

## MARÍA DEL PILAR PALOMO

### LOS «PIES DE FOTO» DE UNOS GRABADOS ROMÁNTICOS (NOTA AL PERIODISMO DE LOS HERMANOS BÉCQUER)

La incursión por las páginas de *El Museo Universal*, de 1865, en busca de los textos y grabados de Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer, creo que es siempre una pequeña aventura intelectual apasionante, si se comparte la pasión azoriniana por los periódicos y revistas antiguos. Contemplar, por ejemplo, el grabado del Paraninfo del viejo caserón de San Bernardo, en un acto de distribución de los premios a la virtud, otorgados por la Universidad Central (26 de enero de 1865), reconozco que me hizo meditar al considerar la existencia de un acto académico del pasado destinado a honrar posiciones éticas. Es un grabado puramente informativo, análogo al actual documento fotográfico que sustituyese a la noticia escrita. Como análogo a la hoy denominada foto de archivo es ese otro grabado que representa el Salón de Sesiones del Congreso de Diputados de Madrid, firmado por Ruiz y publicado el 8 de enero de 1865. Y aludo a la actual foto de archivo, porque, en este caso, el documento gráfico aparece *disociado* del texto al que acompaña, ya que el dibujo es la escueta y objetiva representación de una vista general, desde las tribunas altas, de una sesión parlamentaria y, por el contrario, el texto al que acompaña, *El salón del Congreso*, firmado por Roberto Robert, es una terrible caricatura literaria. Nada en ese documento gráfico nos indica que «hay en aquella atmósfera algo que gasta, corroe, carcome», ni que «con las épocas de naciente parlamentarismo coincide, cuando menos, un aumento de enajenaciones mentales», ni observamos «en los congresos», a través de los trazos del lápiz de Ruiz, «verdaderos estragos de alopecia, senectudes prematuras, monstruosos desarrollos encefálicos». La ausencia de una necesaria, en este caso, caricatura gráfica, ha provocado una evidente disociación entre texto e imagen.

Pero, por el contrario, cuando ambos responden a un idéntico o complementario mensaje, sea cual sea la prioridad de su realización, son dos signos de comunicación interrelacionados que habremos de estudiar conjuntamente en toda literatura que se incline, con más o menos peso, del lado, ya no tan estrictamente literario, de lo informativo.

Y cuando ambas formas de comunicación surgen de dos personalidades artísticas de la talla de Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer, creo que la contemplación o la lectura aislada, de esas formas, sólo podrán darnos la percepción parcial de su mensaje. La palabra del poeta, por ejemplo, ha podido dotar de su específico colorido a los trajes regionales reproducidos en un grabado en madera. Pero los

significativos detalles de una escena o la belleza de una figura, omitidos en el texto porque en él se remite a la imagen, pueden ponernos, casi siempre, en el camino de comprender una vivencia, una emoción estética que le han permitido al poeta la evasión parcial de la imagen concreta hacia la fantasía y la imaginación.

Sobre todo, porque nos encontramos ante un caso de fuerte afinidad espiritual entre dos creadores que actúan, además, sobre referentes conocidos por ambos. De ahí que el rastreo por las páginas de *El Museo Universal* y *La Ilustración de Madrid*, haya sido más que la búsqueda del dato, una auténtica incursión en el universo poético y pictórico becqueriano.

No voy a referirme, por conocida, a la vocación pictórica de Gustavo Adolfo Bécquer. Existe, además, el no menos conocido libro de Edmund Ludwig King, sobre esa presencia en su obra literaria, y los dibujos conservados debidos a su lápiz o su pluma, han sido editados, si bien por separado, en distintos trabajos de tipo biográfico o analítico. Sí deseo insistir en que la búsqueda de la *forma* —en arquitectura, poesía, pintura o música— es el eje bascular de toda su poética, y con una modernidad que, en lo temática, por ejemplo —y refiriéndome a la pintura— le entronca con las coetáneas realizaciones prerrafaelistas que él, obviamente, no conoció y que, como su propia poesía, serían fuente directa de realizaciones artísticas posteriores. Recordemos, por ejemplo, que en 1857, según anécdota transmitida por Rodríguez Correa, fue despedido de su empleo en una oficina del Estado, por dibujar en horas de trabajo, a Ofelia deshojando su corona de flores, y que en 1852, Millais ha terminado su maravilloso lienzo de Ofelia sobre las aguas, conservado hoy en la Tate Gallery. Años después, entre 1861 y 1864 —según datación de Rica Brown— surgirán conjuntamente la rima VI y un cuadro sobre ella de Valeriano, realizado por encargo: «... porque él me dibujaba mis versos y yo le versificaba sus cuadros», diría Gustavo Adolfo, en palabras transmitidas por José Castro Serrano.

