vols. También, París, Garnier, 1847-1848, 5 vols. Numerosas ediciones posteriores, la más reciente en París, François Burin, 1989.

Traducción española: *De París a Granada. Impresiones de viaje,* por Alejandro Dumas, trad. de Víctor Balaguer con una refutación, Barcelona, Viuda e hijos de Mayol, 1847.

Impresiones de un viaje de París a Cádiz, trad. de José Muñoz Gaviria, Madrid, Imprenta Mellado, 1856-1857, 5 vols.

España y Africa. Cartas selectas escritas en francés por Alejandro Dumas y traducidas al español por varios literatos, seguidas de un breve análisis de D. Wenceslao Ayguals de lzco, Madrid, Sociedad Literaria, 1847, 2 vols.

De París a Cádiz.Viaje por España, trad. de Rafael Marquina, Madrid, Espasa-Calpe, col. Universal, 1929, 3 vols.

De París a Cádiz, Madrid, Sílex ediciones, 1992.

El bandido de Sierra Nevada (1857), Granada, Caja General de Ahorros de Granada, l990.

Sarrailh, Jean, "Le voyage en Espagne d'Alexandre Dumas père", *Bulletin Hispanique,* XXX, 1928, 289-327.

FORD, Richard

A Hand-book for travellers in Spain and readers at home, describing the country and cities, the natives and their manners, with notices of spanish history, London, John Murray, 1845, 2 vols. Reediciones 1847, 1855, 1869, 1867, etc. Reimpresión de la primera edición por Centaur Press (Londres, 1966, 3 vols.) con introducción de I. Robertson.

Traducción castellana: *Manual para viajeros por España y lectores en casa. Observaciones generales sobre el país y sus ciudades, costumbres de sus habitantes, su religión y sus leyendas, las bellas artes, la literatura, los deportes, la gastronomía y diversas noticias sobre su historia,* traducciones de Jesús Pardo, revisadas por Bernardo Fernández, Madrid, Turner, 1980 y ss. Se han fraccionado las partes referidas a las distintas regiones españolas: *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa,* Madrid, Turner, 1984, 2ª edición, 2 vols; *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa,* Madrid, Turner, 1981, 2 vols. (I, Madrid; II, Castilla la Vieja); *Manual para viajeros por Cataluña y lectores en casa,* Madrid, Turner, 1983; *Manual para viajeros por el Reino de Aragón y lectores* en *casa,* Madrid, Turner, 1983; *Manual para viajeros por León y lectores en casa,* Madrid, Turner, 1983.

Ford, Richard, *Gatherings from Spain. By the author of the "Hanbook of Spain", chiefly selected from that work, witch much new matter,* London, 1846. Reediciones: 1849, 1851, 1861. Reimpresión con introducción de Thomas Okey (Londres, 1906); y con introducción de Brinsley Ford (Londres, Centaur Press, 1970).

Traducciones españolas: *Cosas de España. El país de lo imprevisto,* Madrid, Jiménez Fraud, 1922, 2 vols., prólogo de Enrique de Mesa. También: *Cosas de España, escrito por R. Ford como consecuencia de su estancia en España de 1830 a 1843,* Madrid, Taurus, 1968. *Las cosas de España,* con prólogo de Gerald Brenan, traducción de Enrique de Mesa, Madrid, Turner, 1974 (nueva edición, 1988). *Cosas de España (El país de lo imprevisto),* Madrid, Guillermo Blázquez, colección El Bibliófilo, serie "Viajes por España", números 14, 1982, 4 vols., con grabados de Gustavo Doré.

The letters of Richard Ford, 1797-1858, ed. Rowland E. Prothero, New York, E. P. Dulton and Company, 1905.

Ford, Richard, *Letters to Gayangos,* ed. de R. Hitchock, University of Exeter, 1974.

Richard Ford in Spain (catálogo de exposición), Wildenstein, 5 de junio a 12 de julio de 1974. Introducción de Denys Sutton; Catálogo de Brinsley Ford.

Gerald Brenan, "Prólogo" a R. Ford, *Las cosas de España,* Madrid, Turner, 1974.

Alberich, José, "Richard Ford o el hispanista hispanófobo", *Archivo Hispalense,* 178, 1975, 103-131.

Ford, Brindsley, "J. F. Lewis and Richard Ford in Seville", *Burlington Magazine,* LXXX*,* 1942, 124-129.

Ford, Brindsley, "Richard Ford's Articles and Reviews", *Book Handbook,* 7, 1947, 262-264.

Ford, Brindsley, *Richard Ford en Sevilla,* Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1963. Notas a las láminas por Diego Angulo Iñíguez.

Gámir, Alfonso, *Richard Ford, Granada. Escritos con dibujos inéditos del Autor,* trad. y notas de Alfonso Gámir, Granada, Patronato de la Alhambra, 1955. García-Doncel Hernández, María del Rosario, *Una nueva visión de Cádiz a través de un viajero inglés: Richard Ford. Aproximación a su estudio,* Jerez de la Frontera, 1984.

Gilbert, E. W., "Richard Ford and his *Hand-book for travellers in Spain", Book Handbook,* 6, 1948, 351-368.

Morton, H. V., *A Stranger in Spain,* Londres, Methver, 1955.

Nicolson, B., "Richard Ford and Spanish Painting", *Burlington Magazine,* 1958, 262-264.

Pardo de Santallana, Jesús, "Richard Ford viajero por la España del siglo XIX", *Cuadernos Hispanoamericanos,* 297,1975, 491-521.

Radford, Cecily, "Richard Ford (1796-1858) and his *Handbook for Travellers in Spain", Report and Transactions of the Devonshire Association,* XC*,* 1958, 146-166.

Robertson, Ian, *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España. 1760-1855,* Madrid, 1976.

GAUTIER, Théophile

"Andalousie. Cordoue. Seville", *Revue de Deux Mondes,* XXXI*,*1842, 353-389.

"Malaga. Le cirque et le théâtre", *Revue de Deux Mondes,* XXXI*,* 1842, 596-623.

"Souvenirs de Grenade", *Revue de Deux Mondes,* XXXI*,* 1842, 251-293.

Voyage en Espagne. Tra los Montes, París, Victor Magen, 1843, 2 vols. Nueva edición revisada y corregida: *Voyage en Espagne,* Paris, Charpentier, 1845, con reediciones en 1856, 1858, 1859, 1862, 1865, 1869, 1870, 1873, 1875, etc.

Traducciones españolas: *Viaje por España,* trad. de Enrique de Mesa, Madrid, Espasa Calpe, 1920 (nueva edición en 1932), 2 vols. También: Barcelona, Mateu, 1971, traducción de Jaime Pomar. Barcelona, Taifa "Taifa literaria 6", 1985, traducción de Jaime Pomar y prólogo de Manuel Vázquez Montalbán.

Historia del romanticismo. Recuerdos románticos y la poesía francesa

desde 1830, trad. de J. Núñez de Pardo, Barcelona, 1960.

L'España de Théophile Gautier, edición crítica de René Jasinski, Vuibert, 1929.

Almela y Vives, Francisco, "El poeta Théophile Gautier ante el pintor Ribera", *Archivo de Arte Valenciano,* XXXII, 1961.

Berchet, Jean Claude, ed., Théophile Gautier, *Voyage en Espagne,* París, Garnier-Flammarion, 198l.

Guillaumé Reichter, Gilberte, "Théophile Gautier et la langue espagnole", *Bulletin Hispanique*, XXXVI, 2, 1934, 205-211.

Guillaumé Reichter, Gilberte, *Théophile Gautier et l'Espagne,* París, Hachette, 1935.

Lipschutz, Ilse Hempel, "Théophile Gautier, Le Musée Espagnol et Zurbarán", en *Actes du colloque international Théophile Gautier. L'art et l'artiste,* Montpellier, 1982, t. I, pp. 107-120.

Lipschutz, Ilse Hempel, "Andalucía, de lo vivido a lo escrito por tres románticos franceses: François-René de Chateaubriand, Prosper Merimée y Théophile Gautier", en VV. AA*., La imagen de Andalucía en los viajeros románticos,* 1981, vol. I, pp. 67-100.

López Jiménez, Luis, "La poética de Gautier inspirada por Toledo: Una selección de aspectos", en *Toledo romántico,* D. Poyán ed., 1989, pp. 37-44.

Martinenche, Ernest, "L'Espagne de Théophile Gautier", *Hispania* (París),I, 1918.

Revel, Jean François, "Théophile Gautier et le goût pour l'Éspagne en France au XIX^{e} siècle", en su edición de *Voyage en Espagne,* París, Julliard, 1964, pp. 9-24.

Roos, J. "Théophile Gautier et l'Espagne", en *Actes du Quatrieme Congres National de la Societé Français de Littérature Comparée,* Toulouse, 1960.

Spenser, Michael Clifford, *The Art Criticism of Théophile Gautier,* Geneve, Droz, 1969.

Vegue y Goldoni, Angel, "El arte de Goya visto por Théophile Gautier", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* XXXVI, 1928, 27-34.

HUGO, Victor

Les Pyrénées, París, La Découverte, 1984.

Los Pirineos, trad. de Victoria Argimón, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta editor, 1985.

Foulché Delbosc, Raymond, "L'Espagne dans *Les Orientales* de Victor Hugo", *Revue Hispanique,* IV*,*1897, 83-92.

Guillaumé-Reichter, Gilberte, *Le voyage de Victor Hugo en 1843: France-Espagne-Pays Basque,* Paris, Droz, 1936.

Le Gentil, Georges, "Victor Hugo et la littérature espagnole", *Bulletin Hispanique,* I*,*1899, 149-195.

Morel Fatio, Alfred, "L'Hispanisme dans Victor Hugo", en VV. AA., *Homenaje ofrecido a Ramón Menéndez Pidal,* Madrid, Hernando, 1925, vol. I, pp. 161-212.

Pitollet, Camille, "Victor Hugo en Madrid en 1811-1813", *Nuestro Tiempo,* XXIII, 1923, 266-292.

HUMBOLDT, Guillermo de

Diario del viaje por España, 1799-1800, Buenos Aires, 1946.

Los vascos. Apuntaciones sobre un viaje por el País Vasco en la primavera lel año 1801, San Sebastián, Editorial Auñamendi, 1975.

Los Vascos, San Sebastián, Ediciones Vascas, 1979.

Farinelli, Arturo, *Guillaume de Humboldt et l'Espagne. Avec une esquisse sur Goethe et l'Espagne,* Torino, Vincenzo Bona, 1924.

Farinelli, Arturo, *Guillermo de Humdoldt y el País Vasco. Diario del viaje vasco (1801) y Los vascos por Telesforo de Aranzadi; Boceto de un viaje a través del País Vasco,* trad. y pról. de Miguel de Unamuno, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, 1925.

Los primitivos hahitantes de España. Investigaciones con el auxilio de la lengua vasca por G. de Humboldt, traducción de D. Ramón Ortega y Frías, Madrid, Librería de D. José Arillo, 1879.

Primitivos pobladores de España y lengua vasca, versión de Francisco Echebarría, prólogo de Arnold Staiger, Madrid, Ediciones Minotauro, 1959.

Los primitivos habitantes de España, traducción de Luis Rivero, Madrid, Polifemo, 1990.

Ette, Ottmar, "Transatlantic Perceptions: A Contrastive Reading of the Travels of Alexander Humboldt and Fray Servando Teresa de la Mier", *Dispositio,* XVII, 42-43, 1992, 165-197.

Farinelli, Arturo, "Guillaume de Humboldt et L'Espagne", *Revue Hispanique,* 13-14, 1898, 1-218.

Gárate, Justo, *Viaje español de Guillermo de Humboldt (1798-1800),* Buenos Aires, Ferrari Hnos., 1946.

Gárate, Justo, "Juicios de Wilheim von Humboldt sobre el carácter español y los ilustrados de 1800", *Asclepio,* XVII, 1965, 273-278.

IRVING, Washington

The Alhambra. By Geoffrey Crayon, author of "The Sketch book", "Bracabridge Halla", "Tales of a Traveller", etc. (Londres, 1832), 2 vols. La primera edición norteamericana se realizó en Filadelfia en 1832.

Viaje a la Alhambra, trad. de Marta Pérez, Intr. de Elizabeth Robin Pennell, Barcelona, Laertes S. A. de Ediciones, 1985. Ilustrado por Joseph

Pennell. *Cuentos de la Alhambra,* Madrid, Alianza, 1983, traducción de Ricardo Villarreal, prólogo de Andrés Soria.

Penney, Clara Louisa (ed.), *Washington Irving Diary, Spain 1828-1829,* New York, The Hispanic Society of América, 1926.

Bowers, Claude G., *Las aventuras españolas de Washington Irving,* Santiago de Chile, Zig Zag, 1946.

Gallego Morell, Antonio (ed.), W. Irving, *Cuentos de la Alhambra,* Madrid, Austral, 1991.

Myers, A. B., "Washington Irving's Madrid Journal 1827-1828 and Related Letters. Part. IV", *Bulletin of the New York Public Library,* LXII, 1958, 463-467.

VV. AA., *Washington Irving (1859-1959),* Universidad de Granada, 1960. Incluye los siguientes ensayos: Francisco Yndurain, "Washington Irving, primer hispanista norteamericano" (pp. 7-51); Francisco Morales Padrón, "El descubrimiento de América según Washington Irving" (pp. 53-86); Francisco Morales Souvirón, "Cartas de Washington Irving desde la Alhambra" (pp. 87-117); Andrés Soria, "Washington Irving, 1859-1959. Notas en su centenario" (pp. 115-159); Antonio Gallego Morell, *"The Alhambra,* de Washington Irving y sus traducciones españolas" (pp. 161-186).

Zulueta, Carmen, "Washington Irving en España", *Historia 16*, 115, 1989, 108-122.

LABORDE, Alexandre de

Itinéraire descriptif de l'Espagne, et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume ,París, Imprimerie Didot l'ainé, Chez Nicolle at Lenormant, 1808, 6 vols. Con diverss reediciones modificadas.

Traducciones españolas: Mariano Cabrerizo y Bascuas realizó una traducción abreviada: *Itinerario descriptivo de las provincias de España y de sus islas,* trad. libre de Mariano Cabrerizo y Bascuas, Valencia, 1816. Una segunda edición como, *Itinerario descriptivo de ls provincias de España. Traducción libre del que publicó en francés Alejandro Laborde,* Valencia, José Ferrer de Orga, 1826. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne par Alexandre de Laborde et une societé de gens de lettres et d'artistes de Madrid* (París, Imprimerie de Pierre Didot l' ainé, 1806-1820, 4 vols. Reedición en *Revue Hispanique,* LXIII y LXIV, 1925.

Laborde, Alexandro de, y una Sociedad de Literatos y Artistas de Madrid, *Viage pintoresco e histórico de España,* por D. Alexandro de Laborde, dedicado al Serenísimo Señor Príncipe de la Paz Generalísimo Almirante de España e Indias, dado a la luz por D. Antonio Bondeville, pintor de Cámara con privilegio del Rey N. S., trad. de Juan Fernández Rojas, Madrid, Imprenta Real, 1807 (en hoja s. con grabado, 1806).

En nuestro siglo se han hecho ediciones parciales como *Viatge pintoresc i històric. El Principat,* trad. i prol. d' Oriol Valls i Subira, Montserrat, Abadía, 1974.

Berges, F., "Un itinéraire du Compte Alexandre de Laborde: de Lérida a Saragosse", en *Mélanges a la mémoire de Jean Sarrailh,* I, 1966.

Freire López, Ana, "Fray Juan Fernández de Rojas y el *Viaje pintoresco e histórico de España", Castilla,* 9-10*,* 1985, 15-22.

Tormo y Monzo, Elías, "Centenario de Alexandre de Laborde, el hispanista magnánimo", *Boletín de la Real Academia de la Historia,* CXIII, 2, 1943, 259-304.

Tormo, Elías, "El segundo Alexandre de Laborde", *Boletín de la Real Academia de la Historia,* CXIII, 2, 1943, 319-324.

Tormo, Elías; Castañeda, Vicente; y Saltillo, marqués del, "Del apellido 'Laborde' y de los Labordes españoles", *Boletín de la Real Academia de la Historia,* CXIII, 2, 1943, 305-318.

LATOUR, Antoine de

Etudes sur l'Espagne. Seville et l'Andalousie, París, Michel Lévy Frères, 1855, 2 vols.

Traducido al español como *Viaje por Andalucía,* Valencia, Castalia, 1954, traducción de Ana María Custodio. Prólogo de Felipe Maldonado.

La Baie de Cadix. Nouvelles études sur l'Espagne (París, 1858).

Tolède et les bords du Tage (París, 1860).

L'Espagne religieuse et littéraire. Pages détachées (París, 1863).

Espagne. Traditions, moeurs et littérature. Nouvelles études, París, Didier, 1869.

Valence et Valladolid, Nouvelles études sur l'Espagne, París, Plon et Cie, 1877.

LAURENS, Joseph Bonaventure

Souvenirs d'un voyage d'art a l'ille de Majorque executé en septembre et octobre de 1839. Ornés de 55 planches lithographiées par J. B. Laurens París, Arthus Bertrand, 1840.

Traducción española: *Recuerdos de un viaje artístico a la Isla de Mallorca,* pról. Luis Ripoll, Palma de Mallorca, Edic. de Ayer, 1971.

LEWIS, J. F.

Ford, Brensley, "J. F. Lewis and Richard Ford in Seville", *Burlington Magazine,* 130, 1942, 124-129.

MAGNIEN, Edouard

Excursions en Espagne ou Chroniques provinciales de la Péninsule. Illustrées par David Roberts, de Londres. Première excursion, Andalousie París, R. Lebrasseur, 1836. Obra realizada a través de la lectura de otra similar de Thomas Roscoe. Su interés radica en que ayudó como las que siguen a difundir las imágenes de Roberts.

Excursion en Espagne ou Chroniques provinciales de la Peninsule. Illustrées par David Roberts, de Londres. Deuxième excursion. La Biscaye et les Castilles, Paris, R. Lebrasseur, 1837.

Excursion en Espagne ou Chroniques provinciales de la Peninsule. Illustrées par David Roberts, de Londres. Troisième excursion. Le royaume de Granade, Paris, R. Lebrasseur, 1838.

MARCILLAC, Pierre Louis de Crusy, marquis de

Nouveau voyage en Espagne, París, Le Normant, 1805.

Aperçus sur la Biscaye, les Asturies et la Galice, París, Normant, 1807.

MERIMÉE, Prosper

"Lettres d'Espagne", *Revue de Paris,* 1831-1833.

Mosaïque (Lettres d'Espagne), París, H. Fournier, 1833. Reediciones, 1842, 1881, 1888, 1896.

Carmen, París, Michel Levy, 1846.

Viajes a España, trad., pról., notas y cronología de Gabino Ramos González, Madrid, Aguilar, 1988.

Correspondance Générale, établie par Maurice Parturier, París, Le Divan, 1941.

Carmen y otros cuentos, Barcelona, Bruguera, 1981.

Bataillon, Marcel, "L'Espagne de Merimée d'après sa correspondance", *Revue de Littérature Comparée,* 22*,* 1948, 35-66.

Giménez, Antonio, "Prólogo, traducción y notas de las *Cartas de España* (1830) de Próspero Merimée", en VV. AA*., Imagen rómántica de España,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, vol. 1, pp. 123-180.

González Troyano, Alberto, *La desventura de Carmen,* Madrid, Espasa Calpe, 1991.

Guinard, Paul, "L'Espagne dans l'oeuvre de Merimée. Critique d'art et aquareliste", *Bulletin de l 'Institut Français en Espagne,* 78, 1934.

Lipschutz, Ilse Hempel, "Andalucía, de lo vivido a lo escrito por tres románticos franceses: François-René de Chateaubriand, Prosper Merimée y

Théophile Gautier", en VV. AA., *La imagen de Andalucia en los viajeros románticos,* pp. 671-00.

Parturier, M., "L'Espagne de Merimée", *Bulletin de l'Institut Français en Espagne,* 78, 1954.

Sánchez Rivero, Angel, "Merimée en España, 1830", *Revista de Occidente,* II, 1923, 115-120.

OZANAM, Antoine Fréderic

Un pélerinage au pays du Cid, París, Douncol, 1853. Reediciones: 1855, 1859, 1862-1865, 1869, 1873, 1877.

Traducción española: *Una peregrinación al país del Cid y otros escritos,* trad. del Duque de Maqueda, Buenos Aires, Espasa Calpe, col. Austral, 1950.

POTOCKI, J.

Manuscrit trouvé à Saragosse, ed. R. Radrizzani, París, 1989.

Manuscrito encontrado en Zaragoza, trad. de José Luis Cano, prefacio de Roger Caillois, Buenos Aires, Minotauro, 1967.

Manuscrito encontrado en Zaragoza, trad. de José Luis Cano, pról. de Julio Caro Baroja, Madrid, Alianza, 1981, 2a edición.

Viaje al imperio de Marruecos, Barcelona, Laertes, 1983.

REGNAULT, Henri

Brey Mariño, María, *Viaje a España del pintor Henri Regnault (1868-1870). España en la vida y en la obra de un artista francés,* Madrid, Castalia, 1964, 2 ed.

Correspondance de..., suivie du catalogue complet de l' oeuvre de Henri Regnault, ed. Athur Duparc, París, Charpentier et Cie., 1872.

ROBERTS, David

Picturesque Sketches in Spain. Taken During the Years 1832-1833, Londres, 1837.

La Granada de David Roberts, catálogo de exposición (Granada, febrero-marzo, 1991), con textos de Pedro Galera, Francisco lzquierdo y Manuel Martín, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1991.

Arias Anglés, Enrique, "Influencias en la obra pictórica de Pérez Villaamil", *Goya,* 133, 1976, 26-37.

Arias Anglés, Enrique, "Relaciones entre David Roberts, Villaamil y Esquivel", *Goya*, 158, 1980, 66-73.

Arias Anglés, Enrique, "Influencia de los pintores ingleses en Espana", en

VV. AA., *Imagen romántica de España,* Madrid, 1981, t. I, pp. 79-102.

Ballantine, James, *Life of David Roberts,* Edimburgh, 1866.

Guiterman, Helen y Llewellyn, Briony, eds., *David Roberts,* Oxford-London, Phaidon Press-Barbican Art Gallery, 1986.

Sim, Katherine, *David Roberts. A Biography,* Londres, 1984.

ROSCOE, Thomas

The Tourist in Spain. Andalusia, London, Robert Jennings and. Co., 1836. Ilustrado con 10 grabados intercalados y 20 láminas, de David Roberts.

The Tourist in Spain. Biscay and the Castiles, Londres, Robert Jennings and Co., 1837. Ilustrado con 20 grabados de David Roberts.

The Tourist in Spain. Granada, Londres, Robert Jennings and Co., 1835. Ilustrado con 10 grabados impresos sobre papel de china y 20 láms. de David Roberts.

The Tourist in Spain and Morocco, London, Robert Jennings and Co., 1838. Ilustrado con grabados de David Roberts.

Estos vols. forman parte de la serie *The Landscape Annual,* de Roscoe y Harrison, publicada en Londres entre 1832 y 1839 en 7 vols., que comprendían viajes por diversos paises europeos.

SAND, George

"Voyage dans le Midi de l'Europe: un hiver à Majorque", *Revue de Deux Mondes,* XXV, 1841, 165-192, 499-522, 781-837.

Un hiver à Majorque, París, Souverain, 1842, 2 vols. Reediciones: 1855, 1856, 1867, 1868, 1869, 1871 , etc.

Traducciones españolas: *Un invierno en Mallorca,* traducido y anotado por Pedro Estelrich, Palma, Tipolitografía de Bartolomé Rotger, 1902; 1932 (Palma de Mallorca, José Tous); 1934, trad. de Carmen Gallardo, Madrid, Espasa Calpe.

SOBOLEVSKI, Serguei

"Lettres d'un bibliophile russe à un bibliophile français" (1850), traducción al español: *Bibliofilia romántica española 1850,* Valencia, 1951.

SOUTHEY, Robert

Letters writen during residence in Spain and Portugal, Bristol, 1797.

Carnall, G., *Robert Southey and his age,* Oxford, 1960.

Caskey, J. H., "Catalogue of the Spanish and Portuguese portion of the library of the late Robert Southey", *Revista do Instituto Historico e Geografico Brasileiro,* 178, 1943.

Madden, Lionel, *Robert Southey: the Critical Heritage,* London and Boston, Routledge Kegan Paul, 1972.

Martínez Barbeito, C., "Robert Southey desembarca en La Coruña", *Revista,* 89, 1972-1973, 169-196.

Pfandl, Ludwig, "Robert Southey und Spanien", *Revue Hipanique,* XXVIII, 1913, 13-15.

STENDHAL

Deschamps, Jules, *Stendhal et l'Espagne,* París, Champion, 1926.

Vigneron, Robert, "Stendhal en Espagne", *Modern Philology,* XXXII, 1, 1934, 55-66.

STREET, George Edmund

Some account of gotic architectures in Spain (Londres, 1865).

La arquitectura gótica en España, Madrid, Calleja, 1926.

TAINE, Hipolite

Voyage aux Pyrénées (París, 1858). Reediciones: 1860, 1873 (ilustrado por G. Doré), 1881, 1884.

Traducción al español: *Viaje* a *los Pirineos,* trad. de Germán Bleiberg, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1963.

TAYLOR, Barón de (Isidore Justin Séverin)

Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la cote d'Afrique, de Tanger a Tétouan, París, Guide Fils, 1827. Reediciones: 1860 (París, 3 vols.); 1866 (París).

Bernes, J. P., *Un voyageur français en Espagne dans la première moitié du XIX siecle: le baron Taylor,* París, Universidad de Paris X-Nanterre, 1973 (tesis doctoral).

Gaya Nuño, J. A., *Pintura española fuera de España,* Madrid, 1958, pp. 20-23.

Herrero, Javier, *Fernán Caballero. Un nuevo planteamiento,* Madrid, Gredos, 1963, pp. 167-183 (relación con Cecilia Böhl).

Maingot, Eliane, *Le Baron Taylor,* París, Ed. E. de Boccard, 1963.

Plazaola, Juan, *Le baron Taylor. Portrait d'un homme d'avenir,* París, 1989.

Romero Tobar, Leonardo, *El viaje europeo de Larra,* Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1992.

Rumeau, A.,"Larra, le baron Taylor et le *Voyage pittoresque en Espagne", Revue de Littérature Comparée,* XVI*,* 1936, 477-493.

Rumeau, A., "Un français a Madrid entre 1824 et 1840", *Bulletin Hispanique,* 36, 1934, 444-458.

TOWNSEND, Joseph

A Journey through Spain in the years 1786 and 1787; with particular attention to the agriculture, manufactures, commerce, population, taxes, and revenue of that country; and remarks in passing through a part of France, Londres, Dilly, 1791, 3 vols.

Traducción castellana, *Viaje por España en la época de Carlos III (17861787),* trad. de Javier Portús, pról. de Ian Robertson, Madrid, Turner, 1988.

Cabot, J. T., "Viajeros extranjeros en España. Towsend y los cortesanos de Carlos III", *Historia y vida,* 66, 1983, 50-53.

Tolivar, J., *El reverendo Joseph Townsend y su viaje por Asturias en 1786,* Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1986.

VAUGHAN, Charles Richard

Viaje por España, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1987, traducción y estudio de Manuel Rodríguez Alonso.

VIARDOT, Louis

Retour de Madrid à Paris en 1834. Souvenir du choléra, París, Plon Frères, 1849.

Souvenirs de chasse en Europe, París, 1846.

Etudes sur l' histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des Beaux Arts en Espagne, París, 1835.

Traducción española: *Estudio sobre la historia de las instituciones, literatura, teatro y Bellas Artes en España,* traducida por don Manuel del Cristo Valera, Logroño, Ruiz, 1841.

Les musées d' Espagne, d'Angleterre et de Belgique. Guide et memento de l'artiste et du voyager, faisant suite aux musées de l' Italie, París, Paulin, 1843, vol. II.

3.2. *Españoles*

ALARCON, Pedro Antonio de

La Alpujarra. Sesenta leguas a caballo precedidas de seis en diligencia, Madrid, Miguel Guijarro editor, 1874. Realizadas después varias ediciones y un facsímil de la primera edición en "Colección Andalucía Eterna", de Editoriales Andaluzas Unidas, 1983. También: *La Alpujarra,* Granada, Ed. Don Quijote, 1991.

Viajes por España, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883. Diversas reediciones.

AMADOR DE LOS RIOS, José

Sevilla pintoresca. Descripcion de sus más célebres monumentos artísticos, Sevilla, F. Alvarez, 1844.

Toledo pintoresca o descripción de sus más bellos monumentos, Madrid, Imprenta y Librería de D. Ignacio Boix, 1845.

ASSAS, Manuel de

Album artístico de Toledo. Colección de vistas y detalles de los principales monumentos toledanos, Madrid, Imprenta de A. Vicente, 1848.

BALAGUER , Víctor

Entre col y col, lechuga. Album de viaje, Barcelona, Imprenta de Manuel Casellas, 1847.

Montserrate. Su historia, sus tradiciones, sus alrededores, Barcelona, Imprenta de A. Brusi, 1850. Reeditado en 1852 y 1853.

Recuerdos de viaje, Barcelona, Imprenta de Antonio Brusi,1852, 2 vols.

Guía de Montserrat y sus cuevas, Barcelona, Imprenta Nueva de Jaime Jepús y Ramón Villegas, 1857.

El Monasterio de Piedra. Su historia, sus calles, sus cascadas, sus grutas, sus tradiciones y leyendas, Barcelona, Bastinos, 1882.

El Monasterio de Piedra. Las leyendas de Montserrat. Las cuevas de Montserrat, Madrid, M. Tello, 1885.

Las ruinas de Poblet, Madrid, Imprenta de M. Tello, 1885.

Historias y tradiciones. Libro de excursiones y recuerdos, Madrid, El Progreso, 1896.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo

Desde mi celda, ed., intr. y notas de Darío Villanueva, Madrid, Castalia, 1985.

La Ilustración de Madrid. Textos y dibujos de Gustavo y Valeriano

Bécquer (1870-1871), ed. de María Dolores Cabra, Madrid, El Museo Universal, 1983. *Historia de los templos de España. Arzobispado de Toledo. Templos de Toledo*, ed. de María Dolores Cabra, Madrid, El Museo Universal, 1985.

Obra completa en el Moncayo y Veruela, ed. de Marcos Castillo Monsegur, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991.

Arboleda, José R., *Historia de los Templos de España de Gustavo Adolfo Bécquer,* Barcelona, Puvill editor, 1979.

Benito Revuelta, Vidal, *Bécquer y Toledo,* Madrid, 1971.

Brown, Rica, "Un álbum de dibujos originales de Valeriano Bécquer", *Goya*, 11-12, 1967, 152-156.

Cabra, María Dolores,"La pintura de Valeriano Bécquer", en *Actas del congreso Los Bécquer y el Moncayo,* ed. de J. Rubio, Tarazona-Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses-Institución Fernando El Católico,1992, pp. 31-68. Gamallo Fierros, Dionisio, "Toledo, ¿fiel de la balanza de Bécquer entre lo nórdico y lo meridional?", en *Toledo romántico,* D. Poyán (ed.), 1989, pp. 271-315.

Hernando Carrasco, Javier, "Bécquer, Toledo y la crítica de arte romántica", en *Toledo romántico,* D. Poyán (ed.), 1989, pp. 245-256.

Junquera, Mercedes, "Vivencias de Toledo en la obra de G. A. Bécquer", en *Toledo romántico,* D. Poyán (ed.), 1989, pp. 257-266.

Montero Padilla, José, "De Garcilaso a Bécquer con Toledo al fondo", en *Toledo romántico,* D. Poyán (ed.), 1989, pp. 267-270.

King, Edmund, *Bécquer: From Painter to Poet,* Méjico, Porrúa, 1953.

Montesinos, Rafael, *Bécquer. Biografía e imagen,* Barcelona, R. M., 1977.

Pageard, Robert, *Bécquer. Leyenda y realidad,* Madrid, Espasa Calpe, 1990.

Pantorba, Bernardino de, *Los hermanos Bécquer,* Bilbao, 1948.

Pantorba, Bernardino de, "Bécquer y los costumbritas románticos", *Goya*, 104, 1971, 84-89.

Pardo Canalís, Enrique, "Valeriano Bécquer en el Museo de la Trinidad", *Goya,* 71, 1966, 308-311.

Pardo Canalís, Enrique, "Un álbum de dibujos de Valeriano Bécquer", *Goya*, 81, 1967, 162-167.

Río, Angel del, "Expedición de Veruela. Album de dibujos de Valeriano Bécquer", *Revista Hispánica Moderna,* III-l, 1936, 81-87

Rubio Jiménez, Jesús, *Los Bécquer en Veruela: un viaje artístico-literario,* Zaragoza, Ibercaja, col. Boira, l990.

Rubio Jiménez, Jesús (ed.), *Actas del congreso Los Bécquer y el Moncayo,* Tarazona-Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses-Institución Fernando El Católico, 1992.

Rubio Jiménez, Jesús, "*Spanish Sketches:* un nuevo álbum de Valeriano

Bécquer", *El gnomo, boletín de estudios becquerianos,* 2, 1993, 73-78.

Santos Torroella, Rafael, *Valeriano Bécquer,* Barcelona, Ed. Cobalto, 1948.

Villanueva, Darío, "Ponz, Jovellanos, Bécquer. Originalidad y unidad de las cartas *Desde mi celda*", en *Studies in honor of Sumner M. Greenfield,* ob. cit.

Villanueva, Darío, "Ut *pictura poesis:* la creación artística de los Bécquer", en *Actas del congreso Los Bécquer y el Moncayo,* ed. J. Rubio, pp. 93-113.

BOSARTE, Isidoro

Viaje artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas a que pertenecen, dedicado al Excmo. Señor D. Pedro Cevalllos, primer secretario de estado, tomo primero: viage a Segovia, Valladolid y Burgos, Madrid, Imprenta Real, 1804; Madrid, Turner, 1978, edición facsímil, prólogo de Alfonso Pérez Sánchez.

C**ASAJÚS**, Vicente Mamerto

Album sevillano. Colección de vistas, de trajes y costumbres andaluzas, Sevilla, 1838.

Yáñez Polo, Miguel Angel, V. *M. Casajús, introductor de la litografía y el daguerrotipo en Sevilla,* Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1987.

CABANES, Francisco Javier

Mapa itinerario de los caminos de España y Portugal, Madrid, 1829.

Guía general de correos, postas y caminos; Madrid, 1830.

CEÁN BERMUDEZ, J. A..

Descripción artística de la Catedral de Sevilla (1805). ed. de V. Lleó, Barcelona, 1981.

CAMPOMANES, Pedro Rodríguez, Conde de

Cartas entre Campomanes y Jovellanos, Madrid, FUE, 1975.

Carrete Parrondo, Juan, "Las Bellas Artes en el Archivo del conde de Campomanes. Antonio Rafael Mengs-Antonio Ponz", *Revista de Ideas Estéticas,* XXXVI, 142, 1978, 161-181.

Bacigalupo, Mario Ford, "Two journeys with one vision: Campomanes' Travels in Spain (1778-1779)", *Revista de Estudios Hispánicos,* XIII, enero

1979, 143-160.

Rodríguez Amaya, E., "Viaje de Campomanes a Extremadura", *Revista de Estudios Extremeños,* IV, 1948, 199-246.

ESCALANTE, Amós de (seudónimo de J. García)

Del Manzanares al Darro, Madrid, Cristóbal González, 1863. Reediciones: Madrid, Pueyo, 1922. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1961.

Del Ebro al Tíber, Madrid, Cristóbal González, 1864.

Costas y montañas. Diario de un caminante, Madrid, Tello, 1871. Reedición: Madrid, Publicaciones Españolas (Magerit), 1961, 2 vols.

ESCOSURA, Patricio de la

España Artística y Monumental, París, 1844-1850, 3 vols.

Arias Anglés, Enrique, *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil,* Madrid, C.S.I.C., 1986.

Cano Magallón, María Luz, *Patricio de la Escosura: vida y obra literaria,* Universidad de Valladolid, 1988.

FERNÁNDEZ CUESTA, Nemesio

Viaje pintoresco por España y Portugal, en *Nuevo Viajero Universal, Enciclopedia de viajes modernos, recopilación de obras de los más notables sobre descubrimientos, exploración y aventuras, publicada por los más célebres viajeros del siglo XIX,* Madrid, Gaspar y Roig, 1859-1862, 5 vols. (texto citado en vol. 5).

FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel

Itinerario descriptivo, pintoresco y monumental de Madrid a París, Madrid, Ignacio Boix, 1845, 2 vols.

Estudios en la emigración. El futuro Madrid. Paseos mentales por la capital de España, tal cual es y tal cual debe dejarla transformada la revolución, Madrid, Imprenta de la Biblioteca Universal Económica, 1868. Reediciones: 1868 (2a) y con intr. de Antonio Bonet Correa, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975.

Guía de Madrid. Manual del madrileño y del forastero, Madrid, Oficinas de *La Ilustración Española y Americana*, 1876. Reediciones: Madrid, Ábaco, 1975 y 1976.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro

Apuntaciones sueltas de Inglaterra, ed., intr. y notas de Ana Rodríguez-Fischer, Barcelona, PPU, 1992.

Diario (mayo 1780-marzo 1808), edición anotada por René y Mireille Andioc, Madrid, Castalia, 1968.

Viaje a Italia, prólogo de José Doval, Barcelona, Laertes, 1988.

Viage a Italia, ed. crítica de Belén Tejerina, Madrid, Espasa Calpe.

Chianero, O., "Moratín in Italia", en *Scrittori Spagnoli del Settecento,* Génova, 1962, pp. 62-66.

Efross, S. H., "Leandro Fernández de Moratín in England", *Hispania,* XLVIII, 1965, 43-53.

Lope, Hans Joachim, "La Alemania de 1793 vista por Leandro Fernández de Moratín", en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Roma, 1982, t. II, pp. 691-698.

L(ópez) Aranguren, José Luis, "Sobre el viaje como cultura, a propósito de Leandro F. de Moratín", *Revista de Occidente,* 145, 1993, 165-168.

Lo Vasco, A., *Il viaggio in Italia di Leandro Fernández de Moratín,* Como, 1929.

Marías, Julián, "España y Europa en Moratín ", en *Los españoles,* Madrid, 1963, pp. 79-119.

Mele, E., *Napoli descritta da Leandro Fernández de Moratín,* Trani, 1906. Ortiz Armengol, P., *El año que vivió Moratín en Inglaterra (1792-1793),* Madrid, Castalia, 1985.

Ortiz, P., "Viajes y entredichos de Moratín en Francia", en *Estudios románticos,* Valladolid, 1975, pp. 199-266.

Vivanco, Luis Felipe, "La prosa de los viajes", en *Moratín y la Ilustración mágica,* Madrid, Taurus, 1972, pp. 57-117.

GIL Y CARRASCO, Enrique

Obras completas, edición y prólogo de Jorge Campos, Madrid, Atlas, B.A.E., 1954.

Costumbres y viajes, Madrid, Rivadenyra, 1961.

GUTIERREZ GONZALEZ, Antonio

Manual de diligencias, Madrid, 1842.

HALEN, Francisco de Paula van

España pintoresca y artística, Madrid, 1844-1847.

Arias Anglés, Juan Enrique, "El pintor Van Halen en el Patrimonio Nacional", *Reales Sitios,* 64, 1980, 21-29.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de

Diarios, en *Obras publicadas e inéditas de...,* ed. de Miguel Artola, Madrid, Atlas, B. AA. EE., 1956, ts. III y IV.

Cartas del viaje de Asturias (Carts a Ponz), José Caso (ed.), Salinas (Asturias), Ayalga Ediciones, 1981.

Cano Calderón, Amelia, "Los *Diarios* de Jovellanos entre los de su época", *Caligrama,* III, 1987, 73-87.

Cano Calderón, Amelia, *El viaje en los 'Diarios' de Jovellanos,* Murcia, Universidad de Murcia, tesis doctoral en microfichas, 1990.

Caso González, José Miguel, "El sentimiento de la naturaleza en Jovellanos", en *La poética de Jovellanos,* Madrid, Prensa Española, 1972, pp. 157-92.

Caso González, José Miguel, "Las *Cartas del Viaje de Asturias* de Jovellanos como ejemplo típico de literatura ilustrada", en *I Borbone di Napoli e I Borbone di Spagna. Un bilancio storiografico,* ed. de Mario di Pinto, Napoli, Guida Editori, 1985, vol. II, pp. 421-431.

Caso González, José Miguel, "La descripción de Bellver como anticipo de la literatura romántica", en *Entre siglos. Cultura y literatura española desde finales del siglo XVIII a principios del XIX,* ed. de Ermanno Caldera y Rinaldo Froldi, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 75-85.

Estefanía Alvárez, María del Dulce Nombre,"Antigüedades romanas que se recogen y comentan en los *Diarios* de Jovellanos", *Zephyrus,* XIII, 1962, 107-110.

Gómez, Ildefonso, "Monasterios y monjes en los *Diarios* de Jovellanos", *Yermo,* IV*,* 1966, 107-203.

Helman, Edith, *Jovellanos y Goya,* Madrid, Taurus, 1970.

Helman, Edith, *Trasmundo de Goya,* Madrid, Alianza, 1983.

Ilie, Paul, "Picturesque Beauty in Spain and England: Aesthetics Rapports between Jovellanos and Gilpin", *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* XIX*,* 1960-1961, 167-174.

Río, Angel del, "El sentimiento de la naturaleza en los *Diarios* de Jovellanos", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* VII, 1953, 360-367.

Vogt, Wolfgang, *Die 'Diarios' von Gaspar Melchor de Jovellanos (1744*1811), Berna, Herbert Lang-Peter Lang, 1975.

Villanueva, Darío, "Ponz, Jovellanos, Bécquer. Originalidad y unidad de las cartas *Desde mi celda*", *Studies in Honor of Sumner M. Greenfield,* H. L. Boudreau y Luis T. González del Valle (eds.), Lincoln, Nebr., Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1985, pp. 215-234.

LAFUENTE, Modesto

Viajes de Fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin, Madrid, Est. Tipográfico calle del Sordo, 1842, 2 vols. Reediciones, 1843, 1844,

1861.

LARRA, Mariano José de

Obras de Mariano José de Larra, edición y prólogo de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, B. AA. EE., 1960, 4 vols.

Rumeau, A., "Mariano José de Larra et le baron Taylor. Le Voyage Pittoresque", *Revue de Littérature Comparée,* XVI, 1936, 477-493.

Romero Tobar, Leonardo, *El viaje europeo de Larra,* Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1992.

MADRAZO, Francisco de Paula

Dos meses en Andalucía en el verano de 1849, Madrid, Imprenta de la Biblioteca del Siglo, 1849.

Impresiones de un viaje a Barcelona, Madrid, lmprenta de T. Fortanet, 1858.

Paseo histórico-artístico por Cádiz, Cádiz, 1853.

MELLADO, Francisco de Paula

España geográfica, estadística y pintoresca. Grabados en madera y un mapa general de España, Madrid, Mellado editor, 1845.

Recuerdos de un viaje por España, Madrid, Tipografía de Mellado, 18491851, 3 tomos en 2 vols. Nueva edición 1862-1863, 2 vols.(Existe edición facsímil publicada en Madrid, G. Blázquez, 1985).

Guía del viajero en España, Madrid, Gabinete Literario, 1838. Nuevas ediciones en 1843, 1846, 1849, 1852, 1858, 1860, 1862, 1864, 1869, 1872.

Recuerdos de un viaje por Galicia en 1850, La Coruña, Librería Arenas, 1987.

Guía del viajero en España, Madrid, 1863.

MESONERO ROMANOS, Ramón de

Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital, observados y descritos por un Curioso parlante, Madrid, Imprenta de Repullés, 1835-1838, 3 vols. Reediciones: 1862, 1881.

El Antiguo Madrid. Paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa, Madrid, 1861, 2 vols. Reediciones: 1881, 1925 (BAE); 1976 (Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, facsímil de la edición de 1861); 1981 (Madrid, Nueva Lente, facsímil de la edición de 1861).

Escenas matritenses (1836-1842), Madrid, 1842, 3a edición. Reediciones: 1845, l851, 1862, 1881; 1964, sel. y pról. de Ramón Gómez de la Serna, col.

Austral; 1986, intr. de Leonardo Romero Tobar, col. Austral, 5ª ed., 1983 (Madrid, Méndez Editores, facsímil de la impresa por Ignacio Boix, 1845); 1983 (Madrid, Abaco, facsímil de la impresa por Gaspar y Roig, 1851); 1983 (Barcelona, Ediciones Curiosas, facsímil de la edición de Madrid, 1851); 1987, ed., intr. y notas de María del Pilar Palomo, Barcelona, Planeta.

Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa, Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1831. Reediciones: 1833; 1982 (Madrid, Impr. Fareso, facsímil de la 2ª ed. corregida y aumentada de M. de Burgos, 1833); 1982 (Madrid, E. Méndez, facsímil de la 2ª edición de Madrid, 1833).

Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid. Nueva edición, adornada con láms. y un plano topográfico de Madrid, Madrid, Imprenta de D. Antonio Yenes, 1844.

Mis ratos perdidos o ligero bosquejo de Madrid en 1820-1821, Madrid, Eusebio Alvarez, 1822. Reediciones: 1967 (Madrid, B. AA. EE., edición con estudio de Carlos Seco Serrano).

Recuerdos de viage por Francia y Bélgica en 1840-1841. Su autor El Curioso Parlante, Madrid, Oficinas de *La Ilustración Española y Americana*, 1881, nueva edición corregida y aumentada. Reediciones: 1925 (Madrid, Renacimiento, facsímil de la edición de 1881); 1983 (Madrid, Miraguano Ediciones, Biblioteca de Viajeros Hispánicos, 1).

MONLAU Y ROCA, Pedro Felipe

Madrid en la mano o *el amigo del forastero en Madrid y sus cercanías,* Madrid, Gaspar y Roig, 1850. Reedición: 1985 (Madrid, edición conmemorativa de la IX Feria del Libro Antiguo y de Ocasión, facsímil de la edición de 1850).

ORTIZ, J.

Viaje arquitectónico-anticuario de España (Madrid, 1807). Madrid, Turner, 1978, ed. facsímil.

PARCERISA, Francisco Javier

Recuerdos y Bellezas de España, Barcelona y otros lugares, 1839-1865, 11 vols.

PARRO, Sixto Ramón

Toledo en las manos o descripción histórico-artística de la magnífica Catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad..., Toledo, Imprenta y Librería de Severiano López Fando, 1857, 2 vols. Existe edición abreviada de 1858 (2ª ed. en 1862).

PEREZ VILLAAMIL, Jenaro

España artística y monumental, vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España, texto de Patricio de la Escosura, con litografías de los principales litógrafos de París realizadas sobre dibujos de Pérez de Villaamil, París, Casa de Alberto Hauser, 1842-1850, 3 vols.

Arias Anglés, Juan Enrique, *El paisajista romántico Jenaro Pérez, Villaamil,* Madrid, CSIC, 1986.

Catálogo de la exposición, *Jenaro Pérez Villaamil, dibujante: el viaje a Galicia de 1849,* Madrid-La Coruña, Ministerio de Cultura-Ayuntamiento de La Coruña, 1988 (Exposición organizada por el museo de Bellas Artes de La Coruña).

Catalogo de la exposición, *Tres grandes maestros del paisaje decimonónico español: Jenaro Pérez Villaamil, Carlos de Haes, Aureliano de Beruete,* Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1990.

PI I MARGALL, Francisco

Reino de Granada que comprende las provincias de Jaén, Granada, Málaga y Almería, en *Recuerdos y Bellezas de España, obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antigüedades en láms, dibujadas del natural por F. J. Parcerisa,* Madrid, 1850. Reedición en 1885 (Barcelona, Daniel Cortezo).

Cataluña, Barcelona, Imprenta de Juan Roger, 1842. Véase Pablo Piferrer.

PIFERRER, Pablo

Principado de Cataluña. Comprende las provincias de Barcelona, Gerona, Tarragona y Lérida, en *Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes...con láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa acompañadas de texto de Pablo Piferrer y Francisco Pi i Margall,* Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1839, 2 vols.

Reediciones: *Cataluña. España. Obra pintoresca en láminas, ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural, grabadas en acero y en boj por Juan Rigalt, J. Puiggarí, Antonio Roca, Ramón Alabern, Ramón Saenz...acom-pañada con texto de Pablo Piferrer y Francico Pi i Margall,* Barcelona, Imprenta de Juan Roger, 1842. Nueva edición en 1884 (Barcelona, Daniel Cortezo, 2 vols.).

Traducciones catalanas: *Records i belleses de Barcelona* (resumida), Barcelona, Barcino, 1933, traducción de J. dels Domenys. *Records y belleses de*

Catalunya, Barcelona, Barcino, 1934.

Mallorca. Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada a *dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes... con láminas dibujadas por F. J. Parcerisa y acompañadas de texto por Pablo Piferrer y José María Quadrado,* Barcelona, Verdaguer, 1842.

Reediciones: *Mallorca. Recuerdos y Bellezas de España,* Barcelona, Barcino, 1949, facsímil de la edición de 1842. *Islas Baleares* (Barcelona, Daniel Cortezo, 1888).

Carnicer, Ramón, *Vida y obra de Pablo Piferrer,* Madrid, C.S.I.C.,1963.

PONZ, Antonio

Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse que hay en ella, Madrid, Sancha, 1772-1794, 16 vols. Reeditado por Aguilar, 1947. Otra edición: Atlas, 1974.

Viaje fuera de España, Madrid, 1785. 2ª ed. 1791-1792.

Batllori, Miguel, "Conca y su refundición abreviada del *Viage* de Antonio Ponz", en *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos,* Madrid, Gredos, 1966, pp. 553-572.

Dantin Cereceda, Juan, "España vista por don Antonio Ponz", *Revista de Occidente,* VIII, 24, 1925, 331-358.

Haibach, Helene Waltrand, *Antonio Ponz und sein 'Viaje fuera de España',* Francfort, Verlag Peter Lang, 1983.

Hilton, Ronald, "Antonio Ponz en Inglaterra", *Bulletin of Spanish Studies,* XIII, 51, 1936, 115-131.

Lope, Hans Joachim, "Die Niederlande und Flandern in Spiegel des *Viaje fuera de España* von Antonio Ponz", en *Homenaje a Peter Martin Schon,* Aquisgrán, 1978, pp. 140-154.

Puente, Joaquín de la, *La visión de la realidad española en los viajes de Antonio Ponz,* Madrid, Editorial Moneda y Crédito, 1968.

Ribbans, G., "Antonio Ponz y los viajeros extranjeros de su tiempo", *Revista Valenciana de Filología,* V, 1955-1958, 63-89.

Rivero, M. C., *Antonio Ponz y la literatura de viajes,* Madrid, 1947.

Romero Tobar, Leonardo, "Antonio Ponz fuera de España: su visión del París prerrevolucionario", en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras Hispánicas,* Barcelona, 1989, pp. 437-450.

Valdeón, Julio (selección y prólogo), *Castilla y León en el siglo XVIII A través de los viajes de Antonio Ponz,* Valladolid, Ámbito, 1987.

QUADRADO, José María

S. M. la reina Doña lsalel II. Recuerdos del Real Palacio de Mallorca.

En memoria del viaje a Mallorca de Su Majestad en aquel año, Palma, Imprenta de Don Felipe Gusp, 1860, 28 pp. Reedición en *Miscelánea,* Palma, Biblioteca Balear, VI, Editorial Mallorquina de Francisco Pons, 1945.

Aragón. Topografía, historia y arqueología de esta región. Recuerdos y Bellezas de España, Madrid, Imprenta de R. Indar, 1844-1848, con láms. de F. J. Parcerisa. Reediciones: *Aragón* (Barcelona, Daniel Cortezo, 1885).

Por y para Aragón. Recuerdos y Bellezas de España. Láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa, reimpreso por el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, en la tipografía de E. Berdejo Casañal, 1937.

Asturias y León. Recuerdos y Bellezas de España, láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa, Madrid, Imprenta Repullés, 1855-1859.

Castilla la Nueva. Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antigüedades. Láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa, Madrid, Imprenta de José Repullés, 1848-1853. Reediciones: *Castilla la Nueva* (Barcelona, Daniel Cortezo, 1885-1886)

Valladolid, Palencia, Zamora. Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antiguedades. Láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa, Madrid, Imprenta de Cebrián López, 1861-1865. Reediciones: *Valladolid, Palencia, Zamora* (Barcelona, Daniel Cortezo, 1885).

Salamanca, Ávila y Segovia. Recuerdos y Bellezas de España. Láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa, Madrid, Imprenta de D. Tasso, 1865-1872. Reedición: *Salamanca, Ávila, Segovia* (Barcelona, Daniel Cortezo, 1884).

José María Quadrado, *Recuerdos y Bellezas de España.* Selección antológica. Prólogo del Marqués de Lozoya, Madrid, C.S.I.C.,1971.

Mayurqa. Miscelánea de Estudios Humanísticos, III y IV, Palma de Mallorca, octubre de 1970. *Homenaje a J. M. Quadrado.* Destacan los siguientes estudios: Angel R. Fernández y González, "Quadrado y la historia literaria del siglo XIX" (pp. 9-19); Alvaro Santamaría, "José María Quadrado, historiador" (pp. 99-226); Santiago Sebastián, "Significación de Quadrado en la génesis de la historia del arte español" (pp. 227-244); Jaime Salvá, "Quadrado defensor de los monumentos de Mallorca" (pp. 245-256).

Sabater, Gaspar, *José María Quadrado, polígrafo balear,* Palma de Mallorca, Ediciones Cort, 1967.

VILLANUEVA, Fr. Jaime de

Viage literario a las iglesias de España. Lo publica con algunas observaciones D. Joaquín Villanueva. Madrid, en la Imprenta Real, 1803-1852, 22 vols. Los cinco primeros tomos se publicaron a nombre de Joaquín Lorenzo Villanueva como autor. El resto como del P. Fr. Jaime Villanueva

VV. AA.

Crónica general de España, o sea, historia ilustrada y descriptiva de sus provincias, Madrid, Rochi y cía, 1865 y ss., varios vols.

