

La visión romántica de los viajeros románticos

La *curiosidad por la otredad*, en una época en que lo exótico, lo fantástico y lo insólito contribuyen de manera decisiva a un nuevo imaginario colectivo, produce un extraordinario aumento de "notas", "diarios", "epistolarios", "guías" y "memorias" de viajes.

No es el momento de entrar en las causas que explican la ingente publicación de este tipo de obras. Me limitaré, por tanto, a las de algunos que escriben con conciencia artística y se acercan a esta literatura desde su explícita condición de hombres de letras e insertos en un *hic et nunc* -Europa, la época romántica- para dar fe de su personal *visión*, pero también de la teoría estética que subyace en su modo de contemplar y, en términos literarios, de *describir*.

Subrayo esta palabra porque, aunque se suele usar el término "relato" aplicado a este género, no es vano insistir en que su estructura profunda es descriptiva y que la apariencia narrativa es meramente superficial, hilo de sutura para unir secuencialmente las escenas estáticas que el autor implícito presenta cerradas sobre sí mismas.

Ut pictura poiesis afirmaba aquel clásico que no habían olvidado los románticos, y que ahora conviene recordar en apoyo de este breve ensayo, porque la creación artística cuyo objeto es la transcripción escrita de una imagen óptica es previsible que adopte medios técnicos que guarden relación con los de la pintura. Es obvio que, si la literatura y las demás "bellas artes" de un mismo período histórico y cultural comparten similares principios ideológicos y estéticos, deberíamos encontrar también semejante comportamiento en un género literario mixto de la época que nos incumbe. Quiero decir que, si la literatura de viajes es sobre todo *descriptiva*, tiene que haber una zona de coincidencia entre la escritura y la pintura, sobre todo cuando una acompaña a la otra en una época tan *pictórica* como la romántica.

Como es sabido, el iconotexto desempeña una función lectorial al actuar como comentario o lectura gráfica del texto¹. Por lo general, está añadido y subordinado, y así lo confirman los numerosísimos *viajes descriptivos* y/o *pintorescos*, en que bajo el título se indica que el texto se acompaña con láminas, grabados, litografías, etc.

No es extraño el caso contrario, invirtiéndose la relación texto/imagen, de manera que muchos *viajes* interesan más por sus ilustraciones que por los textos. Es el caso de *The Tourist in Spain* de Thomas Roscoe², tan aprovechados por las *Excursions en Espagne* de Edouard Magnien³, que incluso reprodujo los espléndidos grabados de los dibujos de David Roberts. A este tipo de colaboración en que el ilustrador prima sobre el escritor pertenece también el tardío pero emblemático tándem de Gustave Doré y el barón Charles Davillier, en que incluso el nombre del famoso dibujante precede al del rico aristócrata en la portada⁴. Sin llegar a estos extremos, hubo una serie de viajeros que se hicieron acompañar por dibujantes más o menos importantes, los cuales realzaron el discurso literal de los textos con las aportaciones de su discurso gráfico.

Pues bien, quisiera llamar la atención ahora sobre una doble visión: la de quienes viajan a España y la de quienes desde España viajan a Europa. Las alianzas de "pluma y lápiz" de los primeros son de indudable importancia para la transmisión y fijación del mito de *país romántico*. Y a describirlo y realzar sus rasgos con la ilustración orientaron sus esfuerzos plumíferos. Pero ¿cuál era el mito romántico a cuyo encuentro iban los españoles?

Quienes visitan la Península encuentran en sus monumentos, costumbres, tipos y paisajes un mundo exótico, reminiscencia del pasado medieval y oriental, con la sugestiva atracción de lo que queda muy ajeno a su cómoda vida burguesa en las grandes urbes de donde suelen proceder. Situados ya en la era industrial, en la rutina civilizada de un orden social cuasi democrático, estos aventureros de frac ven a España como fascinante realización paisajística y legendaria, y en un espacio muy próximo viven un tiempo ya muy lejano para ellos: "En Burgos se respira el aire de otra civilización. La vieja España revive entera en su magnífica catedral", escribe Antoine de Latour. Y unas líneas más abajo: "Mientras más avanzaba hacia Castilla más me sorprendía la enorme analogía entre España y Oriente"⁵.