Esa vinculación artística debió de ser, entre otros muchos factores, una de las causas de su fraternal intimidad con Valeriano, moviéndose ambos en un común círculo de pintores y escritores. Recordemos que fue el estudio de Casado, el pintor amigo (Gustavo Adolfo habla de él en su artículo *Las dos olas*) el punto de reunión de donde saldría la primera edición de las obras, póstumas, del poeta, realizada por suscripción popular. Por cierto que la lista de suscriptores que conservaba Casado y cuya publicación se anuncia en la primera edición, ha sido encontrada por Dionisio Gamallo Fierros, a cuya amistad debo el dato de la presencia masiva en ella de nombres de pintores y músicos, junto a la significativa ausencia de insignes poetas coetáneos.

Todo contribuyó, pues, a la identificación espiritual entre ambos hermanos, que se tradujo, incluso en alguna publicación conjunta, como los dibujos satíricos del semanario *Gil Blas*, en 1865, firmado con el común seudónimo de *Sem*. Y común fue en ellos, por ejemplo, el amor a la música. Sobre ello deseo insistir en un punto. Cuando se aduce en favor del pre-simbolismo becqueriano, innegable, su *correspondencia* entre las artes —la misma que defendía, coetáneamente, Baudelaire—, que recogería estilísticamente la sinestesia modernista, creo que hay que recordar dos testimonios sobre Valeriano del propio Gustavo Adolfo, cuando a instancias de Ferrán, le envió la semblanza del hermano muerto: «Era gran aficionado a la música; la sentía y hacía entre los sonidos y el color unas comparaciones verdaderamente hermosas». Y poco antes, esa *correspondance* baudelariana, se ha ampliado a la palabra: «su correspondencia conmigo, que en gran parte conserva, es curiosísima, porque no dice las cosas sino que las pinta con su pluma». Esto último lo repite Rodríguez Correa en su artículo necrológico de *La Ilustración*

de Madrid, «... su correspondencia es en extremo curiosa, pues rara vez dice lo que refiere, sino que lo pinta con la pluma». Color, sonido, palabra y hasta olor, que Gustavo Adolfo interrelacionara, por ejemplo, en esa espléndida «nota brillante como un hilo de luz», o en los «himnos alados» que se elevan como «una tromba de luz y sonidos» del órgano de Maese Pérez, y que se convierte en la «gigantesca espiral de sonoro incienso» de la música ultraterrena de *El Miserere*.

Esa afinidad estética va a producir a partir de 1865 unos frutos concretos: la serie de grabados de *El Museo Universal* y, posteriormente, *La Ilustración de Madrid*, debidos a Valeriano, a los que acompañan textos de Gustavo Adolfo. O artículos de Gustavo Adolfo, ilustrados por Valeriano. En los primeros habrá que partir de la imagen a la que el texto, posterior, se subordina, aunque amplíe, como veremos, su contenido informativo. En otros, esa imagen, posterior, documenta y, en ocasiones, también amplía, el texto previamente dado. Pero nunca he encontrado un caso de *total disociación*, como el que antes comenté, a propósito de otros grabados periodísticos.

Las circunstancias biográficas, muy conocidas y que, sucintamente, resumiré, explican externamente esa colaboración. En el invierno de 1863 y hasta la primavera de 1864, Gustavo y Valeriano pasan una larga temporada en Veruela. Allí escribe Gustavo Adolfo sus cartas *Desde mi celda*, y en ese tiempo, según testimoniará más tarde el propio poeta, Valeriano, que está dibujando y pintando intensamente, «se fijó en el estudio de las costumbres populares». En Veruela surgen, pues, sus primeros apuntes o cuadros sobre costumbres aragonesas y sus dibujos sobre el monasterio y tipos y escenas de la región. Incluso una parte de la vida cotidiana de la familia Bécquer se verá reflejada en su álbum sobre la *Expedición a Veruela* —conservado hoy en la universidad de Columbia—, cuyo primer dibujo está fechado el 30 de diciembre de 1863 y cuyos ejemplos más representativos han sido editados por Montesinos. Alguno tan interesante para el propósito de estas páginas como el que reproduce al poeta dibujando un tipo femenino local.