4. CIUDADES ROMÁNTICAS CELEBRES

Barcelona

Galera i Monegal, Montserrat, "Barcelona vista pels viatgers del segle XVIII", *Revista catalana de geografía,* 17*,* 1982, 87-102.

Garriga i Ginesta, Marta, "Barcelona vista pels viatgers del sigle XVIII", *Primer congrès d'Historia Moderna de Catalunya,* Barcelona, 1984, pp. 587-590.

Romea Castro, Celia, *Barcelona romántica y revolucionaria. Una imagen literaria de la ciudad, década de 1833 a 1843,* Barcelona, Universitat de Barcelona, 1994.

Burgos

Besson, Eduardo A. de, *Apuntes sobre Burgos, o noticia concisa, pero exacta de todos sus monumentos, y de cuanto el viagero no debe dejar de ver,* Burgos, por D. Sergio Villanueva, 1846.

Monje, R., *Manual del viajero en la catedral de Burgos,* Burgos, Imprenta de Arnaiz, 1843.

Nougué, André, "La ciudad de Burgos vista por los viajeros franceses en el siglo XIX"*, Boletín Corporativo de la Academia Burgense*, 198, 1982, 133-160.

Cádiz

Clavijo Provencio, Ramón, *Jérez y los viajeros del XIX: ilustrados y románticos, 1768-1868*, Jérez de la Frontera, Ayuntamiento de Jérez de la Frontera, 1989.

Cuevas, Jesús de las, *Cádiz y los viajeros románticos,* Cádiz, Ediciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1974.

Dorao, Marisol, "Seis viajeras inglesas en el Cádiz del siglo XIX", *Gades,* 4, 1979.

García-Doncel Hernández, María del Rosario, *Una nueva visión de Cádiz a través de un viajero inglés: Richard Ford. Aproximación a su estudio,* Jerez de la Frontera, 1984.

González Troyano, Alberto, "El Cádiz romántico: Esbozo para una aproximación bibliográfica", *Gades,* 12, 1984, 97-105.

Granada

Antequera, prólogo a la carpeta, *Granada y la Alhambra, con seis reproducciones de litografías de Prangey,* Granada, Ed. Miguel Sánchez, s. a.

Carrasco Urgoiti, María Soledad, *El moro de Granada en la literatura,* Madrid, Revista de Occidente, 1956 (edición facsímil, Universidad de Granada, 1989) .

Carrascosa Salas, Miguel, estudio preliminar y edición de Charles Didier, *Un viaje a La Alpujarra en* 1836, Caja General de Ahorros de Granada, 1993.

Fernández Almagro, Melchor, *Granada en la literatura romántica española. Discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua,* Madrid, Real Academia, 1951.

Galera, Pedro, *Granada romántica,* Madrid, El Viso, 1993.

Gámir de Sandoval, A., *Los viajeros ingleses y norteamericanos en la Granada del siglo XIX,* Granada, 1954.

Gámir de Sandoval, A., *Richard Ford: Granada. Escritos con dibujos inéditos del autor.* Traducción y notas de A. Gámir y Sandoval, Granada, 1955.

Gámir de Sandoval, A., trad. y pról., *H. D. Inglis: Granada en 1830,* Granada, 1955.

Giménez Serrano, José, *Manual del artista y del viajero en Granada,* Granada, J. A., 1846 (Existe una edición facsímil realizada en Granada, Don Quijote, 1981).

Lafuente Alcántara, Miguel, *El libro del viajero en Granada,* Madrid, Imprenta de Luis García, 1849, 2ª edición corregida y aumentada. Edición facsímil en Granada, Don Quijote, 1986.

Raquejo, Tonia, *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico,* Madrid, Taurus,1990.

Serrera Contreras, R.*, El Darro y la Granada romántica,* Granada, 1990.

Titos Martínez, Manuel, *La aventura de Sierra Nevada (1717-1915),* Granada, Universidad, 1990.

Viñes Millet, Cristina, *Granada en los libros de viaje,* Granada, Miguel Sánchez ed., 1982.

Viñes Millet, Cristina, *La Alhambra de Granada. Tres siglos de historia,* Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982.

Viñes Millet, Cristina, estudio preliminar "La imagen literaria de Sierra Nevada" y antología, *Sierra Nevada en lo viajeros románticos,* Caja General de Ahorros de Granada, 1992.

VV. AA. *La Granada de David Roberts,* Granada, Caja General de Ahorros, 1991.

Williams, Leonard, *Granada,* Granada, Diputación Provincial de Granada, 1991. Prólogo de Fernando García Izquierdo.

Madrid

Bahamonde, A. *y* Otero, L. E. (eds.), *Madrid en la sociedad del siglo XIX,* Comunidad de Madrid, 1986, 2 vols.

Brandis, Dolores, "El paisaje urbano madrileño en las obras de viajeros extranjeros", en *Viajeros y paisajes,* VV. AA., pp. 107-134.

Besas, Peter, *Strange Vignettes of Old Madrid,* Madrid, ed. del autor, 1969. Cabantous, M., "Quelques aspects du Madrid des voyageurs de Philippe V a Charles III", en *Hommage a Jean-Louis Flecniakoska,* Montpellier, 1, 1980, pp. 73-95.

Catalogo de la exposición, *Viajeros impenitentes. Madrid visto por los viajeros extranjeros en los siglos XVII, XVIII y XIX,* Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1984.

Checa Cremades, José Luis, (ed*.), Madrid, en la prosa de viajes, II (Siglo XVIII),* Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, 1993.

Corral, J. del, "Viajes y viajeros en el Madrid de Carlos III", en *Carlos III, alcalde de Madrid,* Madrid, 1988, pp. 177-200.

Ezquerra Abadía, Ramón, *El Madrid de Carlos III visto por los extranjeros,* Madrid, Ayuntamiento de Madrid / Instituto de Estudio Madrileños, 1988.

Fernández de los Ríos, Angel, *Guía de Madrid, manual del madrileño y del forastero,* Madrid, 1876 (Existe edición facsímil publicada en Madrid, 1975).

Gómez Mendoza, Antonio, "El viaje en el Madrid de Pérez Galdós", en *Galdós en Madrid. Madrid en Galdós,* Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, 1988, pp. 183-202.

González de Amezúa, Agustín, *Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la condesa d'Aulnoy,* Madrid, s. a.

Hidalgo Monteagudo, Ramón y otros, *Madrid en el siglo XIX: El Ensanche,* Madrid, Ed. La Librería, 1990.

Marotta Páramo, Mirella, *Recuerdos italianos en Madrid,* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1992.

Montero Vallejo, Manuel, *Madrid en 1840: Gautier y Merimée,* Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Instituto de Estudios Madrileños, 1992.

Oliva Escribano, José Luis, *Bibliografia de Madrid y su provincia,* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1967-1969, 2 tomos.

Ortega Cantero, Nicolás, "La Institución Libre de Enseñanza y el entendi-

miento del paisaje madrileño", *Anales de Geografía de la Universidad Complutense,* 6, 1986, 81-98.

Rosell, Cayetano, *Crónica de la provincia de Madrid,* Madrid, Editores Ronchi, Vitturi-Grilo, 1865. (Reedición: facsímil, Comunidad de Madrid, 1983).

Santos, Juan Antonio, (ed.), *Madrid en la prosa de viaje, III (Siglo XIX),* Madrid, Comunidad de Madrid, 1994.

Thomas, Hugh, *Madrid: una antología para el viajero,* Barcelona, Grijalbo, 1988. Traducción de Montserrat Serra Ramoneda.

VV. AA., *Viajeros impenitentes. Madrid visto por los viajeros extranjeros de los siglos XVII, XVIII y XIX,* Madrid, Comunidad de Madrid, 1989.

Málaga

Alvar, Manuel, "Málaga en los viajeros del siglo XVIII", *Jábega,* 47, 1984, 8-12.

Caro Baroja, Julio, "Málaga vista por los viajeros ingleses de los siglos XVIII y XIX", *Gibralfaro,* XII, 14, 1962, 327.

Gámir de Sandoval, Alfonso, *Algunos viajeros del siglo XIX ante Málaga,* Granada, Universidad de Granada, 1962.

Krauel, Beatriz, *Viajeros británicos en Málaga (1760-1855),* Málaga, 1988.

Majada Neila, Jesús, *Viajeros románticos en Málaga,* Salamanca, Librería Cervantes, 1986.

Palma de Mallorca

Fiol Guiscafré, Joan Miquel, *De Balearibus. Bibliografia de viatges per les Balears i Pitiüses es fins al 1900,* Palma de Mallorca, Miquel Font Editor, 1990. Fiol Guiscafré, Joan Miquel, *Descobrint la Mediterrània. Viatgers anglesos per les illes Balears i Pitiüses,* Palma de Mallorca, Miquel Font Editor, 1991. Medel, Ramón, *Manual del viajero en Palma de Mallorca*, Palma de Mallorca, Pedro José Umbert, 1849 (Existe una edición facsímil de Llorenç Pérez i Martínez, Palma de Mallorca, El Drac, 1989).

Sevilla

Catalogo de la exposición, *La vida cotidiana en la pintura andaluza del siglo XIX,* Madrid, noviembre-diciembre de 1987.

Olmedo Granados, F., "La imagen del Río: vistas y textos de viajeros", en VV. AA., *El Río. El Bajo Guadalquivir,* Sevilla, 1985.

Suarez Garmendía, J. M., *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, 1986.

Valdivieso, Enrique, *Pintura sevillana del siglo XIX,* Sevilla, 1981.

VV. AA*., Iconografía de Sevilla (1790-1868),* Madrid, El Viso, 1991.

Yañez Polo, M. A., *V. M. Casajús, introductor de la litografía y el daguerrotipo en Sevilla,* Sevilla, 1987.

Toledo

Assas, Manuel de, *Álbum artístico de Toledo,* Madrid, 1848.

Amador de los Ríos, José, *Toledo pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos,* Madrid, 1845.

Benito Revuelta, Vidal, *Bécquer y Toledo,* Madrid, C.S.I.C., 1971.

Caro Baroja, Julio, *Toledo,* Barcelona, Destino, 1988, en especial, "La visión del viajero".

Flament, Alice y Marc, *Toledo romántico,* Ayuntamiento de Toledo, 1980. Sobre imágenes gráficas románticas de la ciudad.

Moreno Nieto, Luis, *Toledo en la literatura (antología),* Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 1983.

Parro, Sisto Ramón, *Toledo en la mano,* Toledo, Imprenta y Librería de Severiano López Fando, 1857, 2 vols. Reimpresión del Instituto de Investigaciones y Estudios Toledanos, Madrid, Villena Artes Gráficas, 1978.

Poyán, Daniel (ed.), *Toledo romántico,* Toledo, Colegio Universitario, 1990. En especial: Luis López Jiménez, "La poética de Gautier inspirada por Toledo. Una selección de aspectos" (pp. 37-44); Antonia Raquejo, "Toledo, ciudad modelo para una capital romántica" (pp. 169-174); Fina de Calderón, "Viajeros románticos en Toledo" (pp. 197-206); Begoña Ruiz Gómez, "Visiones de Toledo: Algunos viajeros románticos" (pp. 207-214); Palma Martínez-Burgos, "San Juan de los Reyes y el sentimiento de las ruinas en el mundo romántico", (pp. 225-230); Javier Hernando Carrasco, "Bécquer, Toledo y la crítica de arte romántica" (pp. 245-256); Mercedes Junquera, "Vivencias de Toledo en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer" (pp. 257-267); Dionisio Gamallo Fierros, "Toledo, ¿fiel de la balanza de Bécquer entre lo nórdico y lo meridional?" (pp. 271-315).

Zaragoza

Castillo Monsegur, Marcos, (ed.), *XXI viajes (de europeos y un americano, a pie, en mula, diligencia, tren y barco) por el Aragón del siglo XIX,* Zaragoza, Diputaciones de Zaragoza, Huesca y Teruel, 1990.

Aymes, Jean René, *Aragón y los románticos franceses (1830-1860),* Zaragoza, Guara editorial, 1986.

Zaragoza en la obra 'Viaje por España' del barón Davillier, Zaragoza, Publicaciones de 'La cadiera', 1978.

INFORME

EL VIAJE ROMÁNTICO POR ESPAÑA

LA IMAGEN DE GRANADA EN LOS VIAJEROS ROMÁNTICOS

Cristina Viñes

Volver nuevamente sobre el tema de la Granada romántica y de la imagen que de ella se acuñó en aquellos años centrales de la pasada centuria, puede parecer incidir sobre un tópico lo suficientemente tratado. Es posible que sea así, puesto que muchas son las páginas que a ello se han dedicado, en las muy variadas facetas que encierra. Sin embargo, me atrevería a afirmar, a pesar de todo, que no es tema cerrado sobre el que se haya dicho la última palabra. Precisamente por algo que apuntaba hace un momento. Por esas muy variadas y ricas facetas que, sugestivas siempre, se esbozan para captar la atención del investigador actual. Facetas que rozan lo histórico, lo literario, lo artístico, lo cultural, lo costumbrista. Piezas todas ellas que, ensambladas, conformarían la imagen definitiva y última de esa Granada romántica -luces y sombras- que todavía está por perfilar en su plenitud total.

Una ciudad tiene mil caras. Según la óptica desde la que la contemplemos, se nos aparecerá brillante y colorista; sombría y preocupada; extática y dormida. Esa variedad polifacética se acentúa en Granada, que tantas veces ha sido recreada, contemplada más con los ojos del alma que con los de la mente. Hay muchas Granadas en Granada. Tantas -casi- como personas se acercan a ella, para trasmitirle algo de sus propios sentimientos y sensaciones.

La Granada romántica. Pero ¿qué es la Granada romántica? Un enorme puzzle, diría yo, en que cada pieza adquiere vida propia, para completar la imagen de una ciudad llamada a dar la vuelta al mundo. La Granada romántica es la de los contornos vivos y coloristas que le prestaron los viajeros que hasta aquí llegan en avalancha incontenible[1]. Y es también la de las tertulias literarias y artísticas que nacen en su seno, prestándole un sello definido[2]. Y es la de las publicaciones que marcan el tono de la época y que incluso en sus títulos -La Alhambra, El Abencerraje, La Torre de la Vela- están lanzando un mensaje difícil de ignorar[3]. Es, en fin, la de los poetas, prosistas y dramaturgos que la toman como inspiración o como marco de su propia fantasía[4].

Facetas, aspectos todos ellos que forman parte de esa Granada romántica que cruza los espacios. Que hace suspirar a más de uno por su contemplación. Que incita a la queja dolorida del que no pudo llegar hasta aquí: «No he visto, y lo lamentaré toda mi vida, esa región -tan digna de la curiosidad del viajero- en que la naturaleza se muestra a la vez tan risueña como imponente, en que admiramos los paisajes más pintorescos: altas montañas cuyas cimas coronan eternas nieves; valles fecundos donde reina un frescor que ni los ardores caniculares consiguen alterar; torrentes de cristalinas aguas que se precipitan con estruendo de lo alto de las rocas y fertilizan los campos sin inundarlos casi nunca. No he visto esa tierra feliz que, bajo el combinado influjo de un sol ardiente y riegos naturales,

produce los frutos más deliciosos de todos los climas, las plantas que parecen pertenecer a las zonas más opuestas; los cáñamos del norte a la sombra de los olivos y de las moreras. No he visto esta ciudad antigua que conserva en toda su integridad los monumentos del árabe esplendor. Este cuadro que me limito a esbozar fue presentado con exactitud por uno de mis amigos difuntos, cuya descripción del reino de Granada es precisamente la parte más interesante de sus Essais sur l'Espagne»[5].

El que así escribe es el barón de Bourgoing y el amigo al que se refiere es Juan Francisco Peyron, uno de los visitantes -en efecto- que dedicó mayor atención a esta ciudad y su reino. Es un ejemplo, entre tantos otros que pudiéramos escoger. La Granada romántica de los viajeros, las tertulias, las revistas, la poesía o el drama. La ciudad que hizo exclamar, incontenible, a Washington Irving, ¡la bellísima Granada!, olvidando ante su contemplación las penalidades de un viaje cargado de aventuras.

Es una cara de la medalla. La que nos gusta recordar, recreándonos en ella, por la belleza del mensaje que nos trasmite. Pero la medalla siempre tiene otra cara. En este caso la de la realidad cotidiana de una ciudad y un entorno que se debate, en muchas ocasiones, en un complejo camino, en el que no siempre halla la dirección adecuada[6]. Es ésta la Granada -no hay que olvidarlo- de los últimos años del reinado de Fernando VII, en los que la represión se acentúa, como suele ser habitual en los coletazos de un régimen represivo. Es la Granada en la que la bella Marianita de la leyenda y de la historia muere, víctima de su pasión y de sus ideas:

¡Oh, que día triste en
Granada, que a las piedras
hacía llorar, al ver que
Marianita se muere en
cadalso por no declarar!

Son los versos que Federico García Lorca le dedica, pasados tantos años, con aires de romance popular[7]. Es la Granada que ve perder, paso a paso, la hegemonía alcanzada y mantenida tiempo antes. Jirones de un esplendor que no volvería a disfrutar. La de las crisis económicas, en las que la pérdida de las colonias de América hacen languidecer un comercio antes floreciente y una actividad artesana pujante[8]. Es la ciudad provinciana que empieza a adormecerse en sí misma, como si prefiriera contemplar el pasado, antes que afrontar el presente y el futuro. Ciudad retraída, «quizá como siempre ensimismada en sus blasonadas casas o en sus cármenes. Pero ciudad también de puentes reales y simbólicos: entre siglos distantes; entre callejas misteriosas, que inspiraron a Gustavo Doré dibujos memorables: la Granada pintoresca de grandes señores y gitanas; de mujeres como las de cualquier ciudad andaluza, sólo que con más misterio en la cisterna de sus ojos y un extraño resplandor lunar en la sonrisa, fulgurante y melancólica a la vez»[9].

Ciudad relativamente pequeña, con una masa de población trabajadora y una

reducida élite económica e intelectual. Ciudad todavía tradicional, pero que empieza a cambiar en su fisonomía. En forma casi imperceptible primero. Aceleradamente algo más tarde[10]. Ciudad como tantas otras del país por aquel entonces. En ella repercuten los acontecimientos nacionales, de los que tan cargada está la historia de aquellos años que se encaminan ya hacia la mitad del siglo. Revoluciones, pronunciamientos, búsqueda en definitiva de un marco que pudiera ser plenamente válido. Tampoco eso resultó fácil para quienes intentaban perfilar la realidad de España. Años agitados e inquietos que están en la base de gran parte de los acontecimientos que estaban por venir[11].

Motines, revoluciones, pronunciamientos. Es verdad que aquí, en ocasiones, adquieren un aire románticamente popular y colorista. Al respecto, no me resisto a recordar una escena vivida por Mesonero Romanos, recogida más tarde en sus Memorias. El levantamiento contra Espartero de l843 le sorprende en Granada y él nos ha dejado, plasmado en brillantes páginas, el ambiente de una ciudad alegremente lanzada a la calle, en apoyo de algo que -posiblemente- no comprendía en su total profundidad. Mientras la élite política intentaba organizar el movimiento, el pueblo -nos dice Mesonero- «subía a la Torre de la Vela de la Alhambra a tocar la histórica campana, que no había resonado desde la época de la invasión francesa; escuchaba ensimismado las peroratas sui géneris del zapatero 'Malaguilla' que, subido sobre un tonel, en la Carrera del Darro, le mareaba con sus declamaciones tribunicias; y acudía a la capilla de Nuestra Señora de las Angustias, alumbrada por centenares de luces que le habían ofrecido las señoras de la ciudad... Y era por extremo interesante contemplar -prosigue- desde las torres de la Alhambra y el Generalife, el cuadro que ofrecía la incomparable vega de las heroicas tradiciones, con la afluencia de hombres armados que de todos los puntos de la provincia acudían a la ciudad, con sus trajes pintorescos y tradicionales: así el paisano de Santa Fe y de Atarfe, como el miliciano nacional de Loja y Antequera, así los ribereños del Darro y del Genil, como los contrabandistas de la Alpujarra, al mando del famoso 'Cuchichí', sin que las escasas tropas de los generales sitiadores -Van Halen e Infante- se opusieran a su paso, y hasta fraternizando con ellos y entonando juntos las canciones del país. Era un espectáculo verdaderamente interesante, lleno de vida y de colorido local»[12].

Lleno de vida y de colorido local, en efecto. Parece como si, incluso en momentos trascendentales, el aire de la época tuviera que saltar incontenible, poniendo una nota de ese exotismo que caracteriza a la Granada romántica. La caracteriza, al menos, en la mente de los que buscan en ella algo del tiempo perdido.

Granada de los mil contrastes. Ciudad de mil caras. Según la óptica desde la que la contemplemos se nos aparece luminosa, sombría, adormecida. Imágenes distintas, pero todas ellas reales. Son las piezas de ese puzzle imaginario del que hablaba al comienzo. También al comienzo lanzaba al aire una interrogante: ¿qué es la Granada romántica?. Como vemos, es una y diferente a un tiempo. El problema estriba, posiblemente, en su propia complejidad que nos obliga a elegir un aspecto entre todos los posibles.

Mi elección, en este caso, se inclina hacia aquella Granada de los viajeros. Hay en ello un mucho de subjetivo, desde luego. Sobre los viajeros y su Granada trabajé hace ya

muchos años. Fue uno de los primeros temas que me captaron al aproximarme a la realidad histórica de una ciudad, que luego he seguido cultivando desde múltiples facetas. Pero hay también algo objetivo. En primer lugar, la temática de la publicación en que se enmarca este artículo. En segundo, la belleza de las descripciones, el ambiente perdido, el pálpito de una vida que nos ayuda a recomponer un cuadro que de otra manera hubiera sido arrastrado por el tiempo y por las circunstancias que con él cambian. Todo ello supieron hacerlo de forma magistral aquellos hombres que en un momento -el momento en que el romanticismo triunfa- llegaron hasta ella, para plasmar en sus mejores obras vivencias, no por fugaces, menos permanentes.

Ello nos enlaza con otra cuestión, interesante siempre: el Libro de Viaje, uno de los géneros más antiguos en el mundo. El por qué de ello es fácil de comprender. El viaje sacia la curiosidad, el deseo de saber, que es algo innato al ser humano. Y despierta, en muchos casos, la necesidad de dejar plasmado todo aquello que ha sido objeto de interés, de atención, de curiosidad, para que otras muchas personas puedan compartir toda la gama de sensaciones vividas a lo largo de unos días, unos meses, o unos años[13].

En esa tan larga tradición, que se pierde en la noche de los tiempos, España ha captado la atención de innumerables viajeros que la visitan y que dejan plasmadas esas vivencias de las que hablaba antes. La tradición viajera en nuestro país puede remontarse a los tiempos de griegos y romanos, cuando todavía no existía España como tal, cuando la península Ibérica era foco de atracción como lugar en el que terminaba el mundo, o como interés suscitado por sus importantes riquezas naturales.

Desde aquellos remotos tiempos, las cosas no iban a cambiar sustancialmente. Porque lo cierto es que la historia de esta península, diferente en gran medida a la de los países de su entorno europeo, la hizo siempre particularmente atractiva, despertando un interés que tan sólo el conocimiento directo podía saciar. La invasión de los pueblos de Africa, las guerras de reconquista a que ello dio paso, los elementos orientales de su cultura y civilización. Todos son factores fundamentales a la hora de valorar y comprender la importancia de nuestro país en la corriente viajera universal. Otros aspectos también son dignos de tenerse en cuenta en este fenómeno que se alarga en el tiempo. Algunos de ellos de carácter religioso. El descubrimiento de la tumba del apóstol Santiago en Galicia, abre una de las rutas cristianas de mayor devoción, convirtiendo nuestro suelo en cruce de civilizaciones y lugar de encuentro cultural.

Visitantes de muy distintas nacionalidades, de mentalidades distintas, nos dejan testimonios que forman parte de nuestra propia historia. Cierto es que, en muchas ocasiones, esos testimonios se hallan deformados, contienen juicios no del todo justos, plantean intuiciones más que realidades. Pero, al margen de ello, todos son interesantes de conocer a pesar de las deficiencias que puedan contener, porque nos ayudan a entrar mejor en aquellos tiempos tan lejanos ya de nosotros. Además, esos relatos se pueden completar con aquellos otros que son el resultado de viajes también, pero realizados por los propios naturales. Mucho mejor conocen ellos la realidad de nuestro suelo, pudiendo llegar a conclusiones más equilibradas en ocasiones. De la suma de unos y otros,

podemos tener un cuadro lo suficientemente vivo y directo como para constituir un elemento de juicio y de conocimiento imprescindible[14].

Si a lo largo de toda la Edad Moderna, esa corriente viajera no cesa -aunque en ocasiones se haga más sosegada y tranquila- es, sin duda, el siglo XIX el momento que conoce una verdadera eclosión mediante la cual todas las rutas viajeras pasan por nuestro país. Los propios acontecimientos históricos que en él tienen lugar y la invasión del romanticismo, son los puntos de partida de una atracción que no iba a decaer a lo largo de casi todo el siglo. Es el despertar de la pasión por lo español, que lleva a Shelley a pedir nerviosamente noticias de España a su corresponsal hispánico Charles Claimont, mientras Goethe seguía con interés las noticias de la guerra española contra Napoleón, amasando en su literatura la nostalgia con el nuevo sentido de lejanía que aporta el orientalismo literario. «Viajar y escribir cartas: éste es el sentido del moderno humanismo que nace con los hombres románticos. El sentido de lejanía al proyectarse en el tiempo es un acercamiento a la Edad Media; proyectado en la geografía, es una puesta en circulación de todo el Oriente. Y se inicia entonces otra de las grandes características de la literatura romántica: su desorientación geográfica. De otro modo, en gran parte Granada tiene la culpa de esa desorientación, siendo así que para el Romanticismo nuestra ciudad -y su Alhambra- es el Oriente»[15].

Desde luego ésto es así. Pero incluso antes de que ello sucediera, el reino y la ciudad de Granada fueron, dentro del conjunto nacional, de los más visitados, despertando un auténtico interés y una verdadera atracción. El relieve cobrado por Granada podemos remontarlo a los últimos tiempos de la presencia árabe en la península. Es decir, a la instalación de la dinastía nazarí en suelo granadino. Es entonces, verdaderamente, cuando la ciudad y su entorno alcanza su belleza, su esplendor y su riqueza máximas[16].

Con anterioridad, ya tenemos referencias que nos hacen presumir lo que esta región llegaría a ser con el paso del tiempo. Es en el siglo XI cuando podemos comenzar a hablar de Granada como tal, al ubicarse en ella entonces la capitalidad del distrito que la circundaba. Los viajeros árabes que la visitan dedican sus relatos a bellas descripciones, en las que el paisaje tiene un papel protagonista. Sobre la abundancia de la región y sobre la hermosura de su paisaje se han escrito muchas páginas que quedan entre las mejores de la literatura viajera. Pero, sin embargo, son unas páginas que, de alguna manera, se nos aparecen vacías. Vacías de una vida que no late en ellas, porque escasas o nulas son las alusiones a las personas, a sus costumbres, a sus formas, a sus tradiciones.

Y es que cada época matiza los relatos, en función de los diversos intereses o de aquello que en realidad viene buscando el viajero. Cuando estalle definitivamente la guerra entre los monarcas cristianos y el sultán de Granada, es eso precisamente -la guerra- lo que atrae la atención prioritaria y casi unánime. No puede extrañarnos, cuando el interés de toda Europa estaba centrado en los acontecimientos de Granada. Embajadores, observadores enviados por las distintas cortes, caballeros que hasta aquí vienen para participar en la contienda, van a ser los testigos directos del fin de toda una

época de la historia de nuestro país.

Tras la conquista, el interés no decae. Granada es con frecuencia la sede de la corte y los reyes la visitan, para detenerse en ella. España comienza a convertirse en una nación con la que hay que contar en los espacios internacionales. Italianos y franceses, sobre todo, son los que con mayor frecuencia llegan hasta aquí y en sus relatos nos dejan constancia de un reino y una ciudad que comienzan a cambiar al calor de las nuevas circunstancias. También ahora la descripción sigue manteniendo un espacio importante. Pero a su lado, se perfila ya una sociedad y unas formas de vida en las que la población morisca que ha quedado tras la conquista no deja de captar una curiosa atención.

El influjo de la historia y de los acontecimientos marcados en ella sigue siendo un importante hilo conductor para comprender muchas cosas. Por ejemplo, el por qué a partir de un determinado momento los visitantes que se desplazan hasta nuestro país lo hacen en forma más espaciada, sosegada incluso. Y también el por qué ellos no son ya, en la mayor parte de los casos, representantes oficiales de cortes vecinas, sino simples viajeros que se mueven por el puro placer de conocer en muchos casos. Y es que España comienza a dejar de ser una potencia y, por tanto, los intereses internacionales cada vez pasan menos por sus centros neurálgicos. En los relatos de entonces -siglos XVII y XVIII- encontramos, al lado de la descripción, el comentario, el detalle pequeño, la valoración de las instituciones, o la crítica hacia la economía. Crítica constructiva, en algunos casos. Destructiva en muchos. Sobre todo, al adentrarnos en el racional y práctico siglo XVIII. España entonces ha dejado de estar de moda, y las corrientes derivan hacia otros países.

Sin embargo, ésto no iba a durar mucho. Y, nuevamente, la historia marca esa inflexión hacia un nuevo resurgir que iba a alcanzar límites insospechados. La Guerra de la Independencia, primero, el estallido de lo romántico algo más tarde, sitúan en primer plano a un país que se considera romántico por excelencia[17]. Pero, en él, si una ciudad y una región podían encarnar los últimos sentimientos y deseos puestos en circulación por la nueva corriente, ésa era Granada.

«No es Granada ciudad donde los románticos tuviesen que rebuscar los temas propios del nuevo gusto, ni siquiera los pretextos para que la fantasía actuase: tan pródiga es siempre Granada en sugestiones literarias de cualquier género y estilo. Cabe presumir que el romanticismo tuvo en Francia mucho de abstracción estética y producto de escuela, mientras que en España, y en Granada por modo típico, el romanticismo vino a señalar y denominar realidades que se imponían por su propia evidencia, en las Letras, en las Artes, en la topografía, en múltiples formas de vida, con anterioridad a la palabra que, creada por madame Staël, hubo de designarlas»[18].

De auténtica eclosión podemos calificar lo que ocurre entonces. Sin interrupción, gentes de todos los lugares llegan hasta aquí buscando una civilización perdida. Atraídos por su fama, que empieza a dar la vuelta al mundo. Son sus relatos los más brillantes, los de mayor colorido, los más vivos, aunque posiblemente los más deformados de todos los que les han precedido en el tiempo. En los libros de viaje que nos han dejado los románticos sí hay vida. Vida en todas partes. Cuadros de costumbres, modos y modas,

maneras, relatos de unas gentes y unas formas ya desaparecidas hace tanto tiempo. Con ellos, con los románticos, se iba a cerrar un ciclo fundamental en la literatura viajera, aunque después de ellos siguieran llegando gentes de otros lugares y el nombre de Granada siguiera sonando en los oídos del mundo.

Irving, Inglis, Ford, Gautier, Davillier, son algunos de los personajes que suman la larga e importante lista de visitantes que dejaron plasmada la silueta de Granada desde las páginas del relato. De su mano contemplamos la ciudad en lontananza: «El sol poniente lucía majestuosamente en sus torres de color bermejo a medida que nos acercábamos y daba un suave tono al paisaje de la vega, un mágico resplandor lucía sobre este lugar, tan celebrado de la poesía»[19]. Para, algo más tarde, penetrar en ella. Conocer sus posadas y fondas. También las casas de pupilos, como aquélla en que habitó Gautier en la calle de Párraga, con su patio «rodeado de columnas de mármol blanco, coronadas de capiteles morunos, que indudablemente procedían de la demolición de algún palacio árabe. Un estanquillo con surtidor, colocado en medio del patio, conservaba agradable frescura»[20].

Salir a sus calles y plazas, para recorrerlas, sosegada, pausadamente. Y asombramos, como ellos quedaron asombrados, ante el Darro en su discurrir a cielo abierto, cruzado por numerosos puentes. Disfrutar de la magnífica vista que desde los balcones de las casas de la Carrera mostraban los viejos barrios: la Antequeruela en el lomo de la colina, coronada por la Alhambra; el Albaicín, «inmensa fortaleza de otro tiempo» y hoy en ruinas y despoblado; la ciudad baja, extendida en la llanura alrededor de la catedral y la plaza de Bibarrambla.

Bibarrambla. Corazón de la ciudad, entonces como ahora. Las antiguas arcadas moriscas se entremezclan con los nuevos edificios. En sus puestos y tiendecillas, «muy parecidas a las de un Dovar árabe» se exhibe una excelente fruta. Ford compara los apilados montones con balas de cañón, y afirma: «pocos serán los arsenales de España que puedan competir con una tan gran artillería natural; los higos que exceden a todo elogio, y las uvas, grandes y doradas, capaces de apetecer a cualquiera»[21].

En su costado, la Pescadería, de viejos balcones de madera. Enfrente, Zacatín, cubierto con toldos de lona, donde el bullicio no cesa en todo el día. Allí, en el Zacatín y en la contigua Alcaicería, se mueve toda la sociedad granadina, desde los encopetados señores a la gente del pueblo. Es el mejor lugar, quizá, para apreciar los tan diversos gustos y modas. Las clases altas lucían ya los vestidos importados de fuera, aunque todavía la mujer seguía conservando la mantilla, «tocado el más delicioso que puede encuadrar un rostro de española», al decir de Gautier. En el pueblo persiste el traje tradicional, pero «más deslumbrante, más florido, más rameado, más frondoso, más cargado de oropel y fruslerías que en las demás provincias»[22].

Calles animadas a todas horas del día, donde los balcones con sus cortinillas de colores y sus tiestos en flor ponen una nota de vida. Edificios que, ante los ojos de Gautier, se vuelven cuadros: «cartones, entrepaños, tiestos, volutas, medallones floridos de rosas, óvalos, escarolas, amores tripudos que sostienen toda clase de utensilios

alegóricos». Todo ello «en fondos verde, manzana, tórtola...»[23]. Ya antes su paisano Víctor Hugo, en su poema Oriental había escrito: «Pinta sus casas con los más ricos colores...».

Monumentos y rincones. El Albaicín, la catedral, la capilla real atraen la atención de los visitantes. Pero es siempre la Alhambra la que hace olvidar cualquier otra cosa que se ponga en el camino. «Nada sabría describir la impresión que experimenta el que atraviesa por primera vez la puerta de las Granadas. Uno se cree trasportado a un país encantado al penetrar bajo esos inmensos arcos de verdor formados por olmos seculares y se piensa en la descripción del poeta árabe que los compara con bóvedas de esmeralda. Es la más majestuosa decoración que podamos soñar, y si los ojos se encuentran maravillados, el oído no está menos deleitado con el canto de los pájaros y el murmullo de las cascadas y fuentes. El agua limpia de los arroyuelos es de un frescor continuo en este Edén, donde la primavera es eterna»[24].

La vida en la ciudad sigue transcurriendo con el mismo aire tranquilo y un poco monótono de siempre. Al comenzar a despuntar el día, los arrabales daban muestras ya de iniciar su actividad, porque como muy bien dice Irving, «las horas de la alborada son preciosas en verano en los climas cálidos». El mulatero es el primero en echarse a la calle con su recua, seguido del labriego con su carga de frutas y verduras recién cogidas, camino del mercado. Las campanas anuncian con sus sones la primera misa y a ella se dirige «la gentil señora, con adornada basquiña, un inquieto abanico en la mano y los negros ojos resplandecientes bajo la mantilla, graciosamente plegada, busca una frecuentada iglesia para elevar sus preces de la mañana; más el vestido primorosamente ajustado, el calzado elegante, las medias de tela de araña, los prendidos cabellos exquisitamente trenzados, la rosa recién arrancada que centellea entre ellos como una gema, pregonan que la tierra comparte con el cielo el imperio de sus pensamientos»[25].

Conforme avanza el día, el ruido del trabajo, la animación y el movimiento de hombres, de corceles y de bestias de carga, va aumentando a medida que se desplaza hacia el centro de la ciudad. Todo ello decae gradualmente al llegar al mediodía en que se cierran «las ventanas, córrense las cortinas, y los moradores se retiran a los rincones más frescos de sus moradas». Las calles quedan desiertas, interrumpido sólo el silencio, de vez en cuando, por el aguador pregonando su rica bebida «tan fría como la nieve».

En aquella Granada, cada hora del día tiene su lugar. Tras la somnolencia que impone el descanso, la Alameda, al pie de la colina de la Alhambra, atrae una concurrencia popular: curas y frailes, majos y majas, algún que otro contrabandista bravucón. Mientras, en los nuevos paseos de la ribera del Genil, los sectores más altos de la sociedad dejan pasar este rato de ocio. Esa hora del atardecer «es la más alegre y la más viva de Granada. Las tiendas de los aguadores y horchateros al aire libre se iluminan con una porción de lámparas y farolillos; los fanales encendidos ante las imágenes de la Virgen luchan en brillo y en número con las estrellas -lo que no es poco decir-, y si hay luna se puede leer perfectamente la letra más menuda, su luz es azul en vez de ser dorada, ésta es la diferencia»[26].

Acabado el paseo, la tertulia. A esta costumbre se unieron con gusto los visitantes. Si la estación lo permitía, estas tertulias se solían reunir en el patio, rodeado de columnas, en cuyo centro susurraba el murmullo del surtidor. Quinqués en las paredes, sillas y sillones a su alrededor. Después de la obligada taza de chocolate, la conversación se imponía, hasta que alguien rasgueara una guitarra o sacara los sones de un piano, situado en un rincón. A la salida, bajo el claro cielo, de un color inigualable, «os encontráis, bajo las ventanas y los balcones, con los jóvenes enamorados, embozados en sus capas y ocupados en pelar la pava... Suele ocurrir también tropezarse con una serenata, compuesta de tres o cuatro músicos; pero más generalmente del enamorado sólo, que canta acompañándose de una guitarra»[27].

Poco fue lo que escapó a la percepción de los viajeros románticos. Como decía ya, posiblemente sea el paisaje el que adquiere en sus plumas calidades nuevas. Desde la Colina Roja «nos quedamos deslumbrados por la más espléndida vista que pueda el hombre soñar. El golfo de Nápoles visto desde lo alto del Vesubio, Constantinopla vista desde el Cuerno de Oro, apenas pueden dar idea de un panorama tan magnífico. A nuestros pies, Granada y los campanarios de sus cien iglesias, que divisábamos a vista de pájaro. Más lejos, las alturas que dominan la ciudad, sembradas de blancas casas que destacan sobre un tupido verdor, iluminadas por el sol del atardecer con una rosácea luz, nos hacían pensar en los versos del poeta árabe que compara Granada con una copa de esmeralda, adornada de perlas orientales. Más lejos aún, enfrente de nosotros, la fértil vega extendía, como un inmenso tapiz, sus veinte leguas de verdor, donde brillaban como puntos blancos, los muros de sus alquerías y surcada por la larga cinta de plata del Genil»[28].

Irving, Inglis, Ford, Gautier, Davillier son nombres que han quedado unidos para siempre a Granada y a la imagen que de ella conservamos en aquellos años que constituyen el eje del siglo XIX. No son los únicos, sin embargo. Por entonces, Granada se convierte en punto de referencia obligado y en lugar de encuentro para figuras consagradas ya en el mundo del arte y de la cultura europeas. Este es otro aspecto interesante de destacar y que -creo- con cierta frecuencia permanece olvidado. La tendencia a analizar la estancia de aquellos visitantes extranjeros por separado, nos impide observarla en su conjunto, como un auténtico fenómeno socio-cultural, que tuvo su influencia indudable en el pequeño mundo de la cultura granadina.

Al respecto es profundamente interesante el testimonio de quien vivió de cerca aquel ambiente, renovador y enriquecedor, sin duda. «Hallábanse entonces en la morisca Granada una porción de artistas a quienes los gobiernos de diversos países, y singularmente el de Rusia, habían mandado con pensiones para estudiar y reproducir ese arte de que no quieren desprenderse Moscow y Petersburgo. Habíalos entre ellos habilísimos, como Zorókin, que acertó a pintar los gitanos de la Alhambra y los interiores del Alcázar Real, de una manera que asombró a la Academia de Rusia, cuando verificó su regreso, después de haber [sido] admirado en las exposiciones de Madrid y de Roma. Habíalos como Mizhailof, famoso copiante, á quien el emperador moscovita dió encargo

de trasladar á los museos de su nación las grandes obras de Rafael que nosotros poseemos en Madrid. Habíalos como Owen-Jones, el insigne arquitecto inglés que trazó y levantó el Palacio de Cristal de Sydenham, después de haber dado á conocer al mundo artístico las maravillas de la Alhambra. Había literatos como el barón de Schak, que ha escrito en Alemania la historia literaria y artística de los árabes españoles; como el sabio Hübner, comisionado por el gobierno de Prusia para estudiar la epigrafía ibérica; músicos como Glinka, que bajo la influencia de los cantos populares de nuestra patria compuso la grande ópera rusa La vida por el Czar; pintores escenógrafos como Aranda, el primero de nuestro país; viajeros distinguidos como el príncipe Adalberto de Baviera; como el infante Luis de Braganza, hoy rey de Portugal; como el soldado de Crimea Liprandi (antes Espejo), hijo de Granada, y que tuvo el cariñoso interés de visitar su tierra volviendo victorioso del Cáucaso»[29].

Pienso que está por hacer -y habrá que hacerlo algún día- un análisis en profundidad sobre la influencia que todos y cada uno de los personajes aquí citados, y otros tantos más, pudieron y debieron ejercer sobre los núcleos intelectuales de la ciudad. En cierto sentido, en ello incide la cita de Castro y Serrano, que continúa así: «Allí, por fin, existía ese núcleo literario granadino que goza de cierta celebridad en España, al cual, aunque el último de todos, nosotros nos gloriamos de pertenecer; grupo á que habían dado sávia y calor literario los Búrgos, los Martínez de la Rosa, los Fernández-Guerra, los Cueto, los Castro y Orozco, los Lafuente Alcántara, y toda una falange de sabios y poetas que ha brotado el Genil en la primera mitad del presente siglo»[30]. Porque una cosa parece clara. Salvo excepciones, que siempre las hay, la inmensa mayoría de los visitantes que llegan a Granada por aquellas fechas -ya sea en estancia prolongada o en rápida visita- se integran en alguno de los círculos que florecen en la ciudad, contribuyendo a ese característico tono de la época. Sospecho, aunque de momento no pueda pasar de ahí, que esos contactos hicieron cuajar aficiones convertidas con el tiempo en fructífera dedicación profesional[31]. Hipótesis, en todo caso, a la que habrá que seguir la pista en algún momento.

Al margen de que ello sea así, lo cierto es que la proliferación de visitantes, que en muchas ocasiones coinciden en el tiempo, es una faceta más, y creo que importante, de aquélla Granada de los años centrales del siglo pasado. De todo hubo entre ellos. También aquí es fácil observar el influjo de la cambiante historia. La contienda napoleónica, que se alarga en cierta medida tras el retorno de los Borbones, inicia el interés de británicos y galos por nuestro país. Interés que no deja de presentar unas claras connotaciones, eminentemente estratégicas y prácticas. Son militares, fundamentalmente, los que recorren entonces España, llegando hasta Granada. En sus relatos se puede advertir la impronta que les mueve y que cobra renovado auge en los años veinte, al calor de la nueva intervención francesa, protagonizada por los Cien Mil Hijos de San Luis[32].

Hay que esperar a que transcurra toda una década, cuando menos, para encontrar un nuevo tipo de viajero. Aquel que se mueve a impulsos del placer, el conocimiento o la distracción. Para entonces, la burguesía ha comenzado a imponer su dominio que se deja

sentir un poco en todas partes. También en ésto. Como nos dice Fritz Valjavec, «Los viajes se convierten en factor cultural del siglo XIX. A los viajes de estudios, que estaban ya de moda en la época del barroco, se suman ahora los viajes de esparcimiento y de información de la burguesía acomodada»[33].

A este tipo de viajeros responden los Irving, Inglis, Ford, Gautier, Davillier, suficientemente mencionados en estas páginas y cuyos recuerdos, plasmados en libro, se corresponden perfectamente al impulso que les mueve. A su lado, aquéllos otros que lo hacen por motivos profesionales. Bien por propia iniciativa, bien por encargo. Poco se puede añadir al texto citado de Castro y Serrano. De todos esos artistas y hombres de letras, es el grupo formado por pintores y dibujantes el que puede interesarnos en forma especial al hilo de nuestro tema. Su obra va a ser la más valiosa aportación que pudieron hacernos. Gracias a ella, el relato se acompaña de la imagen. En ocasiones, ésta adquiere un rotundo y total protagonismo. En uno y otro caso, nos permite recomponer la silueta de la Granada romántica, no sólo con los ojos de la mente, sino con contornos mucho más reales. Todo lo reales -sin duda- que el sentido de lo romántico llevado al arte puede permitir.

No es nada nuevo, como no lo es tampoco la tradición viajera. Pero lo cierto es que la imagen, a través del grabado o del dibujo, alcanza su máxima dimensión, convirtiéndose en complemento inapreciable de un texto al que confiere cualidades nuevas. En este aspecto, Alejandro Laborde y James Cavanah Murphy se pueden considerar pioneros, en una técnica que se deja influir todavía por la estética del XVIII[34]. Algo ha cambiado ya cuando Estcourt trabaja en su Alhambra 1827, que abre el pórtico al momento más brillante y sugestivo[35].

A partir de ahí, «Dibujar, que hasta el romanticismo no era sino respetar la realidad, se convierte, dentro de esta época crítica, en el descubrimiento de una posibilidad inmensa. La línea, de ser registro y contorno enalteciente, alcanza categoría creacional portentosa, encontrándonos por ejemplo, con que las figuras nítidas y precisas de los dibujantes inscritos en una concepción, que llamaremos clásica para entendernos, va a reemplazarse por esa otra musical en vez de escultórica, más sugerente que fiel a las apariencias, en virtud de la cual el dibujo no es una derivación de lo contingente, sino una especie de luz y de ley que se crea para el entendimiento más profundo de lo dibujado»[36].

Nombres como Girault de Prangey, Lewis, Roberts, Goury y Owen Jones, Lavallee y Gueroult, el barón de Taylor o Gustavo Doré son exponente claro de todo ello[37]. El mismo Richard Ford, que en sus trazos simples y sueltos dejó prendida la magia de un momento[38]. En todos ellos predomina ya, rotundamente, la estética del sentimiento -utilizando un término acuñado por Paul Hazard- aunque cada uno la matice con rasgos que le son propios. Paisajes, rincones, estampas populares. La Alhambra sobre todo. No en vano es la vena oriental que pervive en Granada la que confiere un atractivo especial a su nombre[39].

Imposible resulta aquí, en el espacio del que disponemos, entrar en profundidad en ese mundo apasionante de la ilustración romántica. Quede, cuando menos, constancia de

él como una parte más de ese enorme puzzle, en que cada pieza adquiere vida propia, para completar la imagen de una ciudad llamada a dar la vuelta al mundo.

NOTAS

1. Viñes Millet, C., Granada en los libros de viaje. Granada, l982.
2. Sobre algunos de estos aspectos: La Cuerda granadina. Una sociedad literaria del postromanticismo. Estudio previo y selección de textos de M. Gallego Roca. Granada, l99l.
3. Guillén Marcos, E., Historia de la imprenta romántica en Granada. Granada, l99l.
4. Carrasco Urgoiti, S., El moro de Granada en la literatura. Madrid, l956. Hay edición facsímil con estudio preliminar de J. Martínez Ruiz. Granada, l989. Sobre el tema también: Hatamleh, M. A., El tema oriental en los poetas románticos españoles del siglo XIX. Granada, l972.
5. Bourgoing, Barón de, «Un paseo por España durante la Revolución francesa», Viajes de extranjeros por España y Portugal. Selección de J. García Mercadal. Madrid, l962. Peyron, J. F. «Nuevo viaje en España hecho en l772 y l773 en el que se trata de las costumbres, del carácter, de los monumentos antiguos y modernos, del comercio, del teatro, de la legislación de los tribunales particulares a ese Reino y de la Inquisición con nuevos detalles sobre su estado actual y sobre un procedimiento reciente y famoso», Viajes de extranjeros, cit.
6. Viñes Millet, C., «Dos aspectos de Granada en la primera mitad del siglo XIX», Anuario de Historia Moderna y Contemporánea. Granada, I (l974).
7. García Lorca, F., Mariana Pineda. Romance popular en tres estampas (l925) en Obras Completas. Madrid, l966.
8. Viñes Millet, C., «Las clases obreras y la crisis de Granada de l885-l887. Planteamiento de una situación», Boletín de la Real Academia de la Historia. Madrid, CLXXX, II (l983).
9. Fernández Almagro, M., Viaje al siglo XX. Madrid, l962, p. 27.
10 . Viñes Millet, C., Historia urbana de Granada. Su evolución hasta fines del siglo XIX. Granada, l987.
11. Gay Armenteros, J. C., y Viñes Millet, C., Historia de Granada. La época contemporánea. Siglos XIX y XX. Granada, l982.
12. Mesonero Romanos, R., Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid (l808-l850). Madrid, l880.
13 . Gómez Arboleya, E., «Breve meditación sobre el viaje», Cuadernos Hispanoamericanos, 35, noviembre (l952).
14 . Desde este punto de vista, tradicionales son los trabajos de Foulche-Delbosc, R., Bibliographie des voyages en Espagne et Portugal. París, l896. Farinelli, A., Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Roma, l942, 4 vs. Como recopilación de textos, la de García Mercadal, ya citada y Liske, Viajes de extranjeros por España y Portugal en los siglos XV, XVI y XVII. Madrid, l878. Riaño, J. F., «Viajes de

extranjeros por España en el siglo XV», Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid. Madrid, octubre (l877).
15. Gallego Morell, A., Prólogo a Historia de Granada. Granada, l983 p. XI.
16. Para todo ello remito a mi trabajo, ya citado, Granada en los libros de viaje.
17. Farinelli, A., «Le romantisme et l'Espagne» Revue de Littérature Comparée, París, XVI (l936). Osorio de Oliveira, J., «Concepción romántica de España», Cuadernos de Literatura, Madrid, VI (l949). Hoffman, L., Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre l800 et l850. New Jersey-París, l96l.
18. Fernández Almagro, M., Granada en la literatura romántica española. Discurso de ingreso en la Real Academia Española. Madrid, l95l, p. 34.
19. Morales souviron, F., «Cartas de Washington Irving desde la Alhambra», Washington Irving (18591959). Granada, l960 y Clavileño, Madrid, III, l5 (l952).
20. Gautier, T., Viaje por España. Traducción de E. Mesa. Madrid, l920, p. 4l.
21. Ford, R., Granada. Escritos con dibujos inéditos. Traducción y notas de A. Gámir. Granada, l955.
22. Gautier, T., op. cit. en Viajes de extranjeros, cit. p. 352.
23. Ibídem. pp. 35l-2.
24. Davillier, Barón Ch., Viaje por España. Ilustrado por G. Doré. Madrid, l949, p. l76.
25. Irving, W., Cuentos de la Alhambra. Madrid, l964, p. l79.
26. Gautier, T., op. cit. Madrid, l920, p. 54
27. Viajes de extranjeros cit., pp. 355-56.
28.Davillier, Barón Ch. op. cit., p. l96.
29 .Castro y Serrano, J. de. «El panteón de las artes», Cuadros contemporáneos. Madrid, l87l, pp. 245
30. Castro y Serrano, J. de., op. cit. pp. 246-47.
31. Pienso que esa influencia se puede detectar fácilmente, cuando menos, en el orientalista y político Juan Facundo Riaño y en el músico Mariano Vázquez.
32. En este caso se puede citar a Rochfort Scott., Excursions in the Mountains of Ronda and Granada and Granada with characteristic sketches of the Inhabitants of the South of Spain. London, l838 2 vs. Samuel Cook, Sketches in Spain during the Years l829, 30, 3l and 32. London, l834, 2 vs. y Spain and the Spaniards in l843. Londres, l844 2 vs. (Este libro aparece editado con su apellido materno Widdrington). Du Rozoir, Ch. M., Description Geographique, Historique, Militaire et Routiere de l'Espagne. París, l823. A este respecto Hoffman es tajante cuando afirma que el verdadero turista sólo aparece iniciados ya los años veinte «Antes de esa fecha, sólo van a España los soldados, algunos refugiados bonapartistas y los que viajan por negocios» (op. cit., p.56).
33. En L'Europe du XIX siécle et du XX siécle. Milán, l959, p. 407.
34. Laborde, A., Itineraire descriptif de l'Espagne et tableau elémentaire des differentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume. París, l809, 6 vs. (Hay edición en inglés. Londres, l809, 5 vs.). Murphy, J.C., The arabian antiquities of Spain. London, l8l5
35. Estcourt, T.H.S., Alhambra, l827. Londres, l832.

36. Introducción a Dibujos románticos españoles. Madrid, l969.
37. Prangey, G., Choix d'ornaments moresques de l'Alhambra. París, s.a. y Monuments Arabes et Moresques de Cordue, Seville et Grenade. París, l837. Lewis, J.F., Sketches of Spain and Spanish character. Londres, l835? y Sketches of the Alhambra. Londres, l835? Roberts, D., Sketches in Spain. Londres, l837. Goury, J y Jones, O., Plans, elevations, sections and details of the Alhambra. London, l842-45 2 vs. Lavallee, J. et Gueroult, A., L'Espagne. París, l844. Taylor, Barón de, L'Alhambra. París, l853. Davillier, Barón Ch., Viaje por España. Ilustraciones de Gustavo Doré. Madrid, l949. Para más datos sobre estas obras y sus autores se puede consultar mi obra ya citada Granada en los libros de viaje.
38. Ford, R., Granada. Escritos con dibujos inéditos. Granada, l955.
39. Vid. Serrera Contreras, R., El Darro y la Granada romántica. Granada, l990.