Llama la atención, enseguida que se hojean estos *viajes pintorescos*, cuáles son los motivos en que se recrean autores y dibujantes. Prefieren el paisaje abrupto, desolado, pétreo pesadumbre de riscos y barrancos. No parece que hayan viajado por otros parajes que los descritos por Cervantes cuando Don Quijote y Sancho se internan en las fragosidades de Sierra Morena.

La referencia, por cierto, no es gratuita puesto que la lectura del *Ingenioso hidalgo* era casi obligatoria para los románticos⁶, y también, aunque en un alejado segundo orden, algunas *Novelas ejemplares*, en donde hay tanto gitano, tanta venta y tanta hambruna.

A las anfractuosidades del terreno corresponden los previsibles encuentros con "tapadas" de mirada de azabache, con quienes comparten desvencijadas y polvorientas diligencias; con estudiantes de sospechoso parecido a los pícaros de *Gil Blas*; con bandoleros que pueden descuartizar a los pasajeros después de desvalijarles o darles salvoconductos para atravesar sus territorios. El paisaje urbano se puebla de manolas, majos, toreros, aguadores y clérigos de teja. "Le peuple ne suit hereusement pas les modes de Paris" escribe Gautier⁷ cuando alaba el buen gusto de las mujeres que no han abandonado la mantilla, y admira los pañuelos de vivos colores que los hombres se anudan en la nuca, o los castañeros, catites, calañeses y cordobeses con que cubren la cabeza. Tanto sedujo a don Teófilo la vistosidad del traje de majo andaluz, que se encargó uno, con su pantalón acampanado y botones de filigrana, polainas abiertas para dejar ver las piernas, chaquetilla de terciopelo y cuero cordobés (208-209). Lamenta, sin embargo, la forma de vestir de la clase media urbana:

Les gens que l'on rencontre en costume moderne, coiffés de chapeaux tromblons, vêtus de redingotes à la propriétaire, vous produisent involontairement un effet désagréable et vous semblent plus ridicules qu'ils ne le sont [...]. Ils tiennent à 'l' honneur, comme presque tous les bourgeois des villes d'Espagne, de montrer qu'ils ne sont pas pittoresques le moins du monde et de faire preuve de civilisation au moyen de pantalons à sous-pieds. Telle est l' idée qui les préoccupe: ils ont peur de passer pour barbares, pour arriérés, et, lorsque l'ont vante la beauté sauvage de leurs pays, ils s'excusent humblement de n'avoir pas encore de chemins de fer et de manquer d'usines à vapeur. (205-206)

Tal es el comentario insistente de este entusiasta viajero tan admirado por *Azorín*.

Son las ciudades pintorescas, de tortuoso trazado -Sevilla, Córdoba, Granada, Jaén-, las que entusiasman a Gautier por su "aspect plus africain

qu'européen" (200), porque semejan "la réalité d'une décoration d'opéra, représentant quelque merveilleuse perspective du moyen âge" (205), porque "rapellent les tableaux de Decamps représentant des villages turcs" (206-207). Sintiéndose un Paris, Víctor Hugo no duda en conceder a Granada "la pomme de la beauté"⁸. Por su parte, Latour comenta: "No habría conocido Córdoba si no hubiese tenido que buscar mi camino en el laberinto de sus calles" (34).

Nada les interesa, en cambio, la capital del reino. Para el autor de *España*:

Madrid nous était insupportable, et les deux jours qu'il nous fallut y rester nous parurent deux siècles pour le moins. Nous rêvions qu'orangers, citronniers, cachuchas, castagnettes, basquines et costumes pittoresques, car tout le monde nous faisait des récits merveilleux de l'Andalousie [...]. (178-179)

Mérimée estuvo más preocupado en no naufragar por bajíos y figones en compañía de Estébanez Calderón, que de contemplar inmuebles, porque a otros monumentos sí prestó atención⁹. Y Latour pasa de largo para detenerse en Aranjuez.

Tampoco encuentran ningún atractivo a las ciudades modernas de calles trazadas a cordel y sin historia. La Carolina es una "espèce de village-modèle, de phalanstère agricole -escribe Gautier- [...] a cette régularité ennuyese que n'ont pas les habitations qui se sont groupées peu à peu au caprice du hasard et du temps" (194).