A su vuelta a Madrid, Valeriano obtiene una pensión del Ministerio de Fomento de 10.000 reales al año para viajar por España dibujando escenas costumbristas. Documento gráfico que debería traducirse en dos cuadros anuales que entregaría al Estado y de los cuales Valeriano hizo hasta ocho en los tres años que duró la pensión, hasta la revolución de 1868, que acabó con ella, como con el cargo de fiscal de novelas con el que su hermano había alcanzado una holgada estabilidad económica.

Pero los 10.000 reales al año eran una miseria para vivir él y su familia, pagar viajes, gastos de pinturas, etc., y el pintor acepta el consejo y ofrecimiento de Rico, el dibujante, de efectuar grabados en madera de esos apuntes del natural que ha realizado y sigue realizando, para que sean publicados en *El Museo Universal*. Esos documentos pictóricos, ese excepcional reportaje gráfico, llevarán lo que he denominado, en lenguaje actualizado, unos *pies de foto* de Gustavo Adolfo Bécquer.

La serie se inicia el 11 de junio de 1865, con la publicación de *El hogar. Costumbres de Aragón*. En el mismo número se inserta una nota anónima —recogida en las *Obras completas* de Bécquer— anunciando el reportaje y explicando sus circunstancias. No hay, todavía, en esa nota inicial, glosa textual a la imagen.

Hasta agosto de 1866 se publican los grabados y comentarios a los mismos, que forman el que denomino bloque aragonés. Trece dibujos y otros tantos textos del hermano poeta. Hemos de pensar que se trata básicamente de lo realizado en Veruela, si, además, observamos que el bloque costumbrista de nueve grabados, se completa hasta los trece dibujos, con los cuatro textos y dibujos dedicados al

propio monasterio y siempre, como se advierte varias veces, tomados del natural. *El hogar, La misa del alba, Las jugadoras, El tiro de la barra, La salida de la escuela, La pastora, El pregonero, La vuelta del campo, El alcalde*, son los nueve textos y dibujos costumbristas que los hermanos Bécquer dividen —según indican los subtítulos— en el tradicional esquema del *tipo* o la *escena*, pero con predominio del primero.

Este bloque aragonés se quiebra con cuatro grabados y textos sobre tipos y escenas vascas —recordemos su presencia en Bilbao en 1864— y dos en Madrid. El 17 de marzo de 1867 se inicia la serie soriana, que cubre la totalidad del año indicado, con siete colaboraciones que van de marzo a septiembre: *Pastor y pastora de Villaciervos, El cuento del abuelo, Aldeano de Fuentetoba, Campesinos de Burgo de Osma, Panadera del Almazán, La ermita de San Saturio, patrón de Soria —de Avila, por error, en el grabado—, y El santero*. En los siete predomina, aún más en los aragoneses, el tipo sobre la escena, ya que hasta el auténtico *cuadro* costumbrista de *El cuento del abuelo*, se subtitula *Estudio de tipos sorianos*.