VIAJEROS ROMÁNTICOS EN SIERRA NEVADA

Manuel Titos

El siglo XIX va a conocer la mayor explosión viajera de las ocurridas hasta esos instantes. En ello van a confluir una serie de factores, entre los que será de vital importancia el movimiento literario que va a ir tomando cuerpo por aquellas fechas: el Romanticismo. El triunfo de aquel movimiento se puede situar a partir de 1825 y su crisis 25 años después, hacia 1850, aunque su pulso lo notaremos aún alguna década más, mermado de vitalidad y de iniciativa[1].

Para las aspiraciones del viajero romántico, España constituía el caldo de cultivo más adecuado; su pasado y su presente lo permitían; su retraso en relación con otros países de Europa lograba, estando tan cerca, mostrar un ambiente de primitivismo, de ingenuidad en muchos aspectos, que a los románticos cautivaba. Y Granada encarnaba realmente todos los anhelos y aspiraciones de un buen romántico. Entre lo que se veía, se intuía, se adivinaba y se inventaba, Granada era el lugar sagrado del peregrinaje romántico.

Así, desde la década de los años veinte caerán por Granada una serie de viajeros de insigne memoria. Washington Irving y Henri David Inglis dejaron espléndidos trabajos sobre España y magníficas descripciones de su experiencia y sus vivencias en Granada, si bien no existe constancia escrita de que se interesasen por conocer directamente ese telón de fondo que para el escenario de la Granada romántica representaba Sierra Nevada, aunque sí realicen del mismo leves y someras descripciones[2].

También se referirán a ella, con mayor o menor precisión, otros viajeros que, formando parte de esta importante oleada inglesa, se acercan hasta Granada. Entre 1826 y 1827 viajó por España y estuvo en Granada **Sir Arthur de Capell Brooke,** publicando en 1831 dos tomos de *Apuntes sobre España y Marruecos* en los que se refiere a la Alpujarra y a la Sierra[3], si bien sus referencias son meras alusiones a la rebelión de los moriscos y a la historia de Aben Humeya y, por otra parte, exclamaciones de admiración a su altura, a la blancura de su nieve y al magnífico decorado que representa para una ciudad sin igual[4].

Poco después y durante cuatro años, entre 1829 y 1832, recorrió la península Ibérica el capitán **Samuel Cook,** dejando sus impresiones escritas en unos *Apuntes sobre España* que, también en dos tomos, publicó en 1834[5]. Se puede calificar realmente de impresionante la acumulación de datos que contiene el libro de Cook, en un recorrido que posiblemente sea de los más extensos y detallados de los realizados en aquellos años.

Como geólogo que es, lo que más le interesa es la estructura morfológica de la Sierra, de la que traza un leve perfil, y sus riquezas minerales; busca anmonites en Sierra Elvira, se interesa por los yacimientos de mica y de serpentina, por las salinas de La Malahá y por la laguna de Padul, y recorre la falda suroeste de la Sierra para analizar la composición y el origen de los sedimentos que las corrientes han arrastrado desde Sierra Nevada.

Coincidiendo, en parte, con la estancia de Samuel Edward Cook, se va a registrar en Granada la presencia, durante varios periodos, de uno de los más notables viajeros que la ciudad contempló a lo largo del siglo; me refiero a **Richard Ford.** En 1830, siendo aún joven y disfrutando de una holgada situación económica, se trasladó con toda su familia a España, donde permaneció desde el 15 de noviembre de dicho año hasta el 8 de octubre de 1833. Sus primeros artículos sobre España no aparecieron hasta varios años más tarde, 1837, en la *Quarterly Review,* donde se ocupó con frecuencia desde entonces de teatro, genealogía, heráldica, bandolerismo y, en general, de las costumbres de España. Y fue por encargo de John Murray, propietario de aquella revista, como Richard Ford comenzó hacia 1840 a trabajar en su formidable *A Hand-Book for travellers in Spain, and Readers at home.* Una primera edición del libro comenzó a publicarse en 1845, pero fue súbitamente interrumpida por decisión del autor, "en deferencia a la opinión de dos avisados consejeros... quienes juzgaron que ciertas verdades se decían con excesiva crudeza y pudieran haber ofendido a los españoles y franceses". En agosto del mismo año salió la segunda edición, compuesta de dos volúmenes en octavo, con un total de 1064 páginas en las que se describían 140 itinerarios por las tierras de España. El libro se agotó pronto; en 1847 se publicó una nueva edición resumida, en un volumen, y en 1855, tres años antes de su muerte, se publicó la versión definitiva, incorporando el texto original, rectificado y actualizado, nuevos datos y bibliografía y dando a la luz un libro, que no fue una simple guía, "sino un compendio de todo el arte de viajar, escrito por un viajero ideal, con quien España y cuantos la tienen por muy querida estarán siempre en deuda"[6].

A Granada sabemos que Richard Ford llegó el 5 de mayo de 1831, procedente de Jaén, Cordoba y Sevilla. Aquí permaneció hasta el 7 de noviembre, en que partió en dirección a Levante, Cataluña, Aragón y Madrid, para regresar a la ciudad de la Alhambra el 19 de noviembre, partiendo para Sevilla el 2 de diciembre. En 1832 viajó Ford por Andalucía, Extremadura, León, Galicia, Asturias, Castilla y País Vasco. Con el intermedio de una breve estancia en Madrid y en Almería, Ford permaneció nuevamente en Granada entre los meses de junio y de

septiembre de 1833, partiendo desde aquí en dirección a Madrid y Vitoria camino de Inglaterra, por la frontera de Irún.

La primera ascensión de Ford a Sierra Nevada debió realizarla durante su primera estancia en Granada. Le conduce el guía José Villegas. Le acompaña su mujer, Harriet y un compatriota y buen amigo, Addington y, naturalmente, sus inseparables libro de notas y cuaderno de dibujo. Dos veces afirma el autor que ha subido a Sierra Nevada, "aventura comparable, en la España de aquellos días a la subida al Mont Blanc". La primera durmió al fresco, cerca de la cumbre del Veleta; la segunda, en el cortijo del Purche, "el pucherito". La mayor parte del camino se puede hacer en caballerías, porque los neveros, que van todas las noches por nieve, han trazado con sus mulas un camino. A Ford le impresiona especialmente el picacho del Veleta (no parece que subiera al Mulhacén), baluarte eterno de la Vega de Granada[7].

El camino que en su itinerario sigue y que él recomienda es el que habitualmente recorren los neveros. Abandona la ciudad por el camino de San Antonio y la Cuesta de las Vacas, llegando en hora y media de caballería a la Fuente de los Castaños y en otra hora y media al Purche, donde la montaña aparece cultivada. Cerca de allí se encuentra el Barranco de las Víboras, cuyos reptiles -afirma- disfrutan de reputación medicinal, que únicamente superan los de Chiclana. Pasando el Dornajo se dominan las cadenas inferiores de crestas y a partir de aquí comienza el verdadero levantamiento del Picacho, "que se descubre a la vista y parece remontarse cada vez más alto, conforme subimos". La etapa siguiente son las Piedras de San Francisco, cuyas negras masas se pueden ver desde abajo, descansando en el blanco seno de la Sierra. Seguidamente comienzan los ventisqueros, de los que rara vez se ve libre la montaña, ni en la época de máximo calor. En un lugar que denomina "el Prevesín", afirma que existe una habitación de piedra, construida por los neveros como refugio durante las tormentas. Es un lugar, a tres horas de la cima, donde puede pasarse la noche, alcanzando la cumbre para ver ponerse el sol o bien subiendo temprano para contemplar la salida, "visión que ninguna pluma puede describir".

Un segundo itinerario que Ford describe vagamente y que con toda probabilidad debió también recorrer fue el que desde Güéjar Sierra (Huécar, la llama él), conduce al Barranco de San Juan. Habla de la existencia allí de la "cuidada venta" del Tío Pardo, a donde sin embargo, "conviene llevar consigo ya los ingredientes", desde donde se puede subir el desfiladero hacia el Barranco de San Juan. Allí, en medio del arroyo, encontrará el viajero las minas de serpentina verde propiedad de los Marqueses de Mondéjar, pudiendo en el día volver a "Huécar", para la comida de hombres y bestias.

En su última estancia en Granada e inmediatamente antes de su partida hacia Inglaterra, aún tuvo tiempo Richard Ford de hacer un breve viaje a la Alpujarra, llegando hasta Berja y Adra, en la provincia de Almería.

En 1836 otro viajero inglés, **George Dennis,** llevaría a cabo un recorrido por Andalucía, recogiendo su experiencia en un texto que denominó "Notas y

observaciones del autor en el curso de sus caminatas por el Sur de España durante el verano de 1836", y que en 1839 fue publicado con el título definitivo de *A Summer in* Andalucía[8].

Dennis vivió en Granada en la misma fonda donde se hospedó Richard Ford y se vio acompañado en sus itinerarios por el guía Mateo Ximénez, célebre entre los viajeros de la época. Con él dedicó una jornada a subir al pico del Veleta, "ascenso realizado ya por buen número de turistas ingleses, sin que ninguno publicara, seguidamente, por cuanto ha llegado a mi conocimiento, la descripción de su intento".

Otro viajero que por entonces, 1836, se acerca a Sierra Nevada es **Charles Didier,** si bien su aproximación lo será de forma periférica, rodeándola a través del Valle de Lecrín y de la Alpujarra granadina y almeriense, para salir seguidamente en dirección a Murcia por las tierras del Marquesado. Didier fue un literato suizo de origen francés. Nació en Ginebra y en 1826 comenzó a trabajar como redactor del *Courrier du Leman*. Dedicó varios años de su vida a viajar por Italia, España, Marruecos, Egipto, Arabia y Alemania, en 1848 desempeñó una misión diplomática en Polonia y tras ella reanudó sus viajes por el mundo. Quedó ciego y no pudiendo soportar tal estado, después de haber visto tanta belleza a lo largo del mundo, se suicidó en París en 1864. Didier publicó numerosos libros sobre Suiza, Italia y los restantes países que visitó. Fruto de su viaje por España fue la publicación del libro *Un año en España*[9] y de un extenso artículo sobre la Alpujarra, publicado en 1845 en la *Revue de Deux Mondes*[10], caracterizada, según Miguel Carrascosa, "por el hondo sentido crítico de la narración, por la agilidad y belleza -no exenta de realismo- de su peculiar estilo, que tan vivo interés suscitó en los círculos literarios parisinos de la época"[11].

De elevado contenido histórico y anecdótico, Didier aprovechó su artículo para, en su primera parte, realizar una narración de la historia de la Alpujarra -en lenguaje prestado unas veces y con originales aportaciones otras- desde la época de la Reconquista. La segunda parte la dedica Didier a contar, con lenguaje periodístico de la época, las peripecias de un viaje a una Alpujarra huraña y cerril del siglo XIX. El 4 de julio partió Didier de Granada en dirección a la Alpujarra. Le acompañaba un fuerte y espigado mocetón, que acumula las funciones de ayudante, furrier y guía, y escoltado por dos carabineros de la real hacienda "montados y armados hasta los dientes", que había puesto a su disposición el intendente de Granada, Alejandro Mon, hoy -dice Didier- ministro de finanzas. La pequeña caravana se dirigió hacia Armilla y Alhendín, tras cuya travesía pudieron admirar en todo su esplendor el soberbio perfil de Sierra Nevada que, en su vertiente norte, se contempla desde el Suspiro del Moro como desde ningún otro lugar. Durmieron en Orgiva, en la posada del francés y a las cinco de la mañana partieron camino de Cádiar, Benínar, donde las mujeres, curiosas e inoportunas tiraban de su ropa para saber de qué estaba hecha, y Berja, donde buscaron nuevamente posada. El lugar -dice Didier- era tan fétido, que envuelto en mi capote tuve que pasar la noche en la terraza (sotea) a la luz de las estrellas.

En Almería, cuya historía y lugares más interesantes describe, trabó Didier amistad con un compatriota, cuyo nombre abrevia en sus iniciales M.T. que, comprometido en una conspiración hubo de abandonar Francia y, tras errar algunos años por Suiza, se instaló en España donde había puesto en explotación algunos establecimientos metalúrgicos. Trataba ahora el tal M.T. de estudiar las posibilidades que para su actividad brindaba la Alpujarra y con él emprendió Didier un nuevo viaje, tras licenciar a sus dos carabineros y despedírsele el mozo, para su gran satisfacción. Ugíjar, Válor, las tierras del Marquesado y la Alpujarra almeriense son los nuevos territorios que Didier tuvo la oportunidad de conocer en esta excursión, antes de despedirse de su acompañante almeriense y regresar a su país por el camino de Murcia.

En orden cronológico, el siguiente viajero romántico que visita Sierra Nevada es **Teófilo Gautier.** Gautier fue un consumado maestro de la lengua francesa que tras dedicar unos años al aprendizaje de la pintura se inició en 1830 en la literatura con la publicación de su primer libro, *Poésies.* Su formación pictórica dejará una huella importante en su producción literaria, como ha sucedido frecuentemente en los autores donde se han dado ambas cualidades. Vivió entre 1811 y 1872 y en sus sesenta y un años de vida recorrió casi toda Europa y gran parte de Oriente, dejando constancia de sus viajes en varios libros de formidable interés. En 1840 realizó un viaje a España acompañando a Eugenio Piot, un hombre rico a quien debía aconsejar en la adquisición de antigüedades. Fruto de aquel viaje fue su obra *Tras los Montes,* título que en sucesivas ediciones se cambiaría por el de *Voyage en Espagne,* que constituye una de las obras maestras de la literatura de viajes del siglo XIX sobre España, habiendo sido reeditada en numerosas ocasiones hasta nuestros días[12]. Gautier y Piot entraron en Granada a las dos de la madrugada de un día de comienzos del verano de 1840, yendo a parar a la Fonda del Comercio.

Tras su primera descripción de la ciudad, Gautier confiesa que el aspecto general de Granada defrauda todas las previsiones formadas previamente. De todas formas y aunque desprovista de su antiguo esplendor, Granada es una ciudad alegre, riente, animada y sus habitantes se multiplican y representan a maravilla una gran población; los coches -es afirmación de Gautier- son más bonitos y más numerosos que en Madrid. Satisfecha su curiosidad urbana y monumental, nuestros viajeros, "a fuerza de encontrarse a cada vuelta de calle con la perspectiva de Sierra Nevada", decidieron conocerla de cerca realizando una ascensión al Mulhacén, el pico más alto de la cordillera, como confiesa conocer bien Teófilo Gautier. Después de intentar inútilmente disuadirlos por los peligros que la gesta ofrecía, sus amigos granadinos les recomendaron la compañía de un cazador, Alejandro Romero, que conocía perfectamente la montaña y podía servirles de guía.

Es lamentable que Gautier no conozca el camino y que, además, no tenga la curiosidad de preguntar. Por ello, a duras penas podemos saber el itinerario que siguen y los lugares por donde transitan. Tras subir unas cuestas pronunciadas se

detienen a comer al pie de una roca, cerca de un manantial, cuya agua diamantina brillaba bajo la hierba esmeralda. Reanudada la marcha se cruzan con una reata de burros que descendían desde las alturas cargados de nieve con destino a Granada para el consumo diario. Pasando por unos precipicios que describe como enormes, "muy azulados, muy vaporosos, variando entre mil quinientos y dos mil pies de profundidad" llegaron a la que denomina "región de las águilas". De tarde en tarde, dice que divisaban alguna de ellas posada en una roca solitaria.

La nieve comenzaba entretando a hacer acto de presencia, el aire se enrarecía y el sendero se tornaba cada vez más abrupto. En una alta meseta decidió Alejandro Romero que habían de pasar la noche; se desenjaezaron los caballos y el guía cortó matas, raíces y enebros para alimentar un fuego que se iba a hacer cada vez más necesario a medida que cayera la noche. Serían las cinco de la tarde cuando a Piot y a un improvisado compañero alemán se les ocurrió aprovechar el fin del día para trepar a pie y solos hasta la última altura. Por mi parte -escribe Gautier- preferí quedarme y, con el ánimo emocionado ante aquel espectáculo grandioso y sublime, me puse a escriborrear algunos versos, si no bien hechos, con el mérito, por lo menos, de ser los únicos alejandrinos compuestos a aquella altura.

Pero la noche se acercaba a pasos agigantados. Las montañas menos elevadas se habían borrado gradualmente del horizonte. El último rayo de luz se detuvo un instante sobre el Mulhacén para desaparecer inmediatamente en las profundidades del cielo. La oscuridad era completa y Eugenio y el alemán no regresaban. Con gritos intentaron localizar a los retrasados montañeros hasta que un tiro, repetido por todos los ecos de la montaña, les hizo comprender que estaban ya a escasa distancia. A los pocos instantes se presentaron, con la pretensión de hacer creer a los acampados que habían visto Africa al otro lado del mar.

Tras una noche de frío intenso en la que apenas pudieron despegarse de la hoguera, al amanecer el día siguiente iniciaron el regreso. Las dificultades para bajar eran mayores que para subir, pero "como no podíamos quedarnos eternamente en el Mulhacén, lugar poco habitable si los hay, y con Romero a la cabeza, comenzamos a bajar". Pese a las mil dificultades del camino, las cabalgaduras llegaron a Granada sin dar un solo paso en falso, "eso sí, entre todas sólo llevaban una herradura". En Granada supieron que la hoguera encendida en la meseta del Mulhacén había sido vista desde la ciudad. Pocos días después, dice Gautier, dejamos Granada, "lanzando un suspiro tan profundo, por lo menos, como el del rey Boabdil".

El doctor **G. Frank Pfendler D'Ottensheim** fue un médico austriaco que, pasó en Granada una buena parte del año 1846, dejando sus observaciones escritas en un libro publicado en Sevilla dos años más tarde: *Madera, Nice, Andalucía, la Sierra Nevada y los Pirineos.* Pfendler era doctor en medicina, cirugía y farmacia por la Universidad de Viena, miembro de la Academia Imperial de Medicina de aquella ciudad y catedrático de química y de medicina legal.

En su itinerario por España, Pfendler debió visitar primero Barcelona, para

pasar a continuación, seguramente embarcado, a Valencia y Málaga y al anochecer de un día indeterminado del año 1846 llegó a Granada, "uno de los más pintorescos países de Europa, verdadero jardín de Espérides". En Granada visitó y describió la Alhambra, descubrió la pésima calidad de las aguas, recorrió la ciudad y conoció a sus personajes más influyentes. Desde que al cruzar Sierra Tejeda Pfendler vio a lo lejos Sierra Nevada, abrigó la esperanza de poder visitar sus más elevadas cumbres y durante varios meses trató de hacerse con cuanta documentación pudo sobre la Sierra, resolviendo finalmente hacer una larga excursión "para estudiarla en todas direcciones e investigar sus tesoros botánicos". Por encargo de Pfendler, Arrabal, su guía, compró toda clase de provisiones y en el amanecer de un día del mes de julio de 1846 partió la comitiva de Granada en dirección a Güéjar Sierra. Saltaron del Genil al Valle de Monachil, hasta llegar al cortijo de San Jerónimo. Después de tres horas de subida por la rambla pedregosa del Dornajo llegaron a la fuente de los Neveros. Desde aquí siguen su marcha en dirección al barranco de San Juan, donde al cabo de una hora encontraron la vegetación más hermosa que es posible concebir. Para guardarse del frío, encendieron una lumbre de juníperos, sabinas y ahulagas que se mantuvo ardiendo toda la noche. Es ésta, como iremos viendo, una costumbre habitual en el siglo XIX, pero nos cuenta Pfendler cómo la Sra. Morales, esposa de uno de los expedicionarios, sorprendida del fuego que veía en semejante altura, dirigió el telescopio de su esposo hacia aquel lugar "y pudo ver los ejercicios nocturnos que emprendíamos en nuestro campamento". Sin necesidad de telescopio, los cohetes y otros fuegos artificiales que lanzaron a las once en punto de la noche, pudieron ser contemplados por numerosas personas que se hallaban "en la gran calle de árboles del Genil". Por todos estos datos, como en el caso de Gautier, es posible concluir que los excursionistas no se encontraban en el barranco de San Juan sino en los prados de Borreguiles o en la zona de la Laguna de las Yeguas. Más aún, cuando, según nos cuenta, al poco rato les despertó un ruido de campanillas: "eran los neveros que conducían 25 burros y algunas mulas de las cuales la primera llevaba un gran cencerro, que guiaba a las demás por aquellos senderos estrechos y difíciles".

A las dos de la mañana los guías les despertaron dispuestos a abordar la subida al Veleta. La luna -dice Pfendler- esparcía sus débiles rayos, plateando los picos de las montañas semejantes a fantasmas. Después de hora y media a caballo y otro tiempo similar a pie se encontraron en un mundo de devastación y violento trastorno. El frío era horrible; el viento glacial les volcaba, pero de pronto, envuelto en nubes espesas y vagando como en la superficie de un mar agitado, apareció ante ellos el disco de un sol de hermoso color encarnado oscuro, que aumentaba gradualmente hasta alcanzar en pocos e insuperables instantes su tamaño natural.

Atacados por innumerables legiones de pulgas y chinches, pasaron la noche en la Cazoleta, en una "mansión de pastores" para dirigirse al día siguiente al Puerto de Bacares, donde se admira una naturaleza sublime y la más salvaje de la Sierra. Los prados de Bacares son enormemente ricos en plantas que sólo es posible encontrar en Laponia o en Groenlandia, pero la más interesante curiosidad

de la Sierra son las lagunas, verdaderos estanques alpinos suspendidos en las montañas en unas alturas como no se encuentran en ningún otro lugar de Europa. La de Bacares llama poderosamente la atención, con su forma de campana vuelta y con una profundidad superior a los sesenta pies.

Al día siguiente se dirigieron a la laguna de la Caldera y desde esta laguna alpina tomaron dirección a Guadix, por un sendero "sumamente escarpado y difícil" visitando la ciudad y el Marquesado y adentrándose hacia la vertiente sur de Sierra Nevada a través del puerto de Laroles (La Ragua). Este insólito y casi absurdo camino nos hace pensar en un posible error de denominación; lo razonable es que desde el Corral del Veleta y por el collado del mismo nombre, que el autor cita, se encaminaron a la laguna de la Caldera, desde ésta a la de Bacares y desde aquí al Marquesado y Guadix; sus palabras, sin embargo, dicen lo que hemos escrito .

En la travesía desde el Marquesado a la Alpujarra encontraron una manada de doce o quince cabras silvestres, tres de las cuales fueron acribilladas por el guía, Arrabal-Wellington, situación que Pfendler aprovecha para llevar a cabo una formidable descripción de este soberbio animal. Quebrado el puerto quedaban aún ocho horas para llegar a Laroles; se alojan en un cortijo saliendo al amanecer para Laroles a donde llegaron tras descender a un valle salvaje. El pueblo le pareció "como un nido de águilas suspendido en las rocas"; siguieron a Mairena y de allí a Ugíjar, capital de las Alpujarras. Torvizcón, Lanjarón, valle de Lecrín y Suspiro del Moro son los restantes hitos de su viaje antes de regresar a Granada.

Termina Frank Pfendler su narración ofreciéndonos un catálogo de los picos y lugares más conocidos de Sierra Nevada, señalando su ubicación, importancia y altura. Por último, el autor ofrece un itinerario en trece días de los que realmente siete, del sexto al duodécimo son los que corresponden a la visita a la Sierra y que responden con bastante precisión al viaje realizado por el propio médico austriaco.

En 1849, aún en plena efervescencia romántica, visitó Granada y la Sierra el pintor sueco **Egron Lundgren,** dejandonos su particular visión de la ciudad y sus contornos en un libro, *Impresiones de un pintor,* publicado mucho más tarde, en 1882[13]. El conocimiento del libro de Lundgren se debe en España a la noticia que del mismo facilitó Angel Ganivet en el capítulo XI de sus *Cartas Finlandesas*[14] donde señala que muchas de las personas que encontró en Finlandia tenían ideas más o menos disparatadas sobre la vida interior española, sobre nuestros tipos, costumbres, tradiciones y ciudades, especialmente sobre Granada, gracias a la lectura del libro de Lundgren.

Procedente de Roma, llegó el pintor a Barcelona en marzo de 1849 y tras atravesar España llegó a Granada en mayo de 1849. Se hospedó en la "Fonda de la Minerva" y contrató un excelente guía llamado Arrabal, a quien ya conocemos muy bien, incluidos sus propios rasgos físicos: era el célebre Wellington que durante seis meses acompañó a Pfendler D'Ottensheim por Granada y en su expedición a Sierra Nevada.

Es Arrabal quien le propone hacer una excursión a la Sierra y a través de la Alpujarra y allí parte el 22 de julio de 1849. Desde algún punto de la Alpujarra emprendieron la subida al picacho del Veleta para contemplar desde allí la puesta del sol y, desde aquella altura, Lundgren describe el panorama con tan brillantes colores que, según Ganivet, "no creo haya sido superado por ninguno de los infinitos a quienes ha inspirado nuestra sierra". Durmieron en un campamento inferior para iniciar al alba del día siguiente una nueva subida y contemplar el amanecer y "nuevo cuadro pictórico, más brillante que el primero". El entusiasmo lleva a Lundgren a afirmar: "Aquello era majestuoso; era supraterreno; parece que entonces vi yo el sol por primera vez en mi vida".

Egron Lundgren debió coincidir en Granada con el escritor inglés **William George Clark,** hospedado por aquellos mismos días del verano de 1849 en la misma fonda, La Minerva. Clark fue un erudito, literato y filólogo inglés que vivió entre 1821 y 1878. Estudió en Cambridge, donde se graduó en 1844 y donde trabajó la mayor parte de su vida. En 1849 recorrió España y fruto de su experiencia fue un curioso y formidable libro, *Gazpacho,* que vio la luz en Londres en 1850[15].

A mitad de junio de 1849 Clark abandonó Londres, recorrió Francia y penetró en España por el camino de Irún, llegando finalmente a Granada el 24 de julio de 1849 dando con sus huesos en la inevitable fonda de Minerva. A las cinco de la mañana del día siguiente ya esperaba su guía, Mateo Ximénez, en la puerta de la Minerva para conducir al inglés a la Alhambra en una visita de tres horas de la que queda maravillado, no tanto del palacio, cuanto de la audacia de Mateo: todo lo confundía; los nombres, las fechas ... pero apelando siempre a la reconocida autoridad de "Vasindon Eerveen". Desde antes de su llegada a España le atraía conocer la Alpujarra. La coyuntura propicia le surge cuando un amigo, Mr. S., tenía que ir a Almería, poniéndose inmediatamente de acuerdo con él para acompañarle hasta Ugíjar. Necesitaba un caballo, alforjas y un criado pero para semejante viaje no le servía Mateo; le recomendaron y tomó a Miguel, llamado también "Napoleón".

A las doce de la madrugada en punto, entre el 31 de julio y el 1 de agosto, citan a los caballos y a la una salieron hacia el Suspiro del Moro; rodeando el extremo sur de la Sierra atravesaron el puente de Tablate, donde leen algunas páginas sobre la rebelión de los moriscos de Mármol y Carvajal, cuyo libro traían en las alforjas; llegan a Lanjarón a las nueve de la mañana. Descansan unas horas en una mala posada y a las cuatro parten para Orgiva, donde visitan un olivo que les han dicho tiene más de dos mil años y siguiendo ríos, cauces, laderas y barrancos que Clark describe de manera imprecisa, llegan a la Venta de "Toriscón" y Ugíjar.

Se separó allí de su compañero, Sr. S., que continuaba hacia Almería y se dirigió a Mairena donde pasó la noche en una posada "que presentaba un aspecto de gran abandono y desamparo". Mientras le buscan comida da un paseo por los alrededores de la aldea. Las mujeres sentadas en la puerta entreabierta de las

casas, el resto de la familia en la era o cuidando el ganado, definen un ambiente primitivo para este ilustrado londinense. Sin embargo, siente la satisfacción de haber vivido, dormido y medio comido con una familia auténticamente alpujarreña, con una familia de Mairena, como hubiera podido vivir en "tiempo de los moros", sin dar crédito a que se encontraba en pleno año 1849. Por un puerto lleno de dificultades, seguramente el de la Ragua, atravesaron la Sierra en busca de La Calahorra donde llegaron hacia el mediodía.

El recorrido por la periferia de la Sierra fue suficiente para hacerle concebir la ilusión de subir al Pico del Veleta. Sabe que no es una ascensión peligrosa porque carece de glaciares y para llevar a cabo la expedición contrató los servicios de un guía, José Villegas. Se encargó de proveerse de comida para tres días: pollo, jamón, queso, pan, vino y cigarros y un día de mediados de agosto, a las tres de la tarde, partieron de la ciudad. No conoce el camino por donde transitan pero sabe que, atravesando ríos y desfiladeros debían llegar a dormir al Cortijo de San Jerónimo.

El Cortijo de San Jerónimo estaba lleno y les fue difícil encontrar un sitio para colocar la comida de las alforjas para la cena; además de mujeres y niños, había un buen número de soldados encargados del cuidado de abundantes caballos, llevados allí durante el verano en busca de los mejores pastizales. En vano intentaron conciliar el sueño: las chinches omnipresentes lo impedían, de manera que a media noche decidieron levantar el campamento e iniciar entonces la ascensión a la cima de la Sierra, a cuyo propósito se les unió uno de los soldados allí acampados.

No había luna y la oscuridad era total. A medida que ascendían se intensificaba el frío. Llegaron a un punto desde donde los caballos no podían pasar y resolvieron que el soldado se quedara con ellos. Clark y José siguieron ascendiendo, ahora a pie, deseosos de llegar a la cumbre antes de la salida del sol. Desde la cima del Veleta, el inglés pudo contemplar las altas montañas de Africa y los montes de Málaga. Buscó Gibraltar pero una lejana niebla impedía su visión; sin embargo sí pudo contemplar extasiado las montañas que separan Castilla de Andalucía y, en medio, el maravilloso espectáculo que, entre brumas, ofrecía en aquel amanecer la vega de Granada. También Clark pudo contemplar muy cerca de la cumbre del Veleta unas ruinas que tal vez fueron soporte de una veleta de donde el pico tomó su nombre.

Un año después de la estancia de Clark en Granada, en 1850, llega a España para un período de dos años **Lady Louisa Tenison,** publicando en 1853 un formidable libro, *Castilla y Andalucía*[16]. Louisa Tenison salió de Gibraltar en octubre de 1850 en dirección a Málaga, de la que nos hace una descripción poco usual. Porque no son los monumentos lo que únicamente interesa a la autora; es la calidad de los hoteles, la hermosura de las calles, la belleza de las mujeres, las costumbres religiosas, los teatros, el cementerio, el mercado, el río, los acontecimientos históricos más recientes, el número de nacimientos, las fiestas populares, el clima, el lenguaje... Por el camino tradicional de Vélez Málaga, Zafarraya y

Alhama, Tenison se dirigió a Granada donde visitó la Alhambra y el Generalife y se extasió con la vista desde San Nicolás y desde la Torre de la Vela. Estudió la historia de la dominación árabe y de la conquista de la ciudad y recorrió todos los monumentos existentes, sin que se le escape a su observación el día del Corpus, la Virgen de las Angustias, los días de fiesta o las funciones teatrales.

En esta su primera visita a Granada, que por las referencias que da debe realizarse ya en 1851, Tenison emprendió una subida al Picacho del Veleta, si no el más alto de la Sierra, sí el más próximo a la ciudad y, por consiguiente, más visitado que el Mulhacén. Acompañada de un guía, Francisco, salió de Granada a las dos en punto de la mañana para encontrarse al amanecer a una altura considerable y poder observar ya una formidable vista de la ciudad. Siguen un camino perfectamente lógico ya que desde Granada se dirigen a Monachil, el Purche (The Puche), pasan por un gran cortijo (San Jerónimo) y se encaminan a la falda del Dornajo. Es el punto en el que el carácter de la vegetación comienza a cambiar para convertirse en alpina, es el paraiso de los botánicos, siendo posible comenzar a ver plantas imposibles en otros lugares.

Tras una comida en las proximidades del Dornajo prosiguen su marcha, observando como desde aquí el aspecto de la Sierra cambia para convertirse, cada vez más, en un territorio abrupto y de aspecto infranqueable. Tras dejar a la izquierda los Peñones de San Francisco llegan a una choza que servía de refugio durante la noche. Pastores, neveros, manzanilleros y excursionistas encuentran allí un lugar donde cobijarse del frío y de las tormentas que frecuentemente se desatan en aquellos lugares. Continuaron subiendo hasta la zona conocida como las Lagunillas, maravilloso lugar completamente lleno de agua y de hierba totalmente verde y desde allí la ascensión al picacho ha de hacerse a través de un auténtico precipicio. Hubieron de dejar los caballos a mitad de camino, para llegar finalmente a la cumbre en el momento justo de la puesta del sol. El Mulhacén, la Alcazaba, el azul del mar en la lejanía, las brumas verdes de la vega de Granada, ofrecen a sus ojos un espectáculo inigualable hasta el punto de que, cuando quisieron darse cuenta, tuvieron que hacer el regreso hasta la choza en medio de una noche oscura, iluminada solamente por las estrellas, tras vagar durante dos horas con un desconocimiento total del lugar donde se encontraban. La incomodidad de una noche en la choza fue fácilmente superada por la fatiga y el cansancio de tan larga jornada, pero la noche en plena Sierra junto a desconocidos, con un frío insoportable, fue una aventura que Louisa Tenison no olvidaría durante el resto de sus días.

Al amanecer, después de desayunar, iniciaron su camino de regreso; atrás las regiones alpinas, las plantas originales de aquellos lugares y el aire más limpio que pudiera imaginarse. Decidieron sin embargo abandonar el trayecto de ida, atravesar el río Monachil e ir en busca del pico del Trevenque, "una pelada montaña de base piramidal, de rocas completamente desnudas y aparentemente desprovista de toda vegetación", cuyos 6.500 pies de altura ofrecen un aspecto totalmente inaccesible. Almorzaron en el nacimiento de un hermosísimo valle situado en la falda del Trevenque (Cortijuela). Descendieron por aquel valle hasta

un punto desde el que se podía ver el maravilloso espectáculo de la garganta del río Dílar y después de pasar por dos cortijos famosos (Hervidero y Sevilla, seguramente), llegaron a la Zubia desde donde marcharon, finalmente, para Granada.

Después de esta excursión, cuenta Tenison que realizaron varias más a Sierra Nevada, permaneciendo dos o tres días en uno de los cortijos existentes en el Valle de Monachil, mejor instalados que en la choza donde pasó su primera noche serrana.

Tuvieron igualmente la oportunidad de viajar hasta las Alpujarras, cuna de cruentas guerras contra la monarquía española organizadas por los descendientes de los últimos reyes de Granada. Alhendín, el Ultimo Suspiro del Moro, Padul, Dúrcal, Lanjarón, Orgiva constituyen el camino natural que nuestros viajeros siguen, para comenzar desde allí un ascenso por caminos difíciles y mal conservados, y llegar finalmente a una villa que conserva un carácter totalmente árabe: Pórtugos. Las casas, las vestimentas, las mujeres, todo tiene un inconfundible carácter oriental que demuestra la pervivencia de las costumbres y de la raza muchos años después de la expulsión de los últimos pobladores árabes.

¿Cómo resistir la tentación de ascender al Mulhacén? A lomos de caballerías y desde Pórtugos emprendieron la marcha que, tras largas y penosas horas, les llevó al punto más alto de Sierra Nevada, 10.980 pies, según la medición realiza por Boissier, nos dice Tenison, revelándonos ahora una de las fuentes de su conocimiento de Sierra Nevada. Como dos rivales, frente a frente, se disputan la altitud y la belleza en una competición en la que el Mulhacén resulta grandioso vencedor.

El regreso a Orgiva lo hicieron a través del Barranco de Poqueira, una de las más hermosas imágenes que el viajero por España puede llevarse en su recuerdo y desde allí, a través de Lanjarón salieron de la Alpujarra para regresar a Granada. Pocos días después abandonaba la ciudad para una obligada estancia en Sevilla, no sin antes detenerse para conocer la historia y la cultura de los lugares por donde pasa: Loja, Archidona, Antequera, Osuna y Alcalá de Guadaira, para llegar finalmente a Sevilla, "la rival de Granada".

Tan pronto como pudo regresó a Granada, ansiosa de realizar una segunda subida al Picacho del Veleta, hacia donde partieron a las tres de la mañana, de un día del verano de 1852, probablemente. Buscaron los mismos escenarios de la primera ascensión, durmieron en la misma choza, bebieron manzanilla de la sierra y pasaron la noche oyendo narrar violentas y entrañables historias de bandidos andaluces. La sugestión de las historias les hizo vivir momentos de pavor en su descenso a Granada, al encontrarse cerca del Purche con un grupo de hombres a caballo de quienes pensaron inmediatamente que eran una partida de bandoleros. No se libraron del terror inicial, pero sí de la aventura, ya que quien dirigía el grupo no era otro que el alcalde de Monachil que, buscando una partida, había confundido a nuestros excursionistas con los propios ladrones.

El viaje con el que pudiéramos decir que se cierra el ciclo de los visitantes románticos a Granada y a Sierra Nevada es el que en 1862 llevan a cabo **Gustavo**

Doré y Charles Davillier. El viaje fue realizado a petición de Doré, cuando Davillier había recorrido ya nueve veces, en todas direcciones, "la tierra clásica de las castañuelas y el bolero".

De la personalidad de Doré es poco lo que aquí debemos apuntar. Nació en Estrasburgo en 1833 y murió en París cincuenta años más tarde, siendo una de las figuras más insignes del grabado de todos los tiempos; ilustró más de ciento viente obras, entre las que habría que destacar la obra de Dante (1861), el Quijote (1866) y la Biblia (1866). Respecto de Jean-Charles, Barón de Davillier, había nacido en Ruen diez años antes que Doré y murió en París exactamente el mismo año que el artista, 1883. Fue un hombre de gran fortuna que viajó mucho por el extranjero y recogió una importante colección de obras de arte que legó al Museo del Louvre. Realizó algunos trabajos sobre las artes decorativas y la orfebrería española y en reconocimiento de su labor le fue entregada la encomienda de la Orden de Carlos III.

Ambos personajes realizarán un viaje a España, "acuciados por el peligro de lo moderno" y con el propósito de "reflejar, inventariar una España que va a desaparecer. Romántica angustia, extraordinaria y nostálgica prisa, mueve a estos dos hombres por los caminos de nuestra patria"[17]. Además, por razón de la personalidad de los dos viajeros, la importancia del viaje era excepcional. Los trabajos de Doré eran esperados con expectación por el público y los libros sobre tema hispano de Davillier constituían una auténtica revelación para Europa, porque destruía falsas leyendas y echaba por tierra afirmaciones sobre España que eran recogidas como verídicas en la Francia de su tiempo[18].

El enorme texto completo escrito por Davillier recogiendo su viaje por España, de más de mil páginas, no apareció hasta 1874 con el título *L'Espagne,* habiéndose realizado del mismo desde entonces numerosas traducciones[19]. El tiempo transcurrido entre el viaje y la edición, explica, tal vez, el hecho de que en ningún pasaje del libro se revele al lector la fecha exacta en la que el viaje se realiza. Para Granada, concretamente, la referencia a los periódicos de la ciudad (*El Dauro*) *y* a la inexistencia del ferrocarril, nos ponen sobre la pista de que tan ilustres viajeros debieron estar en ella entre 1860 y 1862. Pero es que, además, desde este último año y con el título por el que posteriormente sería conocida la obra, *Voyage en Espagne,* ambos autores comenzaron a realizar entregas de su trabajo que fueron editadas en la revista *Le Tour du Monde,* que en alguna ocasión se queja de que no puede avanzar más por el mucho trabajo que tiene Gustavo Doré[20].

Procedentes de Perpignan, Davillier y Doré visitaron Gerona, Barcelona, Valencia, Albacete, Alicante y Murcia, para trasladarse seguidamente a Granada a través de Lorca, Vélez Rubio, Cúllar Baza, Baza, Guadix y Diezma, recalando ya en la ciudad en una casa de pupilos, como lo había hecho Gautier, ubicada en la calle Duquesa.

Además del paisaje y de la Granada monumental, llama la atención de los viajeros alguno de los aspectos menos poéticos de la vida ciudadana: los mendigos,

de cuya abundancia se sorprenden; los gitanos, cuya forma de vida les sugestiona; los aguadores, con su insólita profesión y sus elementales utensilios de trabajo; las mujeres, que afortunadamente no se han dejado influir por las invenciones de las modistas de París y siguen utilizando la mantilla; los músicos ambulantes, que cantan romances y coplas populares; los labradores de la Vega, acarreando sus hortalizas a la ciudad, casi perdidos debajo de los serones; las legiones de zumbadoras moscas, que no hay manera de conseguir ahuyentar.

No podían faltar en un viaje tan extenso las excursiones por los alrededores de la ciudad y, entre ellas, se habían prometido no marchar de Granada sin ver de cerca las nieves del Picacho del Veleta, "el Mont-Blanc de Andalucía". El viaje, según nos cuenta, no era fácil; los turistas no suelen subir a aquellas cumbres y, en consecuencia, no existen guías de profesión, "ya que se verían expuestos a holgar muy a menudo". Además, el frío es muy intenso y el terreno muy difícil. Pese a todo, no desisten de su propósito y deciden entrar en contacto "con alguno de esos neveros que van diariamente a la sierra a buscar la provisión de nieve que Granada necesita para calmar su sed, y que conocen perfectamente los más pequeños senderos de la montaña". Conocieron así a uno de los más antiguos, un gitano llamado Ramírez que, sobre una fotografía obtenida por Beaucorps inmortalizó Doré en un precioso dibujo.

Ramírez se encargaría de contratar los mulos y de conducirles al Veleta y al Mulhacén, si lo deseaban. Saliendo por la Puerta de los Molinos y siguiendo el cauce del río Genil, entraron en el valle de Guéjar para pasar, pronto, al valle de Monachil. A medida que ganaban altura, "Granada y sus colinas se nos aparecían como a través de una gasa desapareciendo casi en la niebla de la mañana". Valle arriba, se detuvieron unos instantes en el antiguo convento de San Jerónimo, "casi en ruinas hoy que sirve a los pastores para guardar sus rebaños", para proseguir inmediatamente la marcha entre un paisaje que cambia con inusitada rapidez: a los pálidos olivos sucedían los castaños de verde follaje, "y ya podíamos coger algunas flores alpestres".

Hicieron un alto en la terminación de la rambla del Dornajo, comieron en la Fuente de los Neveros, "de aguas límpidas y heladas" y dieron cuenta de una de las botas de vino casi completamente. Después de una breve siesta reanudaron la marcha con el propósito de llegar al Panderón a pasar la noche. La subida se hacía cada vez más abrupta; de vez en cuando afirman contemplar sobre sus cabezas águilas y buitres que planeaban inmóviles, "y cuyo leonado plumaje se destacaba sobre las masas de nieve o sobre enormes rocas de un gris violáceo". En el Panderón, tuvieron todavía tiempo para contemplar una sublime puesta de sol en la lejanía de la Serranía de Ronda. Encendieron fuego y alrededor de aquel improvisado hogar comieron y se calentaron, retirándose a dormir a una "miserable cabaña construida por los pastores y los neveros, y que les sirve de abrigo cuando se ven obligados a pasar la noche en aquellas soledades". Ansiosos de llegar al Picacho, reemprendieron la marcha antes de amanecer y, entre enormes ventisqueros, llegaron a la más alta meseta accesible del "Picacho de la Veleta" cuando

el disco solar aún permanecía oculto tras el enorme cono nevado del Mulhacén.

Le explican a Davillier que el Picacho debe su nombre a un centinela o veleta que se estableció antiguamente en lo alto de la montaña, en una atalaya cuyas ruinas confiesa que aún existen. El Veleta es el pico segundo de la Sierra pero, como justificando su decisión de no subir al Mulhacén, que les habría ocupado dos o tres días más, indica que la vista desde el Veleta es mucho mejor y el horizonte más extenso pues, desde el Mulhacén, "el Picacho oculta gran parte de la costa de Berbería".

De regreso a Granada se despidieron de Ramírez y de los otros neveros que les acompañaron, quedando de ellos como "los mejores amigos del mundo", descansaron algunos días que emplearon en realizar nuevas visitas a la Alhambra y tras reservar unas plazas en la diligencia de Jaén, decidieron llevar a cabo una visita a aquella ciudad. De su viaje a la Sierra, Doré nos dejó un espléndido dibujo, "el Panderón" pero no inmortalizó la salida del sol por el Mulhacén, que tanto impresionó a su compañero Davillier.

En Jaén visitaron la Catedral y los sitios más pintorescos de la ciudad, viajando seguidamente a Linares, Baeza, Úbeda, Martos, Baena y Alcalá la Real, para penetrar nuevamente en la provincia de Granada y, a través de Pinos Puente, dirigirse otra vez a la ciudad, "una de esas ciudades que siempre abandona uno con pena". Ahora permanecieron sólo el tiempo necesario para preparar un viaje a la Alpujarra. Ramírez les recomendó como mulero y guía del viaje a Manuel Rojas, llamado también Jigochumbo, "apodo en andaluz que le venía sin duda de su tez, parecida a fruto de la chumbera", con quien convinieron llevar a cabo una travesía de "la parte más salvaje de España" hasta Almería.

"Salimos de Granada por la mañana temprano para evitar el calor más fuerte, y volviendo de vez en cuando la cabeza para decir adiós a la Alhambra y a las Torres Bermejas, que los primeros rayos del sol doraban, comenzamos a caminar bajo la sombra de las verdes moreras de la Vega". El camino es el habitual. Alhendín ("situado en lo alto de una abrupta roca como centinela avanzada de las Alpujarras"), el Ultimo Suspiro del Moro o cuesta de las lágrimas, Padul, Valle de Lecrín o de la Alegría. Durmieron en Padul, almorzaron en la Venta de los Mosquitos, antes de llegar a Dúrcal, cruzaron el puente de Tablate y llegaron a Lanjarón, "alzado atrevidamente sobre un profundo barranco" y Orgiva, "un gran pueblo construido al pie del alto Picacho de la Veleta". Para aprovechar el alto de algunas horas que las fatigadas mulas necesitaban hacer, dieron nuestros viajeros una vuelta a pie hasta el barranco de Poqueira: "Es uno de los más espantosos que la imaginación pueda soñar. Al extremo de un desfiladero, que se abre entre dos altas murallas de rocas cortadas a pico, aparece un inmenso abismo cuya vista nos produce vértigo. Unas nubes negras se levantan por encima de las abruptas mesetas que coronaban el barranco y se confundían con las espesas humaredas de las fogatas encendidas por los neveros. Un cielo tormentoso daba a estas rocas gris plomo un aspecto aún más sombrío y siniestro. Y Doré no quiso desperdiciar la ocasión de enriquecer su álbum con un dibujo".

La naturaleza se va haciendo cada vez mas salvaje hasta Ugíjar, ciudad central y antigua capital de la Alpujarra, en donde se dice que habitan aún muchos descendientes de los antiguos moriscos. Después de trepar durante largas horas por escarpadas pendientes denominadas ramblas llegaron a Berja para abandonar seguidamente la Alpujarra, "no sin llevar con nosotros los mejores recuerdos de sus paisajes extraños y de sus poéticas montañas".

En realidad, el viaje a la Alpujarra carece de entidad dentro del libro de Davillier y podría pasar desapercibido a no ser por dos formidables dibujos que Doré realiza: el barranco de Poqueira y el mendigo centenario de Berja. El texto de Davillier ha de considerarse como un doble pretexto; el de cubrir el camino hacia Almería, por una parte, y el de narrar la historia de la rebelión de los moriscos, por otra, para la que Davillier se ha documentado en los autores más cualificados: Mármol y Carvajal, Pascual de Gayangos, Gonzalo Argote de Molina, Calderón de la Barca, Hurtado de Mendoza, Ginés Pérez de Hita y el propio romancero popular español.

NOTAS

1. Una ampliación de todo lo relativo a la historia del montañismo en Sierra Nevada puede verse en Manuel TITOS MARTÍNEZ, *La aventura de Sierra Nevada (1717-1915),* Granada, Universidad, 1990.

2. Washington IRVING: *Cuentos de la Alhambra,* numerosas ediciones; Henri David INGLIS: *Spain in 1830,* London, Whittaker Treacher and C. Ave María Lane, 1831. Del libro de Inglis hay traducido un fragmento que, con el título *Granada en 1830,* publicó Alfonso Gámir Sandoval en Granada, La Nube y el Ciprés, 1955. Alfonso Gámir Sandoval es autor a este respecto de dos trabajos de interés: *Los viajeros ingleses y norteamericanos en la Granada del siglo XIX,* Granada, Anexos al Boletín de la Universidad, 1954 y *Cómo vieron la vida granadina del siglo XIX los visitantes extranjeros,* Granada, Escuela Social, 1954.

3. Sir Arthur de Capell BROOKE: *Sketches in Spain and Morocco,* Londres, Henry Colburn and Richard Bentley, 1831, 2 vols., II, 214-219 y 230-239. Una referencia general del viaje puede verse en Ian ROBERTSON: *Los curiosos impertinentes,* Madrid, 1988, pp. 187-190.

4. La traducción de los textos relativos a Sierra Nevada de éste y de los restantes autores que se mencionan en este artículo, puede verse en *Sierra Nevada en los viajeros románticos,* Granada, Caja General de Ahorros, 1992, Colección Sierra Nevada y la Alpujarra, núm. 4.

5. Captain S.E. COOK: *Sketches in Spain during the years 1829, 30, 31 & 32; containing notices of some districts very little known; of the maners of the people, gobernment, recent changes, commerce, free artes, and natural history,* Londres, Thomas and William Boone, 1834, pp. 305-314. Una descripción de su viaje, que no menciona a Sierra Nevada, puede verse en Ian ROBERTSON, *op. cit.,* pp. 194-205.

6. Ian ROBERTSON: *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos lll hasta 1885,* Madrid, Serball-CSIC, 1988, especialmente capítulo XXIII, "El Hand-Book for travellers in Spain, 1845".

7. R. FORD: *Granada,* Granada, 1955, principalmente, “Subida a Sierra Nevada”, pp. 118-125.

8. George Dennis llevó a cabo también la traducción de la *Crónica del Cid,* aparecida en 1845.
9. Charles DIDIER: *Un année en Espagne,* Paris, 1837.
10. Charles DIDIER: "L'Alpuxarra", *Revue de Deux Mondes,* tomo XI, Paris, 1845, primera parte, pp. 487-518; segunda parte, pp. 812-841. Edición reciente en Español, *Un viaje a La Alpujarra en 1836,* Granada, 1993, Colección Sierra Nevada y la Alpujarra, núm. 7, con estudio preliminar de Miguel Carrascosa Salas, "La Alpujarra según Charles Didier".
11. Miguel Carrascosa, *op.cit*., p. 19.
12. Utilizamos la edición V*iaje por España,* Madrid, Calpe 1920, 2 tomos. La última edición francesa de *Voyage en Espagne* se realizó en París en 1981 por Garnier Flamarion.
13. Egron LUNDGREN: *En Malares Anteckningar. Utdrag ur Dagböcker och Bref. Italien och Spanien,* Estocolmo, 1882. Existe un ejemplar del libro en la biblioteca de la Alhambra.
14. Angel GANIVET: *Cartas finlandesas,* Granada, 1898, pp. 99-116. Brita Nordencreutz realizó una traducción de algunos fragmentos de la estancia de Lundgren en Granada que se publicaron en los *Cuadernos de la Alhambra,* núm. 5, Granada, 1969, pp. 95-124; no tradujo, sin embargo, las páginas referentes a la presencia de Lundgren en Sierra Nevada y la Alpujarra.
15. William George CLARK, M.A.: *Gazpacho: or, Summer Months in Spain,* Londres, John W. Parker, West Strand, 1850. Los capítulos XI al XIV estan dedicados a Granada, el XV a la Alpujarra y el XVI a Sierra Nevada.
16. Lady Louisa TENISON: *Castille and Andalucia,* Londres, Richard Bentley, 1853 . Los capítulos II al V y el XI estan dedicados a Granada. De ellos, el V y el XI lo son a Sierra Nevada y la Alpujarra.
17. Arturo de Hoyo en la introducción al *Viaje por España* editado por Castilla.
18. Cristina VIÑES: *Granada en los libros de viaje,* Granada, 1982, pp. 186-7.
19. Jean-Charles DAVILLIER: *L'Espagne,* Paris, Hachette y Ca, 1874. Avec 309 gravures dessines sur bois de Gustave Doré. *Spain,* Londres, Sampson Low, Marston, Low and Searle, 1881. *Viaje por España,* Madrid, Castilla, 1949 y 1957. *Voyage en Espagne,* Paris, Hachette-Stock, 1980. *Viaje por España,* Madrid, Adalia, 1984.
20. "Voyage en Espagne", *Le Tour du Monde,* (revista de viajes editada por Hachette), primera entrega núm. 6, 1862, pp. 289-352, continuando entregas sucesivas hasta 1873.

LOS VIAJEROS ROMÁNTICOS INGLESES POR LAS ISLAS BALEARES

J.M. Fiol Guiscafré

El viaje y el impulso de escribir.

Sorprende a primera vista que a finales del segundo milenio los libros de viajes sigan brotando lozanos en los catálogos de los editores. No se entiende que en la era de la comunicación audiovisual basada en soportes electrónicos y cuando el libro como medio de transmisión de conocimientos parece seriamente amenazado de muerte, haya todavía quienes se empeñen en poner sobre papel impreso las emociones que les ha provocado la eterna aventura de viajar. Parece claro que nadie dudaría a la hora de elegir entre una buena grabación en vídeo de los avatares de un viaje o su correspondiente narración escrita.

Pero esto no es así, y la narrativa de viajes tiene sus cultivadores y, lo que es más importante, también sus lectores. Quizá la explicación resida en que la necesidad de contar lo que uno ve cuando viaja corresponde a uno de los impulsos más viejos entre los que dan origen al oficio de escribir. Hay historiadores de la literatura que, sin empacho alguno, clasifican la Biblia como un magno libro de viajes.

Podríamos decir que, dentro de la historia de la literatura narrativa, cuando alguien, por necesidad o por gusto, decide coger la pluma y enfrentarse con el papel en blanco lo hace siempre empujado por uno de estos anhelos básicos.

El deseo de reflejar fielmente, casi a modo de acta notarial, el mundo y el tiempo en que vive y que conoce bien con el objeto de dejar constancia de todo ello. Para algunos esta es la razón última de la novela auténtica, que no puede ser sino contemporánea del autor.