Su retina es similar a la de un pintor -no en vano había pasado del taller a la literatura- y las referencias a paisajistas de la época subrayan el sentido pictórico de su visión. "Pintar", "pintura" y otras palabras pertenecientes al mismo campo nocional se repiten insistentemente en su obra. Por otra parte, los comentarios intercalados en las descripciones abundan en alusiones evocadoras de un mundo exótico: "La Sierra-Morena franchie [...] c'est come si Ton passait tout à coup de TEurope à l'Afrique" (193), "Des aloes d'une taille plus en plus africaine" (195), "Ce palmier inattendu, révélation subite de l'Orient" (196), "sa bouche africaine épanouie et vermeille" (201), "Ce type [...] est évidemment moresque" (*ibid.*), "ce vent-là devait être bien proche parent du siroco d'Afrique" (*ibid.*) "rapelle vaguement les vestes turques" (208).

Cuando David Roberts recorrió España entre 1832 y 1833, acompañado por Genaro Pérez de Villaamil y a instancias de su predecesor, el también pintor sir David Wilkie, recibió una impresión tan fuerte que, según dicen, condicionó en cierto modo su estilo. De aquel viaje por el País Vasco, Castilla y Andalucía son sus vistas de las principales ciudades. En sus dibujos predomina la interpretación fantástica sobre la observación fidedigna, la imaginación sobre la realidad. Recuerdo ahora, entre los que ilustran el texto de Roscoe, un soberbio encuadre de la Giralda. Con buen sentido escenográfico, el gran paisajista inglés se vale del juego de planos y luces que componen el abigarrado conjunto de las casas, para alejarlas en perspectiva hacia un punto del fondo desde donde emerge la impresionante mole rojiza de la torre. El caserío irregular y chato, de cuyas fachadas destacan balcones enrejados y esteras colgantes de vistosos colores, flanquea a un paisanaje que bulle en el lado inferior del dibujo en cuyo centro se eleva el recio y afiligranado alminar y campanario almohade-renacentista. Sin duda, el lector de libros con ilustraciones semejantes se quedaría maravillado ante el reclamo, sin advertir el engaño a los ojos de este decorado a la par que el texto manipulaba su imaginación para trasladarle a un lejano país oriental.

Roberts practicaba la que se suele llamar arqueología fantástica porque sacrifica el rigor de las proporciones y la exactitud del contexto al efecto. El paisaje arqueológico de Iberia satisfacía todas las expectativas porque fundía historia y exotismo, tiempo y espacio, plasmados en monumentos más o menos abandonados cuando no en franca ruina, con la pretensión de suscitar melancolía, nostalgia o, como diría Byron, un *state of consciousness*.

La España musulmana, cuyos restos perduran en la arquitectura, pero también en la sugestión geográfica, costumbres populares y rasgos fisonómicos, se convierte en tema favorito de la pintura romántica europea y es uno de los modelos que mejor se adecuaba a la retórica de la nueva estética¹⁰. En los quince días que dedicó a visitar Cádiz y Sevilla, Delacroix apenas mostró otro interés que no fuera para los edificios y jardines de estilo "moresque", la mantilla que copia en su cuaderno, las castañuelas y un par de anécdotas sobre Pepeillo y Romero. Curiosamente, casi al tiempo que Roberts dibujaba la lámina a que me he referido antes, el pintor francés, después de ver la famosa torre, escribía en su diario por todo comentario: "Les environs ressemblent à ceux de Paris"¹¹. Todavía en 1856, Owen Jones define el *Moorish style* en *Grammar of Ornament* tras un viaje a España en busca de inspiración oriental¹².

Con todas las matizaciones necesarias, que van desde la más desbordada fantasía -la que sacaba de sus casillas a Mesonero y a Larra antes que las *lettres* de Mérimée¹³ y las *impressions* de Dumas¹⁴ desbordaran toda medida-hasta la objetividad comprensiva de Borrow¹⁵ y Ford¹⁶, se insiste con fruición en lo castizo, en los rasgos diferenciales que fácilmente podían deslizarse hacia un costumbrismo caricaturesco. De ello queda constancia en la iconografía de Pharamond Blanchard que ilustra el *Voyage pittoresque en Espagne* del barón Tylor¹⁷, en las veinticinco láminas de trajes regionales de Celestin Nanteuil para *L'Espagne pittoresque* de Cuendias y Féréal¹⁸, en los dibujos de Richard Ford acompañando a sus propios textos, en los treinta y cinco de los hermanos Rouargue para el *viaje* de Émile Bégin¹⁹, en los de V. Foulquier para el de Poitou, ya muy tardío pero aún romántico en su concepción²⁰, y en los ya citados. Hasta tal punto llega a perdurar el estereotipo acuñado por estos viajeros que, todavía en 1887, John Augustus O'Shea publicará dos volúmenes de sus "experiencias personales" bajo el original título de *Romantic Spain*²¹.