En los años 1868 a 1870 fluctúa la localización y se rompe esa identidad regional señalada. Se vuelve al tema aragonés —cuatro grabados con texto, entre ellos, *Los dos compadres*, de excepcional interés—, pero aparecen, ya en 1869, Toledo y Sevilla. En el primer caso, de nuevo, al compás de lo biográfico coetáneo. Recordemos que desde finales de 1868, los hermanos Bécquer se encuentran en Toledo. Allí Gustavo Adolfo escribe al final del comenzado *Libro de los Gorriones* sus perdidas Rimas (desaparecido el manuscrito anterior en el incendio y saqueo de la casa de González Bravo) y dibuja al frente el patio-jardín de la casa toledana en donde habitan. Cuando a fines de 1869 llaman a los hermanos Bécquer para dirigir y colaborar en la recién creada *Ilustración de Madrid*, hemos de suponer que Valeriano trae en su carpeta esa serie toledana que se desarrolla en las páginas de *La Ilustración*, cuyo número 1 (12 de enero de 1870) inserta tres textos de Gustavo Adolfo y dos dibujos de Valeriano: *Mayólica del siglo XVI* (con grabado de Vallejo) y dos grabados toledanos con texto de Gustavo Adolfo, el *Sepulcro de los condes de Mérito* y *El pordiosero*. Hasta seis grabados sobre Toledo, como una nueva serie regional, se sucederán hasta finales de febrero, frente a otros siete dedicados a otras geografías: Madrid, Ávila, Sevilla, Aragón, y Vascongadas, hasta julio de 1870 en que se interrumpe la colaboración de los hermanos Bécquer. Se interrumpe porque, tras los espléndidos grabados a la serie *Tipos marroquíes*, de Antonio de San Martín, en el número 19, de 19 de octubre de 1870, Valeriano se asoma por última vez a las páginas de la prensa madrileña. Pero ahora con un melancólico grabado de Martín Rico dedicado a su memoria, su retrato, dibujado por Perea, y el artículo necrológico de R. R. C. —es decir, Ramón Rodríguez Correa— de curiosas coincidencias, casi textuales, con los datos sobre su hermano enviados por Gustavo Adolfo a Ferrán. Pero Rodríguez Correa transcribe una emotiva anécdota: las palabras del dibujante Vallejo ante el artista muerto: «¡Pobre Bécquer! ¡Cuánto genio...!», cuyos puntos suspensivos interpreta el amigo: «Vallejo había visto los cuadros que no había pintado.» Tenía Valeriano, efectivamente, treinta y siete años de edad. Pero recordemos, como otra afinidad biográfica y espiritual, que Gustavo Adolfo había escrito dos años antes, iniciando su *Libro de los Gorriones*: «Tal vez muy pronto tendré que hacer la maleta para el gran viaje» (...). «No quiero cuando esto suceda llevar conmigo, como el abigarrado equipaje de un saltimbanqui, el tesoro de oropeles y guiñapos que ha ido acumulando la fantasía en los desvanes del cerebro.» Los cuadros que no pintó Valeriano, junto a los versos que no escribió Gustavo Adolfo. Porque tres meses

después el poeta acompañaría a su hermano en ese «gran viaje» presentado. Y tenía, casi igual que él, treinta y cuatro años de edad.

De la afinidad estética señalada, de la estrecha comunicación entre los autores y de su común conocimiento de la realidad reflejada, surgen las especiales características de este curioso proceso de doble comunicación —signo lingüístico y signo icónico— de la colaboración becqueriana.

De una parte, y es lo más evidente, cuando se trata de una imagen que ilustra un texto, lógicamente anterior, destaca en primer lugar la subordinación argumental de la imagen. Y digo argumental porque Valeriano, ese pintor que escribía pintando, es un pintor que relata cuando pinta y buscará en los textos del hermano el dato que le permita pasar de lo simplemente descriptivo a lo narrativo. Por ejemplo, en el grabado que reproduce el *Enterramiento de Garcilaso de la Vega y su padre* (I. M., 27 de febrero de 1870) aparece ocupando toda la mitad inferior del espacio del dibujo, la «hermosa devota» que atrajo con la modulación de su voz la atención del poeta sobre las blancas estatuas orantes destacadas en las sombras del crepúsculo. O con esa tendencia a la escena, a la descripción argumental, al relato pictórico, el dibujante ha desarrollado una frase del texto de Gustavo Adolfo sobre los sepulcros de Pedro Atarés y su familia, en Veruela. Así el escritor consigna que «en nuestra época han sido violados más de una vez, esparciendo al aire las cenizas que contenían», y el dibujo de los descritos sarcófagos románicos del claustro del monasterio, se convierte en la escena de esa violación, con una siniestra figura que, provista de una palanqueta, tiene a medio levantar la losa sepulcral (M. U., 9 de diciembre de 1866). Siempre fiel al texto que acompaña, incluso ilustra un artículo de tipo simbólico del poeta, *La noche de difuntos* (M. U., de 29 de octubre de 1865), con un grabado en donde símbolos icónicos (la lechuza, por ejemplo) y escenas alegóricas de ángeles dolientes *comentan* pictóricamente un texto anti-real.