Luego, la irresistible necesidad de contar a nuestros conciudadanos el descubrimiento de nuevos lugares, nuevas gentes y nuevas costumbres, que se

produce al alejarnos de nuestra tierra cuando nos lanzamos a la espléndida aventura del viajar. Pocas emociones empujan con tanta fuerza a empuñar la pluma con pasión. Esto explicaría la vitalidad, aparentemente paradójica, de que disfruta todavía hoy el género de la narrativa de viajes.

Por último, el afán de fabular, inherente también a la naturaleza humana. El gozo de entregarse a la fantasía y la consiguiente creación de nuevos mundos, los cuales, claro está, surgirán siempre de las entrañas del autor. Muchas y diversas causas pueden llevar al escritor a tomar este camino, desde los motivos filosóficos más oscuros y complejos hasta la razón más simple, y a la vez más alta, para escribir y también para leer un libro; la de la diversi6n y el placer que produce el narrar u oir una historia bella o interesante.

No se me oculta la apariencia simplista de estas consideraciones, pero, después de alguna reflexión, pocas obras de narrativa podrán ser excluídas de estas motivaciones y en muchos casos participarán de más de una de ellas.

Por todo esto no cabe duda que la literatura de viajes arranca de las raíces del árbol de la escritura y tiene su origen en una de las más viscerales emociones humanas. La relación de un viaje es, pues, una de las ramas del oficio de escribir en estado puro. La historia literaria nos demuestra con multitud de ejemplos que si sobre viajero, se es escritor, es prácticamente imposible sustraerse a la tentación de trasladar al papel las impresiones de cualquier periplo. Camilo José Cela en español o Josep Pla en catalán, el inglés Evelyn Waugh, el francés Hippolyte Taine o el norteamericano Paul Theroux, todos ellos han cultivado este género. No es fácil encontrar profesionales de la literatura que, habiendo viajado, no cuenten en su producción con algún libro de viajes. Los libros de viajes son consustanciales con la naturaleza humana; por eso siguen respirando.

Los viajeros y los libros de viajes.

Así, a nadie sorprenderá que la historia de los libros de viajes haya andado paralela a los pasos de la humanidad. Su contenido, estilo, y hasta su apariencia como objeto han cambiado adaptándose a las circunstancias. También las motivaciones del viajero han sufrido variaciones a lo largo de los siglos.

Hasta hace pocos decenios el placer contaba bien poco entre las razones del que viajaba, quien casi siempre lo hacía por necesidad. Se viajaba buscando comercio, o por orden de los gobernantes, huyendo del hambre o de la muerte, o por afán de descubrimientos geográficos o científicos, o por motivos de salud. Por muchas y diversas causas, entre las que casi nunca estaba la pura distracción. Los libros que trataban únicamente del hecho de viajar eran también raros; los autores redactaban informes económicos, tratados de botánica, descripciones geográficas o manuales de zoología. Pero también era imposible que algunas noticias más subjetivas y otras más propias de la narrativa de viajes no encontraran cabida en aquellos libros.

Es a partir del siglo XVIII cuando el libro de viajes se especializa. Las

comunicaciones mundiales han dejado de ser el privilegio de unos pocos aventureros y exploradores y la oportunidad de desplazarse se abre a un abanico más amplio de viajeros. Entonces el geólogo comienza a ceñirse a sus piedras y el estudioso de la arquitectura a limitarse a las suyas. Es entonces cuando empiezan a surgir libros que tratan solo de los sucesos y las emociones del viaje. Esta especialización del libro de viajes no le resulta en absoluto perjudicial, antes al contrario, la narrativa viajera entra en su era de máximo esplendor.

El siglo XIX es la edad de oro del libro de viajes. Aparecen lujosos volúmenes en pastas editoriales de rica tela o plena piel ornados con planchas secas y filetes de oro. Proliferan los generosos formatos que proporcionan amplio campo de lucimiento a las nuevas técnicas de reproducción de ilustraciones; el grabado en plancha de acero alcanza una perfección no superada ni con antelación ni con posterioridad, lo mismo sucede con la litografía; se empieza a contar con la ayuda del exacto daguerrotipo, aunque todavía huérfano de definición.

Aquellos exquisitos libros de viajes decimonónicos hicieron que muchos lectores fueran transportados a los más lejanos lugares del globo desde la butaca de su sala de estar y han quedado entre nosotros para gozo de bibliófilos y codicia de coleccionistas.

Pero al mismo tiempo en que se hacia más atractivo viajar sin sacar las piernas de la mesa camilla también se hacía más fácil hacerlo en la realidad.

Desde finales del siglo XVIII entre las clases altas británicas se impuso la costumbre de enviar a sus herederos a dar una vuelta por el continente europeo, sin duda con la intención de airear con un poco de mundo el siempre atufado carácter de los isleños. Le llamaban *the Grand Tour, y* era parte fundamental de la formación de toda persona distinguida. A mediados del siglo pasado este viaje se puso al alcance de clases más modestas. En 1841 el reverendo Thomas Cook, un misionero baptista, contrató un tren especial desde Leicester a Loughborough para llevar a sus feligreses a un encuentro en pro de la templanza. Fue la primera excursión en tren en ser anunciada publicitariamente y su éxito fue tal que se repitió anualmente. En 1855, el año de la Exposición Universal de París, el reverendo transportaba pasajeros desde Leicester a Calais, Francia. Al año siguente organizó y se puso al frente, como conductor y guía, de su primer *Grand Tour of Europe.* A la vez que nacían el que hoy conocemos como turista y el viaje organizado, tambien iniciaba su andadura la agencia de viajes conocida internacionalmente como *Thomas Cook & Son*.

Con la aparición del turista, palabra cuya etimología tiene mucho que ver con los *tours* mencionados, se hizo patente la necesidad de otro tipo de libro de viajes. Un libro que fuera inventario sistemático de los monumentos y bellezas dignos de ser vistos y que a la vez ilustrara sobre su historia. Además debía informar de los medios de transporte para llegar a los lugares y donde dar reposo y alimento al cuerpo del trotamundos. Y sobre todo esto, a diferencia de los tomos de viajes al uso, debía ser ligero para no estorbar en el macuto, y estar robustamente encuadernado para sobrevivir rudo trato y precipitada consulta. En fin, a la rama

de la literatura de viajes le había salido un brote llamado guías de viaje.

En 1865 apareció el *Bradshaw's Illustrated Handbook of Spain* de Richard S. Charnock, que formaba parte de la conocida serie de guías Bradshaw y en el que constaban las Islas Baleares. Las islas aparecieron tambien por vez primera en la cuarta edición, la de 1869, de *A Handbook for Travellers in Spain* de Richard Ford, autor de célebres guías que editaba John Murray, notable editor inglés del diecinueve, uno de los supervivientes de la era patriarcal del negocio editorial que conjugaba al mecenas literario con el hombre de negocios y capitalista.

Localmente, ya se había editado en Palma, en 1845, *Le cicerone français à Palma de Majorque* de Jaume Cabanellas y en Maó en 1864 la *Guía de forasteros de Menorca* de Josep Hospitaler. En la península la primera guía de las Baleares en aparecer fue, con este mismo título, la de Emilio Valverde en Madrid, 1889; aunque el mismo autor ya había incluído a las islas en su *Nueva guía del viajero* de 1886.

La aparición de las guías provocó la bifurcación de las clases de libros de viajes justamente cuando estos se encontraban en su más dulce momento. El libro de viajes se fue desnudando de información precisa y objetiva sobre los lugares visitados, dejando esta parcela para las guías, y se fue enriqueciendo en la transmisión de los sentimientos más íntimos del autor a la vez que las gentes que poblaban los paisajes motivo de descripción iban cobrando más relieve y definición en detrimento de la descripción de monumentos, que tradicionalmente había venido siendo sujeto principal de los escritos viajeros. El libro de viajes se humanizó, salió reforzado de la prueba y su vitalidad quedó fuera de dudas.

La fascinación y el encanto de los libros de los viajeros son tales que siempre han sido objeto de colección. Y aún más los que tratan de una isla o de un archipiélago. Un viaje a través de una ruta continental deja siempre la sensación de haber dejado horizontes sin gozar, pequeños rincones y aún vastedades sin aprehender. En una isla, por contra, el vagabundo tiene la impresión, que no necesariamente se corresponde con la verdad, de no haber dejado ningún recoveco sin contemplar, ningún manjar por gustar ni ningún vaso de vino por beber. Las islas son pequeños universos que todo lo contienen y que pueden ser del todo apurados. No en vano algunas escuelas de geografía estudian las islas evitando cualquier conexión con los continentes como recurso para llegar a descubrimientos y averiguaciones que de otro modo permanecerían ocultos. Este poder hipnótico de las islas espolea por igual al escritor a narrar su viaje, al lector a leerlo, y hasta al coleccionista a juntar una biblioteca sobre una isla o varias. He conocido a más de un amante de los libros quien, sin ningún nexo de relación con las Baleares y aún siendo de tierras bien lejanas, al llegar a sus manos un tomo sobre las islas, iniciara con este primer ejemplar una biblioteca balear que iría aumentando a lo largo de los años proporcionando a su posesor placer y orgullo infinitos. Tal fue el caso del profesor Thorvald Solberg que, no contento con empezar su colección particular, publicó un breve estudio bibliográfico[1].

Posiblemente es por mor de esta fascinación que producen las islas en el viajero que las Baleares tienen el privilegio de gozar de una riqueza bibliográfica desproporcionada. Algunas tierras con más peso específico en la historia, o de más recursos naturales, o de mayor extensión, no pueden reunir una biblioteca nacional tan variada, bella y abundante. La conocida guía de bibliografías *Guide to Reference Books* de Chicago, ordenada por países y por orden alfabético, en su décima edición (1986 y siguientes) otorga una entrada independiente a Mallorca, acunada entre *Malaysia y Mexico.*

El siglo XIX, la era dorada de los libros de viajes, y las Islas Baleares.

La casualidad quiso que el momento más alto del libro de viajes, tanto por la belleza de su presentación como por la riqueza de su contenido, coincidiera con el descubrimiento del paraíso paisajístico balear por parte de la intelectualidad europea. Durante el pasado siglo vió la luz un alud de libros capaces, cada uno de ellos y por sí solos, de constituirse en piezas estelares de cualquier colección.

En 1807 André Grasset de Saint-Sauveur publicó su *Voyage dans les îlles Baléares et Pithiuses,* un informe exhaustivo sobre las islas que, como comisario de relaciones comerciales, supuestamente le había encargado Napoleón. Un libro ornado con preciosos grabados y un éxito editorial, ya que al año siguiente fue traducido al inglés y al alemán y más tarde al italiano (Milán, 1823-25).

De 1801 a 1808 el ilustre desterrado Gaspar Melchor de Jovellanos legó una aportación ingente y erudita a la bibliografía balear. Los del asturiano quizá sean libros difíciles de colocar en un anaquel rotulado "libros de viajes" sin que nos asalten razonables dudas, empero ningún compilador se atrevería a excluirlos de un listado de los libros baleáricos relevantes del siglo XIX.

Unos años después, la estancia de los prisioneros franceses de las guerras napoleónicas en el islote de Cabrera entre 1808 y 1814 causó la aparición de un diluvio de memorias en Francia. Memorias más centradas en la vivencia personal de los supervivientes que en la tierra que acogió su cautiverio, pero que, sin ninguna duda, contribuyeron al conocimiento del archipiélago en el continente europeo.

Pero el pistoletazo de partida de la carrera de la fama paradisíaca del paisaje balear, cuyas consecuencias se extienden hasta la explosión del turismo del tercer cuarto de este siglo, lo dió la Baronesa Amandine Aurore Lucie Dudevant, conocida por George Sand, quien, acompañada del compositor Fryderyk Chopin, pasó en Mallorca el invierno de 1838 a 1839. El prestigio de la novelista francesa en las letras europeas era extraordinario y su imagen de mujer independiente y libre, revolucionaria, romántica y renovadora, empeñada en la demolición del antiguo régimen despertaba pasiones. Y no siempre a favor, como se vió con el trato que los isleños prodigaron a la pareja, aunque, contrariamente a lo que se cree, la pobre hospitalidad provino más de la bienpensante aristocracia conservadora aterrada ante las ideas liberales de la escritora que del pueblo secularmente

tolerante, levemente sorprendido, eso sí, por su escandalosa circunstancia personal. Comoquiera que fuese, Sand ensalzó el paisaje, quizá inadvertidamente, mientras denostaba con furor el paisanaje. Y se dió la paradoja; un libro escrito con el afán de divulgar lo peor de una tierra se convirtió en un folleto de promoción turística que ningún amante entusiasta de la misma hubiera podido tan siquiera soñar. En el transcurso del siglo XIX la isla de Mallorca recibió dos sonados piropos, uno, *"Es la verde Helvecia bajo el cielo de Calabria, con la solemnidad y el silencio de Oriente.",* es de George Sand; el otro, *"No hay* ningún lugar en *toda Italia tan bello como Valldemossa.",* es de James Bayard Taylor[2]. *Un hiver à Majorque***,** publicado en 1841 fue objeto de doce ediciones francesas en los ventiocho años siguientes y fue traducido al alemán en 1847. Muy poco halagador debió ser el libro para los mallorquines de aquel tiempo quienes, haciendo gala de muy rápidos reflejos, el mismo año en que vió la luz publicaron una refutación firmada por Josep Maria Quadrado que apareció en la prensa periódica de Palma; estos reflejos se aletargaron sesenta años a la hora de traducir la obra, que no apareció en castellano hasta 1902, trabajo de Pere Estelrich con un prólogo de Gabriel Alomar. Nuestros bisabuelos se habían enfadado muchísimo con la Dudevant.

Una prueba de la popularidad de Sand y de la difusión del libro francés de la época está en que la mayoría de los viajeros románticos ingleses conocían su obra así como la de Grasset; con la diferencia que el libro de la primera no se tradujo al inglés hasta... ¡ 1956!, año en que el poeta Robert Graves se percató de tamaño descuido bibliográfico y se apresuró a ponerle remedio. Eso sí, con un británico fairplay añadió la refutación de Quadrado a la traducción de la diatriba de Sand.

De todos modos, sea este libro un denuesto feroz o un halago sin cuento, lo que no se puede obviar es su influencia capital en todo cuanto relato de viajes se escribió sobre las Baleares con posterioridad.

En 1840, un año después de la visita de Sand, Josep-Bonaventure Laurens publicaba su viaje artístico por la isla ilustrado con cincuenta y cinco litografías que son un soporte gráfico básico de cualquier referencia a la Mallorca de mediados de siglo pasado.

En 1862 tuvo lugar el famoso viaje por España del Barón Jean Charles Davillier acompañado de Gustavo Doré, maestro de grabadores, quien ilustró la narración de aquella andadura. Del buril del artista salieron ocho planchas de temas baleares. Las que tuvieron por tema los angustiados y retorcidos troncos de los olivos de la Serra de Tramuntana han sido especialmente celebradas hasta el punto que se ha dicho que aquellas formas atormentadas fueron el arranque de la inspiración para los fondos grotescos que imaginó Doré a la hora de representar el infierno cuando emprendió la magna ilustración de *La divina comedia* del Dante.

En 1865 dos profesores de la Universidad de Heidelberg, Hermann Alexander Pagenstecher y Robert Wilhelm Bunsen, emprendieron viaje a Mallorca. Era médico y naturalista el primero y destacado químico el segundo, inventor del quemador de gas que lleva su nombre, viajeros infatigables ambos. Pagenstecher

relató las impresiones de su viaje en el libro *Die Insel Mallorka* (Leipzig, 1867) curiosamente traducido al castellano y editado en Palma el mismo año.

El año de 1866 debería estar inscrito en letras de oro en la historia de la bibliografía de viajes por las Baleares. Aquel año ponía el pie en Mallorca Ludwig Salvator, el joven archiduque de Austria de diecinueve años. Curioso impenitente, viajero incansable, científico, antropólogo, artista, hizo de la isla su hogar, hogar donde descansar de sus abundantes viajes por el mundo entero. Sus siete tomos en gran folio de *Die Balearen. In Wort und Bild geschildert* editados en Leipzig entre 1869 y 1891, junto con otras publicaciones menores también sobre las islas, deben quedar como ejemplo magnificente del libro de viajes decimonónico. La riqueza de la tipografía y la encuadernación, la belleza de los gráficos y la exactitud de los contenidos se dan en un grado tal que no tienen parangón con ningún trabajo editorial previo ni posterior.

Charles William Wood, viajero en 1886 y 1887, es el único británico del XIX que ha merecido el honor de la traducción (Palma, 1968), sin duda a causa de las numerosas y excelentes ilustraciones que engalanan su *Letters from Majorca.*

En 1888 y 1889 el artista francés Gaston Vuillier ejerció de autor de narrativa de viajes. Demostró con claridad que era mejor dibujante que escritor y en consecuencia se valoraron más los esbozos que los renglones de su libro. Aún así, *Voyage aux Iles Baléares* (París, 1889) encontró el camino a las versiones, cronológicamente, castellana, alemana, inglesa, con tirada especial para los Estados Unidos, y catalana.

Esta enumeración recoge la literatura de viajes de tema balear del pasado siglo a través de los títulos que nos hemos acostumbrado a tener por principales. Algunos sin duda lo son, pero otros son equiparables a obras injustamente privadas de la difusión que merecían. Éste es el caso de los trabajos notables de algunos británicos viajeros y escritores.

Los románticos ingleses viajeros por las Islas Baleares.

La contribución inglesa a la literatura de viajes romántica por el archipiélago es generosa y salpica todos los decenios de la pasada centuria.

Así como iba transcurriendo el siglo, la densidad de visitantes británicos y, en consecuencia, de libros ingleses sobre las Baleares iba aumentando y confirmando la deflagración de la fama de paraíso paisajístico y climático de la islas en todo el septentrión del continente europeo. Era también el germen de la "industria del forastero", cultivo que aún hoy es el pilar primero del sustento de las gentes que pueblan estas tierras en el corazón del Mediterráneo occidental.

Los viajeros ingleses del XIX no cuentan con gran número de predecesores en las Baleares. Durante los siglos XVI y XVII algunos navegantes ingleses, casi siempre de camino hacia lugares del oriente, mencionaron las islas en sus escritos de una manera más o menos breve. Fueron Robert Thorne (1527), Roger Bodenham (1551), Miles Philips (1582), William Harborne (1583) y Sir Kenelm

Digby (1627-28), cuyas narrativas excepto la del último, fueron publicadas en la recopilación de Richard Hakluyt[3]. En el transcurso del siglo XVIII un pastor anglicano, Colin Campbell, y un ingeniero militar, John Armstrong, recalaron en Menorca entonces bajo el manto de la corona británica. Ambos escribieron tomos sustanciales sobre las islas y ambos los titularon como libros de historia aunque su contenido abundaba en descripciones geográficas, antropológicas y de ciencias naturales en total sintonía con la literatura de viajes. La obra de Campbell[4] cronológicamente la primera, abunda más en el aspecto histórico traduciendo crónicas enteras de historiadores locales y en lo que hoy día más interés nos despierta, sus apreciaciones de primera mano, no hace gala de gran exactitud. El poeta Robert Graves en 1948, entonces residente ya en Mallorca, escribía bromeando sobre el particular. Conocida es la teoría de Graves sobre la influencia alucinógena de la luna, la diosa blanca, sobre los sentidos de la percepción; y para sustentarla comenta la descripción que "un tal Colin Campbell" como le llama irreverentemente hizo de Deià, el pueblo donde el poeta trabajó y ahora descansa para siempre:

> Estos extractos son interesantes principalmente porque muestran los extraños poderes alucinatorios que Deià ejerce sobre los visitantes británicos. Campbell vió la iglesia y las casas de campo pero no vió el pueblo; sus sucesores ven el pueblo pero no la iglesia ni las casas de campo. Campbell imaginó una llanura donde sólo había un valle de empinados bancales sin ningún lugar nivelado con suficiente anchura para una pista de tenis; sus sucesores oyen el trino de canarios salvajes -no hay canarios en libertad en la isla...[5]

La historia de Menorca de Armstrong[6] mereció mayor predicamento y fue referencia vigente durante casi cien años. El ingeniero, con destino en la balear menor en 1738, realizó un minucioso y exacto trabajo tratando con extensión la morfología y la historia natural de la isla aparte de trazar el primer ensayo cartográfico serio de la misma. El mapa de Armstrong, cuyo interés hizo que se publicara por separado en 1754, fue copiado hasta el escándalo durante todo el pasado siglo y era tenido como un prodigio de precisión. Tengamos en cuenta que treinta años más tarde de su publicación el viajero Gaetano Cambiagi en su pequeña historia y carta escribía que la isla tenía forma de tortuga con la cabeza mirando al norte y el rabo al sur. En 1781 se tradujo al español y pasó a ser al instante pieza clave de la bibliografía menorquina, mérito que no pudo empañar el hecho de que el traductor, Lasierra y Navarro, bautizara al ingeniero con el nombre de Jorge y le otorgara el cargo de gobernador.

El primer viajero británico del XIX llegó puntual -no podía ser de otro modo- el año 1800, recién iniciado el siglo. Era el capitán Thomas Walsh, miembro de la fuerza expedicionaria que bajo las órdenes de Sir Eyre Coote, de quien era ayudante de campo, se dirigía a Egipto. El puerto de Maó, entonces parte del

Imperio Británico, era parada de rigor entre Gibraltar y Malta. La flota que transportaba al viajero permaneció en Menorca una docena de días de noviembre con el objeto de reagruparse. Un escaso pero suficiente lapso para que el capitán pudiera absorber una primera impresión de la isla. La descripción que escribió fue breve, pero sincera y llena de encanto, con la frescura que siempre tienen las primeras impresiones por lo que gozan del consecuente aprecio por parte de los catadores de libros de viaje.

Walsh escribió un retrato ajustado de la Menorca de 1800 con un estilo llano y mesurado. El autor no era un romántico; por formación, profesión y casi por cronología pertenecía a la ilustraci6n. Además, su profesión militar mediatizó grandemente sus escritos haciendo que prestara más atención a las fortificaciones de la isla que a la tierra donde tenían sus cimientos. Aún así, cuando consigue olvidarse de su condición de soldado, sus descripciones son cándidas y exactas. Su libro, un diario de la campaña de Egipto,[7] cuando apareció, tuvo la forma más de un libro del XVIII que del XIX. Fue un regio volumen en cuarto, impreso en tipos Caxton sobre papel de hilo, con generosos márgenes y adornado con numerosas planchas grabadas en cobre. Walsh era un buen dibujante, o quizá sería mejor decir cartógrafo y delineante. Por desgracia en su estancia balear no eligió ningún modelo de interés antropológico para su lápiz y sus ilustraciones menorquinas son un plano de la torre de artillería de la bahía de Addaia y tres mapas: el Mediterráneo de Málaga a Menorca, la isla de Menorca y el puerto de Maó.

La parte relativa a Malta mereció publicación aparte en el periódico *The Annual Register* [1804], quizá por el atractivo que supuso que Walsh se sintiera tentado a esbozar trajes y tipos populares olvidándose un poco de la ingeniería militar.

En 1809 viajaba por España Sir John Carr. Un romántico caballero que había conseguido fama y fortuna escribiendo libros de viajes. De hecho, su título de caballero le había llegado como recompensa después de publicar su narrativa de una vuelta por Irlanda, pero cuando Sir John efectuó su peregrinación española su estrella había comenzado a apagarse. La crítica de su época había comenzado a ensañarse cruelmente con él. Mientras Francia y algunos países del norte de Europa fueron los temas de sus libros, la cosa no había pasado a mayores, pero al atreverse con territorios más próximos y conocidos por sus lectores, éstos, menos crédulos, se abalanzaron sobre él de una manera encarnizada. Su viaje a Irlanda fue objeto de una parodia publicada por Edward Dubois en 1807. La indignación de Carr fue tal que llevó el caso a los tribunales perdiendo el pleito. Sus apuntes caledonios sufrieron una crítica nada halagadora en *The Quarterly Review* en 1809 atribuida nada menos que a Sir Walter Scott. Posiblemente estos fracasos hicieron que Sir John buscara horizontes más alejados de su público para sus futuras producciones de literatura viajera, pero sus conciudadanos estaban ya sobre aviso y el libro que nos ocupa, sobre el sur y levante de España y las Islas Baleares[8], mereció una reseña cáustica en la misma publicación periódica en 1812. El crítico se cebó sin piedad en las inexactitudes y hasta disparates que

salpican el libro hispánico de Carr, tarea que no debió ser nada penosa pues los despropósitos abundan. Como muestra un botón: Sir John atribuye la costumbre de las mujeres andaluzas de lucir una flor en el pelo a un intento de disimular los vapores del ajo, ingrediente muy común en la cocina meridional.

Pese a todo lo anterior Carr nos legó un precioso volumen adornado con bellas litografías sobre sus propios bosquejos del natural y cuya lectura no carece de interés, incluso de encanto. El viajero era un romántico no sólo a la hora de coger la pluma, sino también a la hora de vivir la vida. Ensayó su habilidad en la poesía y en el teatro y el frontispicio de la recopilación de sus poemas ostenta su retrato, una estampa paradigmática del poeta romántico. Cultivó también la amistad de Lord Byron con quien coincidió en Cádiz durante su escapada por tierras sureñas. Su paso por Mallorca y Menorca tuvo lugar en octubre de 1809 y sus páginas sobre las islas constituyen un testimonio, inexactitudes menores aparte, de gran viveza y, a menudo, emoción.

Cuatro años más tarde, en 1813, tocó el turno a George Augustus Frederick Henry Bridgeman, Barón de Bradford, quien, en compañía de otros dos jóvenes aristócratas, estaba realizando un crucero por el Mediterráneo. Bridgeman mantuvo una estrecha relación epistolar con su madre durante todo el viaje que fue publicada mucho más tarde, diez años después de la muerte del autor[9]. Se editó privadamente en un exquisito volumen en octavo, impreso sobre papel de hilo con viñetas y florones de gusto xilográfico que contiene puramente las cartas por orden cronológico. Seis cartas están fechadas en Maó y contienen una peculiar visión de Mallorca y Menorca, las islas que el joven visitó, que hay que buscar entre una maraña de confesiones íntimas, mensajes familiares y encargos de y hacia parientes y amigos. Bridgeman muestra una naturaleza sensible y un juicio realmente ecuánime para su edad. Su testimonio sobre las Baleares y la sociedad que las habitaba tiene el inmenso valor de carecer de la influencia de lecturas o noticias previas. La emoción que demuestra ante el paisaje de las montañas mallorquinas tiene el timbre inconfundible del sentimiento sincero. En Menorca, por contra, el viajero tuvo que permanecer forzosamente dos meses víctima del mal tiempo y las dificultades para encontrar pasaje y esto hace que asistamos, carta a carta, a la invasión del corazón del autor por una profunda melancolía hasta el extremo de que llega a tachar de prisión a la isla que le acogía. Además, su ayuda de cámara, junto con su ropa interior, le había precedido hacia Palermo y el joven aristócrata se encontraba sin calzoncillos y, lo que es peor, sin nadie que le ayudara a cambiárselos... Un revés que puede quebrar espíritus de hierro.

En 1840 la saga de los viajeros ingleses continúa de la mano de otra aristócrata, Lady Elizabeth Mary Belgrave, Marquesa de Westminster. Una dama aficionada a los viajes de los que guardaba detallado diario en el que mezclaba sus espontáneas y coloristas impresiones con ejercicios literarios que han resistido peor el paso del tiempo. Aquel año y el siguiente realizó Lady Elizabeth un viaje en yate por el Mediterráneo cuya narrativa se publicó de forma anónima en dos volúmenes[10].

La viajera, como Bridgeman, su predecesor, carecía de cualquier noticia previa sobre las Baleares, los ojos libres del velo del prejuicio. Sólo una enorme candidez y una falta de cautela a la hora de expresar por escrito sus ocurrencias, a menudo peregrinas, empañan el valor de sus observaciones; pero garantizan la diversión del lector. Para Lady Elizabeth el Palacio de los Reyes de Mallorca es "un convento abandonado", el Castillo de Bellver, maravilla del gótico civil, "un curioso fuerte redondo", la piedra arenisca local con la que se construyó la Seo, "mármol ambarino".

La dama también portaba recado de delinear y sus esbozos, que luego como litografías adornarían su libro, no desmerecen de sus escritos. La exactitud no es su cualidad principal, pero nos revelan lo que la viajera deseaba ver en el exótico mediodía y posiblemente obligó a sus ojos que vieran. Paisajes urbanos de azoteas planas, palmas y chumberas por doquier, albornoces y turbantes poblando las calles.

Pero aparte de la sonrisa amable que nos producen los encantadores esfuerzos de Lady Elizabeth, seríamos injustos si ignoráramos su agudeza al captar, entre otros detalles bien ciertos, la serenidad y la calma como elementos primordiales de la tierra y de la idiosincrasia de sus moradores; anticipándose un poco a Sand y mucho a Santiago Rusiñol, que no acuñó su feliz expresión «la isla de la calma» hasta 1922.

En la mitad justa del siglo un erudito pastor anglicano, el Reverendo Henry Christmas, ponía pie en la Isla de Mallorca. Era un polígrafo de los de verdad, había publicado trabajos de teología, historia, arte sacro, filosofía, mitología; hasta había ensayado su habilidad en la poesía. Y era un reconocido especialista en numismática.

Parece ser que el exceso de trabajo hizo que la salud de Christmas se resintiera y, buscando climas más cálidos, inició un viaje por el Mediterráneo que acabó en Turquía. La productividad literaria, innata en el autor, hizo que estas aparentes vacaciones se tradujeran en tres gruesos volúmenes en octavo[11] de los que el primero y parte del segundo están dedicados exclusivamente a las Islas Baleares. Nos encontramos pues ante la primera aportación de un británico del XIX de una extensión sustancial.

Es lástima que la personalidad del reverendo no fuera más vitalista y más abierta a los estímulos exteriores y menos acartonada y envarada y sin el toque de pedantería que transpiraba, pues nos podría haber dejado un testimonio de gran valor. Al hacer la crítica de los gabinetes de monedas que le fueron mostrados lo hace con una frase que retrata su carácter, comentó: «las piezas raras no son genuinas, y las genuinas no son raras». La erudición del viajero hizo que dedicara largas páginas a transcribir crónicas medievales y trabajos de historiadores locales de nulo interés para el lector actual. Cuando el reverendo consigue desembarazarse de su deformación profesional de historiador y deja que su cuerpo absorba la vida que le rodea y lo pone por escrito, es cuando produce los pasajes más apasionantes. Desgraciadamente esto no sucede demasiado a menudo.

Pero no todo es negativo en la obra de Christmas, hay abundantes testimonios de innegable interés, lo que sucede es que el lector no puede evitar desear que el autor hubiera dedicado una mayor proporción de las casi cuatrocientas páginas que dedicó a las Baleares a describir simplemente lo que sus ojos veían manteniendo el corazón permeable a los sentimientos y el cerebro libre de juicios previos. Christmas había leído a los viajeros que le precedieron y esto influyó demasiado en su obra, aunque dió muestra de ecuanimidad al opinar que la mala fama de Sand entre los isleños de aquel entonces no era nada comparado con lo que la francesa había escrito sobre ellos. La influencia de otros viajeros alcanzó hasta los grabados; la vista del puerto de Palma que luce el frontispicio del primer tomo es copia exacta de una de las litografías que había publicado J.B. Laurens en 1840. Tampoco tiene tanta importancia... lo que no estuvo muy bien es que Christmas la firmara.

Diez años después, en 1860, E.G. Bartholomew, ingeniero civil, fue contratado por el gobierno para la instalación del telégrafo entre las Baleares y la península. La narración de su estancia de siete meses apareció en *Illustrated Travels***,** una publicación periódica, por cierto huérfana de toda ilustración, especializada en aventuras y descubrimientos[12].

Es el de Bartholomew un testimonio delicioso, surgido de la mente cartesiana de un ingeniero a la que pocos detalles se escapan, empero dotada también de una poco común capacidad de ternura y de sentimiento. El autor tuvo que recorrer las costas y montes de las islas de las que acabó enamorándose, especialmente de las Pitiusas. Durmió al raso y compartió el pan con los payeses a la sombra de una higuera. Ninguno como él, de entre los viajeros ingleses, tuvo un contacto tan pleno con estas tierras mediterráneas; y esto se reflejó en sus escritos. Por ejemplo, a la hora de talar un majestuoso pino en Eivissa para permitir el paso de los cables del telégrafo, nos cuenta el ingeniero todos los intentos que hizo para evitarlo y su profundo dolor al darse cuenta de que no cabía solución alguna para salvar el árbol. Se adelantó a su tiempo en el ecologista respeto que profesaba al paisaje. También se nos antoja un adelantado a su época cuando confiesa medio avergonzado una leve corrupción... había usado para cruceros de placer el pequeño vapor que el gobierno había puesto a su disposición para su trabajo, la instalación telegráfica.

En 1862 era otro reverendo, por cierto bien distinto del primero, el que rendía visita a Mallorca. William Dodd era un clérigo campechano y valeroso, aficionado a caminar y a charlar con la gente. Su biografía como becario en Cambridge y vicario de una parroquia modesta de Newcastle revela una personalidad vital y espontánea y una muy humanitaria inclinación a ponerse de parte de los humildes. Con esta tarjeta de presentación, y considerando que tomó la decisión de visitar las islas en un impulso a raíz de una conversación que tuvo con un caballero desconocido con el que compartió mesa cenando en un hotel de Barcelona, no es de extrañar que nos legara un testimonio de un vigor y una frescura excepcionales.

El período de tiempo que pasó en Mallorca, tres semanas, le inspiró el título de su libro[13]. En él nos relata con refrescante llaneza, vacía de toda pretenciosidad, su abigarrada aventura balear. Larguísimas caminatas por caminos reales y senderos, por montes y campos de cultivo, sus charlas con los arrieros y posaderos, con los pastores y los campesinos, sus deliciosos paseos por las murallas de Palma, los pintorescos clientes de las fondas de la ciudad, la atmósfera de sus mercados.

Pero no sólo el costumbrismo tuvo cabida en la obra de Dodd. Su conciencia social hizo que se interesase por la beneficencia pública o por la educación primaria, tema que le era especialmente caro pues había ejercido de inspector de enseñanza. También se permitió, como profesional que era, el dar su opinión sobre el culto católico romano con un exquisito respeto del que careció Christmas, el pastor que le precedió, cuando ironizó cruelmente sobre las supersticiones santeras de las gentes sencillas. En suma, Dodd era un buen viajero y mejor persona, sin doblez alguna ni aficionado al halago gratuito, y hubiera sido bienvenido, seguro, si hubiera decidido volver por estos pagos. El libro que nos legó es un valioso regalo a los estudiosos de la antropología balear.

En 1867 John William Clayton, otro capitán, esta vez retirado, recogió el testigo de los viajeros británicos por las Baleares. Un curioso personaje, autor de libros de viajes casi profesional, a quien preocupaba más el despertar las emociones del lector que la exactitud de sus observaciones. En este sentido participaba plenamente del espíritu romántico, pues si bien a menudo escatimaba al lector la contrastación de la veracidad de sus afirmaciones, jamás le negó sobresaltos sin cuento.

El otoño de aquel año se dirigió al soleado sur, y sobre ello escribió un libro[14]. En este libro se autorretrata como avezado explorador en exótico periplo por lugares remotos infestados de procelosos peligros. Los mallorquines, de oscura tez y negros cabellos, con barba de varios días, limpiándose las uñas con navajas de grandes dimensiones, aguardan al viajero en el muelle para registrarle el equipaje o con propósitos aún más inconfesables. La Serra de Tramuntana es un paisaje espeluznante de impenetrable selva y barrancos sin fondo que aterroriza, a la vez que fascina al viajero. Clayton escribía agarrándose a la pluma con fuerza y pasión, ignoraba los adjetivos tibios y las exclamaciones aguadas.

Al principio deja transparentar unos prejuicios raciales y unos aires de superioridad ante los nativos que nos antagonizan con el autor, pero éste acaba cayendo rendido ante el encanto de las tierras que visita y de las gentes que le acogen para acabar siendo leído como a un gruñón entrañable. Pero aún así, su prosa sigue sin ser recomendable a los espíritus impresionables.

Un ejemplo de su tremendismo: dedica ocho estremecedoras y sangrientas páginas a describir la lucha de un elefante contra cuatro toros bravos en la plaza de toros de Palma, acontecimiento del que no tenemos confirmación por ninguna otra fuente. Un ejemplo de su falta de rigor: ante el óvalo perfecto del puerto de Sóller describió un volcán apagado donde los barcos no podían anclar pues ¡no tenía

fondo! Enorme disparate geológico que, bien es verdad, ha tentado las plumas de otros viajeros. Una anécdota que le retrata: entrando en el puerto de Valencia, ya de regreso, sintió la necesidad de practicar la natación. Se calzó unas bragas rojas y salió a cubierta donde la tripulación intentó reducirle creyéndole enajenado, les esquivó y, ante el pasmo general, con una grácil pirueta desapareció por el espejo de popa. Un tipo simpático este Clayton.

El siguiente fue un visitante de larga estancia. Lo cierto es que uno no sabe si considerar a Charles Toll Bidwell un vecino o un viajero. Diplomático de carrera, fue cónsul de Su Majestad el las Baleares de 1869 a 1875, lapso en el que recogió información y escribió *The Balearic Islands*[15], un completo volumen sobre el archipiélago digno de figurar entre la docena de libros que forman la bibliografía básica balear del siglo XIX. Bidwell escribió con autoridad y exactitud sobre historia, política, derecho, administración, geografía, demografía, climatología, agricultura, comercio, navegación, educación, arte y antropología de las islas. El autor conocía a la perfección las fuentes históricas y también la obra de los viajeros más importantes que le habían precedido y a la hora de proporcionar datos de actualidad no dudó en solicitar la ayuda de los expertos y técnicos locales.

Como es de imaginar en un libro fruto de un proyecto de trabajo tan serio no encontramos las descripciones imprecisas o las anécdotas personales casi siempre humorísticas que prodigan los viajeros que hasta ahora hemos conocido. Ello no quiere decir que los capítulos dedicados a temas en los que la humanidad prima sobre la estadística, como por ejemplo las costumbres de los isleños, carezcan de amenidad. Bien al contrario, el pasaje donde el autor describe la inauguración del ferrocarril en Mallorca es de una viveza y un encanto tales que una antología de textos de viaje sobre las Baleares adolecería de una grave cojera si prescindiera de él.

Ya hemos apuntado que algunas obras primordiales han sido víctimas de un injusto olvido. El caso de Bidwell es el ejemplo principal. A la hora de encontrar una explicación de tamaña indiferencia sólo se nos ocurre pensar en el escaso número de intelectuales baleares de formación anglófila si los comparamos con los mucho más abundantes francófilos e incluso germanófilos; también nos invade la lógica sospecha de que los libros que ocuparon las candilejas -el de Sand, por el escándalo que supuso y el del Archiduque Ludwig Salvator, por su perfección- eclipsaron el trabajo de los viajeros escritores británicos, en general más modestos pero en absoluto carentes de interés.

En la primavera de 1878 un grupo de damas inglesas habían hecho un alto en un viaje por Italia, se encontraban en Bordighera, frente al Mediterráneo, y se aburrían mortalmente. La señora H. Belsches Graham Bellingham decidió que era preferible ser asaltada por un bandolero en una senda que aquel tedio insoportable y no le costó convencer a sus compañeras. Se dirigieron, pues, adonde los bandoleros estaban, a España. Esta enteramente romántica razón para viajar, que la señora Bellingham nos confiesa en el prólogo del libro que luego escribiría[16], es absolutamente reveladora del tipo de autora, libro y viaje que nos vamos a

encontrar.

No se sabe muy bien por qué aquel grupo de damas decidió incluir las Baleares en su itinerario, lo que se conoce es que el día 20 de abril unas señoras inglesas sin acompañante masculino que las guiara arribaron al puerto de Palma, y que, por unos meses, la calma despareció de la isla. La señora Bellingham y sus amigas, miembros de aquella raza inextinguible de angulosas damas británicas de edad indefinible, tocadas con birrete floral y blandiendo ferozmente un paraguas que tanto servía para la lluvia como para el sol, no dejaron rincón sin revolver. Se las vio en las fondas, la catedral, los paseos, los mercados, los monasterios, hasta en una famosa ocasión en la plaza de Sóller con el objeto de iniciar la travesía de la sierra a lomos de asno y que acabó en un espectáculo de piernas y enaguas revoloteando por los aires y de sombreros colgando de la oreja. Al llegar el verano, la expedición se desplazó a Menorca ocasionando tal revuelo que hasta las noticias de la última travesura de *Doge*, el perrito faldero que las acompañaba, llegaban puntuales a Mallorca por los tripulantes del vapor correo.

Pero tampoco conviene trivializar el libro de la señora Bellingham por la conducta revoltosa de las protagonistas del viaje; se lee con placer y aporta percepciones de interés. Prueba de ello es que se volvió a editar en 1883, el único caso de reedición de entre los libros de viajes que nos ocupan.

El último viajero inglés en el siglo XIX fue Charles William Wood, quien visitó Mallorca en 1886 y 1887. Wood era un experimentado autor de libros de viajes con una copiosa producción a sus espaldas y un empresario del negocio editorial, propietario de la revista *The Argosy*, donde publicaba sus obras por entregas antes de hacerlo en volúmenes completos. El autor había encontrado una fórmula que le había reportado un cierto éxito y que consistía en describir sus viajes de forma epistolar y acompañar los textos con gran cantidad de ilustraciones de altísima calidad. Esta fórmula fue aplicada religiosamente a sus cartas desde Mallorca[17].

La obra de Wood, como libro de viajes, no podemos decir que nos guste. Narra su andadura en primera persona y desde un punto de vista muy subjetivo, y si conocemos la biografía del autor vemos que en demasiadas ocasiones oculta o tergiversa datos sobre sí mismo. Analizando su obra y cotejándola con el resto de su bibliografía, acabamos por comprender que Wood se deja llevar muy a menudo por la fantasía y la invención y esto no es una virtud para un escritor de libros de viajes. El lector acaba por desconfiar en demasía del testimonio del cronista. Es evidente que el autor a veces no podía controlar el instinto de fabular y capítulos enteros de la segunda parte degeneran en una novelilla decimonónica; el mismo Wood reconoce que la segunda parte del libro se basa más en escenas domésticas que en el descubrimiento de nuevos parajes.

La parte gráfica, en cambio, es soberbia. Noventa y tres ilustraciones a plumilla nos ofrecen un retrato inigualable de la Mallorca de finales del siglo pasado de un valor documental enorme. Un mérito sólo empañado por el intento de Wood, una vez más, de confundirnos. El viajero se hacía acompañar siempre en

sus viajes por un ayudante, amigo o ilustrador al que solía adjudicar el papel de contrapunto de su propia egregia figura; una especie de Sancho a quien acontecían todas las ridículas anécdotas de viaje impropias de suceder a un caballero. Una manera de divertir al lector sin manchar la alta imagen del autor. Wood nos dice que en aquella ocasión le acompañaba el ilustrador H.C. cuya biografía es inconsistente con otras apariciones en la bibliografía del escritor. Lo cierto es que Wood viajaba con su enorme cámara fotográfica a cuestas y se hacía con todos los daguerrotipos ajenos que podía y sobre estas placas fotográficas, propias o cedidas, profesionales del buril y del plumín confeccionaban las estampas de sus libros en talleres gráficos londinenses.

Pero todo esto carece de importancia y no quita ni un ápice de calidad al contenido gráfico de *Letters from Majorca,* único libro de los viajeros británicos del XIX honrado por la traducción, (Palma, 1968). Obviamente fue la difusión de los grabados lo que motivó tal honor, tanto es así que capítulos enteros, los que contenían novela folletinesca, se quedaron sin traducir. En este extremo el editor hizo gala de muy buen criterio, lástima que quedara deslucido por no hacer constar que se trataba de una traducción parcial.

Y con Wood desfila el último de los viajeros ingleses decimonónicos por las Islas Baleares. Una abigarrada tropa formada por dos capitanes, Walsh y Clayton, dos clérigos, Christmas y Dodd, dos aristócratas, Bridgeman y Belgrave, dos profesionales del libro de viajes, Carr y Wood, un diplomático, Bidwell, un ingeniero, Bartholomew y una dama, la inefable Señora Bellingham. Once plumas que coincidieron en un lugar en un tiempo. Un capítulo de la literatura de viajes pendiente de ser rescatado del olvido.

NOTAS

1. Thorvald SOLBERG, "Some notes on the Balearic Islands. With special reference to their bibliography", *Papers of the Bibliographical Society of America*, 22 (1928), 69-146. En Chicago, en 1929, se publicó una separata con una tirada de 200 ejemplares.

2. Famoso viajero norteamericano considerado en su tiempo como un moderno Marco Polo. Describió las Baleares en James Bayard TAYLOR, *By-ways of Europe. A visit to the Balearic Islands*, The Atlantic Monthly, Boston, 1867-68.

3. Richard HAKLUYT, *The principals navigations, voyages, traffiques & discoveries of the English nation*, Glasgow, James Mac Lehose, 1903-05.

4. Colin CAMPBELL, *The ancient and modern history of the Balearic Islands*, Londres, William Innys, 1716.

5. Robert GRAVES, *The place for a holiday ,* The Saturday Book 8th year, [Londres], Hutchinson, 1948, 90-94.

6. John ARMSTRONG, *The history of the Island of Minorca*, Londres, C. Davis, 1752.

7. Thomas WALSH, *Journal of the late campaign in Egypt: Including descriptions of that country, and of Gibraltar, Minorca, Malta...*, Londres, Cadell & Davis, 1803.

8. John CARR, *Descriptive travels in the southern and eastern parts of Spain and the Balearic Isles...*, Londres, Sherwood & al., 1811.

9. G[eorge], A. F. H., B.[RIDGEMAN], *Letters from Portugal, Spain, Sicily and Malta, in 1812, 1813 and 1814*, Londres, The Chiswick Press, 1875.
10. [Elisabeth Mary BELGRAVE], *Narrative of a yatch voyage in the Mediterranean...*, Londres, John Murray, 1842, 2 vols.
11. Henry CHRISTMAS, *The shores and islands of the Mediterranean*, Londres, Bentley, 1851, 3 vols.
12. E. G. BARTHOLOMEW, *Seven months in the Balearic Islands I, II, III and IV*, Illustrated Travels, vol. 1, Londres, Cassell, [1869].
13. William DODD, *Three weeks in Majorca*, Londres, Chapman & Hall, 1863.
14. John W. CLAYTON, *The sunny South. An autumn in Spain and Majorca*, Londres, Hurst & Blackett, 1869.
15. Charles T. BIDWELL, *The Balearic Islands*, Londres, Sampson Low & al., 1876.
16. H. Belsches G. BELLINGHAM, *Ups and downs of Spanish travel*, Londres, Literary Society, [1882].
17. Charles W. WOOD, *Letters from Majorca*, Londres, Richard Bentley & Son, 1888.

BÉCQUER VIAJERO: DE CRONISTA A FABULADOR*

Ana Rodríguez-Fischer

Cualquier lector de la obra de Bécquer -y muy especialmente de su prosa[1]- habrá advertido en ella la presencia de una figura muy peculiar: el viajero, personaje omnipresente que deambula por numerosas páginas y que, en ocasiones, se constituye en el elemento que articula un texto e incluso toda una serie o conjunto de textos.

Ahora bien, antes de seguir adelante, conviene aclarar un aspecto previo: no cabe buscar al viajero becqueriano o al Bécquer viajero -atendiendo al doble plano en que se presenta esta figura: el ficticio y el real- tan sólo en los escritos agrupados en la categoría de "Viajes, Descripciones y Monumentos" de sus *Obras Completas*. Desde uno u otro plano, y empleando diversos y muy variados registros -el sesgo irónico-burlesco, francamente paródico, en un extremo; la exaltación idealizante o poetización de la realidad en el otro; sin olvidar la escueta crónica, la glosa al dibujo del natural-, esa figura del viajero, cumpliendo funciones literarias muy distintas, se encuentra en "Un lance pesado", "Un tesoro", "La mujer de piedra" (*Ensayos y Esbozos*); "La venta de los gatos", "Tres fechas", "La fe salva" (*Narraciones*); "La cruz del diablo", "Maese Pérez", "El Miserere", "La cueva de la mora", "La rosa de Pasión" (*Leyendas*); la primera y quinta de las cartas *Desde mi celda*, por un lado; el manifiesto y declaración teórica sobre el tema que se expone en la cuarta de ellas; más la mini-serie que forman las cartas VI, VII, VIII y IX, por otro; los artículos de *Tipos y costumbres* (muy especialmente "La feria de Sevilla", "La Semana Santa en Toledo", "Procesión de Viernes Santo en León", "Semana Santa"); y, desde luego, está también en la *Historia de los Templos de España*.

Por consiguiente, la figura del viajero aparece en un amplio conjunto de textos, nada desdeñable en la obra del escritor (ni en la de cualquier otro) y, sobre

---

(*) En forma más abreviada, este estudio fue leído en el "VII Congreso de Literatura Española Moderna y Contemporánea", celebrado en Málaga, del 9 al 12 de noviembre de 1993.

todo (pues no es la cantidad lo más interesante), en un conjunto plural, tremendamente rico y variado. Así las cosas, tan sólo voy a intentar exponer el punto de partida y el punto de llegada del viaje becqueriano, sin detenerme demasiado en las sucesivas etapas del trayecto ni en examinar con detalle la topografía del itinerario, pues no hay aquí espacio para una exposición pormenorizada del tema, que he reservado para un estudio más extenso. Me limitaré, por ello, a examinar esos dos momentos -que en el fondo son dos actitudes, dos puntos de vista- evocados o sugeridos en el título de mi comunicación: "Bécquer viajero: de cronista a fabulador" -el cronista es, ante todo, un historiador, mientras que las "fábulas" son un género de narraciones de asunto imaginario y maravilloso.

Para ello, he prestado especial atención a las declaraciones del propio Bécquer que he ido encontrando desperdigadas aquí y allá, pues nada más lejos de la verdad que las palabras con que el autor inicia su artículo "Mi conciencia y yo":

> Ello es que yo tengo conciencia, y aun cuando en mis escritos no se trasluzca, es una verdad innegable; verdad que voy a probaros si es que mis palabras merecen algún crédito. Careceré de conciencia literaria.[2]

En absoluto. Bécquer tenía una clara y serena conciencia literaria -o poética, si se prefiere- y ésta se trasluce en sus escritos, como bien se ha demostrado en numerosas ocasiones[3].

Es sabido que la experiencia del viaje -al menos de manera regular y continuada y sirviendo a un propósito concreto- se inicia en Bécquer con la aventura de la *Historia de los Templos de España* -publicada en cinco entregas desde agosto de 1857 a enero de 1858-, cuando la imaginación del poeta, "cansada ya de idilios, de ninfas, de poesías y de flores, comenzó a remontarse a épocas distantes, complaciéndose en vestir con sus galas las dramáticas escenas de la Historia..."[4]

Primer ensayo de sincretismo artístico, la *Historia de los Templos de España* anuncia un cambio de sensibilidad y muestra los rasgos más destacados de una evolución espiritual y artística: Bécquer es ya aquí el romántico anhelante de totalidad y absoluto, que precisa diversos medios para expresar lo que palpita en su interior. Mas, aun admitiendo que la obra responde a un proyecto estético que culminará en las *Leyendas* e inicia -son palabras de Rubén Benítez- "la renovación de la prosa española con sentido moderno"[5], a efectos de lo que hoy me propongo destacar aquí, lo cierto es que en estas páginas predominan el recuento histórico-arqueológico y la minuciosa descripción técnica de monumentos y objetos artísticos. Son significativas las palabras del propio Bécquer referidas a la intención y el carácter de aquel juvenil empeño: "...la multitud de distintos estudios que en ella se aglomeran, y que le dan, por decirlo así, un carácter enciclopédico, harán de sus páginas un inmenso museo, propio para mostrar en conjunto, como en un vasto panorama, todas las más notables producciones de los diferentes estilos

arquitectónicos..."[6]. Me abstengo de glosar estas palabras que expresan tan a las claras el designio fundamental, visible, por otra parte, en el plan seguido en la obra: en primer lugar se da siempre el cuadro histórico de los acontecimientos y después se procede a la descripción artística[7]. Sólo más tarde, al final -y ocupando un espacio infinitamente más reducido-; es decir, una vez cumplido de sobras el cometido propuesto, tras haber cedido la palabra al historiador-cronista, interviene el poeta. Es cierto que muy pronto se observa la insatisfacción de Bécquer ante la rigidez de ese plan (que él sentiría como un corsé, seguramente) y lo altera brevemente en la segunda entrega, pero ésta es prácticamente la única transgresión del orden trazado[8].

Es la etapa de las primeras expediciones artísticas[9] en que la mente se ocupaba, ante todo, de "ideas de arte y recuerdos históricos"[10], pues el objeto o finalidad de las mismas era, en primer lugar, buscar -y descubrir- "en los pueblos de la vieja España rastros de otros siglos y otras costumbres"[11] para después, segundo objetivo, estudiar aquellas "obras que revelan el carácter y el espíritu de otras edades"[12], esos testimonios mudos esculpidos en la piedra y sus formas, elementos suficientes para captar el genio, el carácter y el espíritu de una época[13]. Por ello, aquellas expediciones estaban integradas por un artista, un arqueólogo y un historiador, quienes, cada uno desde su disciplina específica, contribuían a lograr el propósito claramente pragmático o utilitario señalado antes, pues debemos aclarar que la tarea del artista era más bien de índole técnica (y no menos utilitaria que la de los anteriores): ilustrar lo inventariado y descrito.