Su influjo llegó a ser decisivo incluso sobre los artistas locales, algunos de los cuales sometieron su propia visión del entorno a la imagen recibida de sus modelos. Son los casos de Leonardo Alenza, ilustrador del *Semanario Pintoresco*, cuyos "caprichos" goyescos no llegan a disimular otras influencias foráneas²²; de José Domínguez Bécquer y de su hijo Valeriano; y del más famoso de todos, de Genaro Pérez de Villaamil, cuya relación con Roberts va más allá de acompañarle en sus andanzas españolas. De este, que giraba en la órbita de Turner, el ferrolano aprendió a imaginar la realidad, no a copiarla. Apoyados en textos de Patricio de la Escosura, sus dibujos litografiados de la *España artística y monumental*²³ recuerdan la técnica deformante del maestro, su regodeo en el detallismo pintoresco y efectista y su teatralización del paisaje. No obstante su facundia incontinente, el joven Zorrilla acertaba a caracterizarle en "La noche de invierno":

Tú tienes dentro la mente
galerías, catedrales,

todo el lujo del oriente,
todo un mundo que pintar;
tú tienes en tus pinceles
derruidos monasterios,
con aéreos botareles
y afilegranado altar²⁴.

"Tener en el pensamiento" vale decir 'imaginar', y no creo necesario insistir en la importancia de esta actividad para los románticos, muy bien estudiada por C. M. Bowra²⁵. Pero 'pintar' o 'describir con la imaginación' no debería interpretarse como 'falseamiento de la verdad', sino como una indagación más allá de la 'apariencia'. Un escritor tan libre de sospecha como Mesonero Romanos empieza sus *Escenas Matritenses* con una declaración de principios -analizada por Ermanno Caldera con su habitual brillantez²⁶- en donde se barajan todos los elementos básicos que aquí nos interesan: ante la errónea perspectiva adoptada por los viajeros "extranjeros [que] han intentado describir moralmente la España" se propone "presentar al público español cuadros que ofrezcan escenas de costumbres propias de nuestra nación". "Mi intento es merecer su benevolencia -continúa-, si no por la brillantez de las imágenes, al menos por la verdad de ellas". Y concluye con una advertencia capital: "cuando pinto, no retrato"²⁷. Como Gautier y Zorrilla o como Roberts y Pérez de Villaamil, Mesonero no confunde 'verdad artística' con 'realismo'. Sus "descoloridos cuadros", como los define con falsa humildad puesto que estaba muy orgulloso de ellos, tratan de ser también una 'pintura moral'. Lo que ocurre es que cambia la perspectiva y la intención: desde el aquí y el presente en plena transformación, cuando las "costumbres [han] tomado un carácter galo-hispano" -entiéndanse las de las clases medias, a que pertenecen sus lectores-, 'pintar' no es 'hacer pintoresquismo'. Recrearse solamente en lo castizo, de tan negativas connotaciones para el pensamiento liberal, corría el peligro de proyectar una falsa imagen del país, la cara más arcaica y anacrónica de un mundo arruinado. Pero también empezaba a perfilarse la cara que miraba hacia el futuro, siquiera fuera en proyecto.

Los burgueses ilustrados, a los que Gautier reprochaba su 'déplorable manie d' imitation anglaise ou francÇaise" y su hostilidad "a toute couleur et à toute poésie" (216) -lo que para Mesonero sería "ignorancia y semibarbarie" apta para "viajeros poéticos"²⁸-, se sentían muy incómodos con quienes limitaban su interés a buscar un *pasado* lleno de *fantasías novelescas*.