Pero en la larga serie de grabados y textos, predomina la prioridad de la imagen. Por lo tanto, el poeta se encuentra ante una doble fuente referencial: esa imagen de una concreta realidad —que dibujante y poeta conocen por igual—, ya transformada en una *forma* pictórica, y su propio recuerdo, actualizado, que busca, igualmente, su *forma* literaria. Pero que no deberá evadirse de esa primera forma preestablecida —el grabado—, a la que acompaña y a la que se subordina. La forma literaria que, obviamente, es más directa, más fácil e inmediata es la glosa de información suplementaria. De hecho, la nota literaria que acompaña al dibujo adquiere *siempre* ese carácter amplificador e informativo. Esa información puede ser histórica, geográfica, folklórica o lingüística. El por qué *La misa del alba* (M. U., de 2 de julio de 1865) se llama también «de los segadores», o que la capa del pastor de Villaciervos (M. U., de 17 de marzo de 1867) es blanca, cuando, de hecho, en el grabado es oscura, o que el traje femenino lleva una pañoleta cruzada sobre el pecho, que *no se ve* en el grabado (con la figura femenina de espaldas), al igual que se detallan en *Las jugadoras* (M. U., de 23 de julio de 1865. Foto 1.<sup>a</sup>), los «apretadores verdes, rojos, azules» de las figuras —obviamente en blanco y negro— representadas en la escena, que además se proyecta en el texto a otra serie de escenas similares de partidas de juego entre mujeres, en distintas clases sociales y localizaciones ambientales. Quiero decir que el recio grabado de Valeriano es *glosado* y *ampliado* en unas breves líneas por el escritor: «las mujeres se reúnen» (...) «en los cantones de las calles»; y poco después, «las mujeres de los braceros y las hijas de los peones» (...) «juegan en mitad del arroyo los cuartos y ochavos que han podido ahorrar en la semana, y gritan, ríen y se repelen al cuestionar sobre unas jugadas o el extravío de un maravedí». Es decir,

el texto sólo amplía en este punto el grabado añadiendo *color* y *acción*. Pero antes y después se ha evadido de la imagen en una ampliación distinta: la del espacio y los personajes. Porque también se nos informa del juego femenino en otros «círculos» sociales y, por consiguiente, en otros emplazamientos —que, por supuesto ya no están en el documento gráfico— en donde se sitúan «el ama del cura, la alcaldesa, la cirujana y alguna labradora comodada». Y los «ochavos» son ahora «el chocolate y los esponjados», que se sustituyen por alfileres, huesos de frutas», en el corro de las «chiquillas, sentadas en el borde del camino». Así, pues, el grabado corresponde, en realidad —y no olvidemos su prioridad—, a una parte del texto.

Desde luego, podrían citarse otros varios ejemplos similares de ampliación, encaminada a una mayor precisión descriptiva, cuando los detalles han sido omitidos en las figuras, o no se ven con claridad o se trata de un elemento de color, de imposible reproducción, y todo ello generalmente referido a la delimitación de un *tipo* costumbrista. O una ampliación de tipo argumental, cuando se proyecta a una *escena*. Tipo y escena o cuadro, como la doble pauta característica del arte representativo del costumbrismo romántico.

Esa ampliación informativa, de tipo denotativo, noticiero, se presta muy poco a un desarrollo poético. Y habremos de reconocer que caracteriza la mayor parte de estos simples *pies de foto*, aclaratorios, objetivos, en donde la superioridad estética de la imagen sobre la palabra entiendo que es evidente. De hecho hay grabados magníficos, como *La salida de la escuela* (15 de octubre de 1865. Foto 2.<sup>a</sup>), lleno de gracia, movimiento, encanto y hasta ironía, en la figura del maestro y en la pelea infantil que representa, que no ha motivado sino un comentario técnico sobre la fuerza y veracidad que alcanza la inspiración del natural. Bien es verdad que cuando en los grabados aparecen niños —*La salida de la escuela*, *El cuento del abuelo*, *La corrida de toros*, *El pordiosero* o la deliciosa chiquilla dando de beber a un pájaro junto al *Pozo árabe de Toledo*—, la pluma de Gustavo Adolfo los deja tranquilamente de lado. Lógico si recordamos que en carta a Rodríguez Correa había escrito que «las musas se asustan de los niños llorones», idea que, incluso, remacha con un dibujo de corte satírico, que publicó Montesinos.

Las sugerencias que el grabado suscita en Gustavo Adolfo —aparte de alguna significativa carencia u omisión como la señalada—, entiendo que son de tres clases: el *recuerdo objetivo* de unas circunstancias históricas, geográficas, etc. (lo que he denominado información suplementaria. Segundo, el *recuerdo subjetivo* de reminiscencias literarias y, tercero, la *vivencia intimista* de sensaciones experimentadas, que denominaría *información poética* pese al antagonismo de los dos términos).