El papel de Bécquer en esas primeras expediciones no se alejaba mucho del desempeñado por un historiador: era, ante todo, un cronista -en el sentido periodístico del término-, un *rapporter* de lo que veía a su alrededor, papel claramente insatisfactorio, ya que el poeta debió de vislumbrar bien pronto que si esos vestigios de la Historia ofrecían ancho campo para estudiar, también ofrecían ancho campo para sentir[14]; que si, por ejemplo, "el confuso laberinto de calles de la antiquísima ciudad de Toledo" ofrecía al artista el más curioso de los museos y al historiador la más interesante de las crónicas, al poeta le ofrecía "la más pura fuente de melancólicas y altas inspiraciones"[15]. Al igual que adivinó el principio fundamental de la estética impresionista[16] y las premisas del perspectivismo[17], Bécquer tuvo clara conciencia de que una misma realidad ofrecía distintas posibilidades a los distintos tipos de viajero, según se la contemplase desde la fantasía del poeta o se la observase desde la mirada estudiosa del arqueólogo y el historiador[18]. Así lo muestra en el artículo "Una calle de Toledo (La iglesia de San Román)" en el que, al modo del artista, empieza ofreciendo un leve esbozo de las líneas, el color y los detalles del conjunto: los "redondos arcos del pórtico de una iglesia", la "torre alta y airosa", la "cruz colosal" situada a un lado y contra el desnudo paredón del ábside de un convento, "el muro y la portada de granito de una noble casa" son elementos (restos) suficientes para que el artista encuentre el cuadro completo; después llegará el historiador quien, con los datos de que dispone, animará aquel cuadro inerte, relatando las vidas y aconteceres allí

pasados:

> ¡Qué grandes proporciones, qué imponente poesía adquiere entonces a nuestros ojos aquella estrecha y solitaria calle que antes sólo se nos antojaba un cuadro pintoresco y ya es una página viva de nuestra Historia![19]

Es el momento que precede a la fabulación, estadio que no se muestra en este breve texto pero sí en otro más extenso, en la narración "Tres fechas" (1867) -curioso viaje a un mismo lugar, en tres tiempos distintos; al igual que en "La venta de los gatos", sólo que aquí son dos los tiempos que se sobreponen y proyectan sobre el mismo espacio-, en donde, tras describir-dibujar (Bécquer se presenta pertrechado con su cartera de artista) el palacio árabe de Toledo y las sucesivas transformaciones que aquél había experimentado en el curso de los años, el poeta recrea las vidas del opulento árabe, del monarca castellano y de la comunidad religiosa que sucesivamente lo habitaron. Pero no se detiene aquí, hasta donde llegarían el artista y el historiador, y Bécquer traspasa ese límite:

> Ya lo había trazado [el edificio] en parte en una de las hojas de mi cartera; el sol doraba apenas las más altas agujas de la ciudad; la brisa del crepúsculo comenzaba a acariciar mi frente, cuando, absorto en las ideas que de improviso me habían asaltado al contemplar aquellos silenciosos restos de otras edades más poéticas que la material en que vivimos y nos ahogamos en pura prosa, dejé caer de mis manos el lápiz y abandoné el dibujo, recostándome en la pared que tenía a mis espaldas y entregándome por completo a los sueños de la imaginación. ¿Qué pensaba? No sé si sabré decirlo. Veía claramente sucederse las épocas y derrumbarse unos muros y levantarse otros. Veía a unos hombres, o mejor dicho, veía a unas mujeres dejar lugar a otras mujeres, y las primeras y las que venían después, convertirse en polvo y volar deshechas, llevando un soplo del viento la hermosura, hermosura que arrancaba suspiros secretos, que engendró pasiones y fue manantial de placeres. Luego... ¡Qué sé yo!... Todo confuso, veía muchas cosas revueltas y tocadores de encajes y de estucos con nubes de aroma y lechos de flores; celdas estrechas y sombrías con un reclinatorio y un crucifijo; al pie del crucifijo un libro abierto, y sobre el libro una calavera; salones severos y grandiosos cubiertos de tapices y adornados con trofeos de guerra, y muchas mujeres que cruzaban y volvían a cruzar ante mis ojos: monjas altas, pálidas y delgadas; odaliscas morenas con labios muy encarnados y ojos muy negros; damas de perfil puro, de continente altivo y andar majestuoso.[20]

Muy significativo que, tras la ensoñación, sobrevenga la visión ideal. Resulta interesante analizar esta narración y ver con detalle las distintas mutaciones de ese progreso hacia la visión poética, ver cómo de aquellos tres viajes a Toledo, de aquellas tres fechas anotadas en el cuaderno de dibujo, el soñador crea tres novelas (o planea crearlas), tres "absurdas sinfonías de la imaginación". Es un primer perfil de este viajero-poeta-fabulador que acaba siendo Gustavo Adolfo Bécquer.

Retomando el hilo de lo apuntado antes de detenerme en este par de ejemplos, me resta por precisar que, una vez alcanzado ese punto, y consciente ya del "botín de ideas e impresiones que *para enriquecer la imaginación*"[21] pueden recogerse en los viajes, Bécquer no vacila en marcar las distancias -abismos- que median entre un tipo u otro de viajero: así por ejemplo, si "para el arqueólogo no se conservan en el Castillo Real de Olite más que un determinado número de torreones, cuadrados los unos y cilíndricos los otros, que refuerzan exterior e interiormente el doble lienzo de muralla que aún se tiene de pie, y algunas construcciones aisladas..." (etc., no voy a proseguir leyendo un párrafo que es mera enumeración y descripción tecnicista de elementos), "para el soñador, para el poeta, suponen poco los estragos del tiempo; lo que está caído lo levanta; lo que no ve, lo adivina"[22]. Ni vacilará tampoco Bécquer al afirmar, en un tono algo displicente, que el objeto de sus viajes no siempre radica en el estudio ni en la erudición, sino en el vivir y el sentir:

> ...Después de todo, yo no trataba de hacer un estudio serio de la población, ni de pertrecharme de datos eruditos. Tanto me importaba creer que lo había visto, como verlo.[23]

Sólo teniendo en cuenta la distancia recorrida y la superación de aquellos inicios, que equivalían a viajar con propósitos y miras bien delimitados, puede entenderse la feroz parodia de aquella etapa o experiencia primera que lleva a cabo Bécquer en el artículo "Un tesoro":

> ¡Animo, amigo don Restituto, ánimo! Más trabajo pasaría Colón para descubrir el Nuevo Mundo y usted no podrá menos de convenir que se trataba de una bicoca comparado con el asunto que traemos entre manos. El Arte, la Arqueología y la Historia aguardan impacientes el resultado de nuestra arriesgada empresa. La Europa científica tiene sus ojos fijos en nosotros. Animo, amigo mío, ánimo que ya tocamos al término de la expedición[24]

Ciertamente, el cambio operado es grande. Lejos del propósito útil e ilustrado, lejos de la seriedad informativa, el Bécquer viajero romántico persigue otros objetivos y busca primordialmente paisajes agrestes, espectáculos pintores-

cos, tradiciones, color local, sorpresas, formas de vida inusitadas... todo cuanto contribuye a recibir *impresiones* que sacudan los sentidos, despierten emociones y disparen la imaginación. El autor siente que compilar no es suficiente, que necesita proyectar su interioridad y vemos cómo poco a poco el viajero-poeta desplaza al viajero-cronista y el texto se transforma, en el sentido más puro del término, en una obra literaria, en un trabajo de creación; el relato de viajes deja de ser periodismo más o menos respetable (divulgación) para empezar a ser literatura: la realidad que se tiene ante los ojos no se traduce en datos, sino que se interpreta y transforma para convertirse en obra literaria.

Si, como escribió el profesor Sebold, en Bécquer "la creación arranca siempre de la inagotable potencia fecundante de la loca sensación en contacto con el mundo material, y en quien el proceso creativo se realiza por la más libre asociación de las percepciones sensoriales"[25], abunda en estas páginas la imagen del poeta entregado al ejercicio de ver y de sentir. Un poeta-viajero que se sale de los caminos trillados, que vaga "al acaso de un lugar a otro"[26], que da "vueltas al azar por las calles de Toledo"[27], que se entrega a largos y solitarios paseos a través de lo desconocido"[28]; "viajero sin rumbo definido perdido en el laberinto de mis fantasías"[29] que en las ciudades que visita busca siempre las calles solitarias y estrechas; en los edificios, los ángulos y rincones más oscuros[30]; en la naturaleza, los parajes más recónditos y remotos[31]. Urbanas o agrestes, hijas del artificio o de la Naturaleza, Bécquer sabe que esas sendas siempre le sorprenderán con "cuadros" que le impresionen por su novedad o por su belleza[32], y se detendrá "aquí para recoger una tradición oscura de boca de una aldeana, allá para apuntar los fabulosos datos sobre el origen de un lugar o la fundación de un castillo, trazar ligeramente con el lápiz el contorno de una casuca medio árabe, medio bizantina, un recuerdo de las costumhres o un tipo perfecto de los habitantes..."[33].

Así, de este modo buscados y hallados, Arte, Naturaleza y Pueblo o Tradición, como fuentes de poesía. ¿Qué otra cosa son, si no, las *Leyendas*? No consisten de otra materia, aunque se forjen en la imaginación, fantasía o ensueño del poeta. Y en cualquier caso, imaginación, fantasía y ensueño brotan aquí, al filo de esta experiencia andariega o viajera.

Al igual que en otras obras, también en los escritos de viaje Bécquer es pródigo en sus referencias al proceso creador. Es la visión de la novedad -tipos y costumbres- lo que le produce un aturdimiento[34], la impresión recibida -Naturaleza- lo que abre los poros del alma y dispone "la fantasía a exaltarse y a dar crédito a todo lo más extraño y maravilloso"[35] o las extrañas figuras de unos capiteles -es decir, Arte- lo que agita su espíritu con una emoción profunda y desconocida hasta entonces, que lo predispone a "sentir sin razonar, a creer sin discutir"[36]. No tengo tiempo aquí de mostrar todo esto en su desarrollo natural, los textos. Me limito a destacar la presencia en Bécquer -en su obra- de la figura del viajero como poeta o fabulador, de viajero a la búsqueda de emociones de finalidad más trascendente que la que impulsó a otros viajeros románticos -la evasión, el librarse de la monotonía cotidiana, de un entorno habitual y tedioso, el viaje como escapatoria

casi terapéutica- y que supera con creces aquel punto de partida -el viajero como cronista o historiador-, tan mediatizado por el credo político-religioso. Bécquer supera esos límites, los transciende desde los afanes estéticos y el impulso creador. Al viajero que contempla y describe (presenta) bellezas naturales y artísticas, tipos, trajes, costumbres, tradiciones, y que narra las peripecias de su aventurero caminar, se le adhiere otro entregado a las efusiones lírico-meditativas y a las fabulaciones del soñador.

Un buen ejemplo del proceso lo encontramos en la mini-serie que constituyen las cartas VI, VII y VIII de *Desde mi celda*. El lector puede comprobar en esos textos cómo la referida predilección becqueriana por las rutas no trazadas hace que, camino de Trasmoz, el poeta se pierda en mitad de un espeso monte donde acaba encontrando a un pastor que le refiere la historia de la tía Casca -nótese que el marco y la estructura de este episodio son idénticos a los de *La cruz del diablo, El Gnomo* y *La cueva de la mora*, con la contraposición del lugareño crédulo que le relata una historia maravillosa y el narrador viajero incrédulo-. La conversación sobre lo acaecido con la criada que lo atiende en el monasterio de Veruela -otra lugareña crédula, amante y devota de las tradiciones- da lugar a dos nuevos relatos: el del castillo de Trasmoz -carta VII- y el de las brujas de Trasmoz carta VIII-.

Sabedor de las ventajas y sorpresas que le depara este modo de viajar -es decir, aventurero y solitario-, Bécquer no vacilará en escribir:

> ...vale más discurrir solo y sin rumbo fijo por sus calles [se refiere, en este caso, a Toledo], a lo que la casualidad ofrezca, que no recorrerlo a escape con un ignorante cicerone, especie de moscardón de las ruinas, que se os cuelga a la oreja zumbando sandeces.[37]

Si el Bécquer viajero opina así, el Bécquer autor de libros de viaje se comportará de idéntica manera. Muy al contrario de lo que es común en los autores del XVIII e incluso en algunos románticos, cuando Bécquer escribe sus impresiones de viaje no hace referencias a otros viajeros o guías (salvo, claro está, en la *Historia de los Templos de España,* obra en la que sí acude a las fuentes históricas) que puedan servir de apoyo o de contraste. En todos sus textos de viajes tan sólo he encontrado una referencia de este tipo; bastante imprecisa, por cierto:

> Ya un célebre literato alemán, al recorrer nuestra España, hizo esta observación.[38]

Tal actitud, tal modo de viajar, supone asimismo la preferencia por unos medios de locomoción frente a otros. En las cartas *Desde mi celda* encontramos un excelente ejemplo. Bécquer realiza el viaje de Madrid a Veruela en tres etapas

que conllevan, cada una, el empleo de un medio distinto: el tren -de Madrid a Tudela-, la diligencia -de Tudela a Tarazona- y la mula -de Tarazona a Veruela-. Si, como señaló Darío Villanueva[39], el marco general de las cartas es la situación de contraste entre la Corte y la aldea -o, por emplear expresiones más becquerianas, entre Civilización-Progreso, es decir, Cambio, por un lado, y Tradición / Permanencia por otro- los medios empleados representan un movimiento regresivo en el tiempo, y simbolizan, según Adolfo Luzón Gadea, la Edad Contemporánea, la Moderna y la Media[40].

Es claro que el viajero-poeta-soñador prefiere desplazarse a lomos de una mula. Y tiene sus razones; razones poéticas, por supuesto:

> ...y dejando ir a la mula a su paso lento y uniforme, eché a volar la fantasía por los espacios imaginarios, para que se ocupase en la calma y en la frescura sombría de los sotos de álamos que bordan el camino, en la luminosa serenidad del cielo, o saltase, como salta el ligero montañés, de peñasco en peñasco, por entre las quiebras del terreno, ora envolviéndose como en una gasa de plata en la nube que viene rastrera, ora mirando con vertiginosa emoción el fondo de los precipicios por donde va el agua, unas veces ligera, espumosa y brillante, y otras sin ruido, sombría y profunda. Como quiera que cuando se viaja así la imaginación, desasida de la materia, tiene espacio y lugar para correr, volar y juguetear como una loca por donde mejor le parece; el cuerpo, abandonado del espíritu, que es el que se apercibe de todo, sigue impávido su camino, hecho un bruto y atalajado, como un pellejo de aceite, sin darse cuenta de sí mismo ni saber si se cansa o no.[41]

Viajar en diligencia[42] tampoco le resulta desagradable del todo, pues vaivenes y sonidos constituyen un fondo de armonía:

> ...En esto partió el coche, comenzando ese continuo vaivén al compás del trote de las mulas, las campanillas del caballo delantero, el saltar de los cristales, el revolotear de los visillos y los chasquidos del látigo del mayoral, que constituyen el fondo de la armonía de una diligencia en marcha. Las torres de Tudela desaparecieron detrás de una loma bordada de viñedos y olivares.[43]

Lo que no soporta Bécquer es viajar en tren, ya que ese medio, y todo lo que él implica -rapidez, ruidos, suciedad, tráfago, trajín, turbas, multitudes, turistas, líneas rectas, etc.- se opone con violencia a la ensoñación contemplativa, hasta el punto de impedirla casi por completo. Viajando en tren podemos soñar, sí, pero el sueño deviene pesadilla, como veremos. El viajero-poeta preferirá otros medios, dado que no es en el mundo de la actividad donde mejor se encuentra, ni esta

manera de viajar permite escribir después siquiera una "crónica circunstanciada" o "una escrupulosa relación" como las que le encargan:

> ...En este apuro sólo me ocurre una cosa: en la cartera de viaje, y escritas con lápiz, tengo unas cuantas notas hechas en el camino, descosidas, incorrectas, casi sin ilación, como tomadas al escape para fijar las impresiones del momento, pero que si juntas no forman un artículo con sus requisitos de plan, de gradación y de enlace, darán seguramente una idea más aproximada que cualquiera otro género de trabajo de la rapidez con que los objetos y los pensamientos que éstos engendraban herían los ojos y la imaginación. ¿No creen ustedes que sería más barato para ustedes y para mí que las enviase tal como están escritas, dado caso que pueda descifrarlas? En la duda de lo que ustedes contestarán doy hecho que le parece bien lo que más me conviene, y procedo a transcribirlas. He aquí la traducción más aproximada de los jeroglíficos de mi cartera.[44]

Así, podemos explicarnos la actitud desganada que vemos en Bécquer al iniciar su relato de la inauguración de un tramo ferroviario en "Caso de ablativo" o las continuas quejas al narrar su viaje de Madrid a Tudela. Y entendemos también el tono francamente paródico y burlesco que preside ambos textos, la inequívoca decantación no hacia lo sublime sino hacia lo grotesco (o al menos lo banal y prosaico). Todo le resulta molesto y perturbador, alienante: desde el ambiente previo, en la estación, antes de iniciar el viaje,

> Después de diecisiete horas de ferrocarril, después de haber visto desfilar como un interminable panorama cien pueblos y ciudades distintas, oyendo incesantemente como el acompañamiento de una canción que nunca se acaba, el férreo y ensordecedor estruendo de la locomotora, después de un día de *agitación y bulla,* de fluctuar *arrastrado por la muchedumbre,* de acá para allá, en una ciudad nueva donde todo impresiona, *envuelto en esa nube de ruidos, de objetos y de colores que,* combinándose entre sí de mil maneras diversas, *acaban por aturdir la vista y embotar la imaginación;* de escuchar por aquí el clamoreo de las turbas, por allá el estampido de los cañones, los ecos de las músicas, la aérea armonía de las campanas, y ver las banderolas que se agitan, las armas que lanzan chispas de luz, los carruajes y jinetes que cruzan en todas direcciones, un pueblo entero, en fin, que todo él a un tiempo se mueve y hace ruido, y va y viene lleno de ese entusiasmo expansivo y alborotador que acaba por hacerse contagioso y comunicar su vertiginosa alegría al más impasible; después de una noche y un día semejantes, figúrense ustedes qué cuerpo y qué espíritu tendré para coger la plu-

ma...[45]

al medio de locomoción (nótense los términos elegidos para describir la locomotora y sus movimientos),

> La locomotora arrojaba *ardientes y ruidosos resoplidos, como un caballo de raza, impaciente* hasta ver que cae al suelo la cuerda que lo detiene en el hipódromo. De cuando en cuando, una pequeña oscilación hacía crujir *las coyunturas de acero del monstruo;* por último, sonó la campana, el coche hizo *un brusco movimiento* de adelante a atrás y de atrás a adelante, *y aquella especie de culebra negra y monstruosa* que partió arrastrándose por el suelo a lo largo de los **rails** y arrojando *silbidos estridentes* que resonaban de una manera particular en el silencio de la noche. *La primera sensación que se experimenta al arrancar un tren es siempre insoportable. Aquel confuso rechinar de ejes, aquel crujir de vidrios estremecidos, aquel fragor de ferretería ambulante,* igual, aunque en grado máximo, al que produce un simón desvencijado al rodar por una calle mal empedrada, crispa los nervios, marea y aturde. Verdad que en ese mismo aturdimiento hay algo de la embriaguez de la carrera, algo de lo vertiginoso que tiene todo lo grande; pero, como quiera que, aunque mezclado con algo que le place, hay mucho que incomoda, también es cierto que *hasta que pasan algunos minutos y la continuación de las impresiones embota la sensibilidad, no se puede decir que se pertenece uno a sí mismo por completo.*[46]

a esos paisajes que el poeta no puede contemplar ni gozar, sino que pasan, veloces y monótonos, a través de los cristales:

> ...Entonces volví los ojos, que hasta entonces había tenido clavados en ella con alguna insistencia, y me entretuve en ver pasar a través de los cristales, y sobre una faja de terreno oscuro y monótono, ya las blancas nubes de humo y de chispas que se quedaban al paso de la locomotora rozando la tierra y como suspendidas e inmóviles, ya los palos del telégrafo, que parecían perseguirse y querer alcanzarse unos a otros lanzados a una carrera fantástica [...]
>
> La vista se me fatigaba de ver pasar, eterna, monótona y oscura como un mar de asfalto, la línea del horizonte, que ya se alzaba, ya se deprimía, imitando el movimiento de las olas.[47]

o a los propios compañeros de viaje, de entre los que sobresale el cruel retrato del *touriste* inglés:

> Haciendo *vis-à-vis* con el aya francesa, y medio enterrado entre los almohadones de un rincón, como viajero avezado a las noches de ferrocarril, estaba un inglés alto y rubio, como casi todos los ingleses, pero más que ninguno grave, afeitado y limpio. Nada más acabado y completo que su traje de *touriste;* nada más curioso que sus mil cachivaches de viaje, todos blancos y relucientes; aquí la manta escocesa, sujeta con sus hebillas de acero; allá el paraguas y el bastón con su funda de vaqueta, terciada al hombro la cómoda y elegante bolsa de piel de Rusia. Cuando volví los ojos para mirarle, el inglés, desde lo alto de su deslumbradora corbata blanca, paseaba una mirada olímpica sobre nosotros, y luego que su pupila verde, dilatada y redonda, se hubo empapado bien en los objetos, entornó nuevamente los párpados, de modo que, heridas por la luz que caía de lo alto, sus pestañas largas y rubias se me antojaban a veces dos hilos de oro que sujetaban por el cabo una remolacha, pues no a otra cosa podría compararse su nariz.[48]

Nada más disonante, para el Bécquer viajero-poeta-soñador que este incipiente turista. Es muy curiosa esta temprana oposición -que seguirá hasta hoy- entre viajero y turista. Y muy curioso asimismo -por infrecuente- ese rechazo del ferrocarril[49], cuyo descubrimiento fue muy celebrado precisamente como aliado del viaje, en tanto que propició la aparición del viajero propiamente dicho (el hombre que viaja por el gusto de viajar y no por razones de estado, sean éstas políticas, diplomáticas o educativas). Tal modo de viajar chocaba frontalmente con el del Bécquer viajero-fabulador. En primer lugar, servía para "fabricar turistas":

> Desde que el camino de hierro ha puesto la ciudad imperial casi a las puertas de Madrid, aumenta de año en año y de una manera sensible el número de viajeros que acuden en esta época a presenciar las ceremonias y cofradías que han hecho célebre su Semana Santa.[50]

pero éstos "visitan casi todos con infalible entusiasmo, aunque pocos con verdadero provecho..."[51], pues es imposible contemplar y sentir el espíritu de un paisaje, unas gentes, un arte, unas creencias, por la vía de la inmersión o del trasplante veloz:

> El viajero que, conducido en el tren de Madrid, cambia por completo de decoración en menos de tres horas y se encuentra en Zocodover con tan extraña procesión de figuras, que parecen arrancadas de un tapiz antiguo, nada de particular tiene que la encuentre algo fuera de época, y pareciéndoles poco menos que ridículos los penitentes con sus altas cape-

> ruzas negras, los rostros cubiertos por el antifaz y las inmensas colas tendidas por el suelo, los soldados de la escuadra, que más bien que guerreros vestidos de sus arreos de batalla parecen, vistos a la luz del día, maniquíes ambulantes que arrastran aún trabajosamente y como por escarnio las colosales piezas de hierro de las arrinconadas armaduras de otra raza membruda y gigantesca. Hasta las imágenes de las andas pueden parecer a un purista en las artes de un realismo tal, que casi degenera en lo grotesco. No lo extrañamos, volvemos a repetir. Cuando se cambia súbitamente de atmósfera, el pulmón experimenta cierta fatiga hasta acostumbrarse. La inteligencia vive en un medio intelectual que no puede tampoco cambiarse de improviso sin que experimente alguna perturbación."[52]

El ferrocarril era un instrumento de la uniformización que el poeta tanto criticó, un claro aliado del Progreso y, por consiguiente, un enemigo y un obstáculo para los propósitos del Bécquer folklorista y fabulador:

> ...A medida que la palabra vuela por los hilos telegráficos, que el ferrocarril se extiende, la industria se acrecienta y el espíritu cosmopolita de la civilización invade nuestro país, van desapareciendo de él sus rasgos característicos. . . [53]

Razones político-ideológicas y estéticas explican la actitud becqueriana. Aun así, aun a pesar de los tiempos que corren, Bécquer se mostrará siempre partidario del viaje y se quejará de lo poco dados a él que somos los españoles[54], incluso del más frívolo de todos ellos, las vacaciones estivales:

> Viene ya de antiguo la manía de censurar las emigraciones veraniegas que durante cierta época del año desparraman la población de los grandes centros por las costas y los pueblos de la Península. Por nuestra parte creemos que esta costumbre o moda, o como quiera llamársele, es más digna de alabanza que de censura.[55]

Y lo es porque la circulación de gentes "trae como consecuencia natural la circulación del dinero, y, lo que es más importante, la de las ideas". Enriquecimiento es la consecuencia fundamental del viaje: material, físico y espiritual porque viajar proporciona placer y reposo, rompe la monotonía cotidiana, ofrece emociones y sensaciones -fuentes de poesía, recuérdese-, "varía el curso de las ideas"[56] y enriquece la imaginación.

NOTAS

1. Mas también en las *Rimas* pueden apreciarse ecos o vestigios de las actividades de Bécquer en tanto que viajero. Pienso, sobre todo, en las rimas XLV, LXVI, LXIV y LXXVI.
2. BÉCQUER, "Mi conciencia y yo" (*Ensayos y esbozos*) en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1961[10], p. 793.
3. Por citar tan sólo un ejemplo, R. P. SEBOLD ha llamado la atención sobre el análisis del proceso creativo que encontramos en los cuentos sobrenaturales de Bécquer, reflexiones autocríticas que permiten estudiar "el concepto becqueriano de la poética de lo fantástico"en el sentido etimológico y clásico del término: "descripción o análisis de la *poiesis*"-. Por ello, como método propone guiarse "por las ideas del propio Bécquer sobre el género estudiado"(*Bécquer en sus narraciones fantásticas,* Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-15).
4. BÉCQUER, *Desde mi celda*. Edición de Darío VILLANUEVA, Madrid, Castalia, 1985, pp. 128-129.
5. Rubén BENÍTEZ, *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos, 1970, p. 85.
6. BÉCQUER, *Historia de los Templos de España*, en *O. C*., ed. cit., p. 975.
7. El caso más extremo lo encontramos en la primera entrega (San Juan de los Reyes), donde paso a paso se estudian y analizan el ábside, los pilares y los arcos torales, la torre y la bóveda de la intersección del crucero, las tribunas de los pilares torales, etc.
8. Y así, en los primeros párrafos de la segunda entrega "Basílica de Santa Leocadia (vulgo El Cristo de la Vega)"-, leemos: "Determinados por estas razones a colocar la descripción de la basílica en el segundo de la serie de artículos en que nos ocuparemos de los edificios religiosos de la capital de la vieja Castilla, señalamos el día que debiera destinarse a estudiarla artísticamente, supuesto que ya habíamos recogido los datos más indispensables para trazar el cuadro histórico de su fundación, restauración y vicisitudes. Llegado que hubo éste, pusimos por obra nuestro propósito, y fue tan profunda la impresión que su vista nos produjo, levantándose en nuestra imaginación pensamientos tan melancólicos al mirarla aparecer entre los oscuros cipreses que la rodean, que antes de entrar en los pormenores, siempre prolijos, de su historia, antes de levantar sobre su planta la descripción matemática y fría de sus ornamentos, decidimos ofrecer a nuestros lectores una ligera relación de nuestra primera visita al humilde santuario que, medio oculto entre las copas de los árboles que prestan sombra a su peristilo, parece dormir al sordo murmullo del Tajo, que corre por la ancha vega, donde se le ve recostarse sobre un tapiz de verdura." (G. A. BÉCQUER, *Historia de los Templos de España,* en *O.C*., ed. cit., p. 907). Y a continuación inicia un relato en el que el poeta es el viajero solitario y ensimismado en la contemplación. Salvo en este caso, tan sólo volvemos a encontrar otras dos leves transgresiones en los inicios de los artículos "Nuestra Señora del Tránsito" y "Parroquias mozárabes", ambos con un arranque claramente novelesco (legendario), aunque después los textos se ciñen a la crónica y a la descripción artística.
9. Sobre este aspecto es útil consultar el estudio de Jesús RUBIO , "El viaje artístico-literario: Una modalidad literaria romántica", en *Romance Quarterly*, 39-1, febrero de 1992, pp. 23-31.
10. BÉCQUER, "Tres fechas", en *O.C.,* ed. cit., p. 397.
11. BÉCQUER, "Castillo Real de Olite", en *O.C.*, ed. cit., p. 1065.
12. BÉCQUER, "Sepulcros de los condes de Mélito en Toledo", en *O.C*., ed. cit., p. 1090.
13. Son continuas las referencias a esta cuestión. Los espacios, naturales o artísticos, bastan para reconstruir un cuadro de época o para creer en la autenticidad de los héroes que la tradición ha preservado. Un buen ejemplo de ello se encuentra en "Castillo Real de

Olite" (*O.C.*, ed. cit., pp. 1067-1068 especialmente).

14. "Recorriendo sus extensas naves bañadas por la claridad tenue y misteriosa que penetra a través de las caladas ojivas, deteniéndose a contemplar los objetos de arte acumulados en sus recintos, o repasando en la imaginación las antiguas memorias que despiertan los nombres de los ilustres personajes que duermen el eterno sueño de la muerte bajo sus santas bóvedas, el artista, el arqueólogo y el historiador, encuentran ancho campo para sentir y estudiar" (G. A. BÉCQUER: "Sepulcro de Raimundo Berenguer en la catedral de Gerona", en *O.C.*, ed, cit., p. 1076.).

15. BÉCQUER, "Una calle de Toledo (La Iglesia de San Román)", en *O C.*, ed. cit., p. 1092.

16. "La hora en que se ve la luz que recibe o el horizonte sobre que se dibuja, modifica hasta tal punto las apariencias de un mismo objeto, que sería difícil fijar su verdadero carácter aislándolo del fondo que lo rodea o contemplándolo desde otro punto de vista del que le conviene." ("La picota de Ocaña", en *O.C.*, ed. cit., p. 1097). Una buena muestra de la aplicación de lo teorizado aquí se encuentra en el artículo "El Castillo Real de Olite", donde se contrasta la imagen del mismo "cuando el sol brilla y perfila de oro..." con la imagen del castillo "cuando el crepúsculo baña las ruinas con un tinte violado..." (*O.C.*, ed. cit., p. 1068).

17. "...todo es cuestión de la distancia a que se miran [estos pueblecitos tan pintorescos], y la mayor parte de las veces, cuando se llega a ellos, la poesía se convierte en prosa." (G. A. BÉCQUER: *Desde mi celda,* ed. cit., p. 120).

18. Así, por ejemplo, el monasterio de Veruela, cuya fundación "va unida a una de esas poéticas leyendas tradicionales de los siglos remotos", ofrece ancho campo a la fantasía del poeta, mientras que los rasgos de su historia y la descripción de los tesoros arquitectónicos que contiene ofrecen ancho campo al estudio del arqueólogo y del historiador. Véase "El monasterio de Veruela en Aragón", en *O.C.*, ed. cit., pp. 1070-1075.

19. BÉCQUER, "Una calle de Toledo (La Iglesia de San Román)", (1870), en *O.C.*, ed. cit., p. 1094.

20. "Tres fechas", en *O.C.*, ed. cit., pp. 394-395.

21. BÉCQUER, *Desde mi celda*, ed. cit., p. 135.

22. BÉCQUER, "Castillo Real de Olite", en *O.C.*, ed. cit., p. 1068.

23. BÉCQUER, "Enterramiento de Garcilaso de la Vega y su padre", en *O.C.*, ed. cit., p. 1088.

24. BÉCQUER, "Un tesoro", en *O.C.,* ed. cit., p. 803.

25. R. P. SEBOLD, *op. cit*., p. 11.

26. BÉCQUER, *Desde mi celda*, ed. cit., p. 143.

27. BÉCQUER, "Enterramiento de Garcilaso de la Vega y su padre", *op. cit.*, p. 1083.

28. BÉCQUER, "Tres fechas", *op. cit.,* p. 389.

29. BÉCQUER, "La fe salva", *op. cit.*, p. 420.

30. BÉCQUER, "La mujer de piedra", en *O.C.*, ed. cit., p. 813.

31. "Fuera de camino, ya trepando de roca en roca, ya siguiendo el curso de una huella o las profundidades de una cascada he vagado tres o cuatro días de un punto a otro, por donde me llamaban el atractivo de la novedad, un sitio inexplorado, una senda accidentada, una punta al parecer inaccesible" (BÉCQUER, *Desde mi celda*, ed. cit., p. 134).

32. BÉCQUER, "Enterramiento de Garcilaso...", en *O. C.,* ed. cit., p. 1085.

33. BÉCQUER, *Desde mi celda*, ed. cit., p. 135.

34. "La novedad de los tipos, los trajes y las costumbres [...] eran causa más que bastante a producirme ese aturdimiento que hace imposible la percepción detallada de un objeto cualquiera. Mis miradas, vagando de un punto a otro, sin cesar un momento, no tenían ni

voluntad propia para fijarse en un sitio." (BÉCQUER: *Desde mi celda*, ed. cit., pp. 149-150).
35. BÉCQUER, "Roncesvalles", en *O.C.*, ed. cit., p. 1060.
36. *Ibídem,* p. 1060.
37. BÉCQUER, "Enterramiento de Garcilaso...", en *O.C.,* ed. cit., p. 1085.
38. BÉCQUER, "Campesino del Burgo de Osma", en *O.C.*, ed. cit., p. 1251.
39. Véase la introducción a su edición de las *Desde mi celda,* op. cit*.,* p. 19.
40. *Centenario de Bécquer. Ensayo crítico sobre las "Cartas desde mi celda*", Murcia, Universidad de Murcia, 1936, p. 15.
41. BÉCQUER, *Desde mi celda*, ed. cit., p. 103.
42. Véase M. P. DÍEZ TABOADA: "Con Jovellanos y Larra en la diligencia de Bécquer", en *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo"* celebrado en Tarazona y Veruela, en setiembre de 1990, Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses-Institución Fernando el Católico, 1992, pp. 319-329.
43. BÉCQUER, *Desde mi celda,* ed. cit., p. 97.
44. BÉCQUER, "Caso de ablativo", en *O.C.*, ed. cit., p. 1035. Nótense en esta cita las dos o tres incongruencias sintácticas.
45. *Ibídem,* pp. 1033-34. El subrayado es mío.
46. BÉCQUER, *Desde mi celda*, ed . cit ., pp . 87-88.
47. *Ibídem,* p. 93.
48. *Ibídem,* pp. 89-90.
49. Sólo he encontrado en BÉCQUER una referencia que parece apuntar a lo contrario, si bien muy imprecisa: "...deplorando que aún no estuviese concluída la vía férrea me encajoné en un vehículo..." ("Tres fechas", en *O.C.*, ed. cit., p. 389). Sobre este aspecto del tema, véase L. LITVAK, *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918),* Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.
50. BÉCQUER, "La Semana Santa", en *O.C.*, ed. cit., p. 1265.
51. *Ibídem,* p. 1267.
52. BÉCQUER, "La Semana Santa en Toledo", en *O.C.*, ed. cit., pp. 1268-1269. Azorín pensaba de igual manera: "Hoy podemos hacer un viaje de 600 kilómetros en una noche. ¡Qué delicia! ¡Qué comodidad! Antaño se necesitaban dos o tres días para recorrer esa distancia. Pero lo que podemos hacer en doce o catorce horas, ¿por qué no hacerlo en dos? Y cuando lo hagamos en dos ¿qué habremos resuelto? Tomando como metro para medir la vida moderna los viajes, podemos juzgar de la vertiginosidad de las sensaciones en los días presentes. Multiplicándose la velocidad en las impresiones, ¿qué haremos de la contemplación estética, de la reflexión, del replegamiento de la personalidad sobre sí misma, de la *autonomía individual,* en una palabra?" (AZORÍN, *Andando y pensando*, en *O.C.*, t. V., Madrid, Aguilar, 1960, p. 119).
53. BÉCQUER, *Desde mi celda,* ed. cit., pp. 138-9.
54. "Nuestros viajeros son en muy corto número, y, por lo regular, no es su país el campo de sus observaciones." (*Desde mi celda*, ed. cit., p. 142).
55. BÉCQUER, "La segadora", en *O.C.*, ed. cit., p. 1241.
56. Idea que vuelve a repetir BÉCQUER en "La vuelta del campo", en *O.C.*, ed. cit., p. 1243.

Ramón Rodríguez Correa

RAMÓN RODRÍGUEZ CORREA (1835-1894).
Amigo y activo admirador de Gustavo Adolfo Bécquer.
(Boceto biobibliográfico)

Robert Pageard

La trayectoria vital de Ramón Rodríguez Correa -que llamaremos en adelante Correa y que sus compañeros de redacción llamaban afectuosamente "Correíta" - da el perfecto modelo de la carrera del intelectual burgués español del siglo XIX : colegio escogido, universidad (derecho, principalmente), periodismo, prensa militante y entrada en política, diputación, cargos más o menos lucrativos y prestigiosos en las diversas administraciones del Estado. Sin embargo, la vida de Correa presenta algunas particularidades :

-como político (liberal) se contentó con lo mínimo, manteniéndose en relativa sombra;

-como literato, se distinguió por dos rasgos a menudo antagónicos, es decir, sátira y gracia por una parte, ternura y bondad por otra;

-personalmente propenso a la pereza, experimentó una profunda admiración por los poetas y artistas que le rodearon, dando a conocer tanto sus obras como sus difíciles condiciones de trabajo;

-su cultura y su ingenio hicieron de él un gran artista de la oralidad mundanal muy apreciado en la alta sociedad de la Restauración;

-eminencia en la sombra, siempre guardó mucha reserva sobre los acontecimientos y hechos de que fue testigo.

Niñez y juventud de oro (1835-1856)

El autor anónimo del artículo "Rodríguez Correa" de la enciclopedia universal Espasa Calpe nos indica con precision que el biografiado nació en La Habana el 27 de agosto de 1835. Sin embargo, Narciso Campillo, que fue su compañero de estudios en la Universidad de Sevilla entre finales de 1854 y 1856, da 1837 como año de nacimiento[1]. Sea lo que fuere, hubo gran precocidad en la actividad periodística de Correa : ya dirigía un periodico madrileño en la primavera de 1858.

Familia rica. Infancia feliz en Cuba, evocada en la oda "A las Nubes"[2] :

¡Os acordáis ?... De los trópicos

en las calurosas siestas
sobre el maternal regazo
apoyaba mi cabeza.
.....

¡Nubes blancas, nubes blancas
de mis días de inocencia!...
¡Pasad, que en el alma tengo
nubes muy negras, muy negras!

El adolescente llegó a Cádiz hacia 1848 para completar su formación en el Colegio de San Felipe Neri, que daba a los hijos de las familias acomodadas la mejor enseñanza de la época en toda España, con regentes hasta 1846 como Alberto Lista, Antonio Alcalá Galiano y Joaquín de Mora.

En el otoño de 1854 lo más tarde, pasó a la Universidad de Sevilla para estudiar leyes. En la capital andaluza trabó amistad con Campillo que le hablaría de Bécquer a quien había dejado en Madrid sin otros recursos que su genio poético y su formacion de pintor. El 6 de enero de 1856 salió en Sevilla el primer número de un nuevo periódico literario, *El Mediodía*, en que Campillo y Correa desempeñaron un papel importante. Entre los colaboradores figuraron Tassara, Rodríguez Zapata y el maestro literario de Correa en San Felipe Neri, Helguera[3]. Sería de sumo interés descubrir y hojear la colección, probablemente corta, de *El Mediodía,* para un mejor conocimiento del ambiente literario en que se educó Bécquer y cerciorarse de la ausencia o presencia en ese periódico de poemas suyos. Correa publicó en *El Mediodía,* entre otros textos, una "Oda a Roma"[4].

Se acabaron entonces los días dorados de la juventud de Correa. Le anunciaron la ruina de su familia. Ignoramos la causa. Tuvo que trasladarse a Madrid. Sabemos por el prologo a las *Obras* de Bécquer (1871) que todos estos acontecimientos se produjeron en el año 1856; que, llegado a Madrid, contrajo una amistad estrecha con Bécquer[5] ; que ambos obtuvieron un empleo en el Ministerio de Hacienda (Dirección de Bienes Nacionales) pero que, por dedicarse demasiado al dibujo y así divertir a sus colegas en la oficina en vez de copiar minutas, Gustavo Adolfo fue rápidamente despedido. Por su parte, Correa ingresó pronto en la prensa de la Corte.

Los años de combate (1856-1873)

Manuel del Palacio nos dice : "Conocí a Correa el mismo día que llegó a Madrid... Era un joven de espíritu cultivado, que había aprendido en las aulas del Colegio de San Felipe cuanto allí se enseñaba, y cuya imaginación tropical al ponerse en contacto con sus similares andaluzas, lejos de debilitarse tomó nuevos bríos hermanando la osadía con la pereza, la vivacidad en la concepción con el amor a la paradoja; los más sublimes entusiasmos con los más grandes enervamientos."[6] . En un principio, Correa vivió en una humilde casa de huéspedes de la calle del Baño muy cercana a la de Bécquer, situada en la calle de la Visitación, a algunos pasos de la Puerta del Sol, en un barrio que, milagrosamente, ha sufrido poquísima alteración hasta nuestros días. Bécquer, Correa, García Luna

y Manuel del Palacio formaron un grupo de jóvenes literatos muy unido. Luis Rivera (1826-1872), periodista (fundador de revistas cómicas como *Gil Blas*) y fecundo autor teatral, fue uno de los protectores del grupo.

Manuel del Palacio describe del modo siguiente las afinidades y diferencias en que se fundó la amistad entre Bécquer y Correa : "Esta propensión a lo fantástico, natural en Correa, este desconocimiento de lo que constituye, por decirlo así, la mecánica de la vida, fueron los sillares en que se cimentó su amistad con Gustavo Bécquer, a pesar de los antagonismos de carácter, pues lo que tenía el primero de franco, alegre y comunicativo, tuvo el segundo de taciturno, huraño y melancólico. Los dos eran idealistas; pero el uno miraba el mundo a través del vidrio trasparente de la despreocupación y de la burla, y el otro con el cristal ahumado de la tristeza y el despecho."[7]. El buen Manolo exageraba aquí el contraste. Se olvidaba de que existía también en Bécquer un humorismo ora amable, ora satírico, que alternaba con la melancolía.

Por mediacion de su amistad con Manuel del Palacio, Correa y Bécquer tuvieron relaciones con los medios demócraticos y republicanos. Correa frecuentaba la redacción del periódico *La Discusión*, portavoz de estos medios, ayudando de vez en cuando a Manuel, encargado de la gacetilla. Luego entró en la redacción de los diarios *La Crónica* (1858), *El Occidente* (1855-60), *El Día* (1858-61). Al mismo tiempo, escribía en revistas como *El Mundo Pintoresco* (1858-60) y en publicaciones satíricas y humoristícas como *El Nene* (1859-60), dirigido por el amigo Manuel. Durante una grave enfermedad de Bécquer descubrió en sus papeles el manuscrito de *El Caudillo de las manos rojas* y lo publicó en el folletín de *La Crónica* (mayo-junio de 1858). A Correa debemos también la primera publicación conocida de una rima de Bécquer; se trata de "Tu pupila es azul, y cuando ríes" (rima XIII) con la mención "Imitación de Byron", salida a luz en la sección "Arrullos" de *El Nene* el 17 de diciembre de 1859[8]. Correa, cuyo seudónimo en *El Nene* era "El Niño Perdido", publicó varias poesías en los "Arrullos".

No cabe duda de que Correa conoció muy bien la historia del amor de Bécquer por Julia Espín ya que existe una fotografía de la cantante, realizada en Moscú durante el año 1869, por Alejandro Eichenwald que lleva la dedicatoria manuscrita : "A mi bueno y querido amigo Correa, recuerdo cariñoso de Julia Espín Colbrand"[9]. Segun informaciones que concuerdan, procedentes de las familias de Josefina Espín, hermana de Julia, y de Manuel del Palacio, fue Correa quien presentó a Bécquer en el salón musical de Joaquín Espín y Guillén. Pero, de lo mucho que sabía Correa no dijo palabra. Esto se comprende tanto más cuanto que murió doce años antes que Julia, casada con un hombre público muy respetado, Benigno Quiroga y López Ballesteros. El primero que aludió a Julia Espín, sin nombrarla, al hablar de Bécquer, fue Eusebio Blasco en 1886 y lo hizo sin amenidad[10].

A Correa debemos indirectamente buena parte de los escritos en prosa de Bécquer ya que, en diciembre de 1860, hizo que su amigo entrase en la redacción de *El Contemporáneo*, nuevo periódico del partido moderado (oposición conservadora), fundado a iniciativa del banquero Salamanca. Bécquer se dedicó principalmente a la rubrica "Variedades"; era sin embargo director de la publicación cuando la dejó en febrero de 1865. En el prólogo de las *Obras* dice Correa

con sencillez : "Fundóse *El Contemporáneo*, y al brindarme con una plaza en su redacción el fundador y mi amigo D. José Luis Albareda, conseguí que también (Bécquer) entrase a formar parte de ella.".

Sobre los trabajos de Correa en *El Contemporáneo* nos informa otro amigo de Albareda, Juan Valera, quien era el redactor principal : "La historia de *El Contemporáneo* es, desde entonces (diciembre de 1860) -refiere Valera en el año 1863- mi historia. En él he escrito artículos de fondo, sueltos, gacetillas, crónicas parlamentarias, variedades literarias, y hasta alguna que otra copla, a pesar de la fecundidad de Correa."[11]

Los escritos de éste en *El Contemporáneo* fueron también muy variados, pero su campo de predilección fue la poesía jocosa y satírica. Ya había dado prueba de su talento cómico en sus colaboraciones periodísticas anteriores, habiendo logrado especial fama en el mundo de la prensa madrileña con su oda "Alejandro y Pedropilas" cuyos protagonistas eran los políticos conservadores Alejandro Mon y Pedro José Pidal. Esta oda se había publicado en *El Occidente.*

He aquí algunas muestras de la producción satírica de Correa en *El Contemporáneo*: se trata de versos anónimos pero resulta muy probable que Correa sea el autor dado lo indicado por Valera. Contra el fiscal de la prensa:

Soneto.
(Imitación del de Quevedo)

Ministril de las multas malhadadas,
Mosquito fiscalón, tu lapicero
Tiene a toda la prensa sin dinero
Y deshecha la bolsa a manotadas.

Lápiz rojo de gentes solapadas,
Espía de la pluma y del tintero,
Pulga fiscal y chinche majadero,
Protector de las monjas encausadas.

¿Por qué recoger si denuncias quieres?
Que pues multas aquello que recoges
De horrible condición de fiscal eres.

¿Tú denuncias, recoges, y en tus troges
Torturas los impresos caracteres?...
¡Pues aguanta el soneto y no te enojes!
(1° de julio de 1861)

-Contra el Director de Correos
(seguidillas)

Director de Correos
muy señor mío;
Oiga Usía, si puede,

lo que le digo,
¿Por qué misterios
se pierden nuestros números
en el correo?

Rabian los suscritores
con su ilustrísima,
porque no nos reciben
en las provincias.
¿Tendrá el correo
evaporaciones como
los insurrectos?[12]
(12 de julio de 1861)

-*Contra el diario La Verdad*
(romance)

Ayer La Verdad suplica
se le permita dudar
de que nosotros le demos
una respuesta no más.
Permitido, caro colega,
puede usted dudarlo ya.
Si usted quiere suscriciones
y moverse y figurar
anúnciese en los kioscos,
escriba con claridad,
déjese usted de resello,
pero no nos pida más;
porque no estamos nosotros
para servir de puntal.
(15 de julio de 1861)

-*Contra el diario La España*
(copla)

El director de La España
ayer enfermó se aleja...
¡Ya, de ser ministeriales,
se pone la gente enferma!

Correa escribió también numerosos textos en prosa en *El Contemporáneo*, todos anónimos. La variedad "Cuarteto carnívoro amoroso" fue insertada en la colección póstuma *Agua pasada*. Había salido en *El Contemporáneo* el 20 de marzo de 1863. También pudieran ser obras de Correa "Trinidad y Polca" (13 de marzo de 1863) y "Vida y altos hechos de Simón" (26 de mayo de 1863). Uno de

los rasgos distintivos de los relatos de Correa es el cariño a los animales domésticos. Tenía además, como Albareda, pero en menor grado, amor a los caballos.

Grilo dedicó a Correa la célebre oda "Al siglo XIX" publicada en *El Contemporáneo* el 15 de octubre de 1863.

Se sospecha que Correa participó con Bécquer y Valera en las series de artículos llenos de elegancia y gracia *Cualquier cosa* (otoño de 1862) y *Cartas confidenciales* (invierno 1862-63).

La lucha del poder, es decir de La Unión Liberal de O'Donnell y de Posada Herrera contra *El Contemporáneo* fué a menudo severa : recogidas, multas, hasta penas de cárcel. Todos los redactores, más o menos protegidos por el anónimo, participaron en ella. Las "Variedades" a cargo de Bécquer, reflejan este ambiente más de una vez. Estas "Variedades" críticas quedaron fuera de sus *Obras* porque casi todo el equipo de *El Contemporáneo*, incluso Correa, se separó de González Bravo en febrero de 1865 y pasó al bando liberal. También pertenecía Campillo a los medios progresistas. De ahí la selección de las obras periodísticas en prosa que verificaron Correa y Campillo durante el invierno de 1870-71; sólo conservaron lo más anodino dentro de lo artístico.

Correa y Bécquer escribieron en estrecha unión no sólo en *El Contemporáneo* sino también para la escena. Bajo el seudónimo de Adolfo Rodríguez redactaron los libretos de las zarzuelas *El Nuevo Fígaro* durante el otoño de 1862 y *Clara de Rosemberg* en la primavera de 1863[13].

A partir de la época de su colaboración en *El Contemporáneo*, Correa se colocó en la estela de José Luis Albareda y de José de Salamanca. Es famoso el convite en la fonda de París dirigido en enero de 1859 (para el día de la fiesta de San Antón) a Salamanca por Manuel del Palacio (redactor de los versos), Correa (quien tuvo la idea, según parece), Luis Rivera, Santiago Infantes Palacio, Cosme Algarra, Carlos Frontaura, Federico Luis Henales, Barbieri, José Belart, Eugenio de Vera, Pedro Ramos y Manuel Martos Rubio. Salamanca acepto el convite por la pluma de Campoamor[14]. Decían los primeros versos de la esquela de invitación:

> Carta cariñosa y franca,
> que escriben con efusión
> doce hombres de corazón
> a don José Salamanca.
>
> Nos, los abajo firmantes,
> muchachos de porvenir,
> que se acaban de reunir
> con dos pesetas sobrantes,
> viéndole pasar la vida
> pródigo siempre y fecundo,
> convidando a todo el mundo
> mientras nadie le convida,
> queremos, aunque sin blanca
> nos halle el 20 de enero,
> gastarnos aquel dinero
> con don José Salamanca.

En abril de 1864, Salamanca confió a Correa la dirección de un nuevo periódico creado en Madrid, *Las Noticias*. Se publicó hasta 1866. Según Julio Nombela, la imprenta fue dotada de material moderno y la editorial recibió mucho dinero de parte de Salamanca, pero Correa fracasó por faltarle las aptitudes necesarias a un buen administrador, la seriedad en primer lugar. "Carecía de formalidad y hacia gala de ello" dice Nombela, cuyo carácter era la perfecta antítesis del de Correa. Nombela nos informa también que Correa ofreció a Bécquer un importante puesto en la redaccion de *Las Noticias*. Pero Bécquer se negó a dejar *El Contemporáneo*. Nombela comenta : "El adorable poeta, que a pesar de su escasa experiencia de la materialidad de la vida solía ver con claridad los riesgos de los edificios que se construyen sin base sólida, alegó su falta de salud y de idoneidad para desempenar el *oficio* de periodista"[15]. Lo seguro es que Bécquer no regresó del monasterio de Veruela, donde efectivamente recobraba la salud, antes del 3 de agosto de 1864, y, poco después, tuvo que aceptar nuevas responsabilidades en *El Contemporáneo*.

En la rúbrica "Lunicales" de *Las Noticias* se encuentran de nuevo buenos ejemplos de la poesía humorística de Correa.

Las Noticias mantiene las mejores relaciones con *El Contemporáneo* durante todo el año 1864. Se anuncia el 21 de julio que Albareda ha salido para el extranjero y que *El Contemporáneo* será dirigido durante su ausencia por "el común acuerdo de sus redactores". Esto fue una de las causas de la rapida vuelta de Bécquer a Madrid. El 14 de octubre, *Las Noticias* hacen el elogio de Albareda a propósito de su nombramiento como embajador en La Haya. El amigo Manuel del Palacio no queda olvidado. El 5 de octubre se publica una carta suya, muy crítica hacia la Compañía del Norte, con el título "Un viaje en el ferrocarril del Norte, o de Dios nos venga el remedio".

El 7 de junio, poco después de la salida en *El Contemporáneo* de la tercera carta de la serie *Desde mi celda*, Correa divulga en su diario el nombre del autor, Gustavo Adolfo Bécquer, y encomia "los artículos de este brillante escritor, tan admirables por su profunda intención filosófica, cuanto por la belleza de su forma". El 3 de octubre, se elogia y cita extensamente un artículo político de *El Contemporáneo* "enérgico y levantado"; las anáforas, el excelente ritmo y la música de la frase hacen pensar que Bécquer pudiera ser el autor. El 21 de diciembre se lee: "Por real orden fecha de anteayer, y segun ya habíamos anunciado por anticipación, ha sido nombrado revisor de novelas nuestro querido amigo, el distinguido literato Sr. Bécquer"; Correa emplea el término "revisor", no los de "censor" o "fiscal" que evocan sombríos días.

Poco después, el 1° de enero de 1865, Correa firmó, en unión con Valera, Antonio Maria Fabié y Francisco Botella una carta dirigida a Bécquer, entonces director de *El Contemporáneo*, acerca de episódicas colaboraciones pasadas de Agustin Esteban Collantes en el periódico. Todavía moderados, dicen obrar "dentro del gran partido liberal-conservador" y dicen solo compartir con Esteban Collantes la "animadversión al vicalvarismo" (alusión a la revolución de 1854 y al papel de O'Donnell en ella).