En contraste con esta actitud, cuando los románticos españoles pudieron viajar por Europa -no digo *tuvieron que*-, se sintieron atraídos por cuanto significaba 'civilización', 'modernidad' Les movía un profundo afán regeneracionista. Desde el liberalismo moderado de Mesonero hasta el criptorrepblicanismo de Ayguals de Izco, pasando por el progresismo de Larra y Modesto Lafuente, todos cabían en un espectro ideológico cuyo denominador común era un romanticismo muy poco nostálgico²⁹.

Al emprender su viaje por Francia y Bélgica, *El Curioso Parlante* no sólo pretende 'pintar la verdad' según la entendía como escritor costumbrista, sino mostrarles a sus paisanos el mundo moderno. Apenas se detiene en lo que se entendía por pintoresco. Modesto Lafuente, que le sigue los pasos³⁰, insiste una y otra vez en "regenerar" y "regeneración", y contrasta la inercia española, del país recién salido de una larga guerra civil, con la prosperidad francesa de los años centrales del reinado de Luis Felipe. Con admiración habla de las instituciones sociales, de los falansterios fourieristas, de los hospitales, hospicios y reformatorios y, sobre todo, de la industria. París, con sus teatros, bulevares, restaurantes, museos y jardines era para él una fiesta. Le impresiona el telégrafo, la industria siderúrgica belga, en donde se fabrican desde agujas de acero hasta máquinas de vapor, y apenas tiene ojos sino para destacar todo cuanto representa progreso. Por su parte, Ayguals de Izco, que se declara varias veces demócrata en *La maravilla del siglo*³¹, saluda en el Londres de la Primera Exposición Universal el "Palacio de cristal" como símbolo de una nueva era:

[...] ese templo de las ciencias y de las artes [...] ese inmenso museo enciclopédico [...] ese benéfico santuario de la fraternidad universal, esa verdadera MARAVILLA DEL SIGLO que conmueve al mundo [...]. (II, 178)

Es tan obvia la referencia que no precisa comentario. Las siete *maravillas del mundo* son monumentos arquitectónicos y escultóricos de la antigüedad, pero el *Glass palace* es la concreción técnica -hierro y cristal- de un proyecto de paz y concordia entre todos los hombres.

Se oponían, en fin, dos *visiones* que diferían según el punto de partida. Los románticos europeos registraban en sus cuadernos el paisaje agreste. La naturaleza que anotan los españoles está vista desde una óptica utilitaria: admiran la campiña francesa como resultado de la acción humana (Mesonero 169a, 277b; Lafuente I, 156, 191) y para compararla con el peor estado de los campos españoles (Mesonero 280b; Lafuente I, 197). Gustan los unos de las ciudades antiguas y tortuosas, frente a los otros que, si bien reconocen en las francesas "falta de poesía [...] por su belleza y simétrica construcción, su aseo y limpieza, proporcionan mayores medios al habitante para disfrutar holgadamente de los goces de la civilización" (Mesonero 265a). De ahí que franceses e ingleses pasen de largo por las nuevas transformaciones urbanísticas, mientras los españoles queden boquiabiertos ante Burdeos, París, Londres... y se desentiendan de la parte antigua de las ciudades porque se parecen "a las más oscuras de Castilla" (Mesonero 264b). A la fruición con que aquellos pintan ruinosos monumentos oponen estos su interés por las fábricas. Apenas una alusión al estilo de las catedrales, de las que desagrada su desnudez (Mesonero 286a, Lafuente I, 50). En París, Nôtre Dame y demás iglesias góticas no pasan de la mera enumeración, por debajo de la que les merece la Madeleine, y no por su estilo, sino por las implicaciones ideológicas de su origen. Con la mente puesta en los caminos apenas trazados de su país, los españoles anotan las cuidadas calzadas francesas, vigiladas por uniformados peones camineros, los admirables puentes que salvan los ríos, sobre todo el de Cubzac, destacado por todos y con su correspondiente ilustración en el *viaje* de Ayguals. Y al término de la jornada, el *hotel*, el *restaurant*, tan distintos de las posadas y las fondas españolas.

¿Se trataba de una *visión romántica* y otra *anti-romántica*? Creo que no. A quienes poseían ya "aquel *confortable* de vida" de que hablaba Mesonero, la *imaginación* permitía evocar un pasado orientalizante por la contemplación de sus reliquias en medio de la libertad de la naturaleza. La *imaginación* trasladaba también a los viajeros españoles desde su presente problemático hacia la civilización moderna occidental, resultado del progreso social y político a que aspiraban.