En el primer grupo ya hemos visto el grabado de *Las segadoras*. En el segundo, la glosa, de tipo informativo, suele desembocar en una reminiscencia literaria que brota, por tanto, no del contexto geográfico-social que ilustra el grabado, sino del propio mundo interno del poeta. Por ejemplo, *El alcalde* (Foto 3.<sup>a</sup>), cuya información sobre el *tipo* termina: «Tal es la figura que, aunque con un tinte más cómico, trae aún a la memoria el recuerdo de los reyes pastores y de la incomparable Nausica, de la *Odisea*, sorprendida por Ulises lavando en el río la ropa sucia de sus reales parientes.» Confieso que la contemplación de la satírica figura del grabado jamás habría llevado mi propio recuerdo hacia el mundo homérico. Pero notemos, sin embargo, la *adecuación* literaria al *tono* del dibujo en la frase, dimanada de ese tono, «aunque más cómica» y, sobre todo, en la desmitificadora frase final: «lavando en el río la ropa sucia de sus reales parientes».

Pero cuando el grabado inspira realmente al poeta, cuando le hace revivir cá-

lidas sensaciones experimentadas, la glosa, sin abandonar su subordinación al dibujo, se evade en parte del marco de la imagen y se cubre de unas connotaciones literarias que van más allá de ese concreto *traer a la memoria*. Tal es el caso de aquellos grabados que, en mayor o menor grado, se aproximan a un mundo bucólico, de lejana inspiración clásica o renacentista. Así, ante la imagen de una *pastora* aragonesa (Foto 4.<sup>a</sup>), se pregunta el poeta «¿Quién no ha oído hablar de la Arcadia?». Y creo que ha sido la palabra *pastora* tanto como su imagen concreta, la que ha disparado el *recuerdo* de Gustavo Adolfo hacia Amarilis, Meléndez o Wateau, aunque rechace por igual en su texto la idealización arcádica como la desfiguración romántica, para exaltar el «tipo bello dentro de la verdad» escondido en los «intrincados laberintos del Moncayo».

Es más: ese aludido *traer a la memoria* que el grabado suscita, puede ser algo tan fundido a una sensación intimista que haga esfumarse toda referencia concreta informativa y darnos una visión poética de ese recuerdo. Por ejemplo, *La vuelta del campo*. Ya el título —como *La pastora*—, tiene para el escritor una connotación de bucolismo. Pero, además, remite a un elemento biográfico: la sensación experimentada en la paz de los campos de Soria y de Veruela, y que Valeriano, en su álbum de dibujos ha *retratado* en su dibujo de la familia Bécquer «a la vuelta del campo». Ese retorno hacia Veruela, en el atardecer, es lo que se ha superpuesto en la mente del poeta a la imagen concreta que tiene delante (Foto 5.<sup>a</sup>) de unos pastores guardando su ganado. Porque no alude a un recuerdo, de origen literario, como *El alcalde*, sino a un proceso de «contemplación mental»: «La contemplación mental de los nuevos horizontes varía el curso de las ideas, y lo que comenzó sátira acaba en idilio. Vuelven a la memoria los risueños campos que hemos visto alguna vez...» A través de esa «contemplación mental» de sus propios recuerdos, de sensaciones vividas que el grabado actualiza, Gustavo Adolfo va evadiéndose de la imagen concreta hacia el mundo del bucolismo garcilasista. Hasta el punto de que los pastores de la glosa, ya no están, como los del dibujo, dentro de un edificio, iluminados por la luz de un candil, sino que van caminando por un idílico atardecer traspasado por los últimos rayos del sol. Observemos que el grabado presenta una serie de elementos marcadamente antibucólicos: el espacio cerrado, con ausencia de naturaleza, la luz, el perro guardián con su collar de lucha, la cabra negra con el cencerro, magnífico elemento pictórico rompiendo la uniforme mancha blanca de las ovejas y el tipo mismo del pastor que sostiene la luz y que, difícilmente encajaría con dignidad en un texto virgiliano. Y, sin embargo, de esa *contemplación mental* surge un paisaje de égloga, fabulosamente cargado de elementos de imposible reproducción en un dibujo: los colores y los sonidos. Y brota una escena con un «dorado reflejo de sol», con «niebla azulada» que «borra poco a poco los colores», en un «cielo violado», y donde se escuchan el «canto lejano del labrador», el «monótono ruido del timón del arado» y las «esquilas del ganado», mientras colores y sonidos van desapareciendo —colores que se borran, sonidos que se debilitan— para dar paso a una sensación de paz. Y entonces sí llega a nuestra memoria —como a la de Gustavo Adolfo— una resonancia literaria: el «se fueron recogiendo paso a paso» del final de la Égloga I de Garcilaso. Un eco literario *recordado* y vivido que explica el final de la glosa, cuando declara que nos encontramos ante «el último verso de una égloga».