Correa fue elegido por primera vez diputado en 1865. A fines del año, tenía coche pero sin iniciales en las portezuelas, lo que divertía mucho a Manuel del

Palacio, que escribió en el *Almanaque de Gil Blas para 1866*: "Cuando mi amigo Ramón Correa puso coche, se empeñó en que el coche no había de llevar iniciales. Muchos creyeron que este empeño era una tontería; pero yo comprendí desde el primer momento la causa. Sin duda temió que al escribir en las portezuelas R.C. iba a leer todo el mundo *Rara Casualidad*."[16]

Correa vivió en silencio entre 1866 y la revolución de Septiembre, que le favoreció. Redactó en Madrid, de modo oficial, la relación de la batalla de Alcolea y publicó en *La Epoca* el 3 de octubre el artículo "Apuntes de un hombre que no ha dormido, sobre la batalla de Alcolea". Colaboró peligrosamente y sin éxito con el general Domingo Dulce y Garay (1808-1869) en la tentativa de pacificación de Cuba y se volvió con él a España a principios del verano de 1869. Actuó de nuevo en la prensa, escribiendo en los periódicos *El País*, *El Debate*, y, hasta la proclamación de la Republica (1873) en *El Gobierno*[17].

Los años 1870-72 son los que más interesan a los becqueristas en la vida de Correa. En *La Ilustración de Madrid*, dirigida por Bécquer, escribe "El lago de los patinadores" y, sobre todo, la patética necrología de Valeriano Bécquer, basándose en apuntes de Gustavo Adolfo. De éste se conserva un angustiado billete cuyo destinatario es Correa : "Querido Ramon. Encinas estuvo aquí, me dio esperanzas pero no ha vuelto. Valeriano sigue muy mal, yo no puedo separarme de aquí porque en yo no estando no hace caso de nadie ni toma las cosas." Encinas era un médico famoso, "aquí" designaba la casa de los hermanos Bécquer en el barrio de la Concepción.

Correa vivía a expensas de Salamanca en un elegante piso de la calle de Claudio Coello (el 25 hoy). Después de la muerte de Valeriano hizo que Gustavo Adolfo, su mujer y sus hijos, vinieran a alojarse gratuitamente en el mismo inmueble. Fue allí donde murió el poeta el 22 de diciembre de 1870.

Correa, Campillo y Augusto Ferrán fueron quienes se encargaron de reunir y revisar los escritos de Bécquer. En la necrología de Correa, Campillo nos dice que los dos amigos destruyeron, quemándolo, "lo que no juzgábamos digno de su pluma". ¿Por qué? Porque, explica Campillo, el sevillano Gómez Azeves había publicado poesías olvidadas de Luis de León que los medios académicos de Sevilla habían juzgado malas.

A finales de la primavera de 1871, Correa, sacudiendo su pereza, escribió el famoso prólogo a las *Obras* de Bécquer que le hizo más célebre en literatura que toda su producción periodística y narrativa. Puede decirse que hasta los años veinte de nuestro siglo la casi totalidad de las informaciones corrientes sobre Bécquer se fundaron en el prólogo de Correa y, a partir de 1912, en *Impresiones y recuerdos* de Nombela. Apréciase en el ensayo de Correa elegancia, finura, cultura y facilidad de pluma. Ternura y sentimiento afloran muchas veces. Pero el texto tiene también aspectos polémicos, principalmente cuando Correa expone con ardor la historia de la poesía subjetiva en España. La historia que pinta refleja:

-sus ideas liberales, expresadas por ejemplo en su visión del romanticismo: "Las artes resucitaron, el teatro volvió a levantarse y la poesía lírica tan perfecta en la forma como en otros días, tuvo por sacerdotes de su culto hombres libres";

-la condena de ciertos aspectos del catolicismo español al tratar de los poetas del Siglo de Oro : "Si esto pasaba a los que eran poetas-santos, ¿qué suplicio no hubiera encontrado el simple poeta terrenal, exponiendo su alma

desnuda a la zarpa de la Inquisición o al anatema de los conventos?"

Las relaciones entre Correa y Ferrán, otro íntimo de Bécquer, fueron muy cordiales. Ferrán dedicó a Correa su segunda colección de cantares, *La Pereza* (1871), así como *Una inspiración alemana*, texto publicado en la *Revista de España* en 1872 (tomo XXV) .

Es probable que Correa haya prestado ayuda a José Luis Albareda en las tareas editoriales de la *Revista de España*, creada en 1868. En ella publicó, en 1871 y 1872[18], el único relato largo de su producción, *Rosas y perros*; en esta novelita muy tierna y pura se cuenta una historia de amor entre un pobre escribiente, aficionado a las flores, y la hija de un general, muy cariñosa hacia los animales domésticos, que muere tísica. En esta obra, la melancolía y el desengaño prevalecen sobre la ironía. Se citan en un epígrafe las tres primeras estrofas de "Cerraron sus ojos" (rima LXXIII) con esta mención: "Los excelentes escritos de este malogrado escritor, impresos en buen papel y tipos claros, se venden en las principales librerías a 14 reales tomo, constando de dos toda la obra"[19].

Usando de su situación privilegiada en la *Revista de España*, Correa quiso salvar también la memoria de Luis García Luna, publicando, sacados de los papeles de su amigo fallecido en 1867, los textos "Monasterio de Piedra" y "Nuestra Señora de Atocha"[20]. Se lee en una extensa nota que precede estas publicaciones : "No aseguraremos que el malogrado Luna tuviese, por ejemplo, las condiciones poco comunes de su paisano, amigo de infancia y compañero siempre, Gustavo A. Bécquer, pero no podrá negarse que a una instrucción notable y a un juicio recto, unía un estilo claro y esa forma literaria, para cuya posesión necesítanse largos años de práctica y de estudio, tanto más dignos de avalorarse, cuanto que se emprenden entre dudas de lo porvenir y crueles realidades en lo presente."[21]

Correa publicó varios textos suyos en la *Revista de España*:

-"Un hombre corrido, novela de verano", el 13 de febrero de 1878, bonita novela corta llena de bondad, contra el escepticismo, que pone en escena una joven paralítica encontrada en un tren entre Tarbes y Dax.

-"El mejor de los amores", el 28 de agosto de 1877 (un poco de poesía política).

-"El premio gordo", el 10 de marzo de 1884.

Se mencionan también entre las obras de Correa salidas en la *Revista de España* artículos sobre los *Episodios nacionales* de Galdós.

En la alta sociedad madrileña (1873-1894)

A partir de 1874, Correa siguió a Albareda y a Valera en el partido liberal o fusionista de Sagasta, siendo director general de la Caja de Depósitos en 1874 y luego varias veces subsecretario en los ramos ministeriales dirigidos por sus amigos, en particular por Albareda. Además tenía en el Congreso su escaño de diputado (lo fue por Guadalajara).

Pero su fama y su fortuna en Madrid tenian otros fundamentos: viveza de ingenio y conversación encantadora.

Su ingenio se manifestaba en el Ateneo[22] y sobre todo en las tertulias y cenas de la alta sociedad. Reciben y rivalizan, entre otros, en aquella época :

-en primer lugar Dña. Angela Pérez de Barradas y Bernuy, duquesa de

Medinaceli por su matrimonio y, por su origen, duquesa de Denia y de Tarifa; los banqueros de origen suizo Gustavo e Ignacio Bauer[23]; María Buschental[24]; Dña. María Laetitia de Rute, nacida Wyse Bonaparte, más conocida con el apellido de su segundo marido, Rattazzi.

En su correspondencia familiar, Valera da idea de la vida salonera de Correa y nombra a los otros invitados que solía encontrar :

-15.VII.1888 : "Anoche comí en casa de Osma. Don Pimentito estuvo lleno de majestad benigna. Comieron allí los Molins, Cánovas y Joaquina, Bañuelos, Raniés, Don Alejandro Llorente, y Correa, que se cuela en todas partes."[25]

-21.VII.1888 : "Ayer estuve a comer en casa de Stumm (embajador del Imperio alemán). Allí comieron Moret, el Ministro de Hacienda, el Embajador de Austria, el Ministro turco, Albareda, el republicano Abárzuza, Correa y yo, y Bauer."[26]

-18.VIII.1888 : "Si yo tuviese la habilidad de Correa o de Albareda, andaría con dinero, y tendría dinero y tendría humor, no sólo para ir a Biarritz sin tardanza, sino también a Villerville y a París, y viajar como hace ahora Correa, que está por Suiza con los Bauer."[27]

-18.VIII.1892 : "Esta noche iré a comer con los Bauer, donde estuve anoche de tertulia, y donde siempre hay la gente de costumbre o como si dijéramos de la servidumbre: Ojeda, Montesinos, Don Alejandro Llorente, Mélida, Clemente y Correa y Abárzuza. Albareda se ha instalado en La Granja y no se deja ver por aquí. Si Correa no se va también es porque ahora se ha hecho muy del séquito de la Medinaceli con que come casi de diario."[28]

-2.IX.1892 : "Ayer comí en casa de Bauer. Jugamos al tresillo Gustavo, Esquivel, Ojeda y yo. Estuvieron alli también Abarzuza y Don Venancio. Doña Ida y Rosa siguen en La Granja, donde tienen de huéspedes a Albareda y a Correa."[29]

La ligera envidia de Valera no impedía que hubiese una honda amistad entre él y Correa. Cuando Valera tiene un lance de honor con Araus, director de *El Liberal* en 1883, Albareda y Correa le asisten[30]. En 1885, durante la fatal enfermedad de Carlos, hijo mayor de Valera, atacado por el cólera, Correa está a la cabecera del joven mientras el padre cumple con sus obligaciones de embajador en Washington. "A Correa estoy muy agradecido. Es un buen amigo siempre", escribe Valera a su mujer[31].

En el tomo III (página 350) de su *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX* (1902-1903), Valera incluyó el alegre y ligero poema de Correa "El pro y el contra" sobre las ventajas y los inconvenientes del estado de casado. Por fin, conviene recordar que Valera dedicó a Correa la novela *Las Ilusiones del doctor Faustino* (1875).

Madame Rattazzi nos ha dejado por su parte el testimonio siguiente sobre la reputación de inteligencia de que disfrutaba Correa en Madrid : "Correa, periodista lleno de finura y agudeza, nos ha dado *Rosas y perros*, brillante muestra de este espíritu original prendado de antítesis... Correa es muy inteligente pero su pereza iguala su inteligencia. Sin ella sería uno de los primeros entre los primeros."[32]

Entre 1879 y 1891, Correa dio varios artículos al diario de Gasset y Artime, *El Imparcial*. Destaca entre ellos una serie de cuatro *Charlas escritas*, publicadas entre el 6 de marzo y el 5 de abril de 1891[33].

A finales de enero de 1893, Correa sufrió un ataque apopléctico que, según

nos dice Manuel del Palacio, alteró gravemente sus facultades cerebrales. Murió el 19 de mayo de 1894. *El Heraldo de Madrid* le dedicó unas sentidas líneas el 20. De ellas merecen citarse tres extractos significativos :

-"Corazón franco, temperamento espontáneo, ingenio alerta, las simpatías brotaban a su paso en todos los medios y entre todas las gentes".

-"Los chistes de Rodríguez Correa son atractivo inseparable de una época de nuestra política y de una generación de nuestra sociedad. Correa *tenía cosas*, y así se dice todo".

-"Entre las glorias del ilustre muerto de hoy, pocas tan insignes como la de haber esclarecido la memoria de Bécquer e inmortalizado su obra."

Los funerales se celebraron el 21. Tratándose de un miembro del Congreso, fueron solemnes. Se notó sobre el féretro una magnífica corona de flores naturales ofrecida por la duquesa de Denia.

Correa no se había casado. Dejaba a un hermano, Federico, que falleció el 3 de julio siguiente, hermanas casadas y sobrinos.

El 11 de junio se celebró en el Ateneo una velada literaria en honor de los recién fallecidos Villergas y Correa.

La colección de relatos *Agua pasada* salió de la imprenta de Fernando Fe a principios de julio de 1894. Correa había escrito las primeras páginas del prólogo en que aludía a su ya lejana introducción de la colección de artículos *Cosas que fueron* de P.A. de Alarcón (1871), en que evocaba la situación del periodista subalterno de 1860 confinado en las rúbricas de Gacetillas o de Variedades antes de llegar a los honores del artículo de fondo. Manuel del Palacio tuvo que completar el prólogo con un "Post mortem" en que hizo el elogio de los gacetilleros de antaño y dio un excelente retrato, en parte anecdótico, de su amigo. Del epitafio que imaginó basta recordar aqui tres líneas que lo resumen todo: "Conoció la miseria sin conocer la envidia, no hizo mal a nadie y aprovechó cuantas ocasiones tuvo para hacer el bien."

NOTAS

1. *La Ilustración Española y Americana*. 30 de mayo de 1894. "Ramón Rodríguez Correa. Breve noticia biográfica".

2. Cincuenta versos de "A las Nubes" se publicaron en el número del 22 de mayo de 1894 de *El Heraldo* (Madrid). El final revela una sensibilidad proxima a la de Augusto Ferrán.

3. Recuerdos de Campillo en la noticia biográfica citada en la nota 1.

4. Artículo de la enciclopedia Espasa Calpe.

5. Correa dice en el prólogo : "Corría el año 56, y entonces llegué también a buscar lo mismo que Gustavo, con quien en los primeros pasos me encontré en el terreno de las letras. Mi carácter alegre y mi salud robusta fueron acogidos con simpatía por el soñador enfermizo, y casi niños, se unieron nuestras dos almas y nuestras dos vidas.". Bécquer tenía 20 años, Correa 19 o 21.

6. *Agua pasada*. "Post mortem", pp.. XI-XII.

7. *Agua pasada*. "Post mortem", pp. XV.

8. Ver *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer, edición anotada por Robert Pageard, "Clásicos hispánicos", C.S.I.C., 1972, p. 37.
9. Recto y verso de la fotografía perfectamente reproducidos en la obra de Rafael Montesinos, *Bécquer, biografía e imagen*, ediciones R.M., Barcelona, 1977, p. 183.
10. Eusebio Blasco, *Mis contemporáneos. Semblanzas varias*, Francisco Alvárez, Madrid, 1886. "Muy hermosa criatura, pero sin seso", así califica a Julia Espín, p. 19.
11. Carta a Ramírez de las Casas Deza citada por Cyrus C. De Coster en Juan Valera, *Artículos de El Contemporáneo*, Castalia, Madrid, 1966, p. 10.
12. Alusión a una pretendida sublevación en Loja, patria del general Narváez, jefe del partido moderado.
13. Ver mi libro *Bécquer. Leyenda y realidad*, Espasa Calpe, 1990, p. 373-375.
14. Sobre el asunto puede leerse Juan López Nuñez, *Románticos y bohemios*, "Un convite original", C.I.A.P., "Biblioteca Eva", Madrid, 1929.
15. Julio Nombela, *Impresiones y recuerdos*, capítulos "Un grupo de bohemios y un rasgo de Salamanca", "Se funda *Las Noticias*" y "*El Contemporáneo* y Bécquer", pp. 734-738 de la reedicion de 1976 (Madrid, ediciones Tebas).
16. Agradecemos esta información a Marie-Linda Ortega.
17. Datos proporcionados por Campillo (*El País*, *El Debate*) y la enciclopedia Espasa Calpe (*El Gobierno*, órgano de Topete segun el artículo).
18. *Revista de España*, tomos XXIII y XXIV.
19. *Revista de España*.
20. "El Monasterio de Piedra", tomo XXXI, 1873; "Nuestra Señora de Atocha", tomo XXXIII, 1873 también.
21. *Revista de España*, tomo XXXI, p. 464.
22. El 10 de abril de 1880, Correa lee en el Ateneo poesías inéditas y artículos originales. El 15 de enero de 1889 participa en una velada poética al lado de Manuel del Palacio, Velarde y Zorrilla. Según *Veinticuatro diarios. Madrid. 1830-1900*, tomo IV, C.S.I.C., Madrid, 1975.
23. Ver Eusebio Blasco, *Mis contemporáneos. Semblanzas varias* (1886), retrato "Bauer" (p. 58): "Su círculo íntimo tampoco es de banquero. Sus amigos se llaman Valera, Albareda, Correa, Aldana, personalidades, en fin, que amenizan las comidas y los almuerzos de aquella fastuosa casa con una conversación literaria, artística, erudita, pero nunca financiera, nunca ávida, nunca molesta."
24. Julio Nombela, *Impresiones y recuerdos* (edición citada, p. 737) : "Era Correa un hombre cuyo trato se deseaba, a quien sus amigos hicieron diputado y director de no sé qué departamento del Ministerio de Hacienda para que pudiera vivir con desahogo, a quien la célebre Maria Buschental recibía con gusto, como a otros cuantos amigos privilegiados, y daba de vez en cuando comidas y hasta hospedaje..."
25. Juan Valera, *Cartas a su mujer*, edicion de Cyrus De Coster y Matilde Galera Sánchez, Córdoba, 1989, p. 187.
26. *Ibid.*, p. 190.
27. *Ibid.,* p. 202.
28. Juan Valera, *Cartas a sus hijos*, edición de Matilde Galera Sánchez, Cordoba, 1991, pag. 185.
29. *Ibid.*, p. 191.
30. *Cartas a su mujer*, pag. 88.
31. *Ibid.*, pag. 157.

32. Traducido de *Les Matinées espagnoles*, 1886, tomo I, "La sociedad de Madrid", p. 67.
33. Sobre estas publicaciones y algunas otras, ver *Veinticuatro diarios madrilenos*, C.S.I.C., 1975, tomo IV, p. 149. Las *Charlas escritas* fueron las siguientes: 6.III, con este título sin más; 21.III, "Al buen tun, tun"; 25.III, "Sinfonia en la"; 5.IV, "Jácara fin de síglo". A las obras citadas puede añadirse el soneto "En sábado de gloria", escrito por Correa en memoria de su madre, inédito hasta que *La Ilustracion Espanola y Americana* lo publicara el 15 de abril de 1900 (p. 237 del tomo). Además, debe señalarse que Correa utilizó a veces el seudónimo de Raimond R. Strap (*Vid.*, por ejemplo, el cuento "¿Estaba loco" (traducción de Raymond Strap), *Revista de España*, 1871).

TEXTOS

APUNTES DE UN HOMBRE QUE NO HA DORMIDO, SOBRE LA BATALLA DE ALCOLEA

¿Va V. a Madrid? ¡Cuente V. la batalla! Así me despedían ayer los bravos libertadores de España al partir para Madrid desde la estación de Córdoba. Encargado, además, de participar a la Junta provisional de esta villa los detalles de tan memorable acontecimiento, vengo de hacerlo ahora mismo, y cumpliendo este deber, paso a hacer el relato, medio dormido por dentro, sin los necesarios apuntes y con toda la prisa que exige la incansable prensa de estos días. Más tarde, con más espacio, datos y tiempo, escribiré en la *Revista de España*, que publica mi amigo José Luis Albareda una descripción más concienzuda, y entonces desearé el colorido de Jenofontes, la sencillez de César y la concisión de Tácito, para historiar el suceso que en siete horas de horrible fuego y mortandad ha levantado una montaña de plomo y de hierro entre la España de trescientos años de absurdos dislates y la futura nación llena de fuerza y regeneradora autonomía.

Limítome, pues, a pedir perdón por lo que vaya escribiendo *calamo currente*, no sólo al público, sino a los que echaron sobre mis hombros tamaña empresa con un simple encargo.

El día 23 de setiembre a las seis de la mañana, después de diez días de movimiento, entusiasmo, abrazos, alegrías, penas y esperanzas, decidimos en Córdoba los Sres. Leigonier, a quien como a anfitrión corresponde el primer lugar, Alarcón, Morás, Rejano y Gómez Díez, todos miembros del respetable cuerpo de paisanos, llevar un magnífico almuerzo al bravo general Caballero de Rodas, que había tomado posición el día antes del puente de Alcolea, estableciendo su cuartel en la casa del señor marqués de Benamejí, titulada el *Capricho*, almuerzo que habíamos de compartir con el eminente escritor y esforzado hombre público Sr. López de Ayala, que debía volver la mañana aquella de desempeñar la comisión de parlamentario, cerca del marqués de Novaliches, con que le había honrado el ilustre general en jefe del ejército libertador, más cuidadosa de la sangre ajena, por ser de hermanos, que de la suya, por ser de la nación y de la libertad.

Después del asesinato de nuestro inolvidable compañero y mártir Sr. Vallin, la comisión de Ayala nos traía desasosegados, a pesar de que él partió para ella con la sonrisa en los labios, dando un viva a la libertad, y seguido solamente de un corneta y dos lanceros, en una de cuyas lanzas ondeaba la blanca banderola hecha con los pañuelos de

sus amigos.

Con nuestro almuerzo llegamos al campamento a las ocho de la mañana, en donde después de estrechar, abrazados a su pecho, al valiente parlamentario, supimos con tristeza que el general Pavía se negaba a toda razón, decidido a presentar batalla.

Antes que nosotros había llegado el señor duque de la Torre, que al recibir la noticia dejó ver en su noble rostro todo un mundo de penas. Sus ilusiones de muchos días, sus levantadas esperanzas, sus innumerables sacrificios eran inútiles ante la implacable obstinación del jefe de las fuerzas enemigas. Sin embargo, en aquel momento la última luz de la esperanza iluminó sus ojos, y creyendo que al verse en frente a los hermanos, al tropezar los hijos con sus padres, la tiranía con la libertad, podría la negra pólvora quedar encerrada en los oscuros cañones, dejando paso a la espresión [*sic*] de una simpatía sublime e instantánea, mandó preguntar a la estación de Alcolea si habían traído las 10.000 cintas.

¿Qué cintas son esas? Me preguntará el lector, y ahora comienzo a ver que no podré dormir si antes de describir la batalla me salen al encuentro estos detalles.

Con el objeto de que los soldados libertadores y las personas del cuartel general, tuviesen un distintivo en el combate, el duque de la Torre se ciñó al brazo el primero, y dio orden para que lo hiciesen los demás, una modesta cinta de percalina encarnada, que a poco tiempo los habitantes de Córdoba convirtieron en corbatas y lazos, bautizándolas con el nombre de color Alcolea.

A pesar, pues, de la obstinación de Novaliches, nuestro general en jefe pedía cintas encarnadas para los enemigos compatriotas.

No esperaba el duque de la Torre que los enemigos nos atacasen tan pronto. Sabía perfectamente que estos apenas habían tenido tiempo para racionarse, que se hallaban cansados de su largo y trabajoso camino, y apenas si tenían medios suficientes y útiles necesarios para atender a los horribles lances de una batalla. Colocado además en magníficas posiciones el ejército libertador, no podía suponerse que sin reflexionar y combinar maduramente su plan viniese el enemigo a atacarle.

Íbamos ya a proponer humildemente nuestro almuerzo a los dos convidados, sin saberlo, cuando la vista perspicaz, porque anteojos nadie llevaba, del general en jefe descubrió al terminar el llano de Pan Jiménez (así lo llaman los cordobeses) unas como hormigas que se deslizaban flanqueando la falda de *Las Cumbres*, a cuya espalda estaban los pueblos de Carpio, Montoro y Villar del Río, cantones de nuestros adversarios.

Participó su observación al general Caballero de Rodas y desde aquel mo-mento comenzaron los secretos, idas y venidas, serios rostros y abstraídas inteligencias que levantan un mundo entre paisanos y militares, convirtiéndose los primeros en trozos de carne, mudos e inútiles, y los segundos en seres superiores, embriones de héroes, a quienes los relojes que llevan en los bolsillos van contando implacablemente los últimos momentos quizás de una vida robusta, sana y generosa.

Después de dar algunas disposiciones partió el general en jefe para Córdoba, distante dos leguas y media del campamento y con la cual estábamos en comunicación por la carretera y por la vía férrea, completamente abastecida de máquinas, trenes y wagones [*sic*] y de enérgicos y activos empleados bajo la dirección del Sr. Chacón, jefe de estación incomparable, a quienes los militares deben parte de su gloria y los heridos casi todo su consuelo.

Mientras el activo Caballero de Rodas, jefe de la primera división, disponía lo que después veremos, almorzamos sin él, y concluido el almuerzo, entre brindis y vivas, con el ánimo algo más esforzado, porque el Montilla paracía hecho espresamente [*sic*] para

semejantes usos, comenzamos nosotros también a meter nuestro cuarto a espadas y a observar nuestras posiciones, las que iban tomando los enemigos y los detalles del terreno donde había de decidirse el porvenir de nuestra patria.

¡Dios me dé ayuda ahora para meterme a guerrero científico, que de todo hemos de hacer en estos trabajosos tiempos!

Las posiciones de nuestro ejército eran magníficas. Supongamos que trazó un círculo en un papel, y que en la parte de éste más cerca de mí, está colocado el puente de Alcolea, sobre el Guadalquivir, único paso para llegar a Córdoba, si se esceptúa [*sic*] el puente de la vía férrea, inutilizada ante anosotros, y paralelo y cercano al de piedra.

A la izquierda del puente y del círculo que hemos trazado, comienza a levantarse una eminencia que domina el llano, y sobre la cual están colocadas la casa de *El Capricho*, y más adelante, hacia el enemigo, que hemos de colocar enfrente, el cortijo de los Yegüeros, donde terminan unos espesos bosques de encinas [y] olivos, principio de la Sierra de Córdoba, que se levanta intransitable para los ejércitos detrás de ambos edificios y del bosque.

Ahora bien: suponiendo que el Sur lo marque el puente, el Oeste lo marcarán las dos casas y la sierra, el Norte las Cumbres y el este el río Guadalquivir. El llano de Pan Jiménez y de las Casas Blancas se estiende [*sic*] delante de nuestras posiciones, limitado a la derecha por el río, a la izquierda por la Sierra y por los bosques, que formando un semicírculo, llegan a perderse de vista, y al frente por las Cumbres.

La división Caballero de Rodas ocupa la delantera de la casa de los Yegüeros, donde termina el bosque, estendiéndose [*sic*] hasta la parte trasera de la de *El Capricho*. Veinte piezas de artilería de bronce han tomado posición en el costado Este de la misma casa y dominan el llano, flanqueando en toda su estensión [*sic*] la carretera que lo atraviesa, partiendo del puente y perdiéndose en las cumbres. El puente y las Ventas, que son unas casas aspilleradas, se hallan ocupados por nuestras tropas. Como se ve, nuestras defensas naturales e inespugnables [*sic*] eran la Sierra por un lado y el río por otro. Había que atacársenos, o por el bosque pasando el río y tomando la eminencia en la casa de *El Capricho*, o por la llanura, viniendo por la carretera a tomarnos el puente. Si se hacía por ambos lados, los enemigos tenían que separse en dos cuerpos, cuya unión y comunicación sólo podía establecerse a tres leguas de nuestras posiciones, por Villafranca, donde se atraviesa el Guadalquivir por medio de una barca; pues aunque en el mes de julio, mes que los franceses atacaron las mismas posiciones, existen algunos vados, desaparecen en el otoño con las lluvias. Todo esto lo había previsto el general Serrano al colocar la primera división, o séase de Caballero de Rodas, en el término de bosque, por cuyo escabroso terreno tenían que atravesar los enemigos para atacarnos, pasando antes por dos puentecillos los arroyos de Aguas Buenas y Yegüeros, y llegando al pie de la casa de este nombre encontrarían nuestras avanzadas una eminencia y la casa aspillerada conveniente. Además de estas defensas, no contaban con la principal. Era ésta Caballero de Rodas, a quien todo lo que se le ocurría decir, mirando a los enemigos muy lejos todavía, y contemplando las bayonetas de los bravos cazadores de Segorbe, Simancas y Tarifa, era:

-Verá V. qué poca pólvora gasto yo: resplandeciendo sus ojos con una mirada más brillante que el reverberante en las bayonetas.

Los enemigos en tanto siguen deslizándose enfrente por la falda de Las Cumbres. Ya rebasan la carretera, ancha cuerda de arrecife del inmenso círculo que forma el llano, interrumpida solamente por una casa blanca, a una legua de distancia, y por el cortijo de Pan Jiménez, algo más cerca de nuestras posiciones.

Entretanto, sin verlos a ellos ni ellos a nosotros, la brigada de Lacy va por entre los olivares y encinares de Charcillerejo y Pendolija, que terminan en nuestra ala izquierda, la cual ha de combatir con la derecha enemiga. Formaban ésta, según se nos dijo, los cazadores de Madrid, Barbastro, Gerona e ingenieros.

El centro y a la derecha del enemigo llegaba ya a la Casa Blanca, y era de ver la tranquilidad con que le veía avanzar nuestra vanguardia, oyéndose sólo éstas o parecidas observaciones, muestra fiel del espíritu generoso de nuestros soldados:

-Siguen avanzando; eso es señal de que se vienen.

-¡Ya veo la bandera blanca!... A ver... ¡No!

Este ¡no! se decía con los ojos húmedos de lágrimas.

-¡Ya se detienen! Nos atacarán mañana, y en cuanto nos hablen, esta noche se acaba todo.

-Justo, ya se corren a la izquierda y se detienen.

Efectivamente, el cuerpo de ejército se detuvo; pero ¡ay! para atacarnos. Esto, que era muestra de la obcecación de los jefes, lo era también de que por sus venas corría la valerosa sangre de los hijos de España. Se necesitaba la serenidad, el gran valor, la táctica soberbia y soberano arrojo de españoles para situarse así, a la descubierta, en medio de un llano perfecto al alcance de la batería rayada, cuya certeza no podrían desconocer los que juntos, pocos días antes, apuntaban con alborozo al mismo blanco.

La artillería enemiga colocóse detrás de la infantería y caballería situada en el llano, protegiendo a ésta efectivamente, pero en posición indudablemente inferior a la ocupada por la nuestra, desventaja compensada si se quiere por el número de sus piezas y por ser éstas de acero. Las 16 que aguardábamos de Sevilla llegaron al día siguiente, y el tren de batir que llegó por la mañana, no había podido aún ser sacado de los wagones [*sic*], sobre los cuales ¡por fortuna! durmieron en paz durante la encarnizada lucha.

A todo esto eran las doce. Ya comenzaban a llegar por el tren y la carretera las tropas que habían de reforzar la vanguardia, formar el centro y la reserva, al mando del general Rey, y comenzaba a creerse en la posibilidad del combate.

El inteligente, bravo y enérgico general Izquierdo, depositario del plan del general en jefe, iba con admirable sangre fría y oportuno entusiasmo colocando cada brigada en su sitio, victoreando [*sic*] a los soldados, que le recibían y rodeaban con vítores entusiastas.

En esto se advierte alguna agitación entre las filas de Segorbe y Simancas. Habla con el general Caballero de Rodas el coronel Grases, y la trompeta marca la señal de alto. Los cazadores de Madrid habían materialmente tropezado con nuestra avanzada. ¡Ya estaban allí!

Al toque de alto se detienen asombrados los enemigos, y Caballero de Rodas manda que se presente el jefe de aquella fuerza, que pide permiso al general para retirarse. Contéstale éste que si se retira le hace fuego, que si avanza un paso, lo mismo; el único medio para no esponerse [*sic*] era quedarse allí. Bajo el fuego de nuestros soldados y cañones, la brigada Lacy quedó prisionera, si así puede decirse, hora y media. En esto, el aire retruena con vivas, las bandas de música agitan el espacio; el general Serrano volvía de Córdoba. Eran las doce y ya había andado a caballo ocho leguas, enviado de la ciudad, la tropa acantonada, ocupándose de su alimento, de que nada faltase a los heridos, que debían ser levantados en el acto de caer, nombrando al coronel Chacón para que dirigiese el servicio de los trenes y telégrafo en la estación de Córdoba, ultimado su plan de defensa, reducido a no dejar operar la numerosa caballería del enemigo, y resolver, como él decía, con simpática y firme entonación:

-¡Convertirnos allí en cal y canto!

De todo se ocupó, todo lo previó, nada faltó en las siete horas que durara la tenaz lucha, auxiliado por el general Izquierdo y el coronel López Domínguez, para quien, como militar y secretario, toda alabanza es poca. Enteróse de lo ocurrido, y adelantándose solo con Caballero de Rodas, conferenció con Lacy.

Éste no pudo menos de confesar que había sido sorprendido en vez de sorprendernos, que su posición era comprometidísima y que tan cerca como estaba de nosotros, podía considerarse ya vencido. No accedió, sin embargo, a las súplicas del general en jefe, para que se uniese al ejército libertador por consideraciones de un deber mal entendido que respetamos, y viendo comprometida su fuerza, habló hasta de pegarse un tiro.

Entonces se levantó del fondo del alma noble del duque de la Torre ese má-gico y secreto impulso que convierte la memoria perecedera del hombre en eterno recuerdo de gloria inmarcesible y santa.

-Brigadier Lacy -le dijo-, comprendo la posición en que usted se halla. Además, el ejército de la libertad no quiere triunfar sin combatir, ni combatir sin haberlo evitado. Puede V. retirarse con su fuerza.

-¿Con qué condiciones?

-¡Con ninguna!

No sabemos de ningún general antiguo ni moderno que haya apurado hasta límites iguales los deberes de la humanidad, ni sentido con tan soberano empuje del sentimiento de la hidalguía.

Además, la acción era altamente política. ¿Quién podía esperar lo que sucedió? Creyó tanto el general que su noble acto tuviera un éxito digno, que en el instante volvió grupas, relatando lo ocurrido a las tropas, que contestaban con entusiastas vivas; tomo, precedido de su escolta, el camino de Córdoba. Habíamos ya trotado un cuarto de hora cuando el ayudante Sr. Bermúdez llegó precipitadamente y habló al oído del duque. El brigadier Lacy, después de tomar posiciones, avisaba, y en esto llenó gratuitamente un acto de cortesía, que su general de división, según decían unos, Gaertner, según otros Echevarría, le mandaba imperiosamente romper fuego.

Volvióse a escape el general Serrano. En su rostro veíase que el hombre noble, generoso y magnánimo se había convertido en el guerrero que ostenía sobre sus hombros el tremendo peso de su responsabilidad y el libre destino de España. Pasábamos por detrás de las Ventas del puente. Sonó un tiro muy cerca, contestó otro, una tremenda descarga después, otra en el acto. El fuego se había roto entre los hermanos. La suerte estaba echada.

Detúvose el general, echó pie a tierra tranquilamente, miró el reloj, y reflexionando breves instantes volvió a montar, dirigiéndose con su escolta a la meseta que se estiende [*sic*] entre la casa de *El Capricho* y la de los Yegüeros, y comenzó a dirigir la batalla, sin ocuparse de ningún género de peligros. Salvóle en todo el día su brillante estrella.

El brigadier Salazar mandaba la primera brigada de cazadores de Segorbe, Simancas y Tarifa, que fue la que comenzó el fuego. Caballero de Rodas miraba a Salazar y aprobaba. No hay para qué decir cómo se portó el brigadier Salazar. Los enemigos nos hacían un fuego horrible entre los olivares, no menos horrible por nuestra parte. A los diez minutos Segorbe apretó sus bayonetas, y al bravo e irresistible empuje, no sin ser mermados por las bajas, los cazadores de Madrid fueron arrojados de Yegüeros. Volvió el mortífero fuego y Simancas con otra carga ganó más terreno.

Entró a apoyar a ésta la segunda brigada de Alaminos, compuesta de Borbón y

Cantabria. Acudió después la segunda división de reserva al mando del bravo y tranquilo Rey, destacándose el coronel Taboada al frente del batallón de Aragón y peleando todos, amigos y adversarios, de olivo en olivo, de encina en encina, escuchóse durante toda la tarde el mismo sostenido, vivísimo fuego, quedando destrozada completamente el ala derecha del enemigo, rematando esta brillante acción, ¿quién?... ¿Quien había de ser?...

El general Caballero de Rodas que con treinta carabineros dio una carga impetuosa, por el terreno de la Sierra, cuyos jarales tapan a un hombre, y cuyos rayados me parecieron imposible que hubieran podido pasarse por caballos. Esto, por supuesto, lo vi al otro día de combate; porque ni tenía para qué estar entre aquellos energúmenos, ni era tanta mi heroicidad que por gusto y sin hacer falta fuera a buscar la muerte al pie del tosco árbol consagrado al cerdo.

¿Cómo citar los nombres ni describir los detalles de esta brillante victoria parcial?

El número entero no bastaría para los nombres y los hechos. Alaminos entró en acción con un bastón que regaló después a la duquesa de Castigliones. Su gente tuvo preso a un general, de cuyo nombre no quiero acordarme, que después de haberse entregado y gritado ¡Viva la libertad! ¡Viva Serrano! ¡Viva Prim! logrando salvar la vida, volvió grupas y escapó de entre los que le habían perdonado. Borbón se apoderó de la bandera de Barbastro, y los cazadores de Madrid, que no fueron muertos y heridos cumpliendo heróicamente con su mal entendida y desdichada causa, cayeron prisioneros.

Llevados ante el general en jefe, éste preguntó a los soldados si se le unían. Contestaron que sí, y en el acto recibieron la cinta encarnada. Los oficiales rehusaron, y el general, devolviéndoles sus espadas, les dijo que podían marchar donde gustasen, siempre generoso.

Como no me gusta echármela de héroe sin serlo, voy a ocuparme de mí un poco, con permiso de los lectores. No estábamos los paisanos del almuerzo prevenidos para la acción; así es que nos cogió sin caballos. Ayala lo tenía, Navarro (hermano de Navarro y Rodrigo), herido ligeramente por un casco de metralla, lo trajo de Córdoba; Merás y Rejano encontraron quienes se los prestasen, y Gómez Díez y yo sólo encontramos dos acémilas, con las cuales figuramos en la escolta hasta las cuatro de la tarde. Alarcón no tuvo ni caballo ni acemila.

De la mía fui despojado ignominiosamente por un señor soldado que me cogió solo y que con el *sans fasoas* de los campamentos dispuso de ella arrastrando su enorme sable de caballería.

-Paisano, suelta ese mulo, que me hace falta.

No me metí en discusiones ni tenía interés alguno en guardarlo para ministro de Hacienda, según el antiguo régimen; así que me apeé y seguí echándomela de bravo a pie hasta que me puse con Alarcón a asistir a los heridos, lo cual, sobre parecernos más útil, nos evitaba ser atropellados por un escuadrón de caballería amigo, algo más temibles que una descarga de los adversarios.

Mientras Caballero batía el ala izquierda, los cañones enemigos vomitaban sobre nosotros granada sobre granada; hasta cuatro mil nos dispararon. Fortuna que los primeros fueron muy altos, luego muy bajos, y cuando, llegando a hacer admirables disparos, caían entre nosotros las más de ellas, se empotraban sin reventar en el suelo blando que ocupábamos, dejándolo sembrado como de madri-gueras de topos. Según me han dicho los artilleros, consistía en la cápsula. No entiendo de cápsulas. Nuestra artillería, dirigida de cuando en cuando por López Domínguez, que en todas partes se hallaba, y mandada siempre por los coroneles Biengua y Perox, hacían con sus cañones de bronce disparos

más certeros. Ponían las granadas donde querían, como ahora veremos.

Viendo Pavía destrozada su ala izquierda, destacó, no sabemos con qué intenciones, varios escuadrones al mando de Girgenti, cuya conducta fue digna de mejor causa. Estos escuadrones avanzaron bravamente por el llano, como si asistiesen a una parada, recibiendo varias granadas, rehaciéndose siempre, hasta que, vista la inutilidad de su esfuerzo, se retiraron con un orden admirable.

Refugiábanse tras el cortijo citado, y al notarlo nuestros artilleros, lo incendiaron con una granada.

Dispararon las cinco baterías 370 veces, ascendiendo el total a la suma de 1820 balas y granadas. De modo que de uno y otro lado cruzaron el aire en seis horas cerca de seis mil proyectiles. Los enemigos agotaron sus provisiones.

Ardiendo el cortijo, convencido de su derrota y en su obcecación lamentable, el marqués de Novaliches resolvió desesperadamente atacar el puente, clave de Córdoba y de Andalucía, y base de nuestro empeño.

¡Cuánto valor inútil! ¡Cuánta sangre española ciegamente vertida! Por el llano como en un simulacro, a paso redoblado, tocando marcha, llevando a la cabeza el que fue mi amigo, el que desde adverso campamento admiré como un héroe, al joven capitán de estado mayor Meca, que sin permitir disparar un tiro a sus soldados, llegó con ellos hasta la cabecera del puente, donde encontró el fin de su corta y gloriosa vida.

Una descarga horrible hicieron los cuatro batallones enemigos sobre los valientes soldados que defendían el puente, guarnecido por el regimiento de Valencia, brigada del coronel Enrile y 130 carabineros. Otra descarga les contestó desde el puente y las ventas, continuando el fuego sin interrupción horrible. Disparaba con bala y granada nuestra artillerá por el flanco de los enemigos, no haciendo uso de la granada de orden del general en jefe, con la cual hubieran sido literalmente barridos. Cargó allí la infantería contra la infantería, oyéndose el crujir de las bayonetas; el puente fue un río de fuego más vivo que a lo lejos devoraba la riqueza de algún arrendatario, y los enemigos cejaron ante la bravura y firmeza de nuestros soldados. Entonces los carabineros dieron una brillante carga.

En este ataque fue herido gravemente el general en jefe enemigo, cuya presencia allí y lo desalentado del ataque prueba que peleaba más por la muerte que por la victoria, que hubiera sido estupidez soñar a aquella hora, desmoralizadas sus tropas, con enemigo tan valiente y decidido y en punto tan formidable. Venció el ejército liberal y venció a sus hermanos, lo cual prueba que dado valor y energía iguales, la habilidad de los jefes y el poder de la idea son más potentes que las resoluciones estremas [*sic*] y desalentadas, unidas a la falta de entusiasmo generosos.

Pero son las dos y media y aún no he dormido. Concluiré haciendo notar las palabras del duque de la Torre, que al presentarle heridos los adversarios, lloraba como un niño después de ganar como gigante tan ruda batalla. Estas palabras son el digno fin de las que pronunció en el comienzo del combate.

Al acostarse rendido sobre un armon, por haber dejado su cama a los heridos, el duque de la Torre, que no puede ser ya capitán general, porque lo es; ni duque, porque lo es; ni rico, porque lo es; ni gobierno sino a la fuerza, esclamó [*sic*] tendiéndose a lo largo con el candor de un niño:

-Yo ya cumplí mi misión. Ahora, que decida el pueblo. ¡Qué ganas tengo de encerrarme en un cuarto con mis hijos y comérmelos a besos sin *acordarme de nada*!

Lo que se dice en tal ocasión, con tales antecedentes y en semejante sitio, es una verdad sencilla; pero es una gran verdad. **R. RODRÍGUEZ CORREA.**

(*La Época*, Año XX, núm. 6384. Sábado, 3 de Octubre de 1868.)

CUARTETO CARNÍVORO AMOROSO

Cantantes

Chiquitín, Mustafá, Pepita y León

I

El sotabanco

Estamos en Primavera. El señor de Febo, desembarazándose de la bufanda de nubes con que ha tenido por conveniente abrigarse durante el invierno, monta en su flamígero carro, y, hostigando a los briosos corceles, se precipita por el espacio, lleno de calor, de juventud y de vida, y metiéndose por todas partes como Pedro por su casa. No hay claro de nube, rendija de puerta, postigo de ventana, ni abertura, en fin, de ninguna especie por la que no se introduzca de sopetón, dorando con su presencia hasta los átomos ligeros que vagan por la atmósfera.

Son las seis de la mañana. Febo ha encontrado abierta la ventana de un sotabanco, y sin pedir permiso a los cristales, se ha metido en la habitación, recreándose en su limpieza y jugueteando en mil variados reflejos sobre la bruñida superficie de los escasos muebles de nogal.

Chiquitín, que preludiaba hacía rato en su jaula de alambres, sorprendido por tan osado caballero, después de sacudir, a modo de desperezo, sus pajizas alas, y de dar dos refregones e su pico en el palo que le sirve de lecho, comienza a denunciar la presencia del visitante con una cascada de notas argentinas, de trinos precipitados y de píos cariñosos, que le denuncian por el Tamberlik de los canarios.

Aún no había terminado *Chiquitín* la primera parte de sus variaciones, cuando, deslizándose por la entreabierta puerta y dando un mallido [*sic*] lastimero, se presenta en la salita *Mustafá*, gatazo enorme, blanco como la nieve, y con todas las señales de morir de un ataque de apoplejía, visto lo corto de su cuello y la estremada [*sic*] redondez de sus carnes. Después de estirarse perezosamente y de lavarse la cara con todo el esmero de la raza gatuna, *Mustafá* salta sobre una silla y comienza a mirar a *Chiquitín* de hito en hito, no sabemos si embargado por su música, a fuer de buen diletanti [*sic*], o encantado con las proporciones que tenía el cuerpo del animalito bípedo alado para pasar por su felina garganta, descansando de tantos brincos y revoloteos en el tranquilo laboratorio de las digestiones del señor *Mustafá*.

Chiquitín, mientras tanto, miraba desde la altura de su jaula al atento gato y proseguía en sus trinos y en sus alegres revuelos, cansando la desesperación de su compañero de casa.

De pronto suena un pestillo. Se abre de par en par la puerta que pone en comunicación a *la sala* con la alcoba y aparece en el dintel Pepita, rebujada en un pañolón de lana. Esperemos a que abra del todo los ojos, que se han deslumbrado con la claridad que les ha

herido, y a que levante la cabeza, que ha bajado involuntariamente, para ver qué tal es Pepita.

Pepita es una morena clara, con cabellos castaños, ojos pardos, boca fresquísima, nariz un sí es no es respingona, tipo perfecto, en fin, de la modista de Madrid.

Chiquitín, al verla redobla sus trinos. Ella se acerca a la jaula y comienza a atolondrarle con un millar de requiebros, de besos y de mimos. De pronto se apercibe de la actitud del señor *Mustafá*, que mira con los ojos medio cerrados a la jaula, sin duda porque no denuncien ante su ama sus criminales intenciones. Ésta, aterrada con la presencia del gato, esclama [*sic*]:

-¡Zape, *Mustafá*!

Y *Mustafá* se escapa con el rabo entre piernas, diciendo para sus adentros:

-¡Me han conocido!

A poco suena la campanilla, abandona Pepita la habitación, y al ver que es la *señá Juana*, la portera, abre confiada y recibe de sus manos *la compra*, que asciende por junto a cinco reales, con sisa y todo.

Pepita entra en la cocina, única habitación de más que tiene la casa, y *Mustafá* la sigue acosándola a mallidos hasta que le tapan la boca las agallas del pescado que Pepita limpia con pulcritud. A los mallidos de *Mustafá* suceden los monótonos resoplidos del fuelle, y puesto ya el puchero en la lumbre, Pepita vuelve a *la sala*, llevando en una mano la escoba y en otra dos o tres hojas de lechuga, espléndido refrigerio de *Chiquitín*, en días señalados.

¿Por qué era señalado aquel día?

Este es el *quid* de la dificultad. No era día de fiesta, estamos en mitad de la semana, Pepita no había acabado de bordar *la última entrega*, luego no había cobrado; ¿por qué razón era señalado aquel día? Porque aquel día era San León I papa.

¿Y qué tenía que ver Pepita con el papa San León?

Como a estas líneas sólo le [*sic*] faltan capítulos para ser novela, el capítulo siguiente nos esplicará [*sic*] el porqué comía lechuga *Chiquitín* y pescado *Mustafá*.

II
Magnetismo

Pepita era bordadora *en fino*, y su habilidad le permitía ganar más con la aguja que ganan por lo regular todas sus colegas. Así es que nuestros lectores no estrañarán [*sic*] que la bordadora *en fino* se permitía el lujo de tener un sotabanco con tres piezas, por el que paga cuatro duros al mes, en sociedad con un gato y un canario. Desde que murió su madre, Pepita vivía sola, y escepto [*sic*] el *maestro de baile*, como ella decía, o el aguador, como dice todo el mundo, ningún hombre había penetrado en aquella lilliputiense [*sic*] y virginal morada.

Si nos fuéramos a guiar por los cantares de Pepita, sus maliciosas conversaciones y sus picarescos guiños y miradas, de fijo que nos encargaríamos para su entierro caja blanca; pero dejando aparte las apariencias, Pepita era tan pura como la nieve no pisada.

Una mañana de invierno, en que llovía a cántaros, Pepita con el traje recogido, y enseñando la blancura de sus enaguas, su diminuto pie y una especie de indicación de media, subía por la Carrera de San Jerónimo *a por costura*, pues era lunes.

León, despues de haber echado la noche a perros en el casino, estaba a la puerta de éste, desesperado, porque no pasaba un miserable tres por ciento, y decidido ya a cruzar a

pie el inmenso piélago de lodo de la coronada villa.

En esto Pepita, hecha una *tacita de plata* y con paso menudo, pasa por la acera de enfrente. León la ve y... Le echa una mirada, hermana en intensidad y deseo a las que el gato dirijía al canario. Figúrense VV. qué haría *Mustafá* viendo a *Chiquitín* fuera de su jaula. Esto mismo hizo León al ver a Pepita. Se decidió a darle caza, y cuando estuvo a tiro de requiebros, le dirigió una descarga, que Pepita resistió a quema-ropa, sin dar señales de oírla, y apretando más el paso.

Antes de llegar a la Puerta del Sol, dos jóvenes, que sin tener en cuenta que ya se habían apagado las luces, venían alumbrados, se pusieron delante de Pepita, decididos a detenerla en su camino.

Tira Pepita por la izquierda y los jóvenes le salen al encuentro; intenta pasar por la derecha, y el mismo obstáculo.

Pepita sintió un temblor semejante al que esperimentaría [*sic*] *Chiqutín* delante de dos *Mustafá*.

Un capítulo de novela romántica pasa por la frente de León, y colocándose al lado de Pepita, da un empujón a los sacerdotes de Baco, y la saca incólume de entre sus garras.

Pepita entonces va a dar las gracias a León, dilatando sus menudos labios; pero la risa se detiene en su boca, y bajando los ojos, balbucea la palabra "¡gracias!" magnetizada por la mirada de León y deslumbrada por la hermosura de su rostro varonil.

_Esos se empeñarán en seguirla a V. ¿Quiere V. que la acompañe?

-Como V. quiera -dice Pepita, y ambos doblan por la calle de Espoz y Mina.

Pepita entra en la tienda, sale, y León, a duras penas se apodera del lío, no sin inspeccionar la calle de arriba abajo y escondido debajo de la capa, temeroso de que su aventura de por la mañana le pusiese en ridículo por la noche.

La pareja llega al término de su destino; León se empeñaba en subir, pero Pepita, poniéndose seria, le dijo que nones, y héteme a León haciéndose interiormente el juramento de que había de entrar en el paraíso, cuya entrada le negaba un ángel tan bonito.

Pepita, al alzar el picaporte, se encontró la jaula de *Chiquitín* medio ladeada y a *Mustafá* debajo con los ojos hechos ascuas:

-¡Zape, *Mustafá*! -le dijo, y éste echó a correr, esclamando [*sic*]:

-Al fin y al cabo lo he de pillar.

Al mismo tiempo León, mirando la casa como *Mustafá* la jaula, se decía:

-¡Entraré al fin y al cabo!

III

Mustafá *sobre la cómoda y León sobre la pista*

Pepita después de haber puesto el puchero a la lumbre y de haber barrido *toda la casa*, se dirigió al canastillo de la costura, sacó su pañuelo de batista y se dedicó a terminar la letra L, que bordaba con las hebras de su cabello, tarareando la conocida habanera que dice así:

No me lleves a Paul,
que me verá mamá,
llévame a Capellanes,
que estoy segura que allí no está.

Chiquitín le hacía el dúo sin cuidarse de la armonía, y *Mustafá* roncaba frotando su espinazo contra el palo de la silla en que estaba sentada la joven.

Un campanillazo viene a destruir la paz de aquel cuadro; Pepita toma por el ventanillo una carta, y *Mustafá*, como herido por una idea súbita, clava su vista en la cómoda de nogal.

Pepita abre la carta y lee lo siguiente:

"Puesto que tan poco te fías de mí, que aún no he podido verte a solas un momento, hoy que es día de mi santo ¿querras comer conmigo?

En el portal te espero a las cuatro y media.

Te quiere mucho tu LEÓN."

Pepita dejó la carta sobre la costura, y fijando sus ojos en la letra que acababa de bordar, se abstrajo en sus pensamientos.

Hasta ahora es un misterio lo que pensaría Pepita; pero el caso es que poco a poco se fueron humedeciendo sus claras pupilas, y dos temblorosas lágrimas bajaron lentamente por su rostro, cayendo sobre la blanca batista del pañuelo.

Al mismo tiempo *Chiquitín* comenzó a revolotear agitadamente, cesando en sus melodías.

Mustafá, subido sobre la cómoda, puesta la cabeza sobre las patas delanteras, se comía con los ojos a *Chiquitín*.

Pepita volvió a leer la carta y volvió a llorar, embargada por un estraño [*sic*] presentimiento.

Chiquitín piaba lastimosamente.

Mustafá se relamía los hocicos con la perspectiva de una posibilidad de festín de canario, y León, sentado junto a la chimenea de su gabinete, sonreía satisfecho pensando en la *yegüita cerrera*, o sease Pepita la bordadora en fino.

IV
Comida y digestión

Son las cuatro y media de la tarde.

Pepita vuelve a leer la carta, recoge el pañuelo, y poniéndose la mantilla, sin cuidarse de que *Mustafá* se queda solo con *Chiquitín*, abandona el sotabanco.

León la esperaba en la puerta de la casa.

-Toma -le dice Pepita alargándole el pañuelo-, ¡lo he bordado para ti!

León sin mirarlo, se lo guardó en el bolsillo, echando a Pepita una tierna mirada.

- Conque ¿vamos? -añadió.

Pepita hizo un gracioso mohín que, traducido en palabras, significaba:

-¿No pudiéramos dejarlo para otro día?

-Vamos, tonta -respondió León-. Después que abandono a mis amigos y prefiero comer sólo contigo...

Pepita hizo otro mohín, que interpretado decía:

-Pues eso de *solitos*, es lo que a mí no me agrada.

-¡Mujer, mira que me enfado...! Bueno está tu cariño. No parece sino que te voy a comer...

Y así hablando, León fue aproximando su boca al oído de Pepita, abrasándola con su aliento y prorrumpiendo en esas mil palabras de mimo y de ardiente amor, que tanto gustan a todas las mujeres, sobre todo cuando salen de la boca del hombre a quien aman

ciegamente. Al cabo de media hora León se hallaba sirviendo la sopa a Pepita, y trascurrida [*sic*] la hora entera Pepita bajaba la cabeza, y las mejillas se le encendían cada vez que le echaba una mirada.

.....

.....

Dejemos a los tiernos amantes comiendo ya los postres en el mismo plato, y volvamos al sotabanco en que dejamos a *Mustafá* y *Chiquitín*, donde va a verificarse el mayor de los crímenes.

Mustafá continuó largo rato subido en la cómoda mirando sin pestañear a *Chiquitín*, que se agitaba intranquilo.

Poco a poco se fue deslizando sobre la cómoda y cuando llego al borde de ella lanzó un débil mallido.

Este mallido quería decir:

-¡Hum! La jaula está lejos...

A esta esclamación [*sic*] se siguieron dos o tres vueltas por la meseta de la cómoda, vueltas que terminaron en un mallido más fuerte.

De pronto *Mustafá* se detiene, mira desatentado a la jaula, las negras niñas de sus ojos verdes se van dilatando poco a poco, abre la boca desmesuradamente, relamiéndose deseperado el hocico, y ¡zas! parte como una saeta a clavar sus garras en los alambres de la jaula de *Chiquitín*, que se viene abajo con estruendo.

Mustafá asustado, corre a esconderse bajo una silla, mientras *Chiquitín* revolotea dentro de su cárcel que rueda por el suelo.

¡Ved a *Mustafá*!

Quizás se ha compadecido de su víctima, y arrepentido de haberse dejado llevar por el primer impulso, viene pasito a paso arrimándose a la jaula para pedir perdón a *Chiquitín* por el susto que le ha causado.

Pero,

¡Ay infeliz de la que nace hermosa!

¡Ay infeliz del que nació canario!

Al mismo tiempo que el mozo de la fonda entraba en el cuarto en que comían León y Pepita, atraído por un ruido que cualquiera persona maliciosa hubiera tomado por el rumor de un beso, preguntando con una sonrisita burlona si habían llamado, *Mustafá* hacía rodar a zarpazos la jaula de *Chiquitín*.

¡Horror...! La portezuela se ha abierto.

Chiquitín sale volando... *Mustafá* da un horrible brinco; alcanza a su víctima, que pía lastimosamente, y roncando con placer salvaje, vuelve a meterse debajo de la silla.

Apartemos la vista de aquel horrible cuadro.

Miserere, Domine, Chiquitinis, secundum magnam misericordiam tuam.

V
Epílogo

Son las seis y media de la tarde. La vaguedad del crepúsculo ha sucedido a la brilantez del sol. Nada turba la paz del sotabanco de Pepita.

Álzase el picaporte y entra ella.

Fuérase por la ausencia de aquella atmósfera de luz en la que vimos envuelta por

la mañana, o por un vago presentimiento de su desgracia, o porque la naturaleza tuviese alguna relación con esas flores que se agostan con el crepúsculo, el caso es que Pepita, al presentarse en el sotabanco, no entró con su impetuosidad y alegría cotidianas.

Su primera mirada es para el sitio de la jaula de *Chiquitín*.

Pepita palidece.

Ve la jaula en el suelo, se acerca a inspeccionarla, pero el pájaro no estaba allí.

En esto, distingue junto a una silla unas cuantas plumas del adorado animalito, y retírase espantada.

Mustafá, al mismo tiempo, sale de debajo de la silla, desperezándose cínicamente como diciendo:

¡Que haya un cadáver más, qué importa al mundo!

Pepita, comprendiendo lo horrible del drama, que acababa de pasar, fue convulsa a recoger los últimos restos del pobre *Chiquitín*. Sentóse después en su sillita de costura, depositó las plumas del malogrado pajarillo en su falda, y con las manos caídas y la mirada triste comenzó a mirarlas fijamente. Un mar de lágrimas brotó de sus rasgados ojos, y a poco tiempo comenzó a sollozar esclamando [*sic*] de cuando en cuando, mesándose los cabellos:

-¡Si yo no hubiera salido...!

Al día siguiente lo primero que hizo Pepita fue mirar a través de sus lágrimas la jaula de *Chiquitín*, dar un soberano puntapié a *Mustafá* que le hacía la rueda, y echarse llorando en los brazos de León, a quien abrió ella misma, después que aquel hubo dado un franco y estrepitoso [*sic*] tirón de la campañilla.

Mustafá le recibió con un mallido cariñoso, y León hizo mil caricias al gato. ¡Dios los cría y ellos se juntan!

VI
Moraleja

El pájaro y la mujer
no deben quedarse solos.
El primero, con el gato,
la segunda, con el novio.

R.

R.Correa

(*La Opinión*, 969: 29-III-1863. Procede de *El Contemporáneo*, 20-III-1863)

RESEÑAS

Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y leyendas,* edición, introducción y notas de Ana Rodríguez-Fischer, Barcelona, PPU, 1992, 2ª edición.

Uno de los síntomas más inequívocos de la vigencia de Bécquer es sin duda la permanente aparición de ediciones de su obra y en particular de sus *Rimas y Leyendas.* Ediciones, además, que se agotan en breve espacio de tiempo como ha ocurrido con la aquí reseñada, que comento en su ya segunda edición. Dirigida a un público universitario ofrece en primer lugar una ponderada semblanza biográfica del poeta (pp. 9-22), seguida de dos apartados sobre las *Rimas* (pp. 23-45) y las *Leyendas* (pp. 45-74) y otro breve sobre la presencia de Bécquer (pp. 74-80) en la literatura española posterior, punteándolo con referencias a grandes autores como Juan Ramón Jiménez, Machado, Unamuno, etc. El criterio seguido en la edición de los textos es el siguiente: para las *Rimas* se parte del manuscrito del *Libro de los gorriones,* dando como buenas en general las correciones efectuadas y añadiendo en notas las variantes que presentan los textos en sus versiones periodísticas publicadas en vida del autor o después. Agrega ocho rimas que no figuran en el *Libro de los gorriones,* excluyendo la obra que se considera apócrifa. La "Introducción sinfónica" y el texto de la reseña que hiciera a *La soledad,* de A. Ferrán, acompañan a las *Rimas.* Para las *Leyendas* se ha partido de los textos fijados por Rubén Benítez considerando las versiones periodísticas por él estudiadas. Excluye las narraciones apócrifas "La voz del silencio" y "La fe salva", ordenando las leyendas según fueron apareciendo en la prensa por primera vez. Añadidas las notas que acompañan a los textos, todo ello convierte este libro en una buena edición escolar en la que se encuentra la información necesaria para afrontar la lectura de los textos bien sopesada. El mayor reparo que cabe hacer tal vez a esta edición como a otras aparecidas en los últimos años es que se impone ya ampliar la colación de los textos con las nuevas ediciones de estos hechas en vida del poeta de las que se va teniendo noticia, no tanto porque se hayan producido novedades textuales grandes cuanto por una necesaria exhaustividad, para que vaya quedando perfilada cada vez mejor la primera difusión impresa de los textos becquerianos, controlada o no por el poeta. Todo ello a la espera de una cada vez más urgente edición de sus *Obras completas,* realizada con todo el rigor posible. El obstáculo mayor al respecto es la coincidencia de fechas entre la realización de estas ediciones y la noticia de nuevas versiones de algunos textos que se viene produciendo sobre todo a partir de 1990, pero que habrá que tener en cuenta en futuras revisiones. (**J. Rubio**)

***

Bécquer, *Leyendas, apólogos y otros relatos*, prólogo y notas de Rubén Benítez, Labor, Barcelona, 1993. Bécquer, *Leyendas*, estudio y notas de José B. Monleón, Akal, Madrid, 1992. Bécquer, *Leyendas*, edición de Joan Estruch, con un estudio preliminar de Russell P. Sebold, Biblioteca clásica, Crítica, Barcelona, 1994.

Es Gustavo Adolfo Bécquer, a pesar del tiempo y de las modas, uno de los escritores que goza de más reediciones de sus obras. Unas, filológicas; otras, más populares. No hay año en que por gusto o por negocio algún editor no se aventure a publicar alguna obra del poeta sevillano. Prueba todo ello del evidente fervor y buena acogida con que se siguen recibiendo sus obras.

La prosa becqueriana, como ya denunciara Rubén Benítez, parecía estar menos considerada que la poesía de las *Rimas*, pero tanto los estudios críticos como las reediciones muestran desde hace tiempo

una tendencia más igualada.

Existen, entre los muchos que en el mundo han sido, dos grandes editores de las *Leyendas* becquerianas: los amigos del poeta (Correa y Ferrán principalmente; y aunque a éste último se le cita menos ahí está Rafael Montesinos para deshacer el entuerto con sus últimos trabajos), que tomaron sobre sus hombros la delicada tarea de compilar póstumamente la obra de Bécquer, para lo cual coleccionaron todos los escritos que pudieron (o quisieron) hallar: gracias a ellos nos han llegado muchos textos becquerianos que estaban sin firmar. Y, en nuestro tiempo, el profesor Rubén Benítez, maestro indiscutible de toda una legión de becquerianistas jóvenes y menos jóvenes, que se atrevió a enmendar la plana a los amigos del poeta y retrotrajo los textos en prosa a la primitiva versión periodística, única, aunque con las lógicas erratas, fiel a la voluntad de su autor, porque Correa, Ferrán y Campillo quisieron, sobre todo el último, hacer, con la mejor intención, más académica la fresca prosa becqueriana.

Rubén Benítez publicó en 1974 la edición crítica que ahora se reedita (en 1990, además, cuidó para la editorial Taurus de una antología de prosa y verso becquerianos), donde incluía entonces textos apócrifos inventados por Iglesias Figueroa (aunque con dudas explícitas sobre su autoría) que Montesinos ha terminado por desterrar del *corpus* becqueriano y que, por tanto, desaparecen ahora. Benítez da las variantes de la edición póstuma de 1871 y las de las *Obras Completas* de Aguilar (¿Gamallo Fierros?), y su texto reproduce la versión periodística primera, de la que corrige las erratas. Como bien dice Estruch en la introducción de sus *Leyendas*: "De la edición de Rubén Benítez han partido casi todas las ediciones posteriores" (p.37).

José B. Monleón, colega de Benítez en UCLA opta por reproducir los "textos periodísticos originales tratando de seguirlos con la mayor fidelidad posible" (p.43), sin anotar variantes que considera, con buen criterio, ajenas al autor y que no aclaran demasiado: lo que es peor, "eliminan muchas veces elementos del 'habla popular' que Bécquer trata de recrear" (*id.*).

Joan Estruch, que añade a las variantes un denso y útil repertorio de notas eruditas, pretende: "establecer, o mejor, reestablecer el texto becqueriano no sólo mediante la lectura *ad litteram* de la primera versión, sino también de una prudente *emendatio ope ingenii* de erratas que han quedado inadvertidas hasta ahora" (p.37). Su aparato crítico tiene en cuenta, además de la primera versión periodística, la edición póstuma de 1871, la de Aguilar, la segunda versión periodística de *El Español* realizada en 1866 y hasta una edición fraudulenta de *Maese Pérez* de Cádiz, 1862. Agradeciendo al editor el inmenso trabajo que ello ha supuesto anotarlas para curiosidad del lector, puede ocurrir que, a medida que la investigación becqueriana progresa, cada vez salgan a la luz más ediciones realizadas en vida de Bécquer sin que esté documentada la intervención del autor, de modo que se haga imposible tenerlas todas en cuenta. Y no digo esto precisamente por los textos de *El Español*, en los que se puede suponer con fundamento la vigilancia de Bécquer y, por tanto, es un acierto del editor haberlos tenido en cuenta por primera vez en las ediciones críticas de las *Leyendas*. Cito, a modo de ejemplo, por mi parte, dos versiones más que Estruch lógicamente no ha revisado: las que aparecen en el *Diario de Alcoy* en 1865-1866, al cuidado de Augusto Ferrán, futuro coeditor de las *Obras* póstumas becquerianas, lo que realza la importancia de esta edición (de la que se dio cuenta en *El Gnomo* de 1992); y las del periódico valenciano *La Opinión* (1861-1862), de las que hemos dado cuenta José Luis Bartolomé y yo mismo en la misma revista, años 1993-1994. Pero no pueden tomarse en cuenta tantas versiones en una

edición crítica a menos que hayan razones muy justificadas que permitan extraer resultados útiles de la *collatio*, sobre todo por lo frecuente de las ediciones *pirata* en muchas de las publicaciones periódicas decimonónicas.

En cuanto al estudio de fuentes e interpretación de las *Leyendas* vuelve a imponerse el magisterio indiscutible de Benítez. En 1971 publicaba su *Bécquer tradicionalista*, fundamental estudio tanto de la ideología becqueriana como de las fuentes de las *Leyendas*, cuyas conclusiones nutren la introducción de su edición crítica y, en buena medida, son base principal de los estudios posteriores, matizados o ampliados, como es el caso de los ensayos de Monleón y Estruch, cuyas ediciones reseñamos.

Benítez, tomando en consideración los métodos sociológicos, es un pionero en la interpretación del pensamiento social y político becqueriano: ha sacado las necesarias consecuencias de la relación del poeta con su protector González Bravo y con el partido moderado, nos ha explicado la coexistencia en el poeta sevillano de ideas de tradición y progreso, la simpatía que pese a todo sentían por él radicales como los de *Gil Blas*, etc. Le era fácil a Benítez, con su documentada información, ofrecernos una imagen conservadora y retrógrada de Bécquer; en cambio, la sensibilidad y delicadeza con que trata estos aspectos consigue no enemistar a Bécquer con los lectores progresistas, de modo que Gustavo Adolfo suscita la paradoja de ser admirado por igual tanto por tirios como por troyanos, por amigos de ideología contraria como Ferrán o Manuel del Palacio, por críticos de ideas enfrentadas o por lectores muy variados. Y es que todos confluyen en el Bécquer poeta, artista de la palabra, cuyo arte suele estar muy por encima de su biografía o de sus ideas políticas: en su tiempo, con sus circunstancias, vamos descubriendo que Bécquer tuvo que hacer de todo para tener una posición decorosa, pero ahí está su obra, resistiendo al tiempo.

El profesor Benítez nos muestra cómo no es incompatible un acercamiento sociologista con una comprensión cabal del arte becqueriano, desautorizando con su ejemplo a quienes enfocan a Bécquer exclusivamente desde las ideas, o intentan entenderlo como producto mecánico de la "superestructura", extraviándolo a menudo por los vericuetos del análisis, de modo que llegan al final a una brillante disección sin haberse acercado siquiera a la médula del arte becqueriano, que exige sobre todo sensibilidad en el asedio crítico.

Rubén Benítez, al contrario, no pierde nunca al poeta sevillano entre las ideas o la política: consigue integrar la ideología con la poesía y con la prosa del vate en el tradicionalismo y el popularismo poético, lo que junto a un casi definitivo estudio de fuentes de las *Leyendas*, nos devuelve una imagen de un Bécquer total y armónico en diálogo con su tiempo.

Tanto Monleón como Estruch, en sus respectivas introducciones, se interesan además por un aspecto importante de las *Leyendas* que ha cobrado auge en los últimos tiempos: su carácter de literatura fantástica. Estruch ya había editado los relatos fantásticos y terroríficos de Bécquer en 1982, y Monleón ha publicado en 1990 un libro sobre literatura fantástica decimonónica. En la edición de Estruch, además, Russell P. Sebold nos ofrece un curioso y documentado ensayo sobre la presencia de lo fantástico en la literatura española desde el siglo XVIII. Para Monleón "las leyendas de Bécquer son, en efecto, cuentos fantásticos que vendrían a representar, en España, el surgimiento del relato 'gótico'". Con Benítez, todos le reconocen a Bécquer el tremendo mérito de haber adaptado el elemento maravilloso de la leyenda romántica a tiempos realistas, contemporizando con el racionalismo y la ironía

modernos, más cerca de Poe que de Zorrilla. **(J. Costa)**

***

Gustavo Adolfo Bécquer, *Autógrafos juveniles (Manuscrito 22.511 de la Biblioteca Nacional),* Estudio preliminar y edición de Leonardo Romero, Barcelona, Puvill Libros S. A., 1993.

Desde 1929 en que Santiago Montoto dio noticia de la existencia de este importante manuscrito becqueriano, propiedad entonces de los hermanos Alvarez Quintero, diversos críticos se han referido a él, reproduciendo en ocasiones alguno de sus dibujos o textos tal como detalla con gran precisión el editor de la edición que reseñamos: Luis de Armiñán (1939), Dámaso Alonso (1961, 1962 y en sus *Obras completas,* IV*,* 1975), Gamallo Fierros (1948) o Rafael Montesinos (1977). Las *Obras completas* del poeta de la casa Aguilar llegaron a incorporar sin precisiones algunos de sus textos y diversos estudiosos venían aludiendo al manuscrito de forma imprecisa por la imposibilidad de consultarlo al habérsele perdido la pista.

La fortuna ha querido, sin embargo, que en marzo de 1987, se recuperara, incorporándose a la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional. Desde ese momento ha sido consultado y estudiado parcialmente por distintos becquerianistas: Juan María Díez Taboada (1990), Rafael Montesinos (1992) y el propio Leonardo Romero (1990, 1992).

Mención especial merece el folleto de Pablo Luis Avila, *L'altra arpa di Bécquer* (Torino, C.O.A.M., 1993), al que ya se refirió Leonardo Romero en *El gnomo,* 2 (1993), al anunciar su edición, discrepando en ocasiones de sus lecturas. Contiene este estudio noticia del manuscrito, una descripción de su contenido y la edición de algunos de sus textos de contenido erótico. Supuso la recuperación de la edición parcial del manuscrito, interrumpida con su desaparición. Este crítico volvió a llamar la atención sobre aspectos poco conocidos de la obra del poeta sevillano ahora en plena discusión sobre todo desde la edición de la colección de acuarelas Los *Borbones en pelota* (Madrid, El Museo Universal, 1991), firmadas con el seudónimo SEM y atribuidas por sus editores a los hermanos Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer, partiendo del uso que éstos hicieran del citado seudónimo. Atribución sobre la que algo se comenta en este mismo volumen.

Además de facilitar la lectura de algunos textos, el trabajo de Pablo Luis Avila tiene el mérito y valor de ensayar una descripción del contenido del manuscrito, tarea nada fácil por su carácter misceláneo, la existencia de fragmentos diversos y la propia caligrafía, difícil de descifrar en ocasiones.

Son aspectos todos ellos sobre los que vuelve Leonardo Romero en su edición que recoge en esta ocasión la totalidad de los textos y dibujos del poeta, que se reproducen facsimilarmente y transcritos, proponiendo una organización de sus fragmentos e indicando que su escritura debió producirse entre los años 1848 a 1854, con lo que estos autógrafos del "libro de cuentas" -como se conoce tradicionalmente el manuscrito- se convierten en el documento más importante de los conocidos hasta la fecha para estudiar la formación del poeta. Densas y atinadas son al respecto las páginas 13-24 del estudio preliminar donde se traza una convincente imagen de "La formación del artista adolescente" en su Sevilla natal, situándolo en su ambiente artístico familiar, en la importante tradición poética sevillana -culta y popular-, en los centros en que estudió y las amistades que frecuentó. Estos autógrafos juveniles permitirán en estudios futuros superar el impresionismo crítico con que a veces se ha abordado la etapa juvenil del poeta, decisiva en la confi-

guración de su mundo y en la que se advierte ya que estamos ante un adolescente dotado para la literatura -y aun para la pintura- de forma poco común.

La huella de Lista y de su discípulo Rodríguez Zapata se hacen especialmente evidentes ahora en la escritura del joven Bécquer al conocer gracias a este manuscrito mucho mejor, por ejemplo, la génesis de su "Oda a la muerte de don Alberto Lista" o sus referencias a Lista en sus reflexiones sobre *Hamlet,* que acompañan a su sorprendente versión del célebre drama de Shakespeare, en mi opinión la mayor novedad de esta colección de autógrafos.

Igualmente precisa es la descripción del manuscrito (pp. 31-33), mostrando la doble ordenación de sus páginas a que ha sido sometido, así como la variedad de contenidos que, excluidas las anotaciones pictóricas y de economía doméstica atribuibles al padre del poeta, o palabras y frases sueltas, Leonardo Romero agrupa en cuatro apartados:

I. *Poemas*: que comprende los textos versificados, ya sean fragmentos o completos. Con ser la parte del manuscrito que viene siendo más citada y editada, es ahora cuando cobra su total relevancia al rescatarse textos como la *Epístola a N,* que dirige al Narciso Campillo y editada ahora por primera vez, si se excluye el adelanto de edición realizado en *El gnomo, 2* (1993).

II. *Prosas*: que incluyen un *Diario,* un fragmento sobre el amor y la poesía o borradores de relatos, además de unos apuntes de gramática latina.

III. *"Hamlet" y sus comentarios.* Una versión en prosa y en tres actos de la célebre tragedia más diversos comentarios. En todos ellos se aprecia una pugna entre la voluntad del aprendiz de escritor por hacer una tragedia clasicista y su imposibilidad al dar a la imaginación un lugar relevante. Y por otra parte, suponen estos textos el inicio de la presencia del personaje shakespereano en la biografía y en la obra del poeta que permanecerá indeleble hasta su final.

IV. *Tragedia sin título.* Bajo esta denominación se agrupan diversos fragmentos versificados en endecasílabos blancos que recogen diálogos de personajes sin que sea fácil ir más allá de su transcripción.

Las precisiones que el editor de los autógrafos realiza a lo largo de su estudio preliminar hacen de este libro no sólo una pieza imprescindible en la obra del poeta, que otras lecturas del manuscrito corregirán en algún detalle tan sólo, sino también una obra importante de la crítica becqueriana por su cuidada síntesis de la historiografía anterior acerca de los aspectos que va tratando así como por los nuevos temas que plantea.

Con la recuperación de estos autógrafos juveniles y con su ejemplar edición por Leonardo Romero avanza la crítica becqueriana de forma importante en la reconstrucción de los años juveniles del poeta. (**J. Rubio**)

***

Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa, eds., Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras de Gustavo A. Bécquer* [edición facsímil y en un solo volumen de la primera edición de las *Obras* en Madrid, Imp. de T. Fortanet, 1871], Málaga, Arguval, 1993.

En pocas ocasiones como en la presente es de agradecer la salida de una edición facsímil de un libro tan capital como el que nos ocupa. Cuando la crítica textual y el cotejo de variantes se erige en principio inexcusable de interpretación y lectura, y es el caso de Gustavo Adolfo Bécquer, lo que podría parecer capricho de bibliófilo u homenaje arqueológico deja de serlo para convertirse en herramienta indispensable en manos del filólogo. Si a todo esto añadimos que Cristóbal Cuevas y Salvador

Montesa han escrito, en breves pero densas páginas, una introducción que funciona como manual para el uso y lectura *correctas* de la edición facsimilar, no nos queda más opción que felicitar sinceramente la idea de dar a la luz, de este modo y factura, la famosa edición póstuma de las *Obras* de Bécquer de 1871.

De similar manera, y dado el excelente prólogo de los dos filólogos citados, esta recensión cumple limitándose a glosar lo que Cuevas y Montesa nos resumen en aquél. Así, debe decirse que la edición original de las *Obras* se ideó al poco de fallecido Gustavo Adolfo, en diciembre de 1870, y en el estudio de Casado del Alisal. El pintor, R. Rodríguez Correa, A. Ferrán y N. Campillo son considerados como las auténticas almas de esta edición, desechándose la opción de que tanto Julio Nombela como Manuel Silvela, pese a lo que ellos mismos pregonaron, participaran directamente en los preparativos del libro póstumo. Ramón Rodríguez Correa limitaría su actuación a la escritura del prólogo, mientras que el catedrático de Retórica Narciso Campillo y, especialmente, Augusto Ferrán -aunque Campillo minimizase injustamente la gran labor de Ferrán-, se encargaron de la ardua tarea de recoger, ordenar y revisar los materiales de Bécquer para la edición.

La idea inicial de estos dos amigos de Bécquer fue la de recoger en un solo volumen la prosa y las rimas de Gustavo Adolfo, en un proyecto homólogo al que ofreciera Bécquer en el manuscrito del *Libro de los gorriones.* El resultado, empero, fue distinto. Del volumen primitivo se pasó a dos; en el primero concurrieron dieciséis leyendas, mientras que engrosaron el segundo nueve cartas literarias "desde mi celda", once "artículos varios" y cincuenta y seis rimas. De la que resultaba antología selectiva -el escueto título de *Obras* ya era indicativo de ello- quedaban fuera la obra juvenil de Bécquer, las *Cartas literarias a una mujer,* la *Historia de los templos de España,* los poemas que Gustavo Adolfo llevó de Sevilla a Madrid, las obras dramáticas y la inmensa mayoría de los artículos periodísticos.

El problema para Campillo y Ferrán no estribó tanto en la selección de las leyendas -están casi todas-, ni en el de los artículos varios -los once más "literarios"- como en la de los textos poéticos. Contaban los amigos de Bécquer con el manuscrito del *Libro de los gorriones* como texto base para sus elecciones y correcciones. De un cotejo de este texto y el del segundo volumen de la edición de 1871, se detecta con rapidez que Campillo y Ferrán espigaron minuciosamente y con buen criterio los mejores poemas, alteraron el orden en que aparecían en el *Libro* y, con la opinable legitimidad de albaceas, escogieron las variantes que creían más convenientes, añadiendo ellos -en la mayoría de las ocasiones de la mano de Campillo, ya avezado en vida de Bécquer en estas lides- las, en su juicio, más convenientes ética y estéticamente. Cuevas y Montesa recogen, en este sentido, las diferentes opiniones de los becquerianistas en torno al acierto o desbarro de las alteraciones del supuesto texto original de Bécquer, inclinándose ellos mismos a pensar que en absoluto desdoraron la calidad primitiva de la pluma del poeta sevillano. De todas formas, la edición de 1871 sirvió para aquello por lo que se había imprimido, para servir de homenaje y fama póstuma de Gustavo Adolfo Bécquer, puesto que a los cinco años la tirada se agotó y hubo de acometerse una segunda edición, ampliada, en 1877.

La edición facsímil de estas *Obras* de Bécquer se suma, pues, a otras no menos imprescindibles,como la reciente de los *Autógrafos juveniles (Ms. 22511 de la B.N.),* editada de un modo impecable por Leonardo Romero Tobar, o la del *Libro de los gorriones,* que la Biblioteca Nacional llevó a cabo por primera vez en 1971, conmemorando precisamente el centenario de la salida de

las prensas de Fortanet de la *editio princeps* de las *Obras*. Los degustadores e investigadores de los textos de Bécquer están de enhorabuena, ya que esta reedición, en palabras de Cuevas y Montesa, "se trata, sin duda, de una de las más bellas antologías de autor de la literatura española de todos los tiempos. Sus materiales fueron seleccionados con exquisito gusto -y con profesionalidad: no lo olvidemos- por quienes conocían de cerca al poeta y podían hacer un libro que él habría aprobado sin reservas. Investigadores, amantes de la obra de Bécquer y lectores en general pueden acceder cómodamente a la que podría considerarse 'colección canónica' de sus escritos". Convenimos con ellos: colección "canónica", en efecto, excelentemente editada, pero también capricho, homenaje y herramienta. **(J. C. Ara)**

* * *

José Luis Jiménez Ruiz, *Campo léxico y connotación: a propósito de la inspiración y la razón en Bécquer,* Alicante, Universidad de Alicante, 1993.

De seguro, la presente monografía podrá interesar, y mucho, a los lingüistas, pero bastante menos a los estudiosos de la obra de Gustavo Adolfo Bécquer. La condición subtitular de lo estrictamente becqueriano en el rótulo del libro parece suficiente indicación del lugar ancilar que Bécquer ocupa en su denso contenido. De hecho, el estudio que aquí reseñamos no es sino una ejemplificación práctica de las posibilidades hermenéuticas que ofrece e1 nuevo método de interpretación textual construido por Jiménez Ruiz en su Tesis Doctoral *Bases metodológicas para el estudio dialéctico del significado,* defendida en la Universidad de Málaga en enero de 1992. Este, y no otro, es el interés del profesor Jiménez Ruiz, que su método sea conocido; y como suele ocurrir en estas ocasiones, los resultados desmerecen del camino seguido, que es al cabo lo que se pretende divulgar en este caso.

Los propósitos -también suele pasar en estos edificios semantistas- son de lo más loable, entre ellos, el de desechar la intuición o los ejercicios de interpretación subjetiva y parafrástica de los análisis literarios al uso, o aquel, afanosamente perseguido, de alcanzar una necesaria interdisciplinariedad en ellos. Si este supuesto cientifismo radical -aquel que aparca la condición positiva, no científico-empírica de lo literario- ya nos mueve a prevención, otro pequeño detalle anticipa alguna malicia, que no prejuicio, ante el cariz con que se nos presenta el estudio por parte del profesor Juan Andrés Villena; este es el de anunciar como "hallazgo" el asedio interpretativo a partir "de la dicotomía entre la inspiración y la razón" en Bécquer. Desconfiamos de que esta afirmación pueda ser aceptada sin reparos entre los becquerianistas.

En lo que a Bécquer afecta, diremos a través de las palabras del autor que el objetivo de su estudio consiste en "analizar el léxico poético de Bécquer en el marco de una teoría semántica explicativa que integre los puntos de vista funcional lingüístico, semántico sintomático y hermenéutico fllosófico" (pág. 19). Lo que importa de esta receta es el método mismo, no Bécquer, así que obviaremos, por opinable y "no científico", el hecho de que el profesor Jiménez restrinja su campo de estudio, por principio, a todo aquello que no sean las rimas de Bécquer, pues al parecer, los textos en prosa -y es opinable- no son "poéticos" y tal vez, sólo tal vez, en ellos no funcione como eje de explicación la dicotomía Inspiración/ Razón.

Como el que suscribe estas líneas no es semantista, intentaremos resumir las tres plantas del edificio herrnenéutico construido por el profesor Jiménez Ruiz, de una manera sencilla, lo más simple posible y

atentos a no desbarrar frente a tanta exactitud. Yendo por orden, la primera de ellas es la más puramente lingüística y se ciñe a un estudio riguroso e inmanente de los campos léxicos -en punto a la denotación- inferidos de la muestra elegida -Inspiración/ Razón en la famosa rima III de Bécquer- para el ensayo; en esta planta o, mejor, bloque, del modelo, caminamos por el ámbito de la descripción y de la lengua. De la explicación y del habla es el ámbito de la segunda planta, en el que se analiza la tópica léxica -en punto a la connotación- de las rimas becquerianas; esta fase sería, según el modelo pergeñado, la más literaria. La tercera resulta, por mor de la logoarquía establecida en el modelo, la más importante, pues es la fase en la que se establece la interpretación filosófica global, el sentido final de las rimas de Bécquer y, por ende, donde la dicotomía Inspiración/Razón aparece explicada de una forma definitiva.

Ahorramos al lector la traslación de las prolijas operaciones de semántica estructural que jalonan las severas fases del proceso hermenéutico que entraña el modelo de Jiménez Ruiz; no hablaremos aquí de microcampos, de macrocampos, de lexías, de semántica sintomática, de léxico-estadística, de la suficiencia apodíctica con la que se nos ofrece una interpretación asumida como válida y científica, ni de la paradigmática "prueba X^2" con la que el autor, junto a otros juegos estadísticos, dice suplir la intuición de otros estudios que no creyeron "hallazgo" la dicotomía Inspiración/Razón en Bécquer. Utilizando una legítima preterición, diremos que tal prueba consiste en la siguiente fórmula estadística: el cociente resultante entre la resta "frecuencia observada" "frecuencia esperada" elevada al cuadrado, y la "frecuencia esperada".

De un libro planteado para exponer un método semántico cientifista era esperable que como principal conclusión se extrajese que la mejor conclusión es que el modelo funcionaba, tal cual, sin más. La, en gran medida, tautología -los propósitos justifican el modelo y los resultados, y los resultados el propósito y el modelo-, queda establecida, en palabras del autor, de la siguiente manera: "lo primero que debe anotarse, a la vista de los resultados obtenidos, es la comprobada capacidad de lo que hemos denominado 'estudio del significado' en su propuesta de aplicación al análisis de los campos léxicos, superando las distancias nocionales entre los tres modelos propuestos" (pág. 259). En cuanto a Bécquer, lo que concluye son puras obviedades ampliamente conocidas por la crítica. Convertido en mera excusa, Bécquer resulta una simple justificación del método: "la importancia de la aportación becqueriana en el discurso sobre la dualidad Inspiración y Razón se puso de relieve en el estudio genealógico que realizamos, el cual puso de manifiesto la exaltación de la sensibilidad en Bécquer y la importancia de la Inspiración como motor de la composición artística, tomando como base un léxico adquirido del ámbito de la Naturaleza y de la exaltación del yo" (pág. 267).

Un semantista, repetimos, sería la persona más adecuada para reseñar este libro, riguroso, esforzado y válido en sí mismo, tan inmanente y cerrado como el modelo que propone. Sin embargo, las conclusiones, en cuanto que lo único que hacen es justificar intuiciones -reconocido a lo largo del libro-, nos inducen a sospechar que algo falla también en el método. Tal vez su fundamentación en una semántica estructural de estirpe funcionalista -europea-, excesivamente estática; tal vez que de la interdisciplinariedad perseguida se obvia -astutamente, para un cientifista- la disciplina que más importa en Literatura, la Historia -por ello, el capítulo de mayor interés del libro, al menos para los historiadores de la Literatura, sea el que hace el número XX, titulado "estudio genealógico de los macrocampos léxicos de la Inspiración y la

Razón"-; tal vez que en lugar de estudiar acrónicamente significados y lexías dadas, resulta más lógico y fructífero estudiar modos de producción de significado, o significados *dables;* tal vez el olvido de que si bien la epistemología, por "abajo", y la ideología, por "arriba", son los umbrales naturales de la semiótica -palabra, y es sintomático, que no se cita por asomo en el texto de un semantista estructural más o menos *clásico-,* son dos campos que *existen y* lugares únicos, pese a quien pese, en los que puede acabar -y empezar- cualquier estudio del significado; tal vez, en fin, que lo que aparece como científico no deja de ser tan opinable como otras cosas, incluídas las intuiciones que dice querer fundamentar, de tal manera que la pátina matemática que las adorna llega a percibirse, en último término, como sólo eso, como pátina.

Por todo lo expuesto, poco hay que objetar a un modelo semántico que parece válido en sí mismo, y en todo caso no sería adecuado juzgarlo desde aquí de ninguna manera. En cuanto a lo que atañe a los intereses de los becquerianistas podemos afirmar que el libro adolece de un excesivo cientifismo y de una cierta sensación de infalibilidad que no acompaña a unas decepcionantes conclusiones. El autor cree plenamente en su métodode trabajo como verdadero -es su deber, en parte-, y verdad absoluta -científica, empírica- parecen ser también los materiales que investiga; nosotros, siguiendo a Umberto Eco, continuamos creyendo que la filología, como la semiótica, es la "disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir". (**J. C. Ara**)

***

Amelina Correa Ramón, *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*, Granada, Universidad, 1993.

El libro que nos ocupa constituye la última de las aportaciones a la bibliografía sobre el escritor decimonónico Alejandro Sawa, libro que viene a completar, mediante el estudio de la etapa "naturalista" de su obra literaria, los anteriores trabajos de Allen Phillips (1976), Iris M. Zavala (1977) y Gilbert Paolini (1979, 1984, 1986), entre otros.

En *Alejandro Sawa y el naturalismo literario* se nos ofrece un estudio biográfico (cap. I) y literario (II) de ese peculiar escritor que fue Sawa, autor de una muy breve y diversa obra literaria, cuyos dos extremos son las novelas naturalistas de los años 80 y el volumen póstumo *Iluminaciones en la sombra* (1910). El trabajo de Amelina Correa se ciñe al primero de ellos, realizando una irreprochable tarea de recopilación bibliográfica y estudio de lo que fue la trayectoria vital y literaria de Sawa, y analizando sus cuatro novelas largas y dos breves deudoras de la estética naturalista, aunque precisando sus aspectos románticos (admitiendo así lo que no es sino un lugar común en la crítica sobre Sawa, basado en el temprano comentario de López Bago a la novela del autor sevillano *Crimen legal,* de 1886).

No resulta igual de convincente el planteamiento que la autora hace del trasfondo literario, ideológico y estético sobre el que se dibuja la obra de Sawa. El panorama trazado es correcto en sus líneas generales, pero los temas aludidos son muchos (v.gr. naturalismo, romanticismo, modernismo y 98, sociología criminal, erotismo, anticlericalismo) y se hallan escasamente desarrollados, en parte porque la bibliografía que se maneja es bastante elemental (se echa de menos, por ejemplo, la referencia al libro de Luis Maristany, *El gabinete del Doctor Lombroso. Delincuencia y fin de siglo en España,* Barcelona, Anagrama, 1973), y en parte porque no se aprovecha de modo suficiente (v.gr. las apreciaciones de J. F. Botrel sobre el naturalismo español, o las de Gonzalo Sobejano sobre el lenguaje de la novela naturalista, en el volumen *Realismo y naturalismo en España en*

la segunda mitad del siglo XIX, 1988, pp. 183-197 y 583-615 respectivamente).

El tema del naturalismo es el que se resuelve de modo menos satisfactorio, ya que se presenta de modo bastante confuso y un tanto desordenado. En la exposición no queda suficientemente aclarada la diferencia entre el naturalismo francés y el peculiar naturalismo español, así como tampoco las imprecisas relaciones que éste mantiene con el realismo. Las observaciones sobre el naturalismo no se realizan a partir de los textos de Zola, sino de las elaboraciones críticas en torno al tema (Mercedes Etreros, Walter Pattison). Y se alude sólo de pasada a la polémica naturalista, restringiéndola a una brevísima referencia a *La cuestión palpitante* de E. Pardo Bazán (sin citar los debates que tienen lugar en el Ateneo entre 1881-1882, ni el conjunto de artículos de Clarín acerca "Del naturalismo" publicados en *La Diana* en 1882).

Alejandro Sawa y el naturalismo literario es un trabajo escrito con rigor, al que hay que reconocerle un esfuerzo de análisis de las novelas y de síntesis de la bibliografía sobre el escritor, pero un tanto endeble en su planteamiento teórico y escasamente novedoso en sus observaciones, insinuadas éstas, en su mayor parte, en los trabajos de Phillips y Paolini. (**A. Ezama**)

***

Salvador Rueda, *El ritmo*, Exeter, University Press, 1993. Colección Exeter Hispanic Texts LIII. Edición de Marta PALENQUE.

El Ritmo es un breve texto de 1894 sobre los problemas de renovación de la lírica castellana del siglo XIX. Pese al título, que parece querer anunciar un tratado académico, se trata de un *folleto literario*. Valga la troquelación que acabo de hacer tomando el título que Clarín puso a una serie de artículos suyos sobre el panorama de las letras contemporáneas. *El Ritmo* tiene que ver con este género de crítica literaria, muy ligado al ejercicio periodístico y por tanto vinculado a la actualidad, y a veces teñido de desparpajo, ironía y sátira en las valoraciones. El propio autor manifiesta en la última de las cartas que componen esta obra, cartas supuestamente dirigidas a Josep Yxart para ayudarle en la elaboración de un estudio sobre el tema: "Su libro no será acaso de crítica palpitante y actual como es este mío, sino más bien de tendencia filosófica, técnica, abstracto".[1]

El conjunto de cartas que componen *El Ritmo* fue publicado en 1894 por la Tipografía de los hijos de M.G. Hernández dentro de la serie "Biblioteca Rueda", con un anexo de varios artículos críticos del autor. Como hace saber Marta Palenque, las cinco primeras epístolas aparecieron entre julio y septiembre de 1893 en *La Ilustración Ibérica*. La presente edición recoge los textos de la revista y recupera únicamente los fragmentos del libro que pertenecen al estudio del ritmo. Acompañan al texto reeditado una introducción de treinta y cinco páginas (en las que se explica la relación del tratadito con las propuestas renovadoras de Rueda, con las teorías poéticas de la época y se ofrece un análisis de los contenidos), una bibliografía de y sobre Rueda y una serie de notas al texto. Esta edición consigue así poner al alcance del investigador y del estudiante universitario un texto significativo, siguiendo el criterio de la utilidad y la relevancia por encima de la exhaustividad. Subrayo esto porque tal criterio se hace extensivo a la forma en que viene anotado el texto. Marta Palenque ha realizado un inteligente esfuerzo por convertir las notas en una guía de lectura, en aportaciones sintéticas e interpretativas dotadas tanto de valor didáctico, con aclaraciones obvias -por ejemplo fechas de nacimiento y muerte de los autores-, como de datos eruditos de

primera mano, extraídos del trabajo de esta profesora en el fondo hemerográfico de la época[2]. En las notas se contiene una importante labor de síntesis sobre el significado que figuras como Quintana, Espronceda, Zorrilla, Bécquer, Campoamor y Núñez de Arce tuvieron en la lírica del XIX: sobre quiénes influyeron y de qué modo. Estas aclaraciones permiten que el texto de Rueda se entienda adecuadamente en su contexto y se hagan más evidentes las parodias de los estilos poéticos de su tiempo que realiza el malagueño en *El Ritmo*.

La introducción pretende una contextualización amplia que excede las pretensiones, un tanto perentorias, del propio Rueda. Marta Palenque amplía el significado de *El Ritmo* en un contexto de controversias y polémicas sobre la poesía, sus fines y sus límites que retrotrae hasta 1870: las polémicas sobre la ciencia y la poesía, sobre el arte docente[3]. Nombres propios de este ambiente reflexivo y polémico fueron entre otros Juan Valera, Manuel de la Revilla, Campoamor, Clarín, Gaspar Núñez de Arce. También Francisco de Paula Canalejas, en el Ateneo de Madrid; Pedro Antonio de Alarcón y Emilio Ferrari en la Academia, estos dos últimos en momentos extremos del arco cronológico 1870-1905.

El texto de Rueda, que no excede las dimensiones de un discurso -cuarenta y seis páginas en esta edición-, es bastante monotemático, y frente a los textos de los autores antes mencionados resulta muy claro en cuanto al mensaje que pretende transmitir y en cuanto a la interpretación de la lírica del XIX. Quintana, Bécquer y Campoamor, además de Espronceda y Zorilla, son el origen de la repetitiva poesía que se estaba haciendo. Dice Rueda: "Dio Quintana (...) esas odas al mundo, y todos los demás malandrines y follones de la poesía han estado remedando, calcando, repitiendo sus temas y su *modo* (...). Todavía nos acosan las mujeres que *no tienen corazón*, el *chisporroteo de los cirios*, las fantasías sin fantasía (...) y ¿qué me cuenta usted de los *retruecanistas, psicólogos de a ochavo, frasistas y originalistas* que tanto nos han fastidiado con motivo de Cam-poamor?" (pp.11 y 12). El blanco de las censuras en este libro es la corriente de poesía cívica, la quintanesca, la de los grandes temas históricos y patrióticos, la que adopta el tono de la oda. Para Rueda la limitación de la mayoría de estos poetas, a los que denomina versificadores, al uso casi exclusivo del endecasílabo y el heptasílabo, es la prueba del agotamiento de la lírica vigente en la burguesa sociedad de la Restauración. Rueda propone la revolución del ritmo tras observar que todo en la naturaleza está sometido a impulsos rítmicos y que toda expresión lingüística es igualmente rítmica. Para esta revolución es necesario que el poeta se olvide de los preceptos retóricos, se olvide sobre todo de contar sílabas y haga recaer la fuerza de su verso en el orden acentual.

Otros autores son más exhaustivos que Rueda en la descripción de las corrientes literarias del siglo y también menos concluyentes: Francisco de Paula Canalejas, en su discurso de 1876, *Del estado actual de la poesía lírica*, o Juan Valera en el prólogo a su *Florilegio* de 1902. *El Ritmo* se halla más próximo a textos de polémica literaria como *Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce* (1888), *Folletos literarios, V. A 0'50 poeta. Epístola en versos malos con notas en prosa clara* (1889), "La crítica y la poesía en España" (1890) de Clarín. El texto de Rueda es, pues, uno de esos textos críticos de primera mano que constituyen un testimonio genuino para la reconstrucción de gustos y tendencias de un período. La Restauración y sus autores fueron especialmente prolíficos en este terreno, cuyo interés para la Historia de la Literatura puso de relieve tiempo ha Sergio Beser al destacar esta faceta en la figura de Leopoldo Alas[4]. Esta reedición contribuye a la recuperación del pensamiento poético del

período y viene a sumarse a otras recuperaciones, como la de Adolfo Sotelo de *Apolo en Pafos*, y a indicar la conveniencia de prestar atención a otros textos críticos además de los de Clarín. Antonio de Valbuena, Armando Palacio Valdés, Vicente Barrantes, Ramón de Campoamor entre otros, además de los ya citados, ofrecen textos críticos que merecen un rescate.

Dentro de la contextualización que lleva a cabo Marta Palenque en la introducción, sitúa en sus justos términos la novedad que Yxart y Rueda atribuyen al texto. Lingüistas como Bello, Eduardo de la Barra o Benot, y preceptistas como Coll y Vehí habían profundizado ya en la definición de un ritmo para el verso castellano basado en pies o cláusulas acentuales.

El estudio de la novedad de las ideas de Rueda, su conexión con corrientes románticas o finiseculares, puede ser el aspecto más polémico de esta introducción. Marta Palenque sigue en su análisis la valoración de Rueda y otros escritores como Reina e Icaza ha realizado Richard Cardwell[5]. Retoma las polémicas sobre la primacía modernista de Rubén o de Rueda y aclara las circunstancias del dis-tanciamiento de ambos poetas. Establece conexiones para el panteísmo, el sentido de la armonía y el idealismo que subyacen a la teoría del ritmo de Rueda sirviéndose de las aportaciones de Cristobal Cuevas y de Ricardo Gullón, y señala la conexión del pensamiento lingüístico de Rueda con la interpretación psicofisiologista del desarrollo de las lenguas y sus fundamentos evolucionistas. Para Marta Palenque el concepto de la poesía que emana de las páginas de *El Ritmo* conecta con la concepción becqueriana, hace notar en ambas un resabio platónico.

La valoración definitiva de la figura de Rueda y de las diferentes corrientes filosóficas o pseudofilosóficas que confluyen en su concepción del ritmo es compleja. Al comentar el hecho de que Rueda proclame la naturalidad como fundamento de su teoría poética, pueden establecerse relaciones con el pensamiento romántico o con rasgos primitivistas y panteístas modernos o simbolistas. El discernimiento de lo verdaderamente relevante, susceptible de constituir categorías que permitan aclarar si hay o no un cambio de período o de estética en el ámbito cronológico finisecular está provocando aportaciones bibliográficas en diferentes sentidos. Valgan de ejemplo el variado volumen colectivo que han reunido G. Oliver y otros bajo el título *Romanticismo y fin de siglo*[7], o desde el planteamiento contrario, el de poner vallas al cercado, la tesis contraria de Katharina Niemeyer, *La poesía del premodernismo español*[8]. Esta última autora, que distingue en su obra entre Premodernismo y primer Modernismo español rechaza la idea de una crisis finisecular general, sostenida por la *Antología* de Federico de Onís, y entra en liza con los planteamientos generales de Cardwell, con los que coinciden Palenque y otros.

Esta oportuna reedición, además de constituir un interesante material de trabajo docente universitario, viene a arrojar un documento más para la consideración del investigador y para el debate sobre la periodización de la poesía del siglo XIX. (**Mª. A. Naval**)

NOTAS

1. Todas las citas de *El Ritmo* se harán por la ed. que es objeto de esta reseña, y se consignará únicamente el número de página entre paréntesis junto a la cita. El texto transcrito se encuentra en la p. 46.

2. Marta PALENQUE ha investigado el panorama de la poesía española de la segunda mitad del siglo XIX desde diferentes ópticas. Ha escrito en *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900)*, Sevilla, Alfar, 1990, una descripción e interpretación global de la evolución de la poesía de estos años. En otros trabajos ha estudiado la

difusión y recepción de esta poesía en un contexto social y editorial más amplio. Entre estos destaca *Gusto poético y difusión literaria en el Realismo español. "La Ilustración Española y Americana" (1869-1905)*, Sevilla, Alfar, 1990. Es autora de *Aura, gritos y consejos. Poesía española (1850-1900)*, una antología de poesía "realista", que es la manera en que esta autora denomina a la poesía del período 1850-1900, siguiendo la pauta marcada por Jorge URRUTIA en "Reconsideración de la poesía realista del siglo XIX", *Reflexión de la literatura*, Sevilla, Universidad, 1983, pp. 85-114.

3. Sobre estas polémicas se han escrito algunos artículos de referencia obligada: Mariano LÓPEZ, "Los escritores de la Restauración y las polémicas literarias del siglo XIX en España", *Bulletin Hispanique*, LXXXI (1979, 1 y 2), pp.51-74; Fernando GONZÁLEZ OLLÉ, "Prosa y verso en dos polémicas decimonónicas: Clarín contra Núñez de Arce y Campoamor contra Valera", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXXIX (1963), pp. 208-27.

4. *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968; y *Leopoldo Alas. Teoría y crítica de la novela en España*, Barcelona, Laia, 1972.

5.*Cf*. "Rubén Darío y Salvador Rueda: dos versiones del Modernismo", *Revista de Literatura*, XLV, 89 (1983), pp. 57-72; y las introducciones a Manuel REINA, *La vida inquieta* (Exeter, Univ. Press, 1978) y Francisco A. de ICAZA, *Efímeras & lejanas*, en la misma colección, 1983.

6. *Cf*. C. CUEVAS, "Introducción" a Salvador RUEDA, *Canciones y poemas. Antología concordada de su obra poética*, Madrid, CEURA, 1986, pp. LXXIII y ss.; y Ricardo GULLÓN, "Pitagorismo y modernismo", en Homero CASTILLO, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, 1968.

7. Barcelona, PPU (Univ. de Barcelona), 1992.

8. CSIC, 1992.

***

Carolina CORONADO, *Obra poética,* ed., notas y est. preliminar de Gregorio Torres Nebrera, Mérida, Editora Regional de Extremadura (Serie Rescate, 7), 1993, 2 vols., 996 pp.

Hasta no hace mucho, Carolina Coronado (Almendralejo, 1820-Lisboa, 1911) era acaso más recordada por el exquisito retrato de Gioconda burguesa y recatada que le dedicó Federico Madrazo que por su varia producción literaria. Sin embargo, y en buena medida por mor de esas contingencias a cuyo influjo no se sustraen la historiografía ni la estimativa críticas, obra y figura de la extremeña vienen suscitando desde hace más o menos una década renovada y creciente atención entre un público compuesto fundamentalmente por profesionales del hecho literario. Merece la pena recordar la cuidada biografía que Alberto Castilla publicó en 1987 *(Carolina Coronado de Perry,* Madrid, Beramar) y el sagaz estudio que Susan Kirkpatrick nos proporcionaba poco tiempo después en su volumen *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850* (Berkeley, University of California Press, 1989, cap. 6, pp. 208-243; trad. española de A. Bárcena, Madrid-Valencia, Cátedra-Instituto de la Mujer-Universitat de València, 1991, pp. 195-225). Este remozado interés se ha encaminado especialmente hacia la poesía caroliniana, que ha pasado de nuevo, en los últimos años, por el trajín de las prensas. Antonio Porpetta y Luzmaría Jiménez Faro dieron a la luz en 1983 una atractiva antología, de carácter más bien divulgativo (C. C., *Apunte biográfico y antología,* Madrid, Torremozas). La profesora Nöel Valis llevó a cabo una empresa mayor con la reedición íntegra -esto es, respetando los elogiosos y reveladores textos liminares de Angel Fernández de los Ríos y Juan Eugenio Hartzenbusch- del volumen *Poesías de la señorita Carolina Coronado* (Madrid, 1852), enriquecido con un esclarecedor estudio de índole sociocultural (C. C., *Poesías,* Madrid, Castalia, 1991). Por otra parte, la notable "Serie Rescate" que publica Editora Regional de Ex-tremadura había iniciado su andadura *poco* antes, precisamente con una atinada selección de textos de la Coronado a cargo de Gregorio Torres Nebrera *(Treinta y nueve poemas y una prosa. Antologiá poética: 1840-1904,* Mérida, ERE, 1986). E1 editor pasaba revis-

ta en una excelente introducción a la circunstancia vital, la biografía intelectual y el conjunto de la obra caroliniana -que comprende poesía, ensayo, novela y teatro-, al tiempo que adelantaba en la parte antologal unas cuantas composiciones posteriores a 1852 que la autora no llegó a recoger en libro. Era de esperar que Torres Nebrera culminase esa obra ya iniciada asentándola sobre los cimientos que él mismo había construido a partir de una metódica recopilación de fuentes y textos dispersos y aprovechando los materiales que los ya citados trabajos, entre otros, habían puesto a su disposición. Cristaliza por fin todo ello en la voluminosa *Obra poética* de Carolina Coronado cuya recensión nos ocupa, y que constituirá sin duda piedra angular de futuros estudios sobre la autora extremeña e importante punto de referencia para cualquier trabajo acerca de la poesía española del período.

Pero vayamos por partes. El amplio estudio preliminar de Torres Nebrera ("La obra poética de C. C.", t. I, pp. 9-93) transita sustancialmente por las mismas vías que hemos comentado más arriba a propósito de su antología citada, dejando ahora al margen la producción en prosa y el casi totalmente desconocido teatro (sobre esas parcelas, *Treinta y nueve poemas...,* pp. 19-40) a fin de centrarse en la poesía. Baste decir por el momento que el editor sintetiza y evalúa con rigor y perspicacia la más bien parca tradición crítica en torno a la autora e inscribe correctamente su producción poética en las oportunas series literarias. El estudio se complementa con un útil y muy actualizado repertorio bibliográfico de carácter secundario (I, 94-97), al que cabría incorporar ahora el *Panorama crítico del Romanticismo español* de L. Romero Tobar (Madrid, Castalia, 1994; para Carolina Coronado, *vid.* pp. 203, 216ss., 373). Hubiera sido conveniente incluir en esta sección un catálogo convencional de la bibliografía primaria que Torres Nebrera reseña escrupulosamente en el estudio (I, 38-45), al objeto de facilitar cualquier consulta eventual y, en particular, el cotejo con anteriores repertorios -pensamos en los de G. Rokiski y Mª C. Simón Palmer- que las diligentes pesquisas del editor permiten ahora matizar.

El *corpus* poético que Torres Nebrera compila es "el más amplio de cuantos se han editado hasta la fecha" (t. I, p. 98), por cuanto comprende las piezas que la poetisa dio a las prensas en sus dos colecciones de 1843 y 1852 más "medio centenar largo de composiciones aparecidas en diversos lugares, y que nunca fueron recogidas en volumen por la autora" *(Ibid.),* ni tampoco, salvo muy contadas excepciones, por editores y antólogos. Con criterio discutible -todos lo son- pero bien argumentado *(vid.* t. I, pp. 56ss.), Torres Nebrera opta por parcelar la colección textual en "diez apartados temáticos que se presentan bajo epígrafes tomados del conjunto de versos carolinianos" (I, 98) y pretenden constituir un "abanico de posibilidades que no es sino el reflejo de los surcos de interés por los que discurre la poesía en la segunda mitad del siglo pasado" (I, 56). Cada una de estas secciones acoge poemas que la propia autora publicó en los volúmenes aludidos "junto con otros posteriores" (I, 98) y observa, en la medida de lo posible, el orden cronológico de composición. En tal división es patente -y Torres Nebrera no lo oculta: *cf*: t. I, p. 37 n. 55; p. 57, nn. 80 y 81, etc.- la deuda para con una importante monografía de M. Palenque *(El poeta y el burgués. Poesía y público 1850-1900,* Sevilla, Alfar, 1990) que en su momento reseñamos en esta revista (junto con la antología *Auras, gritos y consejos. Poesía española (1850-1900),* Badajoz, UNEX, 1991, a cargo de la misma editora: *vid. El Gnomo,* 1 [1992], pp. 136-138). Cada poema viene acompañado -y es muy de agradecer- de breve anotación que ubica la pieza en su marco espaciotemporal, aclara referencias

de difícil inteligencia, proporciona variantes textuales y comenta aspectos métricos y estilísticos. Los diez bloques temáticos aludidos son los siguientes:

[1] "La soledad del campo y su belleza" (t. I, pp. 103-206).

[2] "Amor es gloria de las glorias" (I, 207-319).

[3] "La planta en el campo estéril nacida" (I, 321-398).

[4] "Nunca vuestras luces esplendentes hubieran mis tristezas disipado" (I, 399-506).

[5] "En despedidas nuestra vida pasa" (t. II, pp. 517-570).

[6] "Aquí de la creadora fantasía" (II, 571-631).

[7] "Y la poesía levanta la cabeza entre tanta aspereza" (II, 633-694).

[8] "¿Por qué no eternos son los reyes?" (II, 695-755).

[9] "Las nuevas de este mundo tormentoso" (II, 757-859).

[10] "De álbumes tan fecundo semillero" (II, 861-937).

Como ya hemos advertido, el editor razona detenidamente tal parcelación en su estudio preliminar (I, 56ss.), donde asimismo se demora en un análisis global de cada uno de los bloques preestablecidos. Perfila Torres Nebrera la adscripción temática y genérica de los poemas, elucida ecos de (y en) la lírica hispana coetánea, valora la presencia y tratamiento de motivos, *topoi* y símbolos -con frecuencia un tantico manidos-, estilo, modelos y posibles influjos, etc., notas estas que en todo caso han de complementarse con los comentarios pormenorizados al pie de cada poema.

La naturaleza, el tiempo y el amor, en una serie de evocaciones intimistas y sentimentales que comparten acentos con la lírica becqueriana, protagonizan las secciones [1], [2] y [5]. No falta en [2] la vertiente religiosa del amor, pues Carolina Coronado fundió los registros sacro y profano en amalgama contemplativa que se proyecta sobre los elementos de la naturaleza: a menudo la extremeña "practica una especie de misticismo profano", al decir de Torres Nebrera (I, 61). El ejemplo máximo de tal tendencia es probablemente "El Amor de los Amores", una de las más logradas -y conocidas- composiciones carolinianas (Vid. t. I, pp. 63ss., 242-248; *cf. Treinta y nueve poemas...,* pp. 74ss., 174-179).

La poesía civil a lo Núñez de Arce se hace presente en los bloques [7], [8] y [9], y se orienta hacia un incipiente feminismo en las composiciones de la sección [3], que constituye, a juicio del editor, "la faceta más personal y peculiar que ofrece la poesía coronadiana" (I, 72). Comprende textos tan interesantes como el programático "Cantad, hermosas" (I, 345-350), "La flor del agua" (I, 336-341) o "La poetisa en un pueblo" (I, 330-332). El apartado [7] constituye una suerte de galería literaria memorativa que corre desde Francisco de Rioja hasta Espronceda, Zorrilla o Eulogio Florentino Sanz. Decidida admiración profesa Coronado por Quintana, Lista, Cienfuegos -pagando así un tributo muy de época- o Lamartine ("A Alfonso de Lamartine", II, 640-644), cuya influencia sobre la extremeña han señalado Torres Nebrera y otros críticos. Se trata, en fin, de composiciones "escritas en función de unos nombres propios" (I, 83), reveladoras por lo general de afinidades socioliterarias.

La historia -pasada y presente- señorea en los apartados [8] Y [9], reservando para este último sus perfiles más ásperos. Comparecen ocasionalmente tonos y trenos a nuestro entender casi regeneracionistas (*Vid*. por ejemplo "La desgracia de ser hijos de España", II, 796-799, o "Sobre la construcción de nuevas plazas de toros en España", II, 824-826). Son poemas que "sirven para que Carolina tome el pulso a su tiempo y a su historia" (I, 84), distanciándose en buena medida de la introspección lírica que predomina en sus textos primeros.

Una poesía más "conceptual", más "filosófica" -en el lato sentido que la época dio a estos términos-, más próxima en suma a la práctica de coetáneos como Campoamor, ocupa el bloque [4], que acoge preferentemente composiciones de madurez, posteriores a la compilación de 1852. De ellas trasciende -si bien no de modo exclusivo- desazón, pesimismo, ya formulados por otra parte en textos tan tempranos como "Dolor" (1841). Para entender cabalmente la cosmovisión de la Carolina Coronado madura deberán leerse con atención "Vanidad de Vanidades" (1875: t. I, pp. 458-466) y "A un poeta del porvenir" (*c*. 1874: I, 484-490).

A medio camino "entre la modalidad de la 'fábula', en la que destacó Hartzenbusch, y la leyenda en verso" (I, 57) cabe situar los poemas del apartado [6]. Y, en fin, la sección [10] reúne, según su título indica, poesía de circunstancias y "de salón", directamente ligada con los burgueses compromisos de la vida social que motivaron las composiciones.

La colección de textos se complementa con un abultado "Apéndice" (II, 939-976) que recoge veintiún poemas de problemática atribución, todos posteriores a 1852. Proceden de fuentes diversas: un álbum familiar manuscrito y varios trabajos de Díaz y Pérez, Ruiz Fábregas y Adolfo de Sandoval. Torres Nebrera incluye aquí además, como botón de muestra de una práctica muy habitual en la época, "dos poemas escritos en elogio de la poetisa de Almendralejo" (II, 941), uno, famoso, de Espronceda, y otro, menos aireado, de Sixto Sáenz de la Cámara.

La *Obra poética* de Coronado se cierra con esos útiles instrumentos de consulta que debieran ser preceptivos en cualquier trabajo de estas características: un "Indice de títulos de los poemas y de primeros versos" (II, 979-994) y otro "de revistas y publicaciones colectivas en las que se incluyó [*sic*] poemas de Carolina Coronado" (II, 995-996). Éste quizás se hubiera debido completar con una mínima noticia aclaratoria sobre las publicaciones periódicas ahí relacionadas. Obviamente, no todas son tan conocidas como *Heraldo de Madrid* o el *Semanario Pintoresco Español,* y con poco esfuerzo se puede orientar muy adecuadamente al lector, que es de lo que se trata.

El aspecto técnico alcanza una más que notable resolución, si bien no faltan erratas comprensibles y disculpables. Bailan algunas fechas ("1920" debería ser "1820" en t. I, pp. 11 y 107n.; "1866" en vez de "1966", t. I, p. 96) y nombres ("Berkely" por "Berkeley", t. I, p. 95; "Hartzenbuchs" por "Hartzenbusch", I, 83; "Linconl" en vez de "Lincoln", I, 86, etc.). Desde un trabajo anterior de Torres Nebrera -la antología *Treinta y nueve poemas...,* p. 14- se ha deslizado una frase que debe ignorarse en aras de una correcta interpretación: "ambos [textos son] seleccionados en esta ocasión" (I, 17). De vez en cuando faltan signos de puntuación y se detecta algún error debido a la moderna composición informática, pero todo ello, en fin, puede suplirlo sin mayor problema la discreción del lector, que disfrutará sin duda leyendo esta valiosa y ponderada edición. (**J. A. Sánchez**)

***

Pedro Galera Andreu, *La imagen romántica de la Alhambra.* Madrid: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Patronato de la Alhambra y Generalife, Ediciones El Viso, 1992, 211 pp., profusamente ilustrado en color.

Existe un estilo artístico decorativo que se podría denominar alhambrismo utilizado en la arquitectura y en las artes aplicadas, caracterizado por el uso del alhambresco, motivo inspirado en la ornamentación del palacio nazarí de la Alhambra de Granada. El movimiento nació en Gran Bretaña a mediados del siglo XIX, aunque ya existían importantes precedentes en el

último tercio del siglo XVIII, y rápidamente se extendió a toda el área de influencia cultural anglosajona. Lo propició el gusto romántico por lo oriental y lo exótico, beneficiado por la reviviscencia de lo medieval en la literatura y en las artes, y por las narraciones de los viajeros, especialmente los relatos de los británicos, redescubridores de España junto con los franceses, en torno a las fechas de la Guerra de la Independencia (1808-1814). A este alhambrismo anglosajón consagró una aguda e interesantísima monografía la profesora Tonia Raquejo, *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico* (Madrid: Taurus, 1989). Ahora, el profesor de la Universidad de Granada, el historiador Pedro Galera Andreu, en su estudio *La imagen romántica de la Alhambra*, ha establecido un selecto *corpus* de las principales imágenes grabadas de este monumento cardinal del arte hispanomusulmán, reproducidas con extraordinaria calidad. Esta bella publicación se halla en la línea de los mágníficos volúmenes de la serie *Iconografía de Sevilla* (3 vols., el último de los cuales, dedicado a la Sevilla romántica, lo reseñamos en estas mismas páginas en el pasado número), también realizados por Ediciones El Viso.

En la España del ochocientos, Granada, junto a Sevilla y Toledo, constituyó la meta de todo viaje pintoresco que se preciara. Esta ciudad era como el "Oriente inmediato" en plena civilización occidental tal como nos hace ver el doctor Galera (pp. 10-25). Pero es sobre todo la estampa, objeto de gran belleza estética y capacidad de reproducción múltiple, el vehículo que canalizará esta divulgación internacional del sitio real. James Cavanah Murphy (1760-1814) dirigió la edición de *The Arab Antiquities of Spain* (Londres, 1813-15), en la que se incluían más de setenta litografías dedicadas al palacio de la Alhambra. En su libro, que en cierta medida seguía los pasos de *Las antigüedades árabes de España* (Madrid, 1756-80), obra dirigida por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, mostró una marcada preferencia por el lujo de la ornamentación nazarí, comparándola favorablemente con la decoración primitiva gótica. Su obra inició una discusión científica sobre el origen "sarraceno" (incluyendo en el término lo hispanomusulmán) del estilo gótico (*vid.* pp. 52-64).

Los arabescos del palacio nazarí cautivaron la atención de numerosos arquitectos y artistas ingleses de la época, familiarizados ya con lo hispanomusulmán por medio de la ingente y fascinante literatura de viajes -en la que destacó la obra de Richard Ford (1796-1858), que vivió en Granada- en muchos casos ilustrada por grabados idealizados como los de David Roberts, Lewis o Doré, de todos los cuales existe un buen repertorio de reproducciones en el libro del doctor Galera. Estas estampas se convierten así en testimonio/ *souvenir* e imaginación sublime del viaje romántico (*Cf.* pp. 28-40).

Concluye el libro con una interesante síntesis sobre la Alhambra como "Gramática del ornamento" (pp. 180 al final), dedicado al comentario acerca de la aplicación de las teorías estéticas del arquitecto británico Owen Jones (1808-1874) -colaborador y amigo del gran arabista español Pascual de Gayangos- sobre la ornamentación. Éste concibió *The Grammar of Ornament* (1856), verdadero catecismo en el arte de la sociedad industrial victoriana, sobre los principios estéticos por él observados en su estudio del palacio granadino. El alhambresco se convirtió en el motivo director de la "gramática del ornamento" de la segunda mitad del XIX gracias no sólo a la obra teórica y arquitectónica de Jones, sino a la controvertida situación entre las artes y la producción industrial en las sociedades avanzadas de la época. (**R. Centellas**)

***

José Manuel Arnáiz, Javier López Jiménez y Manuel Merchán Díaz (dirs.), *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, tomo XI (Germana Tierry - Antonio de Zuzuarregui). Madrid: Eds. Antiqvaria, S.A., 1993, 493 pp., profusamente ilustrado en color. Ana García Loranca y J. Ramón García Rama, *Pintores del siglo XIX. Aragón. La Rioja. Guadalajara*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja (IberCaja), 1992, 466 pp., profusamente ilustrado en color.

La editorial madrileña Antqvaria se ha distinguido desde su fundación en la pasada década por la promoción y divulgación del mercado del arte anticuario, además de la dedicación a la pintura del siglo XIX español: ahí están las monografías que ha editado sobre Josep Cusachs, Mariano Fortuny, Francisco Pradilla o Eugenio Lucas, entre otras, o el gran diccionario *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, comenzado en 1988 y cuya edición ha concluido recientemente.

En los últimos años los estudios sobre la pintura del XIX han recibido un notable impulso al igual que toda la bibliografía sobre este período crucial de la historia española. A ello han contribuido tanto la revisión historiográfica de todo el siglo como la creciente moda por todo lo referente al ochocientos. En el caso de la pintura se han publicado varias obras básicas de referencia que vienen a añadirse a la meritoria y todavía utilísima *Galería biográfica* de Ossorio y Bernard, y a las voces sobre artistas españoles del *Allgemeines Lexikon* dirigido por Thieme y Becker, y del *Dictionnaire* de Benezit; en primer lugar, destaca el mencionado diccionario *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, editado desde 1988 por Antiqvaria y del que se acaba de publicar el último tomo (t. XI, 1993). Complementan esta obra de carácter general otros diccionarios y monografías, obras regionales y aún locales de las que el lector puede encontrar una completa lista bibliográfica en las pp. 413-18 del último volumen.

Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930) constituye una gran obra de referencia imprescindible tanto para anticuarios, historiadores del arte o coleccionistas, como para las bibliotecas públicas y de centros de investigación especializados. Los once tomos que la forman contienen casi 6.500 biografías de pintores españoles, portugueses y de otras nacionalidades -especialmente artistas franceses y británicos- activos en la Península Ibérica en el período que va de las postrimerías de la época de Goya y el auge de Picasso (1830-1930). Alrededor de 5.000 páginas e igualmente más de cinco mil ilustraciones, la inmensa mayoría de las cuales son en color, dejan constancia de la labor artística de al menos 2.000 pintores; además, estas reproducciones poseen el valor añadido de mostrar cuadros inéditos pertenecientes a colecciones privadas (hubiera sido conveniente la indicación en los pies de las fotografías de las medidas, si están firmados y fechados, junto con la procedencia). Casi todas las biografías poseen una bibliografía crítica y están redactadas por expertos provenientes de la Universidad, el Consejo Superior, los museos estatales o el mundo del anticuario.

El tomo undécimo y final de la obra abarca las biografías en orden alfabético que van desde **Tierry (Germana)** hasta **Zuzuarregui (Antonio de)**. En sus 423 lujosas páginas se recogen las noticias biográficas de 638 artistas activos en la Península. Entre éstas destacan las del montevideano Joaquín Torres-García (1874-1949), forjador catalán del llamado constructivismo pictórico; el aragonés Marcelino Unceta y López (1835-1905), buen representante del género de historia y excelente ilustrador, posee una extensa reseña

firmada por los anticuarios García Loranca y García-Rama; la del barcelonés Modest Urgell i Inglada (1839-1919), cuya pintura impresionante rescató recientemente La Caixa con una magnífica exposición antológica, no es tan afortunada en extensión y bien se hubiera merecido el doble; Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), tímido cubista; el gran pintor de historia Alejo Vera Blasco Estaca (1834-1923), popularmente conocido por "Destrucción de Numancia", óleo difundido hasta la saciedad en todos los manuales escolares de historia de España. Entre los portugueses, Eduardo Viana (1881-1967) sorprende por su calidad vanguardista; la nota de María Helena Vieria da Silva (1881-1967) es mínima: la pintora vanguardista lusitana más conocida internacionalmente debiera haber tenido una biografía extensa y bien ilustrada; sorprendente e insólita la pintura de Miguel Viladrich Vilá (1887-1956), injustamente desconocido en España aunque la Hispanic Society of America de Nueva York posee toda una sala monográfica sobre él, honor sólo conferido en la institución a Joaquín Sorolla; el sevillano José Villegas Cordero (1848-1921) es otro pintor que debe ser rescatado, sorprendente en su pintura fantástica además de ser un paisajista delicadísimo; magnífico como pintor de historia y de género, Salvador Viniegra y Lasso de la Vega (1862-1915), pintó un famoso cuadro sobre el Compromiso de Caspe; Hernando Viñés Soto (1904-1993), el de la famosa cena homenaje de los del 27 y otras tribus de vanguardia. Cierran con la Z el volumen las biografías de tres pintores de nuestro siglo excepcionales: Zabaleta, Zubiarre y Zuloaga.

Pintores del siglo XIX. Aragón. La Rioja. Guadalajara es la última gran aportación al panorama de obras de referencia sobre el arte del ochocientos español. Está redactado por Ana García Loranca y J. Ramón García-Rama, anticuarios a la par que historiadores del arte conocidos ya por su voluminosa monografía acerca de la *Vida y obra del pintor Francisco Pradilla Ortiz* (Zaragoza: iberCaja, 1987). Este nuevo libro viene a cubrir por tanto un vacío bibliográfico sobresaliente.

La monografía de García Loranca y García-Rama contiene trescientas cuarenta biografías de pintores aparte de los tres estudios histórico-artísticos introductorios que preceden a cada una de las tres grandes circunscripciones geográficas -Aragón, La Rioja y Guadalajara- en que está dividido el libro, impuestas por el área de mayor influencia de iberCaja, patrocinadora de la obra. El ítem de Aragón posee el más cuantioso número de biografías (239), seguido por Guadalajara (55) y La Rioja (46). Casi una tercera parte de las biografías están ilustradas con la reproducción en color de muy buena calidad de varios cuadros inéditos o poco conocidos del pintor. Este esfuerzo de búsqueda, tanto en instituciones públicas como en colecciones privadas, especialmente en éstas últimas, es encomiable y más por los futuros historiadores del arte. Las biografías incluyen a todos los pintores nacidos en el siglo XIX (con la única excepción del oscense Valentín Carderera, nacido en 1796), aunque en algunos casos su producción pertenezca enteramente a nuestro siglo (p.e., Ramón Acín, Lapayese, Santiago Pelegrín, etc.), de los que los autores han tenido noticia -y pasa la sobresaliente cifra de más de tres centenas-, organizados por la comunidad o provincia de origen y en orden alfabético. Sólo en el caso de Aragón se ha incluido una tercera parte dedicada a los pintores no nacidos en el viejo reino pero que estuvieron activos en buena parte de su vida, como es el caso de Manuel Aguirre, malagueño que pintó toda la serie de retratos de los reyes de Aragón conservada en el Palacio de Sástago. Cada entrada biográfica posee además una completísima bibliografía, prácticamente exhaustiva.

Este libro revela numerosos pintores menores totalmente desconocidos (los

autores han revisado por completo los libros de matrícula de la Academia de Bellas Artes de San Fernando o los de la de San Luis) a la par que relaciones o circunstancias novedosas o muy poco divulgadas, como, por ejemplo, la gran fama toledana del aragonés Arredondo, los paisajes casi impresionistas de Mariano Félez, la obra veneciana de Gonzalvo, las pinturas rescatadas del premio Nobel Ramón y Cajal, la gran calidad del arte de Manuel San Gil y Villanueva, descendiente del francés David y cuya pintura es digna del mejor Rosales (de este gran artífice totalmente desconocido prepara una monografía su descendiente José Pascual de Quinto y de los Ríos), etc. Todo esto sin desdeñar las mujeres pintoras, de las que el libro da dieciocho biografías, entre allas la de Agustina Atienza, nieta de la célebre Agustina de Aragón, que fue artista de gran mérito y de la que guarda el ayuntamiento zaragozano una correcta copia de Rafael. (**R. Centellas**)

***

Colección "Sierra Nevada y la Al-pujarra", dirigida por Manuel Titos Martínez. Edita: Caja General de Ahorros de Granada.

Una decena de títulos ha publicado ya esta singular colección dedicada a recuperar escritos del pasado de todo tipo, referidos a Sierra Nevada y a La Alpujarra.

Su director, excelente conocedor del tema sobre el que ha publicado notables monografías *(La aventura de Sierra Nevada, 1717-1915,* Universidad de Granada, 1990; o en esta misma colección, *Textos primitivos sobre Sierra Nevada,* Granada, 1991) ha conseguido una colección bien diseñada donde se recogen cuidadas ediciones sobre el tema con gran amplitud de criterios, conjugando rigor editorial (un especialista prologa todos y cada uno de los volúmenes), cuidada tipografía y reproducción de los documentos gráficos como grabados, mapas o fotografías.

Si Granada resulta de consideración indispensable en cualquier acercamiento al estudio de la literatura de viajes por España durante el romanticismo, otro tanto ocurre en buena parte con Sierra Nevada cuya majestuosa presencia suscitó en no pocos viajeros el deseo de visitarla o posteriormente se convertiría en centro de atención no solo de viajeros sino de científicos dedicados a diversas disciplinas como muestran algunos de los títulos ya publicados: *Sierra Nevada* (Madrid, 1923), de Constancio Bernaldo Quirós (núm. 9, Granada, 1993) o *Sierra Nevada, Montblanc de España y otros escritos,* de Juan Carandell (núm. 10, Granada, 1994). El primero de ellos con un atractivo estudio de Octavio Ruiz Manjón, "Educación y paisaje en la España de comienzos del siglo XX" y una cuidada bibliografía sobre escritos relacionados con el viaje del autor (pp. 11-48). En su estudio muestra la importancia que adquiere el viaje a la montaña para educadores y pedagogos que seguían la tradición y las directrices de la Institución Libre de Enseñanza.

Federico Mayor Zaragoza, por su lado, glosa la trayectoria del geólogo y geógrafo andaluz Juan Carandell en el ensayo "La morfología y el habitat de Sierra Nevada en la obra científica de Juan Carandell" (pp. 11-27).

Voy a referirme, sin embargo, con más detenimiento a títulos relacionados con el viaje y los viajeros románticos de los que ha ofrecido muestras no menos notables:

***Sierra Nevada en los viajeros románticos,* estudio preliminar de Cristina Viñes Millet, Granada, núm. 4, 1992.**

Acoge este volumen textos de Sir Arthur de Capell Brooke (pp. 65-80), Samuel Cook (pp. 81-94), Richard Ford (pp. 95-110), Teófilo Gautier (pp. 11-124), William George Clarke (pp. 125-150), Lady Louisa Clarke (pp. 151-188) y Barón Charles de Davillier (pp. 189-219). Cada uno de ellos precedido

de una breve presentación y el conjunto por el ensayo de Cristina Viñes Millet, "La imagen literaria de Sierra Nevada" (pp. 9-64).

La historiadora Cristina Viñes viene ocupándose de la historia de Granada hace tiempo y ha publicado sobre el tema del viaje un completo libro: *Granada en los libros de viaje* (Granada, Miguel Sánchez Editor, 1982). En esta ocasión realiza un promenorizado recorrido por la obra de literatos españoles como Alarcón, Valera o Zorrilla referida a Sierra Nevada, pero sobre todo a la literatura en que se funda la imagen romántica de Granada y su entorno, que tiene tanto que ver con el papel jugado por la ciudad en el pasado como con las ensoñaciones de los viajeros románticos.

La áspera sierra llamó ya la atención a Fray Luis de Granada que la canta en su *Introducción del símbolo de la fe* o a Navagiero en su *Viaje por España.* Será con todo a partir de W. Irving o Chateaubriand cuando entre de lleno en la literatura romántica, produciendo textos como los aquí antologados.

En su estudio, con todo, Cristina Viñes, destaca bien el peso de la historia como mediadora de las contemplaciones ahora de los visitantes. Irving no se entiende sin las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita o después no se entenderían los escritos de los románticos sin los *Cuentos de la Alhambra* del norteamericano o el impacto que produjo en sus lectores *La aventuras del último Abencerraje,* de Chateaubriand. Este ir de la historia y la literatura a la contemplación de lo real resulta así decisivo en la configuración de una imagen romántica de Granada y Sierra Nevada, de la que los textos antologados constituyen una bella muestra.

*

Charles Didier, *Un viaje a La Alpujarra en 1836,* estudio preliminar de Miguel Carrascosa Salas, Granada, núm. 7, 1993.

Charles Didier publicó "L'Alpuxarra" en la *Revue de Deux Mondes* (vol. IX, 1845, pp. 487-518 y 812-841), texto que se ofrece aquí traducido e ilustrado con fotografías que fueron tomadas en 1901 y 1905 por Leopoldo Soler y Pérez.

El viajero francés recorrió la comarca a caballo durante el verano de 1836, publicando después la crónica de su experiencia, que ahora por primera vez ve la luz en español. Su primera parte, con todo, es una síntesis de literatura histórica sobre la región, para pasar cada vez más a ofrecer sus impresiones de viaje y las reflexiones que en él suscitan. Como "visión desgarrada, crítica y realista de La Alpujarra" (p. 25) califica es libro Leopoldo Soler en el prólogo a lo largo del cual va punteando las fuentes históricas y literarias utilizadas por Didier o después describiendo su itinerario y temas más frecuentes. De este modo, el lector se adentra en la lectura del texto de Didier con paso seguro, aclaradas con corrección todas las circunstancias que rodearon su escritura.

Con títulos como los citados, la colección ocupa ya por derecho propio un lugar enviadiable, ofreciendo un atractivo modelo de lo que debiera hacerse respecto a otras regiones españolas. (**J. Rubio**)

***

Consol Freixa, *Los ingleses y el arte de viajar. Una visión de las ciudades españolas durante el siglo XVIII*, Barcelona, 1993.

La reciente contribución de Consol Freixa al conocimiento de los libros de viaje ingleses por la España dieciochesca, más allá de engrosar la ya copiosa bibliografía al propósito, supone una nueva consideración global de dichos testimonios. El trabajo reseñado, fruto directo de la tesis doctoral

de la autora, puede equipararse en razón de su interés con aportaciones como las de Ian Robertson *(Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855,* Madrid, Editora Nacional, 1976; 2ª ed. en Barcelona, Serbal, C.S.I.C., 1988) o Ana Clara Guerrero *(Viajeros británicos en la España del siglo XVIII,* Madrid, Aguilar, 1990) y plantea algunos aspectos habitualmente poco atendidos en los estudios sobre los viajeros, como la peculiar manera en que éstos perciben las ciudades peninsulares.

El bello libro de Consol Freixa comienza situando la práctica del viaje por España durante el siglo XVIII en el contexto del *grand tour* británico y de la exclusión que sufre la Península Ibérica de sus circuitos al uso, a pesar de lo cual no faltaron en nuestro país los visitantes foráneos. Estos hombres -comerciantes, militares o viajeros *profesionales*- compartieron una gran curiosidad, un cierto nivel cultural y una situación económica que les permitía desarrollar su actividad turística y escribir sus relaciones sobre la misma, aunque su estancia tuviera una duración diferente o se llevara a cabo en diversos momentos. Precisamente basándose en el cambio de circunstancias históricas, la autora delimita las distintas oleadas de desplazamientos de ingleses a la España dieciochesca: la primera de ellas comprende gran parte del siglo, cuya actividad viajera, regular hasta los años sesenta -con relaciones como las de Breval, Baretti o Clarke-, se ve truncada por la participación española en la guerra contra Inglaterra y conoce una gran expansión en la década de los setenta -con visitas como las de Dalrymple, Swinburne o Dillon-; tras la Guerra de la Independencia Norteamericana se inicia una segunda oleada -que trajo a viajeros como Beckford o Townsend-, frenada por la Revolución Francesa y reanudada después -con Southey o Semple- hasta el estallido de la que para los ingleses fue *Peninsular War*. Simultáneamente a esta periodización, que bien podría complementar la propuesta por Alberich para la primera mitad del siglo XIX [*cfr*. *Del Támesis al Guadalquivir (Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX),* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1976], Consol Freixa ofrece interesantes datos sobre la biografía y el desarrollo de la estancia de cada uno de los viajeros.

La autora toma en consideración algunos de los muchos textos dieciochescos que enumeraban instrucciones y consejos para coadyuvar al perfecto aprovechamiento de los viajes; asimismo, analiza las útiles reflexiones de Twiss y recuerda las recomendaciones de Townsend o Croker sobre el modo más provechoso de viajar por España, con los transportes, alojamientos y relaciones sociales convenientes. Tal enfoque constituye uno de los mayores aciertos de su trabajo. Libros como las *Instructions for travellers* (1757) de Josiah Tucker o el *Essay to Direct and Extend the inquiries of Patriotic Travellers* (1789) de Leopold Berchtold contribuyen a determinar la importancia de una adecuada planificación y observancia de determinados comportamientos o precauciones, esos consejos prácticos que anegarán luego el *Handbook* de Ford; pero, en mi opinión, también muestran el verdadero sentido instructivo de la experiencia del viaje como tal y en tanto escritura y, por ende, permiten reconsiderar el alcance de una modalidad literaria de la cual existía explícita conciencia genérica.

No faltan tampoco referencias a los aspectos más materiales de la aventura del viaje: las rutas habituales de entrada en la Península, a través de Portugal y de los Pirineos; el tránsito por caminos, en coche, a caballo o a pie; el desarrollo de las jornadas; o la experiencia -en muchas ocasiones desagradable- del alojamiento en las posadas españolas y sus posibilidades de disfrute gastronómico. No obstante, el libro se detiene especialmente en la percepción, contemplación y conocimiento que el viaje-

ro realiza de la ciudad; todo ello sin olvidar las experiencias que son objeto de su relato.

Según señala Consol Freixa, el viajero procedía a ponerse en contacto con las autoridades de la ciudad a la que llegaba, lo que le proporcionaba una vía directa de acceso a la vida social y cultural del lugar; esta sociabilidad se encarna perfectamente en Twiss, que asistió a bailes y conciertos en casas particulares de Valencia y Cartagena, participó en la tertulia del Marqués de Gabia en Córdoba y contactó con Olavide en Sevilla. De esta manera los visitantes extranjeros accedían al teatro, de cuya infraestructura y aspectos materiales de las representaciones ofrecen datos significativos, a bailes como el perturbador fandango o la seguidilla y a corridas de toros prolijamente descritas. Además de al conocimiento de espectáculos y de actividades como paseos, tertulias y cortejos, los viajeros prestaron atención a la situación económica de las ciudades: unas, como Cádiz y Barcelona, cuyo dinamismo representaba un excelente presente y un prometedor futuro; otras, como las pertenecientes a la Meseta, reliquias de un esplendoroso pasado hecho añicos. El estudio de Freixa sigue la línea expositiva consagrada para estas cuestiones por la bibliografía al uso, aunque hace hincapié en algunos datos de interés y contiene reveladoras observaciones sobre geografía humana y económica.

Más sugerente resulta el análisis realizado a propósito de la apreciación urbanística y artística de las ciudades. Freixa explica la preferencia de los viajeros ingleses por la amplitud espacial teniendo en cuenta la realidad compleja de su país de origen, donde se producía la urbanización de nuevas zonas londinenses, el apogeo de las construcciones georgianas, la unión de utilidad y belleza o la conversión de campos y bosques en paisajes; tal trasfondo sirve para explicar el choque entre el aspecto de ciudades españolas como Toledo y la nueva sensibilidad de sus visitantes británicos, al tiempo que justifica el entusiasmo despertado por Aranjuez. A pesar del sustancial acierto de este enfoque, debo matizar siquiera algunas de las interpretaciones estéticas esbozadas aisladamente por la autora (p. 105): las que soslayan la hondura de la impresión causada en los viajeros europeos por la naturaleza alpina, cuyo reflejo sí cristaliza en transfiguraciones artísticas y en descripciones de la su-blimidad de sus parajes -entre otras, las de Coxe-; y aquellas que minimizan el alcance del nuevo sublime dieciochesco en la literatura viajera del momento. El carácter colateral en el libro reseñado de tales observaciones me exime de discutir los entresijos de la contribución de los relatos de viaje a la construcción de una nueva sensibilidad paisajística, cuestión que ha sido magistralmente iluminada para el caso inglés por el especialista Raymond Immerwahr ("'Romantic' and its Cognates in England, Germany and France before 1790", en *"Romantic" and its Cognates. The European History of a Word,* ed. de Hans Eichner, Toronto, University of Toronto Press, 1972, pp. 17-97).

Cosol Freixa aborda las apreciaciones que los viajeros realizan sobre el arte español con una detención que le permite consignar la polémica sobre las excelencias o defectos del nuevo Palacio Real, o sintetizar los testimonios acerca de la singularidad de El Escorial y la estancia en los Reales Sitios restantes. La observación de los monumentos antiguos por parte de dichos visitantes revela tanto el grado de valoración del clasicisimo en aquel momento como la manera de comprender tales manifestaciones artísticas, mientras que la contemplación del gótico suscita opiniones problemáticas. Mención aparte merece la indudable atracción que produjo la singularidad del arte árabe, cautivador de los ojos,

palabras y dibujos del visitante de Córdoba

o Granada; esta semilla orientalista fructificará en el alhambrismo del siglo XIX (*cfr*. Tonia Raquejo, *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico,* Madrid, Taurus, 1990).

El modo de percepción de los ya citados aspectos sociales, culturales, económicos, urbanísticos o artísticos depende directamente de la fosilización de una serie de tópicos asociados a una identidad nacional, al tiempo que el relato de las impresiones del viaje contribuye a la conformación de una determinada imagen -similar o diferente- de dicho país. La autora señala atinadamente la falacia de la supuesta objetividad de los viajeros y apunta algunos de los rasgos de la visión de España (re)creada por los visitantes británicos, desde la frugalidad y fortaleza de sus habitantes a los factores religiosos y políticos que dificultaban los progresos y las reformas necesarias para el progreso patrio.

El camino transitado por Consol Freixa constituye sin duda un peregrinaje notablemente instructivo en torno a los viajeros ingleses por la España del siglo XVIII, aunque todavía queden por trazar muchos itinerarios: los que deberá recorrer el historiador del arte o de la literatura con su curiosidad siempre pertinente . (**E. Ortas**)

***

J.M. Fiol Guiscafré, *Descobrint la Mediterrània. Viatgers anglesos per les Illes Balears i Pitiüses del segle XIX*, Palma de Mallorca, Miquel Font editor, 1992.

El libro de Joan Miquel Fiol recoge los testimonios de los ingleses que visitaron las Baleares durante el siglo XIX, centuria en la que proliferaron los libros de viajes sobre estas islas, cuya imagen tranquila y paradisiaca sería difundida con creciente insistencia. El autor dedica un capítulo a cada uno de los viajeros estudiados; tanto las diversas ocupaciones como los diferentes propósitos de dichos visitantes conforman un curioso mosaico plural, compuesto por profesionales de este tipo de relatos, militares, aristócratas, sacerdotes, diplomáticos e incluso miembros de asociaciones turísticas.

Aparecen esparcidas en las páginas del estudio algunas observaciones relativas a aspectos genéricos de los libros de viajes, que constituyen sin duda una modalidad literaria especialmente interesada por el testimonio directo y la elaboración de una historia viva. Los viajeros profesionales del siglo XIX supieron que la importancia de sus experiencias estribaba precisamente en convertirse en escritura leída por un público; de ahí que Carr pusiera especial cuidado en anotar detalladamente las incidencias acaecidas en sus desplazamientos y en captar cualquier peculiaridad de su entorno, procurando suscitar así la expectación de sus lectores. También la visita misma puede estar condicionada por libros de viajes anteriores, cuya lectura ofrecía al nuevo visitante un modelo capaz de influir en la elección de sus itinerarios o en su propia percepción del lugar; así, Bellingham incorpora incluso a su relato una descripción del paisaje valdemosí tomada del celebérrimo libro -también frecuentado por Wood- de George Sand.

Fiol presenta las diversas actitudes de estos ingleses desplazados a Baleares, y resume atinadamente aquellos elementos que contribuyen a conformar la imagen que todo viajero se forja del lugar visitado. La reacción ante la naturaleza isleña se manifiesta con peculiar entusiasmo en la descripción de la Sierra Tramontana realizada por Bartholomew, y se torna reflejo del paisaje inhóspito de Sóller en Clayton; la contemplación del pasado encuentra un digno exponente en Bidwell, que esboza una historia de las Baleares basada en fuentes españolas; las circuntancias económicas, agrícolas y comerciales son sintetizadas por Bartholomew, que ofrece un sumario y es-

tadísticas de las mismas; por su parte, Bidwell da detallada noticia de la inauguración del ferrocarril que unió Palma e Inca a partir del 24 de febrero de 1875, acontecimiento que supuso una revolución en esa sociedad isleña cuya realidad describió Dodd; los tópicos sobre los inconvenientes de las posadas pueden incluso desmentirse ante la pulcritud que Clayton observa en la Fonda de la Paz; la descripción de los festejos y bailes habituales ocupa la atención de viajeros como Christmas o Clayton; Dodd consigna las particularidades lingüísticas de las Baleares y analiza los graves problemas ocasionados por un sistema educativo monolingüe que arrinconaba la lengua autóctona; finalmente, las bellezas artísticas captan la atención de Carr, impresionado por la magnificencia de la catedral de Palma, o de Wood, las láminas de cuyo viaje contienen un notable repertorio de perspectivas arquitectónicas.

Cada capítulo concluye con un útil apartado bibliográfico donde se ofrece tanto una descripción precisa del libro de viajes estudiado como su localización exacta en la British Library y, en su caso, noticia complementaria de otros textos del mismo autor; especial atención se dedica a los aspectos materiales de dichas obras viajeras y a las características de las láminas contenidas en ellas. El bosquejo de una historia editorial de estos relatos sobre las Baleares complementa las referencias de los repertorios de conjunto al uso, inevitablemente incompletos e imprecisos en ocasiones; así, Fiol (p. 33) rechaza la existencia de una edición de 1801 del *Journal of the Late Campagne in Egypt* de Thomas Walsh, que Foulché Delbosc había registrado como la primera *(Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal,* París, H. Welter, 1896, p. 157, f. 214).

Los datos aportados acerca de las ilustraciones y la reproducción por parte de Fiol de algunas de éstas, de notabilísima presencia en obras como las *Letters from Mallorca* (1888) de Charles Wood, pueden facilitar ulteriores análisis sobre la relación entre textos e imágenes en estas descripciones de las Islas Baleares; no debemos olvidar la importancia del componente visual en toda la literatura viajera del siglo XIX, que usó y abusó del *pintoresquismo.* En el seno de dicha interconexión entre escritura e ilustración deben considerarse casos como el de William Clayton, cuyos propios dibujos sirvieron de base a las litografías incluidas en *The Sunny South* (1869); la costumbre del viajero de convertirse, además de en narrador, en pintor de gentes, monumentos y paisajes, puede rastrearse en el siglo XVIII -por ejemplo, en Swinburne- y aparece consagrada en la centuria siguiente por manuales tan difundidos como el de Ford.

El bello libro de Fiol Guiscafré continúa una tradición crítica que ha facilitado el acceso a los libros de viajes mediante amplios resúmenes de su contenido; en este sentido, completa un vacío, un hueco en los múltiples estudios (*cfr*. sólo la bibliografía esbozada en este mismo número) que toman los testimonios de viajeros como fuente para reconstruir la situación -y la visión concreta de una zona en un momento preciso.

La exposición de las experiencias de estos visitantes ingleses de las Baleares en el siglo XIX ofrece al lector impresiones curiosas: las que estaban configurando la siempre interesante, mirada del otro. (**E. Ortas**)

***

Mª. Dolores Cabra (ed.), ***Una puerta abierta al mundo. España en la litografía romántica.*** **Madrid: Compañía Literaria, S.L., 1994, 148 pp., 191 reproducciones en color. Guillermo de Osma (ed.),** ***Vistas románticas de España. Acuarelas y dibujos, 1800-1870.*** **Madrid: Guillermo de Osma,**

Galería, 1994, 31 pp., 38 reproducciones en color.

La litografía es una técnica de grabado casi bicentenaria (el primer ensayo lo hizo en 1796 Alois Senefelder) basada en el estampado a partir de una piedra calcárea. Su introducción revolucionó la historia universal del arte gráfico. El primer gran artista español en utilizar dicha técnica fue Francisco de Goya en diversas estampas sueltas y en la serie *Los toros de Burdeos*. Sin embargo, la implantación definitiva de este arte en España, tras la corta etapa anterior del Establecimiento Litográfico de Madrid, se debió al pintor y grabador José de Madrazo y Agudo (1781-1859), padre de la saga de los Madrazo y director del Museo del Prado. En 1825, el rey Fernando VII concedió a su pintor de cámara José de Madrazo el privilegio en exclusiva del uso de la nueva técnica. Así se fundaría posteriormente el famoso Real Establecimiento Litográfico de Madrid, en el que trabajaron artistas como Rosario Weiss -confidente y amiga de Goya en su madurez-, José María Avrial, Pharamond Blanchard o Vicente Camarón Torra (1803-1864).

La gran facilidad de ejecución así como las especiales calidades de la técnica litográfica permitió expresarse a través del grabado a muchos artistas de la época. La literatura de viajes romántica es inconcebible sin el acompañamiento solidario de la imagen grabada. Con este motivo, el Museo Romántico de Madrid presentó entre los días 24 de marzo y 15 de mayo de 1994 una bella exposición de litografías románticas referentes a sus lugares y tipos pintorescos: "Una puerta abierta al mundo. España en la litografía romántica". Los fondos expuestos, de magnífica calidad, fueron cedidos por la galería Frame de Madrid, dirigida con gran inteligencia por Jaime Armero, y seleccionados por Mª Dolores Cabra Loredo, gran conocedora de la literatura romántica como lo acreditan sus numerosas publicaciones. El catálogo editado para tal efecto y patrocinado por los Amigos del Museo Romántico recoge un total de 191 estampas todas ellas reproducidas en su color original. Preceden al catálogo varios estudios breves acerca de la visión romántica que de los españoles se formaron los ingleses ("Imagen de España vista por los ingleses", Ian Robertson, pp. 15-18), franceses ("*Id*.", Robert Pageard, pp. 19-22) y alemanes ("España, un tañido a lo lejos", Martin Adel, pp. 23-27), escritos por otros tantos hispanistas de prestigio de las respectivas nacionalidades.

Los grabados están organizados en series temáticas acerca de los principales lugares pintorescos, las regiones españolas, algunos tipos costumbristas, etc. Las estampas de los mejores artistas litógrafos menudean: Roberts, Villaamil, Parcerisa, Blanchard, Hawke, Lewis, etc. Al fin, los listados completos de las litografías, que contienen una serie de libros de viajes clave como los *Recuerdos y bellezas de España* de Parcerisa o la *España artística y monumental* de Genaro Pérez Villaamil.

En las mismas fechas coincidió otra interesante muestra de imágenes románticas organizada por la galería madrileña de Guillermo de Osma: *Vistas románticas de España. Acuarelas y dibujos, 1800-1870*. En su breve pero exquisito y selecto catálogo, integrado por 42 piezas, casi todas ellas se reproducen en su color. Los artistas representados son de gran calidad: Avrial, Blanchard, Fortuny, Lewis, Pérez Vi-llaamil..., constituyendo algunos de estos dibujos/ acuarelas el original de una estampa ya conocida. (**R. Centellas**)

***

***Imágenes de un coloso. El Mar en la Pintura Española*, Ministerio de Cultura, 1993.**

Siendo España un país marítimo y que históricamente ha tenido un gran imperio sorprende que no haya desarrollado más la pintura referida al mar. O tal vez, no se ha estudiado el tema lo suficiente haciendo aflorar obras de esta temática. Es una carencia que viene a paliar en parte esta exposición, cuyo catálogo reseñamos.

Se compone éste de una serie de estudios sobre el marinismo en España (pp. 12-63), seguida de la reproducción de las obras expuestas, acompañadas de textos literarios referentes al mar (pp. 65-163), unas breves fichas de los pintores (pp. 165-175) y una Bibliografía general (pp. 177-178).

En primer lugar, Enrique Arias Anglés ofrece un panorama del surgimiento de la pintura de temas marinos en la segunda mitad del siglo XVIII (así el notable pintor Mariano Sánchez) y cómo en los años de transición hacia el romanticismo el tema fue haciéndose más frecuente de la mano de pintores como Fernando Brambila y después con pintores como Antonio de Brugada, Vicente Camarón o el gallego Jenaro Pérez Villaamil.

Sería, sin embargo, unos años después cuando esta pintura alcanzara todo su apogeo al extenderse el gusto -y hasta la moda- por la pintura de paisaje y como una modalidad más de ésta desde el maestro de paisajistas Carlos de Haes a numerosos paisajistas del cambio de siglo y como tema ya habitual en la pintura de nuestro siglo.

Se ha optado por incluir una serie de ensayos para describir este proceso, agrupándolos por las zonas marítimas españolas y encomendándolos a especialistas: Cataluña (F. Fontbona); Andalucía (L. Quesada); Valencia (Carmen García); Galicia, Asturias y Cantabria (J. Barón) y País Vasco (J. M. Alvarez Emparanza).

El conjunto proporciona una acertada visión del tema a lo largo de estos dos siglos con una selección excelente de piezas, que se reproducen en un catálogo sobrio en el que se han cuidado los mínimos detalles. Todo un acierto en esta tan necesaria como grata aproximación a un tema inexplicablemente poco tratado en nuestra cultura. (**J. Rubio**)

***

Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918), **Barcelona, Ambit Servicios Editoriales-M. de Cultura, 1993.**

Corresponde esta publicación al catálogo de la exposición que con el mismo nombre tuvo lugar en Madrid (Palacio de Velázquez) y Bilbao (Museo de Bellas Artes) entre 1993 y 1994.

Su comisaria, Carmen Pena, adelanta en las primeras páginas que se trata "de presentar en esta exposición los orígenes de la modernización de la pintura española a través de los procesos nacionalistas y regionalistas de aquella época llamada 'fin de siglo'" (p. 18). Un ambicioso proyecto, pues, donde se entrelazan diversos asuntos de gran complejidad, que implican no sólo al momento historiado sino a los usos diversos que de la cultura de aquellos años se ha ido haciendo o se hace ahora en que la configuración de España como un estado formado por múltiples autonomías está forzando a una reflexión sobre el pasado inmediato español que justifique la unidad en la variedad y su articulación en la España contemporánea.

Aunque se ha elegido la pintura española como punto de partida para esta reflexión es evidente que es todo el proceso cultural español lo considerado del que la pintura de aquellos años proporciona una atractiva imagen mostrando visualmente los intereses y las preocupaciones de entonces. Se planteó el problema de la identidad española y cómo expresarla en imágenes. Se ha vuelto a plantear en los últimos años el mismo asunto y esta exposición nace así como fruto natural de las

zozobras intelectuales en que vivimos entre centralismo (centro) y tendencias centrífugas (periferia), entre unidad y desmembración. Difícilmente se podía abordar un tema más "comprometido", actual e incitante y de tal forma que la reflexión sobre la pintura de entonces se convierte en motor de una reflexión sobre el presente.

La propia disposición del catálogo reproduce este planteamiento general, insertándose a su comienzo ensayos sobre cuestiones más generales y globales y después otros referidos a la pintura producida en diversas regiones.

Como en toda publicación colectiva -y aquí son 19 los ensayos acogidos- el alcance de los estudios es diverso y condicionado en buena medida por la propia entidad que la pintura regionalista tuvo entonces en los muchos distintos lugares, evidenciándose -no podía ser de otro modo- que aquellos lugares que tuvieron una mayor inquietud cultural generaron un arte más rico y ambicioso. No es fácilmente comparable así lo ocurrido en Cataluña con lo sucedido en Murcia o Asturias pongo por caso, por más que a la postre acaben aflorando algunas inquietudes similares.

J. C. Mainer (pp. 26-32) aborda el complejo problema de la periodización cultural, para destacar que "En la cultura todo tiende a ser acumulativo, todo vive con fluidez en estados de superposición o de transición y nos debe importar más el síntoma que la característica, lo aparentemente contradictorio que lo enumerable en forma de decálogo" (p. 27). El periodo historiado lo ejemplifica de manera singular, convergiendo en él preocupaciones que venían del siglo XIX a las que se fueron añadiendo otras todavía hoy vivas. Determinados acontecimientos catalizan con todo los distintos momentos y en el *fin de siglo* la "rebelión de las regiones" se manifestó como síntoma de la diversidad nacional que contrapesó sobre todo unos años después cierta reacción nacionalista y una muy abundante literatura ocupada en reflexionar sobre "el alma española".

F. Calvo Serraller (pp. 34-39) por su parte centra su ensayo en una reflexión donde se enhebran acontecimientos políticos y producciones pictóricas, para mostrar cómo la pintura se hacía eco de las preocupaciones del día.

Carmen Pena se ocupa a continuación de Madrid y Castilla como centros de la imagen de España a través de la pintura de paisaje (pp. 42-48) y M. Valdivieso de la estela de la *generación del 98* en la pintura del primer tercio de siglo (pp. 49-55) con unos conceptos historiográficos que se me antojan anticuados y que malogran uno de los apartados más atractivos de la exposición.

Siguen después los ensayos referentes a la periferia, desiguales como queda dicho, pero que suman una constelación de datos e imágenes realmente singular: Cataluña (F. Fontbona y Mireia Freixa); Baleares (C. Cantarellas); Valencia (F. J. Pérez Rojas); Murcia (F. J. Pérez Rojas); Andalucía (A. Villar Movellán); Canarias (P. Almeida Cabrera); Extremadura (María del Mar Lozano Bartolozzi) Castilla y León (J. C. Brasas Egido); Galicia (María Victoria Carballo-Calero); Asturias (J. Barón); Cantabria (J. Barón); País Vasco (J. González de Durana); Aragón (M. García Guatas).

Cada ensayo va acompañado de un catálogo de obras expuestas, que se reproducen con gran calidad, y de una cuidada ficha que lo comenta. Se añade al final una *Bibliografía general* de gran utilidad.

Centro y periferia resulta de este modo una de las aportaciones bibliográficas más relevantes de los últimos años sobre la cultura del llamado *fin de siglo,* expresión que ha venido a sustituir con su carácter globalizador e internacional otras acuñadas antaño en las que el paso del tiempo nos ha hecho ir descubriendo intereses partidistas en su elaboración que se compadecen poco con la actitud abierta con que hoy se tiende

a analizar aquel periodo tan vigente, como se ha dicho, en la cultura española actual. (**J. Rubio**)

***

***Soria entre dos siglos* (Catálogo), Soria, Archivo Histórico Provincial de Soria, 1994. Coordinación: Carlos Alvárez García.**

Patrocinada por el Ministerio de Cultura, la Junta de Castilla y León y el propio Archivo Histórico Provincial de Soria, acoge esta exposición una muestra excelente de imágenes fotográficas sobre todo de Soria desde la segunda mitad del siglo pasado a los años cincuenta del presente.

La íntima vinculación de la obra becqueriana con la ciudad y paisaje sorianos justifican su reseña en *El gnomo,* destacando el interés que para el estudio del poeta ofrecen esta exposición y su cuidado catálogo.

Incluye éste una "Historia de la fotografía en Soria" (pp. 15-27), firmada por Carlos Álvarez, impulsor no sólo de la muestra sino de la creación de un ya muy valioso archivo fotográfico -unas 4000 fotografías catalogadas ya- en el Archivo Histórico Provincial, que dirige; siguen textos sobre la evolución urbanística de la ciudad firmados por Emilio Pérez Romero y Montserrat Carrasco García (pp. 29-62); y, en fin, la reproducción y catalogación de las fotografías y otras imágenes expuestas (pp. 63-250).

El recorrido por la exposición o ahora por el catálogo permiten retroceder en el tiempo y ver una ciudad y un entorno muy diferentes a los actuales, mucho más cercano a los parajes que realmente inspiraron las leyendas *El monte de las ánimas* o *El rayo de luna,* los escritos costumbristas de Gustavo Adolfo o los dibujos de su hermano Valeriano.

Los cambios producidos son brutales. La ciudad es otra. Su entorno es otro. Y las modificaciones afectan tanto al paisaje en su conjunto como a monumentos y parajes concretos. Se impone releer a Bécquer teniendo estas imágenes delante y al hacerlo se produce una curiosa situación: se acrecienta en el lector la imagen del Bécquer soñador capaz de crear un paisaje fantástico a partir de muy poco. Las márgenes del Duero no tenían apenas el arbolado que imaginamos leyendo *El rayo de luna*, mediatizada la lectura por la lozana vegetación actual. El carácter medieval de las calles de la ciudad por contra era mucho más acusado que actualmente. De algunos monumentos no quedan ya sino estas viejas imágenes fotográficas. Y otro tanto cabe decir de numerosos tipos y costumbres que aquí aparecen inventariados, rescatados del poder destructor del tiempo.

En aquel paisaje y en aquellas gentes puso sus ojos el poeta sevillano, no en los que hoy vemos, pues lo que ha sobrevivido vemos ahora cuán profundamente ha sido modificado. Es un favor impagable el que los promotores de esta exposición nos hacen para una lectura más apegada al terreno de los textos de Bécquer. No excluye otras y habrá quien legítimamente la subestime, pero lo cierto es que hasta esta exposición no era posible. Y ello la convierte en una exposición memorable. (**J. Rubio**)