Aquellos *pintaban* un mundo ideal perdido; estos *esbozaban* el proyecto de regeneración para un porvenir ideal. Se trataba de dos maneras de *soñar*. Y el *ensueño* -bien lo subrayó Béguin- es un atributo del alma romántica³².

LUIS F. DÍAZ LARIOS
Universitat de Barcelona

¹ Cf. v.g., S. Le Men, "La question de l'illustration", en: *Histoires de lecture*, Paris, IMEC Editions/Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1995, pp.229-247; M. Melot, *L'illustration. Histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984; y con aplicación muy próxima a nuestro interés, F. Calvo Serraller, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza (Alianza Forma 130), 1995.

² [...] *Granada. Illustrated from drawing by [...]; [...] Andalusia [...]; Biscay and the Castiles [...]; [...] and Morocco [...]*, London, Robert Jennings and Co., 1835-1838 (4 vols.).

³ [...] *ou Chroniques provinciales de la Peninsule*. Illustrées par [...]. *Première excursion. Andalousie; [...] Deuxième excursion. La Biscaye et les Castilles; [...] Troisième excursion. Le royaume de Grenade*, Paris, R. Lebrasseur, 1836-1838 (3 vols.).

⁴ *Voyage en Espagne, par [...] et le [...]*. Dessins inédites de Gustave Doré. Texte inédite de M. Ch. Davillier, Paris, "Le Tour du Monde", 1862-1873 (2 vols.; el 2 se publicó por entregas a lo largo de los diez años que duró la publicación).

⁵ *Viaje por Andalucía (1848)*, trad. de A. M^a Custodio, Prólogo de F. Maldonado, Valencia, Castalia, 1954, p.19. En adelante, sólo indicaré la página de la cita.

⁶ Sobre las nuevas lecturas e interpretaciones pictóricas del *Quijote*, cf. H. Honour, *El romanticismo*, Madrid, Alianza (Alianza Forma 20), 1981, pp.278-290.

⁷ *Voyage en Espagne [1843]*, Paris, Charpentier, 1862, nouvelle édition, revue et corrigée, p.207. En las citas siguientes indicaré solo la pág. (Hay trad. esp.de J. Cantera Ortiz de Urbina, Madrid, Cátedra, 1998).

⁸ *Les Orientales*, en: (*Evres poétiques I. Avant l'exil 1802-1851*, Préface par G. Picon, édition établie et annotée par P. Albouy, Tours, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1964, pp.660-663. Para una revista del motivo de 'Granada y la Alhambra', cf. A. Gallego Morell, "El orientalismo literario en el Romanticismo", en: *Diez ensayos sobre literatura española*, Madrid, Revista de Occidente (Selecta 47), 1972, pp.29-42.

⁹ Cf. M. Bataillon, "L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance", en: *Revue de Littérature Comparée* 22 (1948), pp.255-266; y C. Fahlin, "Mérimée et ses amis espagnols: la comtesse de Montijo et Estébanez Calderón", en: *Studia Neophilologica* 1 (1959).

¹⁰ Por esa razón, Andalucía se convierte en expresión por antonomasia del mito. (Cf. AA. W., *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos. Homenaje a Gerald Brenan*, Málaga, Diputación Provincial, 1987).

¹¹ *Journal 1822-1863*, Préface de H. Damisch, Introduction et notes par A. Joubin (édition revue par R. Labourdette), Plon, 1996, p.113. El "Voyage en Espagne", en las pp.112-115.

¹² Recojo el dato de F. Calvo Serraller, *op.cit.*, p.29, n. 9.

¹³ *Lettres d'Espagne*, publicadas por entregas en la *Revue de Paris*, aparecieron en libro con el título: *Mosaïque (Lettres sur l'Espagne)*, Paris, Fournier, 1833. (Trad. española de G. Ramos González, en: *Viajes a España*, Madrid, Aguilar, 1988).

¹⁴ *Impressions de voyage. de Paris à Cadix*, Bruxelles, J. Moline, 1844. (Trads. de V. Balaguer [1847], W. Ayguals de Izco [1847], R. Marquina [1929] y la más reciente de P. Gari Aguilera: Madrid, Sílex, 1992).

¹⁵ *The Bible in Spain, or the journeys, adventures and imprisonments of an attempt to circulate the Scriptures in the Peninsula*, London, John Murray, 1842. (Existen varias versiones españolas; es excelente la de M. Azaña, con introducción, notas: Madrid, Alianza, 1983).

¹⁶ *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. (Trad. [esp.de](#) J. Pardo, revisada por B. Fernández: Madrid, Turner, 1982; y *Gatherings from Spain. By the author of the "Handbook of Spain", chiefly selected from that work, with much new matter*, London, J. Murray, 1846. (Trad. esp. de E. de Mesa, prólogo de G. Brenan: Madrid, Turner, 1974).

¹⁷ [...] *et au Portugal et sur la cote d'Afrique, de Tanger à Tétouan*, Paris, Gide fils, 1832.

¹⁸ [...] *artistique et monumentale. Moeurs, Usages et Cotumes*. Illustrations par [...], París, Librairie Ethnographique, 1842.

¹⁹ *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*. Illustrations de MM. [...], París, Belin-Leprieur et Morizot, 1852.

²⁰ *Voyage en Espagne en 1866*. Illustrations par [...], Tours, Alfred Mame et fils, 1869.

²¹ [...] *A record of personal experiences*, London, Ward and Downey, 1887 (2 vols.).

²² Amigo y protegido de Mesonero Romanos, que lo cita alguna vez en sus *Escenas matritenses*. (Cf. v. gr., "El martes de carnaval y el miércoles de ceniza", en: *Obras de Don Ramón de [...]*, ed. de C. Seco Serrano, Madrid, Atlas (BAE 199-203), 1967, II, p.166b).

²³ [...] *Vistas y Descripción de los Sitios y Monumentos más notables de España*. Obra dirigida y ejecutada por Don [...] Texto redactado por Don [...] Litografiada por los principales litógrafos de París. Publicada bajo los auspicios y colaboración de una sociedad de artistas, literatos y capitalistas españoles. París, en casa de Alberto Hauser, 1842. (Los vols. II y III se publicaron respectivamente, en 1844 y 1850).

²⁴ *Poesías* (1837), en: *Obras completas*, ordenación, prólogo y notas por N. Alonso Cortés, Valladolid, Librería Santarén, 1943, 2 vols.; I, p.63a). Juntos son aludidos por Mesonero Romanos, como artistas equivalentes. (Cf. *Recuerdos de viaje por Francia e Inglaterra en 1840-1841*, en: *Obras*, ed. cit., V, p.259a).

²⁵ *The Romantic Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 1969. (Trad. esp.: Madrid, Taurus, 1972).

²⁶ "Il problema del vero nelle *Escenas Matritenses*", en: *Miscellanea di Studi Ispanici* (1964), pp.101-121.

²⁷ *Las costumbres de Madrid*, en: *Obras*, ed. cit., I, p.39.

²⁸ *Recuerdos de viaje por Francia e Inglaterra en 1840-1841*, en: *Obras*, ed. cit., V, p.252.

²⁹ Cf. L. Romero Tobar, *El viaje europeo de Larra*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1992; "Españoles en París. Contactos de románticos españoles y escritores franceses contemporáneos", en: J.-R. Aymes /J. Fernández Sebastián (eds.), *L' image de la France en Espagne (1808-1850)*, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Universidad del País Vasco, 1997; y L.F. Díaz Larios, "Viajeros costumbristas en Francia (En torno a los *Viages de Fr. Gerundio*", en: F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, pp.451-457; "Los viajeros costumbristas", en: *Romanticismo 6. El costumbrismo romántico*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 109-116; "El viaje a París y Londres de Ayguals de Izco", en: Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, *Del Romanticismo al Realismo*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1998, pp.307-315.

³⁰ *Viages de Fr. Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin*, Madrid, Establecimiento Tipográfico, 1842 (2 vols.).

³¹ [...] *Cartas a María Enriqueta, o sea una visita a Parts y Londres durante la famosa exhibición de la industria universal*, Madrid, Impr. de O.W. Ayguals de Izco, 1852 (2 vols.).

³² *L'âme romantique et le rêve: Essai sur le Romantisme allemand et la Poésie française*, Paris, J. Corti, 1939. (Trad. esp.: México-Madrid-Buenos Aires, F.C.E., 1954).