Pero esta combinación de elementos informativos y poéticos, de glosa amplificadora y recreación personal puede llegar (Foto 6.<sup>a</sup>) a la total *transformación* de la imagen en un texto literario. En *Los dos compadres*, el escritor, parte exclusivamente del texto y así lo declara: «El dibujo que me ha inspirado estas desaliñadas líneas...» Pero añade a la escena una dimensión espacio-temporal propia exclu-



Fig. 1.—«Las jugadoras».



Fig. 2.—«La salida de la escuela».



Fig. 3.—«El alcalde».



Fig. 4.—«La pastora».



Fig. 5.—«La vuelta del campo».



Fig. 6.—«Los dos compadres».

sivamente del lenguaje narrativo. Es decir, proyecta la escena a un *antes* y un *después*: «Basta fijarse en esa escena aislada de la eterna comedia popular para conocer el teatro de la acción, reconstruir el prólogo y adivinar el desenlace.» Y Gustavo Adolfo, en un amplio artículo —ya no simple nota o «pie de foto»— *narra* los preliminares, *describe* el presente reproducido en la imagen y vuelve a *narrar* el final. Es decir, que el poeta, partiendo de la imagen, estructura un artículo narrativo que comienza por una introducción de clarísimas connotaciones literarias y carácter de digresión o ensayo —con alusiones a Anacreonte; Horacio, Quevedo...— sobre la función social del vino en las diversas comunidades humanas. Pasa luego a la descripción de los tipos del grabado, que identifica como «manchego» y «labrador aragonés». Es decir, «los representantes de las dos provincias madres del vino que beben a pasto las masas; del verdadero vino nacional, del que presta genio y carácter propios al pueblo español». Y situados —*interpretados*— los personajes, les hace moverse en una *acción*, un *tiempo* y un *espacio*: se trata de una bodega aragonesa «socavada en la peña viva», a donde se dirigen los «actores» de la escena, «después que la campana de la iglesia ha tocado a vísperas». El instante detenido que ha captado la imagen, se amplía en el texto, desde ese toque de campana hasta «la noche, que deja en profundas tinieblas a nuestros héroes» y que «pone punto al diálogo», se prolonga en la premiosa despedida, la vuelta al hogar y a la posada y «media hora después de haberse separado ambos compadres, duermen el sueño de los justos». Ensayo introductorio, elemento descriptivo, comentario al largo diálogo, pero, sobre todo, como total evasión de la imagen, un tiempo transcurriendo, un cambio de escenario y una sucesión de acciones que el grabado sólo puede sugerir imaginativamente, pero nunca mostrar. A partir del signo icónico, el texto que le acompaña ha convertido en narración, superando el estatismo necesario del estímulo inicial, una escena costumbrista. Narración que, por supuesto, ya no podremos considerar únicamente, simple «pie de foto» de un grabado, aunque parta de él y lo complete. Se trata, repito, de la transformación de un mensaje transmitido mediante signos lacónicos a un mensaje de comunicación lingüística. Con toda la libertad de espacio y tiempo de lo narrativo. Un procedimiento análogo, a la inversa, a cuando Valeriano convierte en narración pictórica —aunque, necesariamente, de un sólo momento, como la fotografía de una narración cinematográfica— una sugerencia de un texto de Gustavo Adolfo. Un proceso, en suma, de comunicación interrelacionada que ha brotado de un profundo afecto mutuo, de un contacto cotidiano y de una concepción artística similar. Y esas circunstancias no es fácil hallarlas en otros grabados y otros textos del XIX. De ahí la rareza y el interés de este personal y curiosísimo proceso de comunicación.

MARÍA DEL PILAR PALOMO  
Universidad de Madrid