El Gnomo
Boletín de Estudios Becquerianos

6 (1997)

El Gnomo

© *Asociación de Becquerianistas.*
I.S.S.N: 1133-1046.
Cubierta: dibujo original de Faustino Manchado.
Colaboran:
Universidad de Zaragoza (Vicerrectorado de Investigación).
Universitat Jaume I. Castelló (Área de Literatura Española).
Imprime: Imprès Servei (Lleida).
Depósito Legal: 518-1992.

Índice

Presentación..... 7

Estudios

María ALCALÁ, *Cronotopo e imagen del hombre en* Maese Pérez, el organista..... 11
Rubén BENÍTEZ, «*Huésped de las nieblas*»: *Bécquer y Ossian*..... 27
Jesús COSTA, *El romanticismo de Bécquer* (*A propósito de la reinterpretación de P. Silver*)..... 41
Andrés MORENO, *La formación operística de Gustavo Adolfo Bécquer: los años sevillanos* (*1848-1854*)..... 59
Marie-Linda ORTEGA, Cualquier cosa*: de la autoría en Bécquer*..... 91
Carlos A. RIZOS, Mi primer ensayo, *de Casta Esteban*..... 115
Jesús RUBIO, *Gustavo Adolfo Bécquer y Julia Espín: los álbumes de Julia*..... 133

Textos

Santiago FORTUÑO, *Gaspar María de Nava Álvarez, Conde de Noroña* (*Antología*)..... 275

Historiografía

Robert PAGEARD, *Mariano de Cavia y la calle de los Hermanos Bécquer*..... 299

Reseñas..... 303

Presentación

En la presentación de nuestro anterior volumen dimos la noticia de la recuperación de los dos álbumes de Julia Espín, cuyo paradero se ignoraba desde que E. W. Olmsted los describió someramente en 1907.

Anunciamos entonces su estudio y edición en este número de nuestra revista. Su excepcional importancia justifica el amplio espacio que les dedicamos. Fieles al espíritu que alentó la creación de *El gnomo,* ponemos así a disposición de los becquerianistas unos documentos que iluminan decisivamente la relación de Gustavo Adolfo con Julia Espín y demuestran con incontestable contundencia sus extraordinarias dotes de dibujante.

En prensa ya este número, nos llega la confirmación de que los álbumes de Julia Espín han sido adquiridos por la Biblioteca Nacional.

Otros documentos esperan su turno y los daremos a conocer en volúmenes siguientes si no nos pueden el cansancio u otras circunstancias.

Como ya es habitual, diversos ensayos sobre la creación becqueriana y su entorno ofrecen acercamientos novedosos a aspectos de su obra. La generosidad de nuestros colaboradores continúa haciendo posible nuestra cita becqueriana anual. Esperamos seguir contando con ella y con la de los lectores.

El Gnomo

BOLETÍN DE ESTUDIOS BECQUERIANOS

6 **1997**

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). Guillermo CARNERO (Universidad de Alicante). Juan María DÍEZ TABOADA (CSIC. Madrid). Lee FONTANELLA (Univ. de Worcester, MA). Santiago FORTUÑO (Univ. Jaume I. Castellón). Luis GONZÁLEZ DEL VALLE (Univ. de Colorado). Edmund L. KING (Univ. de Princeton. New Jersey). José Carlos MAINER (Univ. de Zaragoza). Rafael MONTESINOS (Escritor y poeta. Madrid). Robert 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 formato TXT universal, PC *Windows,*). Esta última sólo presentará separación de párrafos con las Notas al **final** del ensayo.

* * *

La correspondencia, así como las suscripciones, deben dirigirse a Jesús COSTA FERRANDIS (Fossar Vell, 16. ARTESA DE LLEIDA. 25150 LLEIDA/**E-mail**: jcosta@pie.xtec.es) o Jesús RUBIO JIMÉNEZ (Vía Hispanidad, 35, casa 5ª, 2º A. 50012. 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.

Estudios

Estudios

nº 6 (1997), pp. 11-25. ISSN 1133-1046.

CRONOTOPO E IMAGEN DEL HOMBRE EN *MAESE PÉREZ EL ORGANISTA*[1]

María Alcalá

El 27 y el 29 de diciembre de 1861, aparecía en *El Contemporáneo*, con el subtítulo de «leyenda sevillana», uno de los textos más conocidos de la prosa de Bécquer: *Maese Pérez el organista*. Tenía entonces el escritor sevillano veinticinco años y hacía siete que había salido de Sevilla para buscar, bien ingenuamente, la gloria literaria en Madrid[2].

«Leyenda ideal con remota base en la tradición», «cuento de aparecidos imaginado libremente», según Rubén Benítez[3], toda su historia reposa en un solo y principal acontecimiento: el prodigio que se nos narra al final -tan escuetamente, después de tanto preparativo-, prodigio que consiste, como es sabido, en que el protagonista, maese Pérez, haga sonar su música en Santa Inés la noche de Navidad *después de muerto*.

En efecto, la llegada de los distintos personajes, tanto principales y poderosos como populares, a Santa Inés para oír la música del maestro, con el conato de enfrentamiento entre el duque de Alcalá y los suyos y los del duque de Medina-Sidonia, la llegada del Arzobispo, el anuncio de la ausencia por enfermedad de maese Pérez, la aparición y el ofrecimiento del rival -el organista de San Román-, la llegada del anciano músico, el sonar de su órgano, su muerte, el boicot que el pueblo prepara al año siguiente al organista de San Román, el fracaso de tal boicot debido, como más adelante se sabrá, a la intervención del

[1] Hemos utilizado en nuestro estudio la edición de Joan Estruch (Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, Barcelona, Crítica, 1994).
[2] Tomamos los datos biográficos de la obra de Rafael Montesinos, *Bécquer. Biografía e imagen*, Barcelona, RM, 1977.
[3] Rubén Benítez, *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 106 y 107.

alma de maese Pérez, que en esta ocasión queda fraudulentamente ocultada por el organista envidioso, la promesa de éste de tocar al año siguiente en la catedral, la visión que la hija de maese Pérez tiene de su padre... todo ello no hace sino preparar el terreno para el gran acontecimiento, del cual queda en servicio.

Estamos ante lo que Albadalejo llamaría «modelo de mundo tipo III», es decir, el de lo ficcional no verosímil (aunque cabría preguntarse si para Bécquer lo prodigioso no entraría dentro de lo verosímil; afirma Sebold, refiriéndose a esta leyenda: «en este caso, realista, objetivo, poético y fantástico son sinónimos»[4]). Por la «ley de máximos semánticos», lo ficcional no verosímil se impone en este relato sobre lo ficcional verosímil e incluso sobre lo real efectivo: en él se nombran, por ejemplo, lugares -Santa Inés, la catedral de Sevilla...- y personajes -duque de Medina-Sidonia, duque de Alcalá...- localizables y reconocibles dentro de lo real e histórico, que quedan ficcionalizados en virtud de aquella ley[5].

Si nos situamos en un enfoque de carácter actancial, del tipo de los defendidos por Greimas, Bremond o Todorov, la historia podría verse como el triunfo del protagonista sobre su oponente, el organista de San Román, lo cual lleva consigo el triunfo del genio, y del poder sobrenatural que lo asiste, sobre aquél que carece del mismo y no tiene más fuerza que la de la envidia.

La imagen del genio viene en este caso unida a la del «santo varón» (cap. I, pág. 136) y queda ligada, como intentaremos demostrar, a unas coordenadas espacio-temporales concretas, que adquieren un valor simbólico. Así, cronotopo e imagen del hombre guardan aquí, a nuestro entender, una íntima relación, corroborando de esta forma los planteamientos de Bajtin[6].

Pero antes de pasar al desarrollo de esta idea, nos gustaría hacer una pequeña digresión para destacar el gran acierto técnico que constituye el rico juego de narradores que la leyenda que nos ocupa ofrece, dándose en la misma un perspectivismo que supone un claro signo de modernidad. Partiendo de un narrador que se presenta como transcriptor de un material narrativo que atribuye a una fuente oral (la informante no puede ser más apropiada: la vieja demandadera del mismo convento donde siglos atrás ocurrió, según la leyenda, el prodigio; personaje del pueblo, por vieja y por demandadera está enterada de historias de todo tipo y es amiga de «pegar la hebra», justificándose así el arranque de la narración, así como su raíz folclórica)[7], la misión de narrar lo

---

[4] Russell P. Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus, 1989, p. 131.

[5] Véanse los estudios de Tomás Albadalejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad, 1986, y *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992.

[6] Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 237 y sigs.

[7] No queremos dejar de aludir a la interpretación, disparatada a nuestro entender, que hace Sebold de la introducción de la leyenda, interpretación según la cual el narrador que se nos presenta en la misma es «un caballero culto y sin duda literato que vive en la misma Edad de Oro en la que

acontecido se la van a repartir, en adelante, un narrador personaje secundario (se trata de una vecindona beata y cotilla que informa y hace comentarios a otra, recién llegada al barrio, de nombre doña Baltasara[8]; sólo en el capítulo IV, en el fragmento dedicado a la aparición de maese Pérez a su hija, es ésta la que hace de personaje narrador), y un narrador en tercera persona que se mantiene, por lo general, en el terreno del testigo, haciendo esporádicas incursiones en la omnisciencia. El perspectivismo que esta combinación de narradores supone se enriquece, además, por el hecho de que el personaje narrador muestra, aparte de su propio punto de vista, el de otros personajes y el del pueblo, y queda especialmente de relieve en el epílogo, cuando la vecindona «cuenta lo que le han contado» que ocurrió en la catedral, presentando así la otra cara de la moneda, que da aún más valor a lo acontecido en Santa Inés. Por otra parte, esta riqueza de puntos de vista[9] se traduce en variedad de voces (se podría hablar aquí de polifonía, lo que, según Bajtin, supondría pluralidad de acentos sociales e ideológicos[10]) y de formas de discurso, combinándose lo que Genette denomina «relato de acontecimientos» con dos tipos distintos de «relato de palabras»[11], del cual destaca especialmente el sabrosísimo monólogo dramático de la vecindona, excelente muestra de lo que los formalistas rusos llaman «Skaz» o discurso oral[12]; el autor se vale del mismo como intermediario entre él y el lector: apropiándose de los rasgos de la lengua hablada, potencia la ilusión realista a través de un discurso cargado de subjetividad, de matices afectivos, de ironía, que alcanza incluso al propio personaje que habla.

Centrándonos ya en el objeto de nuestro estudio, recordemos la definición que Bajtin da del cronotopo como «la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura», añadiendo: «el cronotopo, como categoría de la forma y del contenido, determina también (en

---

transcurre la acción», siendo su informante la misma demandadera que presenció el portento (Russell P. Sebold, *ob. cit*., pp. 192 y 193).

[8] Pensamos que de nuevo se equivoca Sebold cuando afirma que quien habla con su vecina es la demandadera del convento (ob. cit., p. 194), ya que en el capítulo III (p. 145) se narra lo siguiente: «...y ya la demandadera se disponía a cerrar las puertas de la entrada del atrio, cuando se divisaban aún dos mujeres que después de persignarse y murmurar una oración ante el retablo del arco de San Felipe, prosiguieron su camino, internándose en el callejón de las Dueñas.

-Qué quiere usarced, mi señora doña Baltasara -decía la una-...»

[9] Se combinan las tres «visiones» de Pouillon: la «visión con», la «visión desde fuera» y la «visión por detrás» (Jean Pouillon, *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970, pp. 44 y sigs.). En terminología de Genette, tendríamos un narrador intradiegético homodiegético -la vecindona-, otro intradiegético heterodiegético -el narrador en tercera persona, que a veces alude a sus lectores- y otro extradiegético heterodiegético -el narrador editor- (Gérard GENETTE: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 284 y sigs.).

[10] *Ob. cit*. , pp. 77 y sigs.

[11] G. Genette, *ob. cit*., pp. 222-241.

[12] Mijail Bajtin, *El método formal en los estudios literarios*, Madrid, Alianza Universidad, 1994, p. 181.

una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es esencialmente cronotópica»[13]. Por nuestra parte, determinaremos primero en líneas generales las coordenadas espacio-temporales que conforman el cronotopo en nuestra leyenda, para pasar luego a un desarrollo de las mismas y a ponerlas en relación con la imagen del protagonista que se nos ofrece.

Nos encontramos en la introducción de la leyenda en el atrio del monasterio de Santa Inés, en Sevilla, la noche de Navidad de un año contemporáneo al autor[14]. A continuación, en el capítulo I, el espacio se mantiene (atrio de Santa Inés), pero ahora se trata de la noche de Navidad de varios siglos antes (por los datos históricos y de ambientación, estamos en el siglo XVI). En el capítulo II, se da un pequeño paso tanto en el espacio como en el tiempo: hemos pasado, al igual que el personaje de la narradora (que entonces enmudece para ceder la voz al narrador «desde fuera», que cuenta en tercera persona), del atrio al interior de la iglesia, y de los instantes anteriores al comienzo de la misa del Gallo a la misa en sí.

En el capítulo III, de nuevo Santa Inés (atrio e interior de la iglesia) y de nuevo la noche de Navidad..., pero es ya un año más tarde con respecto a la de los capítulos I y II. En el capítulo IV, nuevamente la acción central nos sitúa en el mismo monasterio de Santa Inés (interior de la iglesia) y en la noche de Navidad, aunque ha transcurrido un año más aún, lo cual separa en dos lo ocurrido en este capítulo de lo sucedido en los capítulos I y II. La separación temporal se traduce ahora en un contraste entre la soledad en que se oficiará la misa esa noche, puestas las expectativas de casi todos en la actuación del organista de San Román en la catedral, y el bullicio de años anteriores.

Finalmente, el epílogo nos sitúa en un lugar indeterminado (¿la calle?) y en el día siguiente a la noche de Navidad a la que se alude en el capítulo IV. Desde este punto de referencia se nos narra lo ocurrido esa misma noche en la catedral de Sevilla. Por tanto, los hechos recogidos en el capítulo IV y en el epílogo sucedieron simultáneamente en dos lugares distintos de Sevilla : el monasterio de Santa Inés y la catedral.

De lo anteriormente expuesto llaman la atención, aparte de la insistencia en un determinado lugar, la linealidad temporal (no exenta de algunas anacronías, como, por ejemplo, cuando se alude al pasado de maese Pérez -cap. I- o cuando la hija de éste narra lo sucedido la noche anterior, en el cap. IV) y, sobre todo, las elipsis, saltando la acción de la noche de Navidad de un año a la de otro. (Del tiempo verbal diríamos, utilizando la terminología de Genette, que el narrador heterodiegético -tanto el extradiegético que aparece al principio como el intradiegético- usa el pasado, en tanto que la narradora homodiegética, instalada en un presente verbal, salta hacia el pasado y hacia el futuro según va conviniendo a su discurso).

---

[13] *Ob. cit*., p. 237.

[14] Señalemos aquí que Sebold sitúa esta leyenda en Toledo (¡!) -*ob. cit*., pág. 58- y, más adelante,

Por otra parte, podemos observar que en la leyenda que nos ocupa se ha trabajado con una escala espacio-temporal que, ordenados sus ámbitos de mayor a menor, nos daría las siguientes coordenadas:

-Sevilla----------pasado (siglo XVI)
-Monasterio de Santa Inés----------noche de Navidad
-Iglesia del convento----------misa del Gallo
-Tribuna del órgano y altar----------consagración

Acerquémonos ahora a cada una de esas coordenadas.

A) *Sevilla-pasado (siglo XVI)*[15]

Se trata, como es sabido, de la ciudad natal del autor, tan bellamente evocada en su crítica a *La Soledad*, de Augusto Ferrán, ciudad que a su belleza y a su pintoresquismo, tan atractivos para lo romántico y lo legendario, une el estar evocada a distancia, desde Madrid, desde la nostalgia mitificadora de la ausencia.

Es, además, una Sevilla pretérita, aún no tocada por las incipientes modificaciones que la Revolución Industrial trajo consigo ya en época contemporánea al autor («Los raíles, los travesaños de madera, el humo, la carbonilla, el resoplido de las altas chimeneas, el largo trepidar metálico de los trenes, todo un mundo nuevo, desconcertante y extraño había turbado y oscurecido la paz de La Barqueta, aquel remanso del Guadalquivir donde Bécquer, un día lejano, recién salido él de la niñez, había soñado con la gloria», nos cuenta Rafael Montesinos[16]), una ciudad imaginada en la nebulosa de un pasado en el cual cabe como posible aquello que el presente niega.

Buena muestra de lo que acabamos de exponer es el diálogo recogido en la introducción de la leyenda, en el cual se establece nítidamente la frontera entre, por una parte, el hecho pasado, prodigioso, con el objeto que lo representa, el órgano de maese Pérez, y, por otra, el presente, representado por el órgano nuevo, que ninguna relación tiene con lo sobrenatural y misterioso. (García Viñó relaciona la carga positiva que en Bécquer tiene lo pasado, frente a lo negativo y prosaico del presente, aparte de con la herencia romántica, con la creencia hindú de los «manvantaras», que, según dicho estudioso, el escritor sevillano conocía bien gracias a su amigo Manuel de Assas. Para esa creencia, la historia es un proceso de decadencia en el que el hombre se va alejando progresivamente de la verdad primordial[17]).

---

en «el convento de Santa Isabel» (¡¡!!) -*ob. cit*., pág. 128-.

[15] Según nos ha contado personalmente Carlos Ros, estudioso de las tradiciones sevillanas, hubo en la catedral de Sevilla, en el siglo XVII, un organista apellidado Pérez, el cual no guarda relación alguna con el protagonista de la leyenda.

[16] Rafael Montesinos, *ob. cit*., pp. 95-96.

[17] Manuel García Viñó, *El esoterismo de Bécquer*, Barcelona, Castillejo, 1991 (pág.115).

B) *Monasterio de Santa Inés-noche de Navidad*

Sabido es que Bécquer sentía especial atracción por los monasterios -recordemos su estancia en Veruela y sus leyendas situadas en marcos de este tipo-, lugares cargados de misterio y de pasado, y más aún si se trataba de monasterios abandonados, alejados, solitarios, en ruinas. No es éste el caso de Santa Inés, situado en pleno corazón de Sevilla y aún hoy habitado. Pero sin duda es un lugar al que la vida de clausura y sus siglos de historia -ligada, por cierto, a la figura de doña María Coronel y a las leyendas relacionadas con la misma- revisten del atractivo de lo oculto y lo pasado, fundamental para lo legendario, y, desde luego, para lo becqueriano.

Se opone este lugar, en la leyenda que nos ocupa, a la catedral: situado en un barrio, su pequeña iglesia contrasta con el gran templo de imponentes naves, principal lugar de culto de la ciudad y todo un símbolo de poder. Recordemos que el propio Arzobispo iba la noche de Navidad a Santa Inés para escuchar la música de maese Pérez, al igual que «lo más florido» de la sociedad sevillana y el pueblo llano, y que no pudo presenciar el milagro por haberse empeñado en llevar a la catedral aquella música maravillosa. También se nos dice en el capítulo I que otras comunidades religiosas «le han hecho a maese Pérez proposiciones magníficas [...] Pero él, nada...Primero dejaría la vida que abandonar su órgano favorito». Queda claro, pues, que Santa Inés es el lugar elegido, y su órgano, el objeto único, insustituible, necesario para que se produzca el milagro.

En cuanto al hecho de que la narración salte de la noche de Navidad de un año a la de otro, queda justificado en la propia narración cuando se nos dice que maese Pérez «siempre toca bien, siempre; pero en semejante noche como ésta es un prodigio» (cap. I), y más adelante: «Para todo el mundo es esta noche Nochebuena, pero para nadie mejor que para nosotros» (cap. I). El propio maese Pérez, sabiendo próxima su muerte, se empeña en tocar porque, dice, «no quiero morir sin visitar mi órgano, y esta noche sobre todo, la Nochebuena» (cap. II). Es precisamente esa noche especial aquélla en la que el Arzobispo quiere que vaya el músico a la catedral: «¿Seréis tan cruel como maese Pérez que nunca quiso excusarme el viaje tocando la Nochebuena en la misa de la catedral?», dice al otro organista (cap. III).

Se trata, no se olvide, de la noche en que, según la tradición cristiana, Dios descendió a la tierra hecho carne.

C) *Iglesia del convento-misa del Gallo*

De entre todas las dependencias que integran un monasterio, el lugar sagrado por excelencia lo constituye la iglesia, que es donde se realizan los ritos, con todo el misterio que conllevan, y donde se produce para los creyentes el contacto con lo sobrenatural.

En nuestra leyenda queda bien establecida la oposición entre el atrio, lugar de bullicio, incluso de pendencias, de lucimiento social, de charlas y

chismorreos, y la iglesia. De hecho, la gárrula vecindona enmudece siempre que penetra en su interior, en tanto que se explaya en el exterior (también el narrador extradiegético dialoga con su informante, la demandadera del convento, en el exterior, en el atrio).

Es en el recinto sagrado donde se celebra la misa del Gallo, acerca de la cual se nos dice: «Él (maese Pérez) tiene una gran devoción por esta ceremonia de la misa del Gallo» (cap. I).

Pues bien, serán ese lugar y ese tiempo (la entrada en la iglesia coincide con el comienzo de la misa) los escogidos para situar en ellos, primero, la música de maese Pérez, de cuyos efectos hablaremos más adelante, y, segundo y más importante, el milagro que está en la base de toda la leyenda.

D) *Tribuna del órgano y altar-consagración*

Dentro de la iglesia, va a darse una conexión muy importante entre esos dos lugares, la tribuna del órgano y el altar, ya que será en ellos en los que se produzca, ya antes del milagro, el contacto entre el cielo y la tierra. La música que maese Pérez hace sonar «era la voz de los ángeles que, atravesando los espacios, llegaba al mundo», y cuando el sacerdote eleva la hostia, «la nota que maese Pérez sostenía tremando se abrió, se abrió, y una explosión de armonía gigante estremeció la iglesia...» Al sacerdote «le parecía haber visto abrirse los cielos y transfigurarse la hostia» (cap. II).

Y todo esto ocurre en la consagración, más concretamente «cuando levantan la sagrada forma, al punto y hora de las doce, que es cuando vino al mundo Nuestro Señor Jesucristo» (cap. I). En el capítulo II se subraya esa sincronía: «Las campanillas repicaron con un sonido vibrante y maese Pérez puso sus crispadas manos sobre las teclas del órgano».

Las gentes del pueblo llano, cuya costumbre es «alborotar en las iglesias, callan como muertos cuando pone maese Pérez las manos en el órgano...; y cuando alzan..., cuando alzan no se siente una mosca...: de todos los ojos caen lagrimones tamaños, y al concluir se oye como un suspiro inmenso, que no es otra cosa que la respiración de los circunstantes, contenida mientras dura la música...» (cap. I).

En el capítulo III se nos habla de la consagración como «el esperado momento, el momento solemne», momento en que se produce esa «ignota música del cielo» que en el capítulo IV, un año más tarde, también en la consagración, sonará sola en el órgano que maese Pérez, ya muerto, no puede físicamente tocar, pero cuyas notas hace llegar a los mortales desde su incorpóreo estado de gracia.

Veamos ahora cómo se nos muestra la figura del protagonista y en qué medida queda vinculada al cronotopo.

La narradora homodiegética nos lo presenta como «un santo varón, pobre sí, pero limosnero cual no otro... Sin más parientes que su hija ni más amigo que su órgano, pasa su vida entera en velar por la inocencia de la una y compo-

ner los registros del otro». Ciego de nacimiento, toca a tientas. «¡Y con qué paciencia lleva su desgracia!...» «Humilde como las piedras de la calle [...] Siempre dice que no es más que un pobre organista de convento, y puede dar lecciones de solfa al mismo maestro de la capilla de la Primada». Hijo él mismo de organista, «a la muerte de su padre heredó el cargo... ¡Y qué manos tiene! ¡Dios se las bendiga! Merecía que se las llevaran a la calle de Chicarreros y se las engarzasen en oro» (toda esta información se nos da en el cap. I).

De todo lo anterior se deducen, además de su valía como artista, cualidades como la generosidad, la bondad, la paciencia, la humildad..., cualidades morales a las que se sigue aludiendo en toda la leyenda, insistiéndose especialmente en la última. Es «un santo» (cap. III), y su ceguera adquiere un valor simbólico: en el capítulo I dice el propio maese Pérez que no le importa mucho su ceguera porque tiene «esperanzas», ya que, al ser anciano, «pronto veré a Dios». Así, ciego para este mundo, la luz que para él importa es la interior (no podemos dejar de recordar aquí a Salinas, el organista ciego de Salamanca, cuya música inspiró tan bellos versos a Fray Luis). Sonreía «como un ángel», se nos dice en el capítulo I.

Frente a maese Pérez, figura a la que se enaltece aún más con el contraste, el rival, «hombre mal trazado, seco, huesudo y bisojo por añadidura» (cap. II), imagen prototípica del envidioso, consumido por su vicio, la envidia, y de torcida mirada (este «mirar mal» adquiere también un valor simbólico que se opone a esa mirada interior del ciego, símbolo de vida espiritual y de virtud). «Más parece jifero de la Puerta de la Carne que maestro de solfa», dice la narradora homodiegética (cap. III). Su osadía y su soberbia se manifiestan cuando va a Santa Inés a tocar en lugar de maese Pérez: «¡Jesús, qué aires de personaje!» (cap. III), y más teniendo en cuenta que carece de talento artístico -recordemos que lo habían echado de San Bartolomé «por malo» (cap. III).

Pero lo que realmente refleja mejor el ser de maese Pérez es su música, esa «voz que se elevaba desde la tierra al cielo» y a la cual responde otro acorde «lejano y suave, que fue creciendo, creciendo, hasta convertirse en un torrente de atronadora armonía», esa «voz de los ángeles que, atravesando los espacios, llegaba al mundo», esos «himnos distantes que entonaban las jeraquías de serafines» (todas las citas son del capítulo II). Ya en el capítulo I se nos decía que «las voces de su órgano son voces de ángeles».

Estamos ante un diálogo entre la tierra y el cielo, entre lo humano natural y lo divino sobrenatural, representado aquí por lo angélico (y un ángel es un «mensajero»). El viejo organista que sonreía «como un ángel» (cap. I) se convierte en el transmisor de una música angélica, una música celestial, lo cual nos remite a ese «himno gigante y extraño» de la rima I[18] -en el capítulo II se nos habla de «extraña melodía», «acordes misteriosos», «himnos», «explosión

[18] Citamos por la edición de José Carlos de Torres (Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, Madrid, Castalia, 1982)

de armonía gigante»...

En la misma línea, en el capítulo III se alude a esa música en los siguientes términos (la cita es extensa, pero creemos que merece la pena recogerla, por lo que aporta, aparte de su gran belleza):

> Cantos celestes como los que acarician los oídos en los momentos de éxtasis, cantos que percibe el espíritu y no los puede repetir el labio, notas sueltas de una melodía lejana que suenan a intervalos, traídas en las ráfagas del viento; rumor de hojas que se besan en los árboles con un murmullo semejante al de la lluvia, trinos de alondras que se levantan gorjeando de entre las flores como una saeta despedida a las nubes; estruendos sin nombre, imponentes como los rugidos de una tempestad; coros de serafines sin ritmo ni cadencia, ignota música del cielo que sólo la imaginación comprende, himnos alados que parecían remontarse al trono del Señor como una tromba de luz y de sonidos..., todo lo expresaban las cien voces del órgano con más pujanza, con más misteriosa poesía, con más fantástico color que lo habían expresado nunca.

Esa «ignota música del cielo» que no tiene «ritmo ni cadencia» nos recuerda a lo expresado en la rima III respecto a la inspiración («cadencias que no tienen ni ritmo ni compás») y, lo más importante, se nos dice que el organista sabe expresarla con la «más misteriosa poesía». Estamos, pues, ante una típica correspondencia becqueriana música-poesía, que en la leyenda se ve completada por la correspondencia con lo religioso (todo ello se produce en la consagración). Recordemos que en las *Cartas literarias a una mujer* (II y III)[19] música, poesía y religión quedan vinculadas entre sí, y todo ello con el amor.

La música de maese Pérez posee un poder especial: congrega a un gran gentío (la iglesia estaba «de bote en bote» -cap. I-), arranca lágrimas incluso a los poderosos y a los desalmados (cap. I), impone un silencio extático hasta en el «populacho», cuya respiración suspende (cap. I), hace que la iglesia y los vidrios de sus ventanas se estremezcan con la «explosión de armonía gigante» que conlleva (cap. II), transporta a los espíritus a un «profundo recogimiento» (cap. II) y, sobre todo, produce un efecto de unidad cósmica:

> [...] diríase que las aguas y los pájaros, las brisas y las frondas, los hombres y los ángeles, la tierra y los cielos, cantaban, cada cual en su idioma, un himno al nacimiento del Salvador» (cap. II).

---

[19] Véase Francisco López Estrada, *Poética para un poeta. Las* «*Cartas literarias a una mujer*», Madrid, Gredos, 1972.

El propio organista quedaba transfigurado después de tocar: «era viejo y parecía un ángel» (cap. III). Y cuando se produce el milagro, se nos habla de la música de los «arcángeles» (no ya de los ángeles) «en sus raptos de místico alborozo» (cap. IV).

El arte de maese Pérez proviene, no sólo de un aprendizaje (recordemos que era hijo de organista y «echó los dientes en el oficio» -cap. I-), sino, sobre todo, de una «especial disposición» (cap. I), cosa que nos parece importante señalar. De nuevo el contraste con el rival intensifica la valía del organista y las cualidades de su música: el bisojo produce «una cencerrada» (epílogo) y el hecho de que toque el órgano de maese Pérez es considerado «una profanación» y «un atrevimiento» (cap. III). Es aquella «especial disposición» del maestro lo que básicamente le falta, y ello va unido a la carencia, además, de sus cualidades morales.

Vistas las coordenadas espacio-temporales en que la acción se sitúa y trazada ya la imagen del protagonista, observemos cómo aquéllas no parecen fortuitas, sino, por el contrario, íntimamente ligadas a dicha imagen: humilde, escoge un convento de barrio para hacer sonar su música, rechazando el ir a la catedral; vehículo de lo sobrenatural, ejerce su arte en un lugar sagrado, la iglesia del convento, y en un marco temporal que redunda también en lo sacro: la noche de Navidad, la misa del Gallo, la consagración, momento en que, según la fe católica, que Bécquer profesaba, se produce la transubstanciación, que en tal noche adquiere un especial significado («[...] cuando levantan la sagrada forma, al punto y hora de las doce, que es cuando vino al mundo Nuestro Señor Jesucristo...» -cap. I-); canal de «la más misteriosa poesía» (cap. III), su leyenda queda ligada a la ciudad natal del propio poeta, así como a su pasado. De todo esto, destacamos especialmente el hecho de que maese Pérez, con su música, que es lo que primordialmente lo define, propicia, canaliza, ya en vida, un encuentro entre el cielo y la tierra que se da en el momento y en el lugar óptimos, lo cual no es ajeno a la realización del milagro final que da sentido a toda la leyenda.

Lo anteriormente expuesto pone de relieve la importancia del personaje de maese Pérez como encarnación del genio[20], en este caso unido al «santo varón», ese genio creador del que Bécquer habla en sus rimas, vaso donde se deposita ese «espíritu sin nombre, indefinible esencia» (rima V), intérprete de ese «himno gigante y extraño» cuya cifra busca en vano el poeta (rima I) y del cual el organista, ya alma en gracia, en un estado de pureza absoluta, se convierte en perfecto canal.

---

[20] Varios autores, como Joan Estruch, en el prólogo a su edición de las *Leyendas*, ya citada, (p. 30) o Mª del Pilar Palomo (en su introducción a: Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas. Leyendas. Cartas desde mi celda*, Barcelona, Planeta, 1993, 9ª ed., p. XXII), entre otros, destacan esa identificación de maese Pérez con el genio becqueriano.

Representa, además, el protagonista de la leyenda, como ha señalado García Viñó[21], el espíritu del arte que sobrevive al artista, esa poesía del Universo que existirá aunque no haya poetas (rima IV) y que aquí se traduce en una música ultraterrena. Y todo ello queda ligado a una determinada concepción de la creación artística por parte de su autor (valor del genio, imposibilidad de las escuelas[22]).

Tal concepción de la creación artística, así como la forma en que Bécquer la manifiesta en la leyenda que nos ocupa, reviste un carácter de por sí cronotópico: revela la asimilación por parte de aquél de determinadas ideas presentes en el Romanticismo, muy especialmente en el alemán, ya desde sus comienzos, ideas que, además, no son ajenas a la visión que el poeta da de su ciudad, situándola en un pasado legendario[23].

En lo referente al primer aspecto, recordemos, por ejemplo, la importancia del concepto de genio en Schelling, «el filósofo más influyente durante el romanticismo», según Rita Gnutzmann[24] -se refiere al Romanticismo alemán-; únicamente el genio «posee la intuición intelectual y puede crear consciente y libremente lo que la Naturaleza produce inconscientemente», es decir, sólo él puede representar lo infinito en lo finito bello. Y para ello, según Schelling, «el artista (...) sigue la ley que Dios y la naturaleza han grabado en su corazón y no conoce otra. Nadie puede ayudarle». Es decir, la capacidad de crear arte no puede aprenderse en escuelas porque es un don divino. Bécquer alude al genio en varias de sus rimas, destacando en este sentido la III, en la cual se dice que «tan sólo al genio es dado / a un yugo atar las dos» (se refiere, como es sabido, a la inspiración y a la razón, o sea, a ese «entusiasmo» -palabra que tiene su origen en «theós», dios: «embriaguez divina / del genio creador», nos dice en dicha rima- y a esa técnica de los que también el autor alemán había hablado. Puede relacionarse, a su vez, esta idea del genio con el individualismo, «una de las características más claras del Romanticismo», según Urrutia[25], quien afirma, por otra parte, que la idea becqueriana del poeta -una de las concreciones del genio- como intermediario entre Dios y los hombres es «lo

---

[21] *Ob. cit*., p. 60

[22] Esto queda de manifiesto en las rimas; además, Rodríguez Correa lo subraya en su prólogo a la edición príncipe de las mismas: «¿Qué nos enseña aquel viejo Órgano de Maese Pérez (sic) (...) sino la imposibilidad de las escuelas...?» (en la edición de José Carlos de Torres ya citada, p. 211)

[23] Creemos que estas afirmaciones no contradicen el que existan rasgos de realismo en la poesía becqueriana (así lo señala, por ejemplo, Jorge Urrutia en *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1995, p. 139), así como tampoco el hecho de que, como expone Joan Estruch, la obra de Bécquer «fue leída y apreciada por unos lectores que poseían una sensibilidad muy alejada ya del Romanticismo» (ob. cit., p. 14).

[24] Rita Gnutzmann, *La teoría literaria alemana*, Madrid, Síntesis, 1994, p. 103. Seguidamente se citará de las páginas 104 y 105 de dicho estudio.

[25] Jorge Urrutia, *ob. cit*., p. 47.

más inactual de la su obra»[26].

También forma parte de la visión romántica de la creación artística la relación música-poesía que en la leyenda se establece, unida, además, a lo milagroso: ante ese «lenguaje insuficiente» de que nos habla Jorge Guillén[27], «en el *milagro* (el subrayado es nuestro) de la transmisón de lo inefable -nos dice Celaya- lo que no podía hacerse palabra, se hace música»[28], idea que encontramos, por ejemplo, en A. W. Schlegel[29] y que aparece en la segunda estrofa de la rima I («Yo quisiera escribirle, del hombre / domando el rebelde, mezquino idioma, / con palabras que fuesen a un tiempo / suspiros y risas, colores y *notas*» (el subrayado es, claro está, nuestro)[30]. No podemos olvidar, por otro lado, el papel relevante que la música desempeñó en la vida de Bécquer, definido por Gerardo Diego como «poeta profesional, pintor en potencia y músico de instinto»[31] (tocaba muy bien el piano e incluso componía, sin «saber»). El escribir letras para zarzuelas y el que su gran amor, Julia Espín, fuera cantante de ópera debieron de contribuir a acercar aún más al poeta al mundo de la música. Julio Nombela cuenta una anécdota significativa en cuanto a la relación música-poesía en Bécquer: cuando ambos amigos iban a visitar al pianista Lorenzo Zamora, «Bécquer primero y yo después pedíamos a Zamora que interpretase con las modulaciones que la fantasía inspiraba a sus dedos lo que nosotros veíamos con la imaginación y le revelábamos»[32].

Por otra parte, el hecho de que en este caso el genio sea además un «santo varón» y la fuerte presencia de lo religioso y lo sagrado en la leyenda no son tampoco algo novedoso: ya Novalis hablaba del poeta como sacerdote y de cómo mediante su intervención se recupera la armonía entre espíritu y naturaleza (recordemos la sincronía existente en la leyenda entre la consagración y esa música que era expresión de «la más misteriosa poesía», así como el efecto de unidad cósmica que la misma ocasionaba). A su vez, la relación religión-amor, implícita en la leyenda y a la cual ya aludimos con respecto a la obra de

---

[26] *Ibidem*, p. 148.

[27] Véase Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, 2ª ed., pp. 111-143: «Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado».

[28] Gabriel Celaya, *Exploración de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1971, 2ª ed., p. 96.

[29] Rita Gnutzmann, ob. cit., p. 102.

[30] En la V de las cartas *Desde mi celda*, Bécquer habla también de la insuficiencia del lenguaje pictórico: «Adonde 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...?» (edición de Mª Pilar Palomo, ya citada, p. 180).

[31] Gerardo Diego, *Estudios románticos*, Valladolid, Casa-Museo de Zorrilla, 1975, pp. 41-61 (en *Gustavo Adolfo Bécquer*, edición de Russell P. Sebold, Madrid, Taurus, 1985, p. 92). En el mismo estudio, afirma: «Sin música no habría poesía de Bécquer» (p. 90).

[32] Julio Nombela, *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Tebas, 1976, p. 480.

Bécquer, está también presente en escritores románticos[33].

Añadamos a lo anterior otro aspecto de interés: dando cabida a lo religioso, a lo cristiano, Bécquer enlazaba, en general, con la vuelta al cristianismo de los románticos, producto de una reacción «a la insatisfacción que la incredulidad del siglo de las luces había producido en muchos»[34], y en particular, con esa corriente conservadora de signo católico que en nuestro país había representado en su día Zorrilla y que había supuesto la posición contraria al romanticismo crítico y europeísta de Larra. Al hablar de este tema, Urrutia añade que en algunos poetas sevillanos -se refiere a poetas anteriores a Bécquer- la influencia de aquella corriente había venido a confluir con «la influencia más conservadora de Lista»[35], autor que tuvo un peso apreciable en la formación del joven Bécquer, quien, como es sabido, a sus doce años le dedicó su *Oda a la muerte de don Alberto Lista*.

Lo religioso queda unido en *Maese Pérez el organista* a lo maravilloso, al tema de los aparecidos, representantes de «otra vida» distinta a aquélla que la insatisfacción del artista rechaza, algo que tampoco es nuevo y que no resulta ajeno al cauce expresivo que se ha escogido: el cuento maravilloso y la leyenda fueron subgéneros muy cultivados por los románticos (lo cual, en su origen, guarda relación con ese gusto por lo popular y lo local que la guerra contra los franceses había propiciado en algunos países europeos, incluido el nuestro[36]). Concretamente en España, Barrantes, ya en la frontera final del Romanticismo, había escrito leyendas en prosa a la manera de Hoffmann y Poe, dando así un paso más con respecto a las leyendas en verso de Zorrilla o del Duque de Rivas. Además, el éxito de los relatos de aquellos autores publicados en los periódicos en tiempos de Bécquer invitaba a seguir ese camino.

En cuanto a la Sevilla que se nos presenta en la narración becqueriana, inmersa en lo legendario -también Luis García Luna, amigo del escritor, publicaría en 1862, en «La América», varias leyendas ambientadas en esta ciudad, leyendas «bastante prosaicas», a juicio de Robert Pageard[37]- y en ese pasado vivo por el que tanto Gustavo Adolfo como Valeriano Bécquer sentían tanta veneración[38], es una Sevilla recreada, «reconstruida» por el escritor desde su

---

[33] Véase, por ejemplo, lo que dice Rita Gnutzmann en el capítulo 3 de la obra ya citada, que corrobora lo expuesto en este párrafo.

[34] Jorge Urrutia, *ob. cit*., p. 50.

[35] *Ibidem*, p. 75.

[36] *Ibidem*, p. 30.

[37] Robert Pageard, *Bécquer, leyenda y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 298. Acerca de estas leyendas de García Luna y de la relación de dicho escritor con Bécquer habla Pedro Montón en «Un nuevo misterio literario en torno a Bécquer» (*Actas* «*Los Bécquer y el Moncayo*», edición a cargo de Jesús Rubio, Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses. Institución Fernando el Católico, 1992, pp. 299-312).

[38] En la IV de las cartas *Desde mi celda*, leemos: «...en el fondo de mi alma consagro como una especie de culto, una veneración profunda por todo lo que pertenece al pasado...» (edición de Mª

propia visión[39], impregnada, aunque tardíamente, de una serie de ideas más propias del espíritu romántico que de la época en que está escrita la leyenda (la visión que se nos da del pueblo llano, por ejemplo, está en la línea romántica, no en la realista; el mismo hecho de ser una Sevilla pretérita, ya nos sitúa más en aquélla que en ésta). La ciudad se prestaba bien a ello, por la riqueza de su historia y del fondo de leyendas populares existentes (como ya dijimos, precisamente el monasterio de Santa Inés está ligado a aquéllas que se refieren a doña María Coronel y a don Pedro el Cruel): el propio Bécquer, en la crítica a *La Soledad*, de Ferrán, habla de Sevilla como una ciudad «con todas las *tradiciones* (el subrayado es nuestro) que veinte centurias han amontonado sobre su frente»; desde luego, se trata de una ciudad que nada tiene que ver con esa Sevilla decimonónica que, en contraste con el enamoramiento de su propio pasado, se ofrece llena de peligros, falta de higiene y atrasada[40] .

Para concluir, diremos que la idea del genio, la importancia de la música, unida a la poesía, la relación de ésta con lo sagrado y con lo religioso, el interés por lo maravilloso, por lo legendario, por lo local y lo pintoresco... todo ello supone una reacción por parte de Bécquer de repudio de la sociedad y el momento en que le tocó vivir. Como expone Urrutia, el escritor sevillano se repliega «hacia atrás y hacia adentro»[41], y esto tiene su correlato en el hecho de hacer, dentro de la época restauradora, la «defensa de un mundo acabado, de corte romántico, que Bécquer expresará con la poesía de la indeterminación o del símbolo», frente a esa burguesía que «precisa de un lenguaje exacto que se corresponda con un mundo perfectamente definido».

Para ello, Bécquer encontró puntos de referencia en modelos literarios anteriores: en los románticos franceses que de niño había leído en la biblioteca de su madrina, doña Manuela Monnehay, influencia que se sumó en su caso a la de otros poetas locales de raíz ilustrada, como Lista; en los poetas alemanes a los que tanto se había aficionado su amigo Ferrán y cuyas composiciones se fueron introduciendo en salones y tertulias junto con la música romántica... sobre todo, en Heine, que tanto influyó en sus Rimas (aunque, curiosamente, este «romantique défroqué», como él mismo se reconoció, había criticado jus-

---

del Pilar Palomo, ya citada, p. 173).

[39] Rogelio Reyes Cano destaca la configuración, ya en los primeros pasos literarios del poeta, de Sevilla «no ya como espacio biográfico realista sino muy principalmente como espacio literario», y ello en relación con la herencia de Lista y otros. (*Bécquer, origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Universidad de Málaga, 1995, p. 110). Por su parte, Alejandro Ramírez Araujo, en su artículo «Bécquer y la reconstrucción del pasado» (*Hispania*, t. XXXIX (1956), pp. 313-319), aborda el tema, muy en especial en relación a las ruinas y a la conexión con el idealismo filosófico y literario de los románticos, que Bécquer rebasa, al moverse -dice- en un plano «exclusivamente religioso».

[40] Pedro Alfageme Ruano habla de este tema en la introducción a su estudio *El Romanticismo sevillano. Valeriano Bécquer ilustrador*, Sevilla, Padilla Libros, 1989, pp. 15-36.

[41] Jorge Urrutia, *ob. cit*., p. 60; más abajo citaremos de la p. 23.

tamente algunas de las ideas y líneas fundamentales del Romanticismo, como, por ejemplo, su atención al absoluto en detrimento de los problemas «reales»[42]).

El resultado de todo ello es, en lo que a nuestro objeto de estudio se refiere, una leyenda bellísima en la que se nos presenta, a través de la figura de maese Pérez, una determinada imagen del hombre doblemente ligada a lo cronotópico -al cronotopo de la obra, por un lado, y al de la escritura, por otro- y en la cual su autor, en un juego de espejos, intenta, emulando a su protagonista, traducir con sus palabras a «la más misteriosa poesía»[43] la música de éste, concebida por su propio genio creador.

---

[42] Véase Rita Gnutzmann, *ob. cit*., pp. 141-143 y 133.

[43] Aunque la concepción de la poesía en Bécquer va más allá de los géneros, no queremos dejar de señalar, al hilo de esta frase, los caracteres líricos de las leyendas de Bécquer, que enriquecen su prosa, en dirección complementaria a la depuración que sus versos suponen con respecto a la retórica de la lírica romántica. Así lo señala Luis Cernuda en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid, Guadarrama, 1972, 3ª ed., pp. 41-50: «Gustavo Adolfo Bécquer»). Por su parte, Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, en *Los géneros literarios: sistema e historia.* (*Una introducción*) -Madrid, Cátedra, Crítica y Estudios Literarios, 1992-, dicen, refiriéndose a las leyendas becquerianas: «...fusión de lo épico y lo lírico (...), contienen no pocos elementos de la condición lírica» (p. 165).

nº 6 (1997), pp. 27-39. ISSN 1133-1046.

«HUÉSPED DE LAS NIEBLAS»: BÉCQUER Y OSSIAN

Rubén Benítez

1. Nos cuesta trabajo deshacer la imagen, mantenida por tanto tiempo, de un Bécquer poco atento a la corrección literaria y al estudio. Hoy contamos, sin embargo, con una prueba definitiva de su entrega, en los años sevillanos, al aprendizaje serio de la literatura, tanto en su faz teórica como en su realización práctica. En la esmerada edición príncipe de los *Autógrafos*, hecha por Leonardo Romero, podemos leer ahora muy atinadas observaciones del poeta sobre teoría dramática en relación con los recursos utilizados por él en su *Hamlet*, obra escrita cuando contaba poco más de quince años[1]. Todo ello refleja una dedicación inesperada en un escritor de esa edad; dedicación que atestiguan, por otra parte, sus amigos de la infancia. Campillo afirma que Bécquer recreaba el principio o el fin de los libros destrozados de la biblioteca de su madrina, «devanándose los sesos días enteros y semanas seguidas en semejante empeño, descomunal y extraordinario para las fuerzas intelectuales de un niño»[2]. Y Nombela lo recuerda en esa misma época «dedicado por completo al estudio, no sólo del latín, sino de la literatura clásica, de las obras didácticas del arte y al de la Historia, cuyos dramáticos episodios le interesaban en extremo»[3]. El

[1] *Gustavo Adolfo Bécquer. Autógrafos juveniles. (Manuscrito 22.511 de la Biblioteca Nacional. Estudio preliminar y ed. de Leonardo Romero*. Barcelona, Puvill Libros, 1993, pp. 61-143.

[2] Narciso Campillo, «Gustavo Bécquer», en *La Ilustración de Madrid*, 25, 12 de enero de 1871; reproducido como inédito en José Iglesias Figueroa, *Páginas desconocidas de Gustavo A. Bécquer*, Madrid, Renacimiento [1923], pp. 16-17 y en *Bécquer. Las* Rimas *y otras páginas*. Prólogo y notas de José María Monner Sans, Buenos Aires, Angel Estrada y Cía., 1947, pp. 475-84. De allí (pp. 477-78) proviene el texto que transcribo.

[3] Julio Nombela y Tabares, *Impresiones y recuerdos*. Madrid, La Última Moda, 1911, 4 vols.

afán estudioso del poeta se extiende luego en Madrid hasta 1858, con la preparación de la *Historia de los Templos de España*, que le obligó a hacer «estudios superiores a mi edad y ajenos a mi inclinación»[4]. Hay que reconocer pues que la formación literaria de Bécquer tiene características poco comunes en cuanto a la cantidad y calidad de sus lecturas. Y, como indica el mismo Romero, es en ella central el estudio de Retórica y Poética según se enseñaba en los centros escolares de Sevilla[5].

No es casual pues que se haya podido advertir en algunas tempranas *Rimas* de Bécquer contactos con poemas árabes y persas comentados en las *Lecciones de Retórica* de Hugh Blair (1783)[6]. Bécquer conocía esas *Lecciones* desde antes de 1854, ya sea por la lectura directa del texto inglés, o en traducciones españolas, o a través de los manuales de retórica, basados fundamentalmente en Blair, que se utilizaban en las escuelas. Como digo en otra parte, «las retóricas españolas, como la de Gómez Hermosilla, por ejemplo, repiten hasta mediados del siglo XIX las observaciones de Blair sobre la belleza, la sublimidad, la poesía osiánica, la poesía oriental y la poesía popular»[7].

Blair está también presente en las ideas de Bécquer sobre el género de la tragedia. Es lógico que al estudiar el *Hamlet* recurriera al afamado teórico escocés, cuya teoría dramática emanaba precisamente del análisis de la obra de Shakespeare. Bécquer no cita a Blair, pero sí a Alberto Lista, cuyos *Ensayos literarios* siguen las *Lecciones de Retórica* en todo aquello que no afecta a la filosofía católica[8]. Las reglas del género que Bécquer destaca son las mismas que Blair desarrolla. Con respecto a la verosimilitud de la fábula, afirma que si la tragedia se basa en una tradición histórica causará en los espectadores mayor efecto que si se trata de una pura invención. Blair recuerda a sus lectores que «In order to promote that impression of probability which is so necessary

---

Hay ed. moderna: Madrid, Tebas, 1976. Transcribo de la selección que hace Monner Sans, *ed. cit*., p. 491.

[4] «Carta abierta a Juan de la Rosa González», en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1969[13], p. 1182.

[5] *Op. cit*., pp. 19-22.

[6] La tendencia orientalista de algunas rimas y leyendas fue indicada entre otros por Juan María Díez Taboada en *La mujer ideal,* Madrid, CSIC, 1965, p. 159; Robert Pageard determina fuentes orientales en su edición anotada de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer, Madrid, CSIC, 1972. Véase además mi artículo «Las *Rimas* como orientales», en *Bécquer. Origen y Estética de la Modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española, Univ. de Málaga, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 1993*. Ed. dirigida por Cristobal Cuevas y coordinada por Enrique Baena, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española, 1995, pp. 175-200.

[7] En mi artículo «Bécquer y la poesía hebraica», que aparecerá próximamente en el *Homenaje a Juan María Díez Taboada* de la *Revista de Literatura*.

[8] Alberto Lista, *Ensayos Literarios y Críticos*, Sevilla, Calvo Rubio y Cía, 1844. Russell P. Sebold ha estudiado bien la influencia de Lista en las poesías juveniles: ver su «Lista y las *primeras rimas* de Bécquer», en *De Ilustrados y Románticos*, Madrid, El Museo Universal, 1993, pp. 77-81.

to the success of Tragedy, some critics have required, that *the subject shuld never be a pure fiction, invented by the poet, but built on real history, or known facts*» (II, 481)[9].

Bécquer cree que a pesar de cierta incompatibilidad del género con el uso de recursos sobrenaturales, «la aparición de las sombras, los avisos del cielo y otras circunstancias extraordinarias están muy admitidas en la tragedia» (129)[10].

Cuando esos recursos se usan con decoro, como lo hace él al presentar a Holwendilo, el fantasma del padre de Hamlet, contribuyen a exaltar el carácter trágico ya que con ello se demuestra que hasta el cielo se interesa por el destino del personaje. Me parece ese concepto muy basado en la siguiente disquisición de Blair: «Ghosts have indeed maintained their place [in the Tragedy], as being strongly founded on popular belief, and *peculiarly suited to heighten the terror of tragic scenes*... (II, 481). Considera Blair que el uso exagerado de sobrenaturalidad en la tragedia es una falla congénita del teatro antiguo. En el teatro moderno, la utilización moderada de esos recursos contribuye a crear la sensación de terror. Para él, como para Sir Ralph Burke, el terror es la fuente de la sublimidad. «Grandeur and Sublimity» son «terms synonymous» (I, 46). Bécquer se hace eco de la idea: el asesinato de Holwendilo no podría llegar al conocimiento de Hamlet por un medio muy simple o banal, como una carta por ejemplo; con la aparición del fantasma se logra ese propósito con mayor *grandiosidad*. También en la caracterización del personaje, según nos dice, «deben reunirse [...] todas las circunstancias que puedan hacerlo interesante y grandioso» (124).

Para que la tragedia pueda «purgarnos» por medio del terror y de la compasión, de aquellas inclinaciones cuyos resultados son siempre funestos, los personajes, dice Bécquer, deben estar «dominados y subyugados por alguna pasión». Y agrega el juicio siguiente: «cosa no extraña el que nos agrade una imitación perfecta de una cosa que, presenciada realmente, nos traería padecer. Pues aunque no dejamos de padecer ese mismo sentimiento, cuando ha sido despertado en nosotros por una imitación perfecta nos agrada» (138). Para Blair, más interesado en analizar el sentido del conflicto trágico, la tragedia moderna se ha convertido en un verdadero «theatre of passion» (II, 505) que trata de inculcarnos el necesario dominio de las nuestras. Discute extensamente la contradicción entre patetismo trágico y placer estético, después de plantearse esta pregunta, similar a la que Bécquer se formula indirectamente: «How

---

[9] Cito a Blair por la ed. de las *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres by Hugh Blair*... Edited by Harold F. Harding, Carbondale and Edwardsville Southern Illinois University Press, 1965, 2 vols., que reproduce facsimilarmente la 1ª ed. de London, printed for W. Strahan; T. Cadell, in the Strand; and W. Creech, in Edinburgh, 1733, también en 2 vols. En todos los casos indico entre paréntesis en el texto el volumen y el número de página.

[10] Cito, hasta nuevo aviso, por la mencionada ed. de Leonardo Romero. El número entre paréntesis indica la página.

it comes to pass that those *emotions of sorrow which Tragedy excites, afford any gratification to the mind*?» (II, 494-95).

El amor, según Bécquer, puede ser una de esas pasiones trágicas, pero sólo en la medida en que adquiera carácter de sublimidad. «El amor es aceptable siempre que se presente en extremos de terribles consecuencias». Por eso, ha evitado en su drama «los sentimientos del amor, es decir, de ese amor puro e inocente, porque la tragedia, a mi parecer, no admite sino pasiones fuertes y llevadas a su extremo, como el que pongo en Geruta para hacer patente lo peligrosos que son y las desgracias que acarrean esas pasiones fuertes...» (133). Repite las mismas palabras de Blair cuando nos dice: «...wherever Love is introduced into Tragedy, *it ought to reign in it, and to give rise to the principal action. It ought to be that sort of Love which possesses all the force and majesty of passion, and which occasions great and important consequences.* For nothing can have a worse effect, or be more debasing to Tragedy, than, together with the manly and heroic passion, to mingle a trifling Love intrigue...» (II, 506-07).

Un elemento formal del que Bécquer se manifiesta muy satisfecho, es su uso de la música para anunciar la llegada de Fengo, ya que el acompañamiento musical ilustra eficazmente las agitaciones naturales del espíritu humano. En Blair, hay una extensa consideración sobre la vinculación entre la música y la poesía, en la que también se valora la capacidad de los sonidos de adaptarse a la alegría o pena, a la admiración, al amor, o la ira que experimentan los personajes (II, 315).

No vale la pena insistir mucho más. Baste agregar que en la discusión de las tres unidades, Bécquer utiliza varios ejemplos desprendidos de las *Lecciones*: en la *Atalia* de Racine, la secreta trama urdida se da a conocer en el mismo lugar en que habita el enemigo de la protagonista; en el *Mahoma* de Voltaire, la conspiración se organiza en una plaza pública cuando la ciudad está ya levantada; en los *Horacios* de Pedro Corneille, el rey interroga al protagonista en su propia casa. Subyace en esos comentarios el juicio general de Blair: «As the scene could never be shifted, they were obliged to make it always lie in some court of a palace or some public area... This led frequent improbabilities, by representing things as transacted there, which naturally ought to have been transacted before few witnesses and in private apartments» (II, 499).

2. Blair nos ayuda además a poner en un nuevo contexto las ideas de Bécquer sobre *poesía popular*, implícitas en su obra desde antes de su artículo sobre *La Soledad* de Augusto Ferrán (1861). En Blair y en las retóricas románticas, la *poesía popular* es un remanente histórico de la poesía primitiva; ambas están fundadas en la naturaleza humana y pertenecen a todas las naciones, en todas las épocas (II, 313). Blair, en su intento de retornar «to the age of hunters and of shepherds», encuentra en la poesía oriental, incluida la poesía hebraica, el más claro ejemplo de los modos naturales de expresión lírica. Sus característi-

cas son propias de una época, más que de unos países, y pueden considerarse por ello universales. Como lo he dicho en mi estudio «Las *Rimas* de Bécquer como Orientales», Bécquer conoce a través de Blair esas características. Blair transcribe para apoyar sus asertos párrafos significativos del *Discurso sobre la poesía de los orientales* de William Jones; discurso que Bécquer pudo conocer íntegramente en la versión española que aparece como «Introducción» a las *Poesías asiáticas puestas en verso castellano* por don Gaspar María de Navas, Conde de Noroña en 1833[11]. Jones da como ejemplo de los símiles orientales basados en la observación de la naturaleza la comparación que Bécquer recoge en la rima XIII entre la pupila azul y la gota de rocío; ese símil aparece por primera vez en un poema del poeta sirio Ibn al Rumi, poema que Byron adapta en sus *Melodías hebraicas* (*Hebrew Melodies*)[12] en 1815. Sobre ese modelo, usado también por el padre Juan Arolas, crea Bécquer una serie de hermosísimas imágenes sustentadas en la impresión plástica de la transparencia[13]. Como lo he dicho ya, Blair da especial importancia a la poesía hebraica del Antiguo Testamento. Un rasgo esencial de esa poesía es el paralelismo conceptual y formal que Bécquer adopta desde su primera Rima. Una vez más, es Lista quien acerca a Bécquer esas observaciones de Blair.

La adhesión a las retóricas románticas explica, si bien no justifica, la sensación de cierto anacronismo que despierta en nosotros la lectura del comentario a *La Soledad.* En su apartado III, Bécquer condensa sus ideas sobre los orígenes y las formas de la poesía popular y sobre su imitación en los tiempos modernos. El pueblo, dice, ha sido «el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones» (1187)[14]; como tal expresa los contenidos del alma popular de cada época. Es un creador colectivo y anónimo, que da forma a los mitos religiosos (paganismo, cristianismo) o profanos (Fausto, Don Juan) y a las narraciones heroicas. A este respecto, Bécquer participa de la idea romántica de que Homero recogió y dio unidad a antiguas rapsodias griegas, muy anteriores a su propia obra. Ese es el sentido de esta frase algo oscura: «Él [el pueblo] forjó esa maravillosa epopeya celeste de los dioses del paganismo, que *después formuló Homero*» (1187). Los poetas cultos como Dante, en la medida en que reflejan ese fondo colectivo, participan también para Bécquer de esa creación

---

[11] Véase en el citado estudio, pp. 184-86.

[12] El poema de Rumi puede leerse en este mismo volumen, pues la sección Textos está dedicada al Conde de Noroña. Contamos además con una excelente edición moderna de la obra de Byron, que viene acompañada de una cinta sonora con la melodía musical de cada poema, ya que se cantaban y se interpretaban al piano. Me refiero a la ed. facsimilar preparada por Frederick Burwick y Paul Douglass, *A Selection of* Hebrew Melodies. *Ancient and Modern*, by Isaac Natahn and Lord Byron. Tuscaloosa-London. The University of Alabama Press, 1988. Reproduce la primera ed. de London, C. Richards, 1815-16.

[13] Ver mi «Bécquer. Fortuna de un símil», en *El Gnomo*, 3 (1994), pp. 15-21.

[14] Para confrontar el texto de *La Soledad* y otros que no figuran, como es lógico, en la ed. de los *Autógrafos juveniles*, remito de nuevo a la ed. de las *Obras Completas*, cuyas páginas indico.

popular. El pueblo, por último, expresa sus creencias y sus sentimientos en forma de canciones, en las que basta «una frase sentida o un rasgo natural» para dar una idea, describir una escena o caracterizar un tipo. Las canciones andaluzas son un buen ejemplo de ese tipo de poesía. Modernamente, esas canciones han sido recopiladas (Fernán Caballero), glosadas (Antonio de Trueba) o imitadas (Goethe, Schiller, Uhland, Heine, Augusto Ferrán).

Varios críticos han señalado la relación de esas ideas de Bécquer con textos sobre poesía popular, también románticos, como el que precede a la antología de cantos populares de la Grecia moderna de Claude Fauriel, u otros que participan de la misma concepción herderiana del «volkgeist»[15]. Esas ideas estaban ya fuera de moda en 1861, pues se habían difundido bastante las modernas investigaciones de la crítica erudita española y francesa a ese respecto. Milà y Fontanals, que nos proporciona toda la bibliografía sobre el asunto[16], había formulado ya desde 1853, y no tan tímidamente como afirma Menéndez Pidal[17], distinciones definitivas entre épica y lírica; poesía tradicional y poesía popular; obra anónima, obra de participación colectiva y obra individual. El timbre de la auténtica *poesía popular*, según él, debía buscarse en la tradición[18]. El pueblo no compone poesía, aunque son tantos los agregados y cambios que se producen a lo largo de los siglos en la transmisión oral o escrita, que es posible aceptar la idea de una elaboración colectiva del texto. La épica, que es previa a las canciones heroicas de ella desprendidas, es producto de las clases aristocráticas, no del pueblo. Las canciones constituyen «poesías populares maravillosas» que tienen «un no sé qué de misterioso y fatídico [...] y se complacen en reflejar los vagos presentimientos, las voces indescifrables de la naturaleza, las sombras y rumores de la noche, las mágicas vislumbres de la alborada» (15). Con respecto al estilo natural y la sencillez de la forma, Milà y Bécquer coinciden más de una vez. Milà destaca además las *imitaciones modernas* de la poesía popular, sobre todo de las baladas, en Goethe, Schiller y Víctor Hugo, y dedica un elogioso comentario a Uhland, «que se entregó en cuerpo y alma a este género de composición, logrando, según se dice, popularizarlo de nuevo y

---

[15] El primero en comparar las ideas e Bécquer con las de Fauriel fue Dámaso Alonso en «Originalidad de Bécquer», en *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires, *Revista de Occidente Argentina*, 1946; reproducido en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952. Amplía esas relaciones Monner Sans, *ed. cit*., pp. 58-60.

[16] En *De la poesía heroico-popular castellana (1874),* publicada e*n Obras* de Manuel Milà y Fontanals. Edición preparada por Martín de Riquer y Joaquín Molas, CSIC, 1959. En las pp. 51 a 166 se comentan por extenso todos los estudios sobre el particular desde 1541 hasta 1873.

[17] Lo dice en *Poesía popular y poesía tradicional en la Literatura Española*. Conferencia leída en All Souls College el lunes, día 26 de Junio de 1922..., Oxford, Imprenta Clarendoniana, 1922, p. 6.

[18] Milà y Fontanals, *Observaciones sobre la poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos*, Barcelona, Imprenta de Narciso Ramírez, 1853; las ideas que comento aparecen en pp. 5-29.

dando de él muestras que sólo por el mayor arte se diferencian de las antiguas» (23).

Es necesario pues enfatizar este aspecto: cuando Bécquer habla de la *poesía popular* lo hace en los términos genéricos de la retórica romántica, anteriores a los estudios sobre la épica, la lírica tradicional y el folklore. Los críticos de la generación del 27, que vinculan las *Rimas* con la poesía popular española, piensan en la poesía tradicional, en el cancionero oral y escrito, sin contactos espurios con la épica y las obras individuales. Bécquer, en cambio, no halla inconveniente en unir el esquema de una canción andaluza, de una seguidilla, o de una «gacela» oriental, imágenes árabes o persas, recursos de la poesía del Antiguo Testamento, como el paralelismo, frases de Dante o imágenes de Homero, pues todo ello era para él manifestación de la literatura de los pueblos primitivos o de tempranas etapas de la civilización humana. En esos modelos encontraba anticipos de su propio ideal; del tipo de poesía breve, seca y de forma libre en el que la expresión natural de los sentimientos alcanzaría cimas de intenso lirismo.

Ossian se incorpora a ese mismo esquema. Es muy probable que Bécquer deba también su conocimiento de Ossian a las *Lecciones de Retórica*. Como se sabe, Blair fue el más decidido paladín en la defensa de las traducciones de Macpherson; mantuvo hasta el final, con obstinación, y con cierto celo nacionalista, la autenticidad de esa épica de la antigua Escocia. Los alumnos de Lista conocían e imitaban a Ossian desde los tiempos de Espronceda. En los *Estudios* Lista aprovecha cualquier oportunidad para traer a colación versos o imágenes de la poesía osiánica basándose siempre en los juicios de Blair. Al hablar de la expresión lingüística de la belleza, copia los textos de Ossian y de otros «bardos de los pueblos septentrionales que suavizaron sus costumbres con sus cantos»[19].

La presencia de Ossian en Bécquer ha sido observada por varios crítticos. Pero es Isidoro Montiel, en su *Ossian en España*[20], quien analiza más extensamente la influencia osiánica en las poesías juveniles, especialmente en *A Quintana. Corona de Oro*. Ossian, en esa oda, celebra a viva voz la obra política y poética de Quintana: «Los nombres de Morvén, Cronlá, Inistora, las selvas de la alta Escocia, metáforas atrevidas e imágenes brillantes, y otros tópicos que son comunes en los poemas osiánicos van desfilando a través de esta loa becqueriana. Estas alusiones, y la atmósfera etérea y difuminada con que se reviste su *Corona de Oro*, puesta en boca de Ossian, hace pensar que Bécquer tenía que estar familiarizado con las discutidas traducciones de Macpherson» (171). Montiel cree que Bécquer pudo leer esas traducciones en la biblioteca de su madrina; aunque Ossian no aparece en la nómina de autores que, según

---

[19] Lista, *op. cit.*, p. 16.
[20] Barcelona, Planeta, 1974.

los recuerdos de Nombela, Bécquer leía por entonces (172).

Yo también creo en la posibilidad de una lectura directa de las traducciones indicadas por Montiel[21]. Sería importante descubrir qué edición existía en la biblioteca de Manuela Monahay, para confrontar con su versión los poemas de Bécquer. Mientras esa posibilidad no se dé, debemos tener cautela al asociar sus versos con los de Ossian, por más que recurramos a la mejor edición inglesa de su tiempo. Es bueno además recordar que muchas de las imágenes creadas por Macpherson eran de común conocimiento en las generaciones españolas desde 1800. Algunas de las características de Ossian que cautivaron a los románticos europeos, muy bien descritas por Elena Catena[22], tienen eco todavía en la generación de Bécquer, más interesada por el carácter doméstico y el tono sentimental y misterioso de esos cantos caledónicos que por sus acciones épicas.

No hay duda alguna sobre la presencia de Ossian en las poesías juveniles anteriores a las *Rimas*. Ya hemos leído el atinado juicio de Montiel con respecto a las citas que aparecen directamente en la *Oda a Quintana*. Además de los aspectos que Montiel señala, creo importante advertir que en ese poema aparecen por primera vez motivos osiánicos que habrán de resonar en la obra futura, como el motivo del arpa, la descripción de la bruma y la meditación sobre la muerte en la tumba del poeta. Estos motivos se complementan con otros de la misma procedencia, no muy difíciles de precisar, en las demás poesías de esa misma época. En la «Oda a la muerte de Alberto Lista» se exhorta a las doncellas a llorar por el maestro muerto -«Lágrimas de pesar verted y el rostro / de dolor en señal cubrid, doncellas» (42)[23]- del mismo modo que lo hace el poeta caledonio ante la muerte de los héroes: «Weep, ye daughter of Morven! Ye, maid of the streamy Lota, weep! (I, 172)[24]; «The virgins will see your tombs, at the chace, a turn away their weeping eyes» (I, 159); «When virgins weep on the field» (I, 67), etc. Ese es un tópico muy frecuente en los imitadores román-

---

[21] Montiel da noticias de las traducciones más conocidas entonces, entre ellas la de José Luis Munárriz, que se publicó parcialmente en 1815 y en edición completa en 1816-17, en 4 vols.; se reeditó en 1819, 1822, 1824, 1840, 1841 (Montiel, *op. cit.*, pp. 222-23, notas).

[22] «Ossian en España», en *Cuadernos de Literatura*, Madrid, IV, 1948, pp. 57-95. Catena se refiere así a los aspectos que atraían al lector europeo: «En primer lugar, la novedad de los asuntos que [Ossian] cantaba: aquellos héroes ingenuos y terribles, y aquella sociedad semibárbara, carente de religión, pero temerosa de la sombra de los muertos, que cabalgan sobre las nubes, entusiasmó a los espíritus sensibles del XVIII, hartos ya del tiránico dominio de la razón. En segundo lugar, coadyuvó al éxito la original forma de expresión que adoptó su autor, la prosa rítmica. Aquel estilo breve y enfático puesto al servicio de un sentimentalismo melancólico, típicamente prerromántico, entusiasmó a Europa» (66).

[23] Vuelvo a citar por la ed. de los *Autógrafos*.

[24] Sigo la ed. *The Poems of Ossian, et. Containing the Poetical Works of James Macpherson, Esq. In Prose and Rhyme: With Notes and Illustrations by Malcom Laing, Esq. In two Volumes*, Edinburgh, Printed by James Ballantyne, 1805.

ticos de Ossian; Espronceda invoca a las «vírgenes tristes de Iberia» para que, con las «trenzas de oro» dadas al viento -Bécquer exhorta del mismo modo a las Musas: «las trenzas del cabello dad al viento» (43)-, lloren la muerte de Chapalangarra[25]. Cuando en los poemas juveniles Bécquer intenta describir la belleza de la mujer, oscila entre las reminiscencias petrarquescas y las osiánicas. Los fragmentos de «Elvira» parecen un parcial intento de imitar las apariciones femeninas que tienen en Ossian muy típicas características: suelen venir bajo un paisaje lunar o neblinoso, flotando en el aire, con el ruedo del vestido y las guedejas del cabello ondulando bajo el viento. Elvira se describe en un paisaje lunar como una aparición casi fantasmal: «El aura vagarosa / suelta en rizos la blonda cabellera, / la *túnica* ligera / que tus formas encubre, iluminada / del genio que vacila so tu frente» (501-03)[26]. La Elvirallin de *Fingal* (nombre que origina el *Elvira* español) aparece de modo parecido sacudida por el inconstante viento; Agandecca, en el mismo poema, deambula por la niebla envuelta en una *robe* hecha con «the clouds of the desart [desert]» (I, 127). La *túnica ligera* de Bécquer equivale a esa *robe* de los fantasmas osiánicos, y la rubia cabellera suelta al viento recuerda el «flowing hair» de las bellas jóvenes de Ossian: «Lovely, with her flowing hair, is the white-bossomed daughter of Sorglan» (I, 50); cuando Sulmella toca el arpa, «the breezer [are] in her hair» (II, 155), o el «flurring hair» que flota alrededor de los pálidos rostros de los fantasmas. Un detalle muy notable en la descripción de Bécquer es esa presencia de la luz, similar a «the light of beauty» (I, 80) que emana de los personajes femeninos. En Ossian («She came in all her beauty, like the moon from the cloud of the east» I, 92), la extraña iluminación de las *túnicas* y los cuerpos en ellas envueltos procede de la transparencia de las figuras que dejan ver, tras la vagarosa forma de su apariencia, las luces de la luna o las estrellas. En Bécquer la luz brota de la frente; es luz de inteligencia, como en las figuraciones griegas o renacentistas. Pienso, sin embargo, que la característica visión becqueriana de la mujer como *rayo de luna* o como presencia vaga y evanescente deriva al menos en parte de esos seres osiánicos.

---

[25] En *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. de Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1970, p. 162. En 1839, Espronceda se refiere a Ossian en su primera clase sobre literatura moderna, reseñada por Gil y Carrasco (Ver Antonio Gil y Carrasco, «Variedades. Revista de cursos literarios y científicos. Liceo Literario y Artístico», publicado en *El Correo Nacional*, 420, 12 de abril de 1839, y recogido entre sus «Artículos periodísticos», en *Obras Completas de D. Enrique Gil y Carrasco*, ed., prólogo y notas de J. Campos, Madrid, Atlas, 1954. Dice Espronceda: «Siendo una e indestructible la sociedad en su fondo, por más que sus formas varíen, una habrá de ser también la idea dominante, y por lo mismo tiene que haber numerosos puntos de contacto entre las literaturas de las diferentes naciones. Así es que la poesía de Osian, que se viste de las brumas del Norte y canta las tempestades y la melancolía, acompañando su arma [¿arpa?] con el bramido de los torrentes, no es diferente en su esencia de la poesía oriental, arrebolada con todos los cambiantes de su cielo y rica esplendidez, de abandono y de risueñas imágenes.» (571).

[26] «Elvira» no se encuentra entre los autógrafos; por consiguiente cito por las *Obras Completas*.

El más temprano fantasma imaginado por Bécquer, sobre bases osiánicas, aparece en su *Hamlet*, obra que, según Jesús Rubio, es en cierto modo un relato fantástico en germen (92)[27]. Bécquer transforma en un espíritu etéreo la corpórea aparición del padre en la obra de Shakespeare. Esa corporeidad encuentra en Shakespeare, en el nivel del lenguaje de los personajes, la perfecta denominación, copiada luego por Mme. Shelley para referirse al monstruo de Frankestein, «the thing». Shakespeare tiene conciencia de los límites del teatro, y pone en escena al muerto mismo. «The thing» aparece «in the same figure. Like the king that's dead»[28]. Bécquer evita esa limitación haciendo que el fantasma se conozca no por su presencia en escena sino a través del relato que de su aparición nos hace Hamlet mismo. Al regresar de su viaje, Hamlet recuerda el episodio: el barco en que viajaba fue presa de la furia del mar. En una noche borrascosa, en medio de relámpagos y truenos, Hamlet advierte, a pesar de la niebla y de los crujidos del viento «un resplandor sobrenatural y una voz terrible que se perdía entre el fragor de los truenos». Del inmenso remolino, tan majestuoso como las montañas, se alzó la sombra de su padre: «Estaba como de ordinario yo lo veía, con la corona en la cabeza y la púrpura en los hombros, pero muy pálido. Sus ojos solos parecían animados del fuego celeste; en lo demás, completamente inmóvil, se acercaba deslizándose sobre las ondas sin mover pie ni mano, como si el vendaval lo impulsara trayéndolo en sus olas con majestad. Su cuerpo despedía una luz azulada y amarillenta como iluminando en torno de sí; el aire se quebraba sobre las pavorosas olas...» Tras hablar con Hamlet, el fantasma desaparece: «Y calló, y su sombra empezó a correr y a perderse en el aire... Sólo un resto de pálida *eteridad* quedó sobre las olas» (76). ¿En qué consiste la sobrenaturalidad de esta aparición? La fisonomía e imagen corporal del rey es similar a la del personaje vivo, salvo el detalle de la extrema palidez de su rostro. La figura está rodeada de un extraño resplandor, de una luz azulada y amarillenta que emana de su cuerpo e ilumina el contorno. La voz del fantasma resuena con sonoridades de truenos. Los ojos reflejan un inusitado fuego celeste. Toda la aparición se desliza sobre las olas impulsada por el vendaval. Cuando desaparece, el fantasma se funde con el aire y deja sólo «un rastro de *eteridad* ». El neologismo, basado en la calidad de *etéreo*, califica bien esa visión astral y casi espiritista. Ese ser pertenece a la *aetherial race* de los «inhabitants of air» a que alude Malcom Laing en su edición de Ossian (I, 274, *nota*). La asociación entre las figuraciones de Ossian y las de Shakespeare es muy característica de Blair. Es lógico que Bécquer vinculara la aparición del padre de Hamlet con el fantasma de Fingal,

---

[27] «Bécquer y *Hamlet*», art. leído en el Congreso de Málaga cit. de 1993 pero publicado recientemente en *El Gnomo*, 4 (1995), pp. 79-99.

[28] Acto I, Escena 1 de *Hamlet*, en *The Unabridged William Shakespeare*. Edited by William George Clark and William Aldis Wright, Philadelphia, Running Press, 1989, p. 1008.

el padre de Ossian, o con el de otros héroes que, evocados por los cantos de los bardos, asisten a sus hijos o hijas en el combate y en las vicisitudes de la vida. Fingal viene también envuelto en una niebla luminosa y su voz resuena como el viento en las cavernas de la montaña. Otro fantasma, Cuthullin, se presenta de manera similar: «His voice was like hollow wind in a cave; his eye a light seen afar» (I, 387). El «fuego celeste» del fantasma de Bécquer es parecido al que arde en los ojos de Fingal, «the decayed fire of his eye was terrible» (I, 386), o de Connal, «his eyes are two decaying flames» (I, 58). La «luz azulada y amarillenta» que despide el padre de Hamlet recuerda a la que siempre irradia Fingal, o al «watry beam of feeble light» que rodea al fantasma de Erragón (I, 290). Los espíritus de Ossian, como el de Bécquer, se deslizan empujados por fuerzas sobrenaturales, y desaparecen diseminados en la niebla: «a mist rose, slowly from the lake. It came in the figure of an aged man, along the silent plain. *Its large limbs did not move in steps, for a ghost supported it in mid air*. It cames toward Selma's hall, and dissolved in a shower of blood» (I, 325). La única notable diferencia entre los fantasmas de Ossian y el de Bécquer consiste en el color de la luz, plateada o grisácea en Ossian, azulada y amarillenta en Bécquer, quizá por reminiscencia de los colores característicos de la sobrenaturalidad en Murillo y otros pintores religiosos españoles.

Las mujeres osiánicas participan de la vida en la corte, de las celebraciones de la victoria y de los ritos de la muerte, pulsando las cuerdas del arpa. Dámaso Alonso fue el primero en asociar el motivo del «arpa abandonada» en las *Rimas* con la poesía de Ossian; pero lo hace al señalar gran cantidad de influencias posibles, poniendo el acento sobre todo en Musset y otras fuentes francesas[29]. Las arpas en Ossian suelen también estar abandonadas, ya en los «halls of times» de las moradas de los dioses, o en las ramas de los árboles (I, 108). El viento suele desprender de ellas, en esos casos, inesperadas melodías. Modulan sones de muerte o de alegría cuando son tocadas por sí mismas («Come from thy wall, o harp! Let me hear thy sound», I, 298 y I, 571; «The harps of the bards, untouches, sound mournful over the hill», II, 202), por desconocidos espíritus («I hear often thy light hand on my harp when it hangs on the distant wall and the feeble sound touches my ear», I, 184), por la brisa (I, 265), por bardos como Carul (I, 355), o por la mano de una de las doncellas del Morven. «My harp hangs on a blasted branc. The sound of its strings is mournful. Does the wind touch thee, o harp, or is it some passing ghost! It is the hand of Malvina » (I, 571). Malvina, la hija de Ossian, tañe el arpa con tanta frecuencia que se le aplica el epíteto «hand of harps» (I, 277). Y aquí aparece otro motivo que a mi juicio prueba la relación del arpa de Bécquer con las de Ossian; me refiero a la *mano de nieve* que arranca el sonido del arpa abandonada. En Malvina, y en otras mujeres como ella, se destaca siempre la blancura de las manos,

[29] «Aquella arpa de Bécquer», en *Cruz y Raya*, Madrid, 27 de junio de 1935, pp. 59-104.

«daughter of the hand of snow» (I, 122), «maid of the arms of snow» (I, 145). Cada vez que Malvina ejecuta una melodía en el instrumento se destaca esa blancura: «the white rising of her hand on the harp» (I, 219); «When the white hands of Malvina move upon the harp...» (I, 242).

Una curiosa reminiscencia becqueriana de Ossian aparece en relación con la idea de la muerte. En la infancia sevillana, el poeta imaginaba su sepulcro cubierto de una piedra blanca y una cruz con su nombre. Vendrían allí los viajeros, entre ellos una mujer enamorada y un joven poeta, a recordar sus poemas de amor y a arrojar una flor sobre su tumba. Oscar, hijo de Ossian, piensa que su muerte ocurrirá en tierras lejanas y no habrá de ser cantada por ello como la muerte de su abuelo Fingal o de otros héroes. No obstante, espera, como Bécquer, el reconocimiento de su gloria en boca de un poeta y una mujer. «Some bard may find me there; some bard may give my name to song. The daughter of the stranger shall see my tomb and weep over the youth that came from afar. The bard shall say, afetr the feast, "Hear the song of Oscar from the distant land"» (I, 257-58). Las tumbas osiánicas reposan en los más desolados paisajes, sumidos en la niebla. La que Bécquer imagina, en cambio, para sí yace en la riente ribera del Betis, bajo el sol andaluz. En la «Oda a la señorita Lenona en su partida», el excelente poema que escribió hacia 1852, Bécquer opone, a las márgenes floridas del Guadalquivir, el paisaje del país vasco, donde «el ábrego silba con furor violento / donde la nieve viste / el encumbrado monte, el valle triste» (469)[30]. En ese caso, se trata de las cumbres de los Pirineos; en obras posteriores, las del Jabwi o el Davalagiri en la India, o del Moncayo en Soria. Esas regiones de «eternas nieves y de eternas melancólicas brumas» (Rima LXVI), son similares a los «misty valleys» (I, 56) de los paisajes osiánicos. Las imágenes becquerianas de la niebla, los *doseles* o *cendales flotantes de leve bruma*, que tanto le atraen como símbolos del dolor o del misterio de la muerte, no proceden pues de su experiencia vital andaluza, sino de sus lecturas juveniles.

Cantidad de imágenes en Ossian se asocian con las nieblas que descienden de lo alto de la montaña. En las laderas de las colinas cercanas al Morven, las blancas nieblas se acumulan hasta que la luz de la mañana las disipa. Fingal está sentado en medio de la niebla; Oscar, como la niebla, aparece y desaparece en los campos de batalla. Los espíritus de los antepasados vienen envueltos en sus túnicas, que flotan como «grey and watry mist» (I, 303). Pero son más originales y significativas las nieblas que ascienden desde la superficie de los lagos (I, 325) y que traen en su seno las voces y las figuras de los espíritus que en ellas habitan. Los lagos de Ossian tienen *pecho*: «Calm and bright is the breast of the lake» (I, 289); «Calm as the breast of the lake when the loud wind is laid» (I, 460). El lago respira, sufre («Dark waves roll over the heath. The

[30] En las citadas *Obras Completas*.

lake is *troubled* below» (II, 386). Macpherson explica que el lago de Lego se considera morada de los muertos dada la pestilencia, que ocasionaba enfermedades sin cuento, desprendida de la niebla que surgía de sus aguas. No es extraño, pues, que esa niebla aparezca animada y exprese las angustias del dolor humano. De los magníficos lagos becquerianos asciende también una fantasmagórica niebla, poblada de mágicas presencias. En el lago de «Los ojos verdes» habitan «los invisibles espíritus de la Naturaleza»; el sonido de las gotas de agua que en él caen evocan lamentos, palabras, cantares, nombres (137). Al atardecer, la niebla se eleva de su superficie y envuelve poco a poco las rocas de su margen. La ondina advierte al poeta que «la niebla del lago flota sobre nuestras frentes como un pabellon de lino» (141). No nos sorprende hallar, en la Rima XV, un lago similar; el lago azul está allí asociado con otros motivos osiánicos como las visiones fantasmales, las brumas y el arpa: «*Cendal flotante de leve bruma* / rizada cinta de blanca espuma, / rumor sonoro / de arpa de oro / beso del aura, onda de luz, / eso eres tú. / Tú, *sombra aérea, que cuantas veces / voy a tocarte te desvaneces* / como la llama, como el sonido, / *como la niebla, como el gemido* / *del lago azul*». Ese maravilloso «gemido del lago azul» sería incomprensible sin la tradición osiánica de los lagos con pechos que suspiran (o gimen).

Las nieblas están, pues, animadas por los espíritus que las habitan. Los héroes de Ossian, una vez muertos en batalla, ascienden a una «isla de mist» (I, 38) situada imprecisamente en las vaguedades de un mundo celestial por encima de los confines de la tierra. Sus espíritus abandonan la tumba envueltos ya en la niebla. Los fantasmas de los guerreros, «blended with the gale... roll the mist, a grey dwelling to their ghost, until the song arise» (II, 198). Ossian, presintiendo su muerte, «sees the mist that shall receive his ghost. He beholds the mist that shall form his robe, when he appears on his hills» (I, 571). Los espíritus son por consiguiente «dwellers of the skirt of night» (II, 72), «dwellers of eddying winds» (II, 55), «dwellers of misty valley» (II, 55). Es una raza eterna, de habitantes del aire, de espíritus del viento, como las que tanto aparecen en las leyendas becquerianas. Se los llama con frecuencia habitantes o *huéspedes de la niebla*: «No one remenbers thee, thou *dweller of thick mist*» (II, 255). Cuando Bécquer se pregunta adónde va el *espíritu* desasido de la forma durante el sueño, recuerda el destino aéreo de los espíritus osiánicos y esa frase que los caracteriza: *dwellers of the mist. Habitantes de la niebla*: «¿Será verdad que *huésped de las nieblas*, / de la brisa nocturna al tenue soplo / alado sube a la región vacía / a encontrarse con otros?»

nº 6 (1997), pp. 41-57. ISSN 1133-1046.

EL ROMANTICISMO DE BÉCQUER*
(A propósito de la reinterpretación de Philip W. Silver)

Jesús Costa

En el número 528 de *Ínsula* -Diciembre de 1990-, Philip Silver publicaba su artículo «Bécquer sublime, entre dieciochesco y *symboliste*» abogando ya por:

> quitar de su obra esa pátina modernista junto con las telarañas simbolistas con las que hemos malvivido tantos años. [...] Son, por ahora, sugerencias, quizá inoportunas; pero, me permito pensar, también de las que pueden tener, andando el tiempo, su "punto de cocción".

Tras siete años, el guiso ya está servido; viene como puesta al día de un anterior estudio sobre Cernuda:

> En vez de proceder apriorísticamente y tratar de encasillar a Cernuda en una periodización desfasada, que le sería en el mejor de los casos un lecho de Procrusto, *decidí obrar al revés y elaborar un romanticismo español a la medida de Cernuda*...[1]

Es siempre estimulante revisar nuestra historia literaria desde una perspectiva comparatista, y eso es lo que ha hecho Philip W. Silver.[2] Su método, aun-

---

* Aprovecho en estas reflexiones buena parte de una conferencia pronunciada el verano de 1997 en los «IV Encuentros con la Poesía» de la Fundación Alberti de El Puerto de Santa María.

[1] P. W. Silver, *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Castalia, 1996, p. 12. (La cursiva es mía)

[2] P. W. Silver, *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*, Madrid, Cáte-

que extraño para un historiador, es sugerente: limar las aristas y reducir el romanticismo europeo a lo que Abrams[3] llamó, a partir de la obra poética de Wordsworth, «el argumento romántico», es decir, la secularización de los mitos bíblicos de la secuencia Paraíso, Caída y Recuperación del Edén mediante una imaginación creadora simbolista identificada con la naturaleza y la ingenuidad primigenia. Es decir, otra revolución provocada por el fracaso de las esperanzas puestas en la Revolución Francesa; una liberación interior del artista que ha marcado el camino seguido por el arte moderno hasta hoy día.

Una vez creada la plantilla, Silver busca el «alto argumento» en el romanticismo español «castellano-andaluz», para acabar concluyendo que fue Cernuda -por tanto la generación del 27- el primer poeta «alto romántico» que muestra el argumento en su integridad, y que el romanticismo español fue casi en su totalidad un movimiento nacional-historicista que ayudó a la burguesía moderada a afianzar su dominio conservador y centralista sobre la península.

Este esquema reductor tiene por fuerza que provocar fricciones entre los historiadores de la literatura, atentos al estudio de matices de la práctica literaria que el mismo Meyer H. Abrams tuvo que obviar para elaborar su visión del romanticismo:

> A Byron lo paso por alto totalmente; no porque piense que es un poeta inferior a los otros, sino porque en su obra principal habla con una contravoz irónica y abre a propósito una perspectiva satírica sobre la postura vática de sus contemporáneos románticos.[4]

Que el romanticismo español tuviera una componente importante de «visión mítica del pasado» es algo aceptado y que ya demostró convincentemente Peers. Que fuera sólo eso, como intenta probar Silver, es cosa distinta[5].

Silver «necesita», en apoyo de su teoría, despojar de las peculiaridades del alto romanticismo europeo a los pretendidamente poetas románticos españoles Espronceda y Bécquer, en contra de la línea de interpretación de Shaw, Cardwell, Marrast, Kirkpatrick, etc., que destacan la crisis de la conciencia religiosa, la protesta cósmica y la angustia metafísica como rasgos europeos de ciertos escritores españoles decimonónicos.

---

dra, 1996.

[3]M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* [1971], Nueva York, W. W. Norton & Co, 1973. Existe traducción española: *El Romanticismo: Tradición y Revolución*, Visor, Madrid, 1992.

[4] *Ibid*., p. III (cito por la traducción española).

[5] Véase la ponderada opinión que sostiene Leonardo Romero en su *Panorama crítico del romanticismo español* (Madrid, Castalia, 1994, p. 74): «mi tesis, en síntesis, es que el *conflicto de identidad vivido por individuos señeros y grupos minoritarios penetrados por el romanticismo europeo se proyectó sobre una cultura arraigada en la visión mítica del pasado*». En definitiva,

Lo que motiva este artículo-reseña no es tanto discutir la sugerente interpretación del romanticismo español que realiza Silver, sino aportar materiales -susceptibles de desarrollo- para confrontar los juicios que el autor realiza sobre Bécquer a fin de «encajarlo» en su esquema. Porque junto a sugerencias estimables aparecen, en el libro que reseñamos, opiniones fruto de un reduccionismo excesivo:

> por más que Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), quintaesencia del poeta lírico romántico, haya ejemplificado siempre una variedad de romanticismo conservadora tardía, medievalizante y católica. (p. 18)

Y digo excesivo porque vemos que en el capítulo que Silver dedica a Bécquer su interpretación se sustenta prácticamente en la *Historia de los templos de España*, con bibliografía seleccionada *ad hoc* para este texto, excluyendo de su razonamiento, en consecuencia, las rimas y leyendas más «alto románticas».

Abundan otros juicios desafortunados como el que sigue: «La declaración más rotundamente desfavorable de este código de los «ojos» la encontramos en el feroz e irónico relato de Bécquer "La fe salva"...» (p. 120), relato hace más de veinte años desechado como becqueriano.

Todo esto, junto a la superabundancia de teoría romántica ultra-moderna (Derrida, De Man, etc.), hace que el libro de Silver nos produzca la impresión de que el pobre Bécquer, al que muchos -en tradición millonaria sostenida de lectores- acudimos devotamente como poeta romántico, está siendo zarandeado desde perspectivas ajenas a la literatura.

No le queda más remedio al historiador que acudir a defender a quien no lo precisa, pues su obra se levanta por encima de otros poetas «alto románticos» que yacen cubiertos por el polvo de la historia, convertidos en ruinas arqueológicas útiles sólo para el doctorando que busca tema original.

Al poeta sevillano lo condena Silver a padecer con su libro -cruel paradoja- lo contrario de lo ocurrido en 1882, cuando José Gestoso, admirador de Bécquer, intentó que sus restos fueran trasladados a Sevilla como gloria local, tal como el poeta soñó. Y se armó tal fenomenal alboroto entre las fuerzas vivas sevillanas, que acusaban a Bécquer de ateo y disolvente, que hubo de retrasarse el traslado hasta 1913, en que finalmente, debilitado el ambiente católico-conservador, pudo realizarse ante los ojos atónitos de Luis Cernuda, quien conservaría siempre la impronta de Bécquer en su vida y en su obra.

Me propongo ahora añadir algunas reflexiones en torno a aspectos del romanticismo becqueriano que sirvan para matizar -o contrarrestar- la visión que del poeta sevillano y de su obra ofrece el por otros conceptos notable y polémi-

---

este esquema se ajusta, y espero mostrarlo, a la trayectoria becqueriana.

co libro de Silver.

El nacional-romanticismo becqueriano

Bécquer, tras su etapa sevillana, ya en Madrid, comienza a elaborar su obra en clave romántico-tradicionalista. Y lo que sólo será una parte, la más juvenil, de su trayectoria, es elevado por Silver a rasgo general de toda ella (p. 110):

> Lo que se considera alto romanticismo -Duque de Rivas, Larra, Espronceda- fue un abigarrado romanticismo histórico, y su continuación -Zorrilla, Mesonero Romanos, Campoamor, *Fernán Caballero*, Bécquer- un "nacional-romanticismo"

Un excelente ejemplo de lo que es enfrentarse a Bécquer sin prejuicios, con un punto de vista exclusivamente literario y ecuánime lo constituye el libro de Rubén Benítez, *Bécquer tradicionalista* (Madrid, Gredos, 1971). Casi por primera vez un crítico se las veía con el tradicionalismo becqueriano contenido en su prosa. Sin lugar a dudas Benítez descubría al poeta moderado, católico y amante de la tradición patria. Es el Bécquer en que está interesado Silver («un examen atento de la retórica de su prosa revela características de un sublime dieciochesco [prerromántico]», p. 113). Pero Benítez, que caracteriza al poeta sevillano como herderiano (lo medieval-cristiano como origen de la nacionalidad) reconoce también en Bécquer el poeta hegeliano dotado de una imaginación «esemplástica»[6]:

> sólo el artista puede intuir la verdad ideal..., como individuo participa de la misma totalidad orgánica de la que se desprendió, en el pasado, la idea objetivada en el templo o en la conseja popular. El modo individual de apresar intuitivamente la idea está determinado por las oscuras potencias de un espíritu total. La fantasía equivale al recuerdo, es una reminiscencia casi platónica de la memoria histórica que el espíritu individual conserva borrosamente hasta esa comunión momentánea... (pp. 55-56.)

Aquí ya no le interesa a Silver seguir a Benítez, pues su intento es presentarnos a un Bécquer sublime prerromántico («lo sublime [...] se genera cuando

---

[6] Concepto derivado de Coleridge. Un estudio fundamental que demuestra cómo la imaginación becqueriana está penetrada de «alto romanticismo», es decir, como es creativa y no sólo especular, en Leonardo Romero, «Bécquer, fantasía e imaginación», AA. VV., *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo"*, Ejea de los Caballeros, Institución Fernando el Católico, 1992, pp. 171-189.

[...] la imaginación no consigue ni puede hacer presente un objeto [...] Podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero cualquier presentación de un objeto destinado a "hacer visible" esta magnitud... nos parece penosamente insuficiente...», *apud* Silver, p. 166.). Afirma Silver alarmado: «Benítez descubre una imaginación altorromántica hecha y derecha [...] afirmaciones no fundadas [...] En la opinión que se hace Benítez de la imaginación romántica vemos emboscada la reciprocidad entre mente y naturaleza, habitual en el alto romanticismo» (pp. 118-19).

Para gran parte de la prosa becqueriana no tiene en cuenta Silver el trabajo de José Luis Varela[7], quien estudia magistralmente un Bécquer rozado por esa honda veta de irracionalismo que navega por lo más profundo del romanticismo, es decir, la otra realidad, el mundo sumergido de los sueños, de las intuiciones, de la parapsicología, que atraviesa el romanticismo y llega hasta nuestros días de la mano de poetas visionarios, simbolistas, surrealistas, etc.

José Luis Varela ha visto bien cómo Bécquer, que tenía a gala sus orígenes germánicos, gusta del misterio que rodea la prosa romántica alemana de Tieck o de Hoffmann, para quienes la panteísta unidad de espíritu y naturaleza fue rota por la razón y es preciso restablecerla mediante el inconsciente, sentido divino que alienta en el hombre y es activo especialmente en el sueño. Por el sueño recupera el hombre sus orígenes y se reconcilia con la Naturaleza.

Sobre todo en la prosa becqueriana, afirma Varela, el poeta participa de esa general actitud irracionalista, despierta y anima a los espíritus dormidos en la naturaleza, configura sus dos principios antinómicos (el bien y el mal), sugiere la existencia de una verdad oculta en un mundo natural que es esencialmente el mismo que el del hombre, y procura, mediante el sueño, la reintegración de sus criaturas a esa existencia originaria y verdadera que la razón oculta:

> En las plateadas hojas de los álamos, en los huecos de las peñas, en las ondas del agua, parece que nos hablan los invisibles espíritus de la Naturaleza, que reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre. (p. 113)

nos dice Bécquer en *Los ojos verdes*[8]; o en *El gnomo*:

> Ven; te daré tesoros para que vivas feliz, y más tarde, cuando se quiebre la cárcel que lo aprisiona, tu espíritu se asimilará a los nuestros que son espíritus hermanos; y todos confundidos, seremos la fuerza motora, el rayo vital de la creación, que circula como un fluido por sus arterias subterráneas. (p. 227)

---

[7] «Mundo onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer», *RFE*, t. LII, 1969, pp. 305-334.

[8] Cito por el segundo tomo de las *Obras Completas* de Bécquer editado por Ricardo Navas, Turner-Biblioteca Castro, 2 vols., 1995.

En cuanto a las experiencias oníricas, sin llegar a la profundidad de un Hoffmann, que pretende configurar literariamente esa «lógica del absurdo» de los sueños, o de los visionarios, o de los surrealistas en nuestro siglo, hay en Bécquer también una cierta utilización del sueño:

> Yo no conocía a aquella mujer; no la había visto nunca, pero la conocía de haberla contemplado en sueños; era uno de esos seres que adivina el alma o los recuerda acaso de otro mundo mejor, del que, al descender a éste, algunos no pierden del todo la memoria. (p. 199)

La experiencia puede llegar a ser inquietante, como en la rima que concluye:

> Dormí y al despertar exclamé:
> -¡Alguno que yo quería ha muerto! (p. 544)

La influencia europea: Heine y Byron

Hasta hace poco la crítica sólo reconocía como importante la influencia del romanticismo germánico en los escritores del postromanticismo español: se destacaba que Sanz tradujo a Heine en 1857 y que Núñez de Arce tildaba despectivamente de «suspirillos germánicos» a la lírica becqueriana; o que el padre Blanco García y la Pardo Bazán hablaban de la escuela heineana española en pleno siglo XIX. El propio Ferrán, poeta y amigo íntimo de Bécquer también pasa por heineano. Y Hasta Ramón Rodríguez Correa, en la introducción a la edición póstuma del amigo, reconoce que «entre ambos existe mucha semejanza», aunque niega la imitación. Y así prácticamente hasta hoy.

El romanticismo alemán ha influido sin duda, como hemos visto, en aspectos decisivos de las leyendas becquerianas. Su estímulo a la fantasía no imitativa, y al sentimiento desarrollado en el poema breve y musical que tan bien tradujo Eulogio Florentino Sanz, creó sin duda un excelente *background* del que se benefició Gustavo.

Tenía que ser un alemán, Franz Schneider, en 1914, quien escribiera una tesis sobre Bécquer y consagrara, en el mundo académico, el influjo de Heine en Bécquer.

Quince años después, en 1931, William S. Hendrix removía las aguas académicas y ponía en solfa las opiniones de Schneider. Aportando algunos detalles byronianos en poemas becquerianos, proponía sustituir a Heine por Byron como influencia determinante en Bécquer. Pero el debate lo cortó de raíz Dámaso Alonso excomulgando a Hendrix[9].

---

[9] Sobre esta polémica y otros detalles byronianos de Bécquer y Ferrán, *vid*. mi «La influencia de Lord Byron en Gustavo Adolfo Bécquer y Augusto Ferrán», *Bécquer. Origen y estética de la*

Byron pertenece, como es sabido, a la vertiente negativa e irónica del romanticismo inglés. Los lakistas, o su amigo Shelley, son más luminosos y positivos, y proporcionan, con esa revolución interior que es la imaginación romántica, una esperanza de salvación al hombre con la que ironiza el divino Byron, que siente la belleza como pocos y protesta por las limitaciones que la condición humana soporta: especialmente la temporalidad, la muerte. Se rebela y señala acusadoramente al mismo Dios. Es Prometeo encadenado. Rebelde y contestario en su corta vida, desarrolla una reflexión crítica sobre la condición humana en *Manfred* y en *Caín*, dos obras traducidas en tiempos de Bécquer.

Manfred, a diferencia de Fausto, no hace pactos para una salvación en la que no cree. Pertenece Manfred al grupo de hombres superiores conscientes de vivir en un mundo arruinado, que buscan desesperadamente el paraíso perdido (simbolizado en Astarté, el amor pasado) del cual guardan grata memoria, y cuya vida es, pues, un tránsito desde la felicidad a la desesperanza. Es el mito bíblico de la caída, de la expulsión. El hombre es víctima de un poder injusto. Y la inteligencia sólo produce dolor, pues le lleva, en su proceso indagatorio, a descubrir la «verdad fatal». La razón, pues, es incompatible con la serenidad. Byron, rebelde, rechaza el consuelo cristiano y no encuentra solución al destino humano.

Caín no puede comprender el propósito de una creación que da la vida para quitarla, sobre todo sin haber pecado. Dios no puede ser bueno, es un dios del mal, de la injusticia cósmica y del dolor. Manfred, Caín o Lucifer no son orgullosos, sino que se indignan en nombre de la razón.

A los personajes de Byron, solitarios y desengañados como él mismo, sólo les queda ganar la inmortalidad mediante la rebelión: es decir, una mente libre, un alma libre en el centro de la naturaleza. La libertad es el bien supremo.

Este especial romanticismo byroniano es aclimatado en España, entre otros, por Espronceda, el «Byron español», que influyó decisivamente en Bécquer.

El gran sabio becqueriano que es Rubén Benítez retoma, en 1992, con nuevos argumentos la tesis de Hendrix sobre el influjo byroniano en Bécquer, y acerca las primeras rimas becquerianas al concepto de belleza y musicalidad exótica, de influencia oriental que ciertamente posee Byron.

Y al año siguiente[10] escribe un ensayo en el que intenta mostrarnos que las primeras rimas de Bécquer son manifestaciones del orientalismo español, que encuentran en Byron un refuerzo inmediato:

> La nueva sensibilidad de Bécquer aprendida y expresada en el estilo oriental encuentra en Byron la simple es-

---

Modernidad, Málaga, 1995, pp. 303-16. Allí se ofrecen los textos byronianos traducidos por Ferrán. Para el *Manfred* y el *Caín* de Byron tengo en cuenta en buena medida a R. A. Cardwell, «Byron y el Byron español: la ansiedad de la influencia», *El Gnomo*, 2 (1993), pp. 79-89.

[10] Los artículos son los siguientes: «Cómo corregía Bécquer sus poesías», *El Gnomo*, 1 (1992),

> tructura que habrá de constituir la *rima*. Un sentimiento inmediato, una comparación simple pero al mismo tiempo inusitada, un tono *cantábile*, y un bien determinado esquema musical... ¿Y por qué Byron? Porque Byron es el más cercano modelo europeo del orientalismo lírico..., el de las *Melodías Hebraicas*...

Desde que en 1992 dimos a conocer el periódico alcoyano del que Augusto Ferrán fue director[11], quedó documentado que este íntimo amigo de Bécquer, tenido por heineano, también se interesó por Byron y lo acercó igualmente al poeta sevillano, traduciendo algunas melodías hebreas y fragmentos del *Child Harold* byroniano. Quedaba probada, pues, la familiaridad de Byron con la generación becqueriana, lo que no podía ser de otra manera teniendo en cuenta la importancia de Espronceda para estos poetas.

¿Nos resultará extraño, pues, que cuando Bécquer reseña *La soledad* de Ferrán cite el *Manfred* byroniano; o que cuando se repone en Veruela nos escriba diciendo que entretiene el tiempo con el *Caín*?

El escepticismo religioso, la temática del desengaño, la persecución del ideal, el estilo oriental y el mito del paraíso perdido son grandes asuntos neoplatónicos y románticos que Byron, con la ayuda de Espronceda, transmitió a Bécquer.

El mito del paraíso perdido

Silver reconoce el «alto romanticismo» restitutivo de Cernuda en el paso del paradigma pastoril al abramsiano, y en concreto, en su adopción como núcleo central de su mundo poético del mito del Edén perdido, con sus atributos de intemporalidad, inocencia, amor, unión con la naturaleza, etc. Y destaca asimismo su «poética del fracaso», la imposible conciliación entre realidad y deseo (véase el cap. IV de su libro).

Y aunque Silver opina que Lista condujo a Espronceda y Bécquer hacia el «nacional-romanticismo» (p. 124), habría que añadir que tambien la curiosidad por el mito bíblico del paraíso perdido, que estaba de moda entre los románticos, igualmente la despertó entre sus alumnos el mismo Lista. En efecto, en 1799 la Academia de Letras Humanas de Sevilla convocó un concurso sobre el tema «La inocencia perdida». Al parecer, «aquellos años finales del siglo XVIII y los de principios del siglo XIX tuvieron que ser favorables para la recepción de *El Paraíso perdido* [de Milton] en España.»[12] Se presentaron Reinoso y Lista, ganó el premio el primero y quedó segundo Lista, cuyo poe-

---

p. 13; y «Las rimas como orientales», en *Bécquer. Origen*...cit., p. 193.

[11] J. Costa y J. Rubio, «Augusto Ferrán, director del *Diario de Alcoy* (1865-1866): entre el radicalismo liberal y la literatura», *El Gnomo*, 1 (1992), pp. 79-102.

[12] J. Milton, *El Paraíso perdido*, ed. E. Pujals, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 58 y ss.

ma *La inocencia perdida* permaneció inédito hasta 1854.

Son, pues, los años en que los románticos ingleses están «secularizando» a Milton. La temática de la Caída y su consecuencia, el desengaño, no era nada ajena a Espronceda o Bécquer, como tampoco lo fue a Cernuda, de quien afirma Silver que «el primer contacto de Cernuda con la poesía tuvo lugar poco después del traslado de los restos mortales de Bécquer a su ciudad natal de Sevilla [...] y esto fue lo primero que le llevó a fijarse en las rimas de Bécquer y a interesarse por ellas. Era el año 1913, cuando Cernuda tenía 11 años.»[13] No es nada improbable, pues, que Cernuda aprendiera poesía y desengaño en Bécquer, de quien por otra parte tomó el verso «Donde habite el olvido» para dar título a un libro suyo nada optimista.

Hay muchos textos que evidencian en el poeta sevillano la nostalgia del paraíso, de la «perfección imposible» -sin tener en cuenta ahora la mitificación de la Sevilla perdida y rememorada en la reseña de *La soledad* de Ferrán-:

> El alma, que ambiciona un paraíso,
> buscándole sin fe.
> (*Obras Completas*, p. 502)

> la conocía de haberla contemplado en sueños; era uno de esos seres que adivina el alma o los recuerda acaso de otro mundo mejor del que, al descender a éste, algunos no pierden del todo la memoria. (*Ibid.,* p. 199)

> esa aspiración melancólica y vaga que agita tu espíritu con el deseo de una perfección imposible. (*Ibid*., p. 359)

> esa impaciencia nerviosa que siempre espera algo, algo que nunca llega, que no se puede pedir, porque ni aún se sabe su nombre; deseo quizá de algo divino que no esta en la tierra y que presentimos, no obstante... (*Ibid*., p. 1193)

En Bécquer la unión amorosa es la manifestación del paraíso. El sentimiento aflora en su puridad, sin atender a consideraciones de orden social: amor y libertad son dos caras de una misma moneda en Bécquer, y ambas remiten al tema romántico de la unidad cósmica.

Los poemas becquerianos identifican claramente dos polos enfrentados, Tú y Yo, el hombre y la mujer, sin nombres propios, desnudos en su esencialidad natural, como Adán y Eva en el Edén, sin servidumbres sociales. El amor produce entre ambos un movimiento hacia la unidad andrógina. Esta mística neoplatónica unitiva -aunque en Bécquer lo destacable es el fracaso[14] - nutre la

---

[13] Silver, *Luis Cernuda...* cit., p. 22.

[14] Por eso Guillermo Serés, que estudia la unión amorosa platónica en un notable libro reciente-

lírica becqueriana. Veámoslo en una rima clásica:

> Dos rojas lenguas de fuego
> que a un mismo tronco enlazadas
> se aproximan, y al besarse
> forman una sola llama...
> .....
> Dos ideas que al par brotan,
> dos besos que a un tiempo estallan,
> dos ecos que se confunden,
> eso son nuestras dos almas.
>
> (*Ibid*., p. 510)

En el *Libro de los gorriones* de 1868 esta rima no está titulada, pero curiosamente se había publicado en 1866 con el título significativo de *Dos y Uno*, que evidencia la recreación romántica de ese tema neoplatónico de la comunión cósmica.

En Bécquer la unidad amorosa, con el tiempo como enemigo, es frágil. Dura poco cuando raramente se consigue y se convierte, en consecuencia, en un sueño de la imaginación, quizá el único paraíso perdido que ansiamos recobrar. Así sucede en alguna de las leyendas, o en el emblemático poema «Cendal flotante de leve bruma», que termina:

> ¡Yo, que a tus ojos en mi agonía
> los ojos vuelvo de noche y día;
> yo, que incansable corro y demente
> tras una sombra, tras la hija ardiente
> de una visión!
>
> (*Ibid*., p. 528)

Esta platónica rima, sin título como la anterior en el autógrafo becqueriano, se publicó en 1860 como *Tú y Yo*, que vuelve a mostrar las polaridades en busca de una unidad duradera imposible. Es el dinamismo romántico de los mejores poetas europeos, la huida de un presente insatisfactorio hacia algo mejor que se intuye como reparador de la injusticia, porque el mejor romanticismo muestra un movimiento de búsqueda, de indagación: un deseo platónico de reintegración en la naturaleza, unidad primigenia perdida.

El desengaño romántico

La infancia becqueriana no parece haber sido demasiado feliz, y, en consecuencia, no ha inspirado -a excepción de alguna referencia nostálgica a su Andalucía- a Bécquer, al contrario de Cernuda, la construcción de un mito.

Huérfano de padre a los cinco años y de madre a los once, educado en el ambiente clasicista sevillano al abrigo de una familia de pintores, protegido por una rígida madrina de clase media que ve que Gustavo y Valeriano pueden ganarse la vida con las escenas costumbristas que compran los ingleses románticos, abandona la seguridad familiar y se lanza románticamente, sin medios, a la corte de los milagros a conquistar la fama. Su comienzo, pues, traduce a la perfección el ideal romántico que su obra muestra: esa huida del presente insatisfactorio hacia un futuro incierto que se intuye mejor.

Durante diez años, en Madrid, Bécquer escribe la mayoría de su prosa y la publica en periódicos para asegurar su subsistencia y la de su familia; además, se va dando cuenta, en la aburguesada sociedad madrileña de su tiempo, de la imposibilidad de hacer realidad su sueño de artista. Las lecturas juveniles ortodoxas, la poesía clasicista de Herrera o Rioja, dejaron paso a la influencia de Chateaubriand y su genio heroico cristiano, para, finalmente, tras la decepción, instalarse en la línea romántica más corrosiva, la que a través de Espronceda y Larra lleva a Byron. Es decir, en el gran tema romántico del desengaño[15].

En Bécquer, pues, coexisten varias líneas propias de su tiempo que se suceden, por evolución: la clasicista primero, la romántico-historicista después, para recalar, finalmente, al tiempo que se acaba su breve vida, en la decepción. Sentado en ese cementerio «chico, abandonado y pobre» de una aldea del Moncayo nos lo confiesa:

> 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! Mi corazón, a semejanza de nuestro globo, era como una masa incandescente y líquida que poco a poco se va enfriando y endureciendo. Todavía queda algo que arde allá en lo más profundo, pero rara vez sale a la superficie. (*Ibid*., p. 402)

Desenlace más amargo, si cabe, que en Byron, que opta por retirarse al santuario de su inteligencia, de su alma, en absoluta libertad. Bécquer, en cambio, cuentan sus amigos que murió pronunciado estas desesperanzadas palabras: «Todo mortal».

Con una formación romántica heterogénea, Bécquer sintoniza, por una parte, con nuestra visión dinámica del hombre y de la historia, y por otra, con la

---

mente publicado (*La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1997), tiene dificultades para hallarla en la lírica becqueriana.

[15] *Vid.* G. Ribbans, «Objetividad del análisis del desengaño en las *Rimas*», en *Estudios sobre G. A. Bécquer*, Madrid, CSIC, 1972, pp. 67-82.

no menos «moderna» y «realista» actitud del desencanto que se produce ante lo mucho de las expectativas y lo poco conseguido. Comprobemos ahora cómo la ordenación becqueriana de las rimas evidencia este mismo tema.

En las *Obras* póstumas de 1871 los amigos del poeta distribuyen las rimas del autógrafo *Libro de los gorriones* en cuatro apartados temáticos: a) exaltación de la poesía, b) del amor, c) el desengaño amoroso, y d) el pesimismo vital. Según Correa, amigo y editor póstumo de las *Obras* de Bécquer, este orden traduce el itinerario vital del poeta.

R. Pageard[16] afirma que esta ordenación es feliz y merece ser conservada, aunque alerta, como no podía ser menos, de su carácter artificial y advierte que ha contribuido a hacer de Bécquer un héroe novelesco víctima de la incomprensión de una mujer y de una sociedad.

En nuestro siglo, las *Obras* de Aguilar, que es la edición más conocida, conserva la artificial ordenación, y lo mismo hacen las innumerables ediciones populares. Entre los filólogos, en un solo caso (M. P. Palomo, 1977) se edita el *Libro de los gorriones* original. Y se impone en los ambientes académicos la farragosa costumbre de encabezar cada rima con una doble numeración, correspondiente a la situación de cada rima en la ed. de los amigos y en el manuscrito becqueriano. Véase lo que afirma Rusell Sebold, reputado editor crítico de las *Rimas*:

> el orden de los poemas en el *Libro de los gorriones* no representa en modo alguno una decisión estética de parte de su autor. Decididamente, es muy superior a este orden de la pura casualidad el tradicional que los primeros editores dieron a la obra poética de su recién fallecido compañero[17].

El libro de los gorriones es un tomo comercial de 600 páginas en el que, como es sabido, Bécquer pensó coleccionar sus obras, encabezadas por la *Introducción sinfónica* y *La mujer de piedra*. Y lo más importante: tras esos textos vienen páginas en blanco reservadas para esas obras hasta alcanzar la 529, y desde ésta, matemáticamente, sin un solo error, sin sobrar una sola página, se suceden el índice de primeros versos, el dibujo de la casa del retiro toledano y los poemas que dice Bécquer «recuerdo del libro perdido». Es mucha casualidad tanta exactitud. Revela un cuidado exquisito y un plan preconcebido. Bécquer no quiso respetar la cronología de las quince rimas ya publicadas. El poeta dispuso los poemas, sin un solo borrón, en un orden personal y probablemente cercano al del libro perdido y que era el acostumbrado en grandes poetas como Rosalía de Castro, que nunca se decidieron por el diseño

---

[16] *Bécquer. Leyenda y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 541 y ss.
[17] Bécquer, *Rimas*, ed. de R. P. Sebold, Madrid, Espasa, 1991 [pero 1989], p. 154.

temático-histórico que ensayaron los amigos del poeta.

En general no se escuchan algunas voces que alertan sobre el dislate ecdótico que se viene perpetrando. Alatorre nos advierte que «una buena edición no debiera vacilar en volver al orden -o desorden si se quiere- que las poesías guardan en el *Libro de los gorriones*». Balbín o Benítez opinan que el cambio de orden ha tergiversado en más de una ocasión el sentido de algunos poemas. E intentos ha habido, como los de Mancini o Díez Taboada, de interpretar el desorden becqueriano como un orden distinto[18].

Una advertencia muy seria es la de Rubén Benítez:

> Los amigos, al organizar los poemas de acuerdo con la progresión de los asuntos, nos han transmitido una concepción del libro que no existía en la mente del poeta... las *Rimas* constituyen básicamente un cancionero íntimo, una especie de diario poético, una recopilación de experiencias vitales y de sensaciones inmediatas tan vivas y tan frescas como si estuvieran ocurriendo todavía...[19]

Según el orden becqueriano la historia sentimental del protagonista lírico emerge como eje vertebrador de la colección. La mujeres que interpretan el argumento -si hay varias- quedan reducidas a un Tú -a veces carnal, a veces etéreo- que algunos críticos han querido ver también en alguna rima como símbolo de la inasible poesía. Para nuestro propósito nos interesa sobremanera conocer el estado psicológico de Bécquer en 1868, que es cuando reconstruye su libro perdido.

Gustavo se casó con Casta Esteban poco después del descorazonador romance mantenido con Julia[20], en 1861, y se separó en 1868 tras la infidelidad de su esposa con un antiguo y siniestro novio, episodio que parece dejó tras de sí un hijo ilegítimo. Solo una desvaída rima dedicó el poeta a su esposa, que no parece ser ciertamente su musa. Y poco más hay documentado fehacientemente. Si a todo esto le añadimos el desplome del sistema político que sostenía la economía del poeta sevillano con la llegada de la «Gloriosa» de 1868, es lógico suponer que su estado psicológico no era especialmente equilibrado y feliz.

---

[18] A. Alatorre, «Sobre el texto original de las *Rimas* de Bécquer. (A propósito de la ed. de J. P. Díaz)», en *NRFH*, t. XIX, núm. 2 (1970), p. 406. R. Benítez, *Ensayo de una bibliografía razonada de G. A. Bécquer*, Buenos Aires, 1960, p. 138. R. de Balbín, «Sobre la influencia de A. Ferrán en la rima XLVII de Bécquer», *RFE*, t. XXVI (1942), pp. 319-34. G. Mancini, «Note per una interpretazioni della lirica de G. A. Bécquer», en *Studi ispanici*, Pisa, vol. I (1962), pp. 99-126. J. M. Díez Taboada, «La ordenación de las *Rimas* de G. A. Bécquer», *Actas del segundo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967, pp. 283-91.

[19] «Las rimas como...», art. cit., pp. 176-77.

[20] Nuevos e interesantes detalles de este asunto amoroso en el trabajo de Jesús Rubio («G. A. Bécquer y Julia Espín: los álbumes de Julia») en este mismo número.

Y no será, pues, nada extraño, que *El libro de los gorriones*, a diferencia de la edición oficial, comience de esta manera:

> Como se arranca el hierro de una herida
> su amor de las entrañas me arranqué (*Ibid*., p. 492)
> .....

y continúe:

> El corazón
> lo llevará en la mano..., en cualquier parte...
> pero en el pecho no. (*Ibid*., p. 492)
> .....
> ...cuando el amor se olvida,
> ¿sabes tú adónde va? (*Idem*)

Gustavo en 1868, hundido sentimental y personalmente, increpa a la amada, al tú, al otro polo de atracción, de este desesperado modo. El despecho, el insulto heineano abre la colección de poemas de Bécquer, y no la ilusionada invocación a la poesía que preside la ordenación artificial de sus amigos. El amor total, unificador, avasallador, fuente de serenidad y armonía, está roto.

Al poco, el poeta reflexiona sobre «su» experiencia amorosa y, consciente de que el tiempo destruye toda belleza, deduce lo siguiente:

> ¿Quieres que conservemos una dulce
> memoria de este amor?
> Pues amémosnos hoy mucho y mañana
> ¡digámosnos adiós! (*Ibid.*, 495))

Las rimas del desengaño amoroso y vital se mezclan con elogios a la poesía, al amor y la belleza, para subir un peldaño más en la reflexión amorosa en la rima 24, que sitúa el amor como ideal inalcanzable, lo que vienen a confirmar, en plena decepción amorosa, las rimas 51 y 60. Sobre este eje sentimental se intercalan las rimas del desengaño vital, las de reflexión sobre la poesía y las del amor ideal. Las primeras nos dan una imagen desolada aunque serena del destino humano, en consonancia con la pérdida del amor; las segundas nos hablan del esfuerzo por traducir la Poesía, con mayúscula, es decir, el himno gigante, a la palabra, tarea imposible; y las terceras, las rimas del ideal inalcanzable se convierten en símbolo neoplatónico de todos los fracasos que el poeta atesora en amor, vida y arte.

La exaltación amorosa queda, pues, muy matizada con esta ordenación becqueriana. Bécquer nunca separa en su cancionero el amor del desamor, la unión de la ruptura; muy al contrario, mezcla sabiamente, por experiencia, ambos fenómenos. Es indudable la tremenda importancia concedida, como buen romántico y neoplatónico, al amor, fuerza natural que reúne las polarida-

des enfrentadas en la naturaleza y asegura la cohesión y la armonía. En este conjunto de poemas, sin embargo, ordenado no en la juventud sino en la madurez, el Bécquer ardiente y amoroso de la leyenda se nos transforma en el Bécquer romántico del desamor y del desengaño, del paraíso (amor) perdido..

Bécquer no dio al *Libro de los gorriones* un orden cronológico ni temático. Y así como muchos románticos luminosos soñaron la vida como un devenir hacia la perfección, Bécquer, en clave byroniana, nos muestra su presente como anclado en el mito de la caída, sometido a la destrucción de todo lo bello y sin esperanza. Este fue, quizá, el mensaje que quiso transmitirnos con el orden que dio al conjunto de sus *Rimas*.

Sentimiento y poesía.

La revolución becqueriana estriba en tratar de comunicar la intensidad del sentimiento con una poética neopopular todo lo «herderiana» que se quiera, pero esencialmente antirretórica; es decir, con un lenguaje sencillo y natural, primitivo y, aunque se resista Silver a aceptarlo, protosimbolista (p. 142). ¿Qué otra cosa pretendían Wordsworth y Coleridge con su naturalidad, o el Byron de las *Hebrew melodies* y el Heine de los *lieder*?

Se pregunta Silver: «¿Por qué los críticos de la poesía española moderna explicaron el fenómeno de Bécquer recurriendo en gran medida a la poesía romántica extranjera, en especial la alemana, la francesa y la inglesa? Según mi propuesta, los estudiosos de Bécquer se han dado prisa en asimilarlo a un inexistente alto romanticismo español, que, a su vez, los ha llevado a subestimar sus raíces dieciochescas...» (p.142)

La respuesta es, probablemente, otra: Bécquer y Ferrán seleccionaron, según sus intereses, las influencias interiores y exteriores que se acomodaban a un temperamento romántico más «moderno y/o realista» que el de Espronceda.[21]

Así lo hicieron con Schiller también. Este romántico alemán da los primeros pasos para transitar desde concepto de belleza clásica hasta la modernidad sentimental en su obra *Sobre la poesía ingenua y sentimental* (1795-96), de modo que «la belleza la asoció con el tipo de perfección clásico, y la sublimidad y lo sentimental a la distante y casi imposible perfección buscada por los modernos o románticos [...] Así, aunque la perfección del arte clásico siguiera representando un absoluto deseable, a partir de los ensayos de Schiller existía ya un ideal distinto para los modernos: el afán infinito por alcanzar el ideal.

---

[21] Augusto Ferrán, amigo íntimo e importante mediador literario respecto a Bécquer, que traducía del inglés y del alemán, dice al frente de sus cantares de *La soledad*: «Si me he separado algunas veces del carácter peculiar de este género de poesías, no lo puedo atribuir más que a mi predilección por ciertas canciones alemanas, entre ellas las de Enrique Heine, que en realidad tienen alguna semejanza con los cantares españoles», *Obras Completas*, ed. J. P. Díaz, Madrid, Espasa Calpe, 1969, p. 19.

Juzgado con este nuevo criterio, el devenir se consideraba superior al ser, el intentar algo más importante que el conseguirlo y el anhelo insaciable muy superior a las satisfacciones del logro.»[22]

Es cierto, como apunta Silver, que Bécquer tenía entre sus apuntes de futuros proyectos una obra sobre Schiller, y no es posible, por tanto, negar su profundo conocimiento de las ideas estéticas de éste. Augusto Ferrán nos ofrece un testimonio elocuente:

> Vuestras almas, no lo dudéis, son la fuente donde nacen los sentimientos puros y nobles, son la urma misteriosa en que se encierran la sencillez y la ingenuidad que produce lo sublime, porque lo sublime siempre es sencillo, siempre es modesto.[23]

Evocar el sentimiento en el lector es clave en la poética becqueriana:

> La poesía es el sentimiento [...] El amor es la causa del sentimiento... (*Ibid.*, p. 356)

Toda su lucha no es más que un combate condenado al fracaso por evocar en el lector ese complejo sentimental («himno gigante y extraño»). Y esto no está tan alejado de lo que pretendían Wordsworth y Coleridge con sus *Lyrical Ballads*, cuya poesía pretende un «desbordamiento sentimental espontáneo».

Que la sublimidad está presente en Bécquer es mérito de Silver el haberlo mostrado en su libro, pero si las *Lyrical Ballads* se publican en 1798, las obras de Bécquer se escriben más de cincuenta años después, y el tiempo no pasa en vano. Bécquer incorporará a su obra, que nace anclada en el concepto de belleza clásica y sublime, una serie de características «modernas» que la acercan a nuestra sensibilidad.

Veamos dos cantares «sublimes», según Silver; de Lista el primero, quien también se interesó por la lírica popular; y de Bécquer el segundo (rima 63), de tema semejante, y comparémoslos:

Tiende [,] noche benigna
tu oscuro velo,
que me importa la vida
ver a mi dueño;
y amor me dice
que tu sombra y tu venda

Sobre el corazón la mano
me he puesto porque no suene
su latido y de la noche
turbe la calma solemne.

De tu balcón las persianas

---

[22] *Ap*. Silver, *Ruina y restitución*... cit., p. 78, quien sigue a Leonard P. Wessell, Jr., «Schiller and the genesis of german Romanticism», *Studies in Romanticism*, 10 (1971), pp. 176-98.
[23] *Diario de Alcoy*, Viernes 5 de Mayo de 1865.

me harán felice.[24]

cerré ya porque no entre
el resplandor enojoso
de la aurora y te despier-
te.

¡Duerme!

La diferencia entre ambos registros es evidente. Lo mismo ocurre al confrontar la prosa becqueriana con cualquier prerrromántico español. La naturalidad de Bécquer, su temática, su tono sincero y realista lo sentimos como mucho más moderno.

Es lástima que Silver haya tenido que exagerar sus posiciones para afianzar sus opiniones heterodoxas. Ha actuado, creo que conscientemente, como un valeroso «abogado del diablo» delante de tradiciones críticas poderosas (que adelantan el romanticismo, o que desgajan una parte de él del tradicionalismo), pero no creo que deje de reconocer que Bécquer transformó en su «alto argumento» esta sublimidad que identifica Silver en el poeta sevillano, la cual fue reconvertida por éste gracias al romanticismo europeo en los cimientos de un mundo poético basado en un profundo desajuste deseo-realidad. Por eso la lírica del siglo XX lo ha visto como un precursor y uno de los suyos, porque desarrolla en su obra un complejo imaginativo-sentimental que ya hemos convertido en mito romántico.

El romanticismo español es un conglomerado de fenómenos complejos, en el que la tradición lucha con la innovación. Así sucede en cada escritor igualmente. Bécquer es tradicionalista, también panteísta; es conservador, y también liberal; y, sobre todo, es un poeta romántico en su madurez.

El romanticismo, desde que abandona su Sevilla natal, será el núcleo generador de su arte.

---

[24] *Apud* Silver, *Ruina*..., *op.* cit., p. 134.

Estudios

nº 6 (1997), pp. 59-89. ISSN 1133-1046.

LA FORMACIÓN OPERÍSTICA DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER: LOS AÑOS SEVILLANOS (1848-1854)

Andrés Moreno Mengíbar

La profunda afición de Gustavo Adolfo Bécquer por la Ópera es sobradamente conocida. Sus crónicas teatrales y sus dibujos son buena muestra de ello. El amor por la Ópera le llevó al amor por Julia Espín, miembro de una familia vinculada a la música y cantante profesional ella misma. Julio Nombela recuerda la pasión del joven poeta por la música dramática italiana, varios de cuyos títulos más conocidos eran recordados por Gustavo de memoria. Es el propio Nombela quien nos informa de que Gustavo había asistido frecuentemente en Sevilla a las representaciones líricas[1], quedando desde entonces y para siempre fuertemente impresa en su alma la devoción por el arte de los grandes astros musicales del momento: Bellini y Donizetti. Quisiéramos aquí indagar algo más en la formación melodramática del joven Bécquer a través de un apretado análisis de la vida operística sevillana durante los años en que allí vivió el poeta. Los límites cronológicos de este trabajo, tal y como aparecen en el título, son los de los años 1848 y 1854. El primero ha sido elegido por ser el primer año de funcionamiento del que durante un siglo habría de ser el templo de la lírica sevillana, el Teatro San Fernando; además, no creemos que antes de los doce años (hasta su salida del Colegio de San Telmo y el traslado a la casa de su madrina) hubiese podido asistir Bécquer a las representaciones hispalenses. 1854 es el año de la partida de Sevilla hacia Madrid; además, es el primer año en que no hubo representaciones operísticas en Sevilla después de muchos años. Creemos, pues, que el periodo acotado tiene una coherencia interna perfectamente solapable con la trayectoria vital y espiritual de Gustavo Adolfo Bécquer.

[1] Julio Nombela, *Impresiones y recuerdos,* Tebas, Madrid, 1976, pp. 372-73.

El ambiente teatral de la Sevilla de entre 1833 y 1848 no puede ser calificado de otra manera que de espectacular efervescencia. Desde finales del siglo anterior y hasta 1833 tan sólo existó en la ciudad el denominado Teatro Cómico, un poco acogedor coliseo de madera que en 1833 fue derribado para construir de forma más sólida el Teatro Principal. No parece sino que esta reconstrucción diese paso a una auténtica fiebre de afición teatral en la ciudad, pues en los quince años siguientes se erigieron nada menos que doce nuevos teatros. Efímeros algunos, de barrio otros, de brillante pero corta trayectoria otros más, jugarían a la postre un importantísimo papel en la consolidación de la afición dramática de la población sevillana[2]. En lo referente a la Ópera, cabe destacar el intenso pero breve intento de crear un coliseo dedicado exclusivamente al género musical. El Teatro Filarmónico pretendió, entre diciembre de 1836 y abril de 1837, construir un espacio exclusivo para los aficionados a la Ópera, justamente para aquellos miembros relevantes de la sociedad hispalense que empezaban a no sentirse cómodos teniendo que compartir el Teatro Principal con otros géneros y con otras clases sociales.

La construcción de la conciencia de clase de las élites sevillanas de la época pasó — como ocurría, por lo demás, en el resto de Europa— por la definición simbólica de la Ópera como *su* espectáculo por excelencia. En consecuencia, seguir teniendo que asistir al Principal, donde las óperas alternaban con comedias, sainetes, tonadillas, bailes, suertes gimnásticas y todo tipo de espectáculos «populares», se haría cada vez más insufrible para los próceres locales. De ahí la búsqueda de la posibilidad de definir un espacio escénico y social en exclusividad. El Teatro Filarmónico sería el primer y frustrado intento, seguido por la también efímera vida operística del Anfiteatro en 1846-1847, pruebas que llegarían a cuajar definitivamente con la construcción del Teatro San Fernando. Todo el proceso que lleva a erigir finalmente este templo del culto laico de la burguesía sevillana demuestra palpablemente esta voluntad de definición de un espacio y de un espectáculo exclusivos[3]. Desde que en 1844 decidiese el Ayuntamiento dedicar a teatro el desamortizado Hospital del Espíritu Santo, las iniciativas interesadas en dicho proyecto se superpondrían unas sobre otras. En principio sería el propio Ayuntamiento quien sufragase la construcción, pero a los pocos meses se optó por sacar a subasta el edificio con la condición de levantar en su solar un moderno y lujoso teatro. Dado lo elevado del precio de la operación, llama poderosamente la atención el que se presentasen dos propuestas diferentes para el mismo fin. Por un lado, una sociedad de

---

[2] Sobre esta etapa de la historia teatral sevillana debe consultarse el artículo de Jean Sentaurens, «Le lieu théâtral à Seville au XIXè siècle. Tradition et Modernité», *Bulletin Hispanique,* tomo 91, nº 1 (1989).

[3] Para más detalles sobre este y otros pormenores de la vida operística sevillana en el siglo XIX, véase nuestro libro *La Ópera en Sevilla en el siglo XIX*, en curso de publicación por la Universidad de Sevilla.

accionistas entre los que se encontraba lo más florido de la nueva y vieja oligarquía sevillana (títulos nobiliarios, industriales, terratenientes, influyentes políticos locales, etc.); por otro, dos grandes capitalistas locales que a la postre ofrecerían más dinero por hacerse con la subasta.

Tras año y medio de controvertidas obras, el nuevo Teatro San Fernando estuvo en condiciones de abrir sus puertas al expectante público sevillano el 21 de diciembre de 1847, poniendo a disposición de las élites locales el espacio teatral más lujoso y moderno de la España del momento.

El San Fernando nacía con voluntad de transformarse en reflejo y disección del espíritu burgués que alentó su nacimiento. La mentalidad analítica, racional, matemática y calculadora de la nueva clase media se observa perfectamente en la nueva construcción social del espacio teatral, microcosmos que reproduce en miniatura la estratificación del macrocosmos colectivo[4]. La sociedad de clases, atravesada por un criterio taxonómico fundamentado en los niveles de riqueza, multiplica y amplifica la escala de clasificación de los individuos. Frente a los rígidos tres estados del Antiguo Régimen, la colectividad social es suceptible de ser dividida y subdividida *ad infinitum* mediante la simple aplicación del escalpelo del nivel de riqueza.

El viejo Teatro Principal, heredero en última instancia del espacio indeterminado socialmente de los antiguos corrales de comedias, ofrecía en la gradación de las localidades y de sus precios una escasa representación de una nueva sociedad más compleja. En el abono de 1846, por escoger un año cercano a la inauguración del San Fernando, el Principal ofrecía al público la posibilidad de adscribirse exclusivamente a cuatro categorías de localidades: palcos y plateas principales, palcos segundos, lunetas y tablillas. La relación de los precios más bajos y los más altos está en proporción de 1 a 10. En cambio, el nuevo coliseo presentaba un mayor nivel de compartimentación social y espacial: palcos plateas, palcos principales y entresuelos, palcos de tornavoz en la tertulia, anfiteatros de señoras y caballeros, lunetas, delanteros de tertulias y tertulias. Además, la proporción de los precios se ha ampliado: 1 a 14. En el San Fernando, por consiguiente, no cabían confusiones ni vecindades incómodas, como ocurriera durante años en el Principal, en el que los acaudalados burgueses debían compartir los mismos espacios con tenderos y hasta obreros. Un dato más sobre esta voluntad de *visibilidad* social del nuevo teatro. Entonces, como ahora, el poder adquisitivo de un aficionado y, por ello, el lugar social de su pertenencia, se demostraba fundamentalmente en el *abono*. Aunque en realidad la suscripción de una entrada fija para un amplio número de sesiones suponía un buen ahorro económico (lo que no debía ser desdeñado por los

---

[4] Sobre esta dimensión social del espacio escénico, *vid.* John Roselli, «Il sistema produttivo, 1780-1880», en Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli (Dir.): *Storia dell'Ópera Italiana,* EDT Musica, Torino, 1987, vol. 4, pp. 83-87.

calculadores burgueses sevillanos), por otra parte demostraba dos cosas: la medida del gusto artístico (consistente no en asistir a una función, sino a muchas) y la medida de las posibilidades económicas del adquiriente del abono. Pues bien, también en este aspecto el San Fernando se aleja radicalmente del Principal, marcando con las diferencias numéricas las distancias sociales de su público. En el abono de 1846, válido para sesenta funciones, el lote de entradas más barato del Principal costaba 120 reales; por el contrario, el abono más barato del San Fernando, para igual número de representaciones, era justamente el doble. En la cúspide, los abonos más caros no dejan de marcar diferencias entre ambos teatros: 1.200 reales en el Principal, 1.800 en el San Fernando.

Dadas las problemáticas circunstancias por las que se había desarrollado la vida operística sevillana en los últimos años, es de suponer la lógica expectación de los aficionados ante la próxima apertura del nuevo coliseo. La prensa especializada iba dando las últimas noticias en cuanto a la construcción, la decoración y, sobre todo, la contratación de la compañía. Para *El Orfeo Andaluz*, la inauguración del San Fernando abriría de buen seguro una nueva era en los anales artísticos de la ciudad:

> Sensible era por demás que una ciudad tan ilustrada, tan rica y populosa, se la mantuviese reducida a la servil condición de un sólo coliseo, do las empresas, exentas de rivales, de estímulo, de oposición, impusiesen al público ansioso de la novedad y de la reforma, el caprichoso sistema de sus mal pensados cálculos.
> [...] Con la erección del nuevo coliseo [...] Sevilla se ha colocado en ese radio que ocupan las ciudades que aspiran a un esplendente renombre, y se ha trazado el porvenir que la Providencia le destina y para que fuera creada[5].

Una de las aspiraciones más insistentes del principal responsable de este periódico musical, Manuel Jiménez, era la de la renovación del repertorio, saliendo de la monotonía de las *Lucia, Norma* o *Lucrezia*. Por ello, una de las noticias más gratas fue la de que la empresa se proponía ofrecer nuevos títulos, entre ellos *Macbeth, I Lombardi* y *La Favorita*[6]. Conforme estas noticias se iban difundiendo, así como los nombres de los cantantes, los aficionados se acercaban con cada vez más asiduidad al teatro para reservar sus abonos:

> ¡Con qué placer vemos el movimiento, la agitación que se obra en todos los círculos de la capital andaluza al aproxi-

[5] *El Orfeo Andaluz*, 2ª época, núm. 8 (diciembre de 1847).
[6] *El Orfeo Andaluz*, 2ª época, núm. 9 (diciembre de 1847).

marse el día de la apertura del nuevo coliseo con las representaciones líricas![7]

La inauguración del flamante local tuvo lugar, como se ha dicho ya, el 21 de diciembre de 1847. *I Lombardi a la prima crociata* fue el título elegido para el evento. Todo un símbolo de la voluntad de renovación, de apertura de una nueva era en los anales operísticos de la ciudad. Frente al imperio compartido de Bellini y Donizetti en los años anteriores, el joven valor de Verdi suponía la ruptura con la tradición belcantista. Nuevos estilos para un nuevo teatro.

Debió ser complicado para el empresario conseguir, a mediados del año teatral, contratar una decente compañía lírica que respondiera a las expectativas desatadas en la ciudad. Aún así, se alcanzó el objetivo, reuniendo el siguiente elenco:

COMPAÑÍA DE ÓPERA DEL TEATRO SAN FERNANDO (1846-1847)[8]

Director: *Vicenzo Schira*
Prima donna absoluta: *Carlota Vitadini*
Prima donna: *Luisa Cocco*
Alta prima y comprimaria: *Caterina Perzoli*
Segunda donna y contralto: *Luisa Perzoli*
Primer tenor absoluto: *Giovanni Solieri*
Primer tenor serio: *Benedetto Galliani*
Comprimario y segundo tenor: *Antonio Cordero*
Primer bajo barítono: *Giuseppe Mancusi*
Primer bajo profundo: *Carlos Porto*
Segundo bajo y comprimario: *Antonio Casanova*
Maestro de coros: *Mateo Torres*
Director de orquesta: *Silverio López Uría*

Don Francisco de la Vega, representante de la empresa, había realizado las contrataciones directamente en Italia, intentando traerse para Sevilla a los mejores cantantes disponibles.

El efecto fue fulminante: diez funciones en diez días, buen anuncio de que la crisis operística del año 1847 había estado motivada más por la desafección del público hacia el Principal que por ausencia de afición[9], una afición que

[7] *El Orfeo Andaluz*, 2ª época, núm. 10 (diciembre de 1847).
[8] Archivo Municipal de Sevilla (A. M. S.), Sec. 14ª, carp. 23.
[9] «Bien sabíamos cuando tanto hemos clamado contra el ridículo papel que se nos hacía representar a la vista de las otras ilustradas capitales, que lo que sobraba en nuestra sociedad era gusto

vive entre este momento y 1850 su periodo más espectacular y brillante: 76 funciones en 1848, 131 en 1849 y 154 en 1850; de 1850 a 1853 aún se seguirá viviendo, aunque menos espectacularmente, ese «momento de gracia» de la Historia de la Ópera en Sevilla, con 83 funciones en 1851, 104 en 1852 y 110 en 1853.

Otra de las viejas costumbres con las que consiguió acabar el San Fernando fue la de que, en los turnos rotativos de las compañías, le correspondiese a la ópera los meses de verano, con las fuertes incomodidades de las temperaturas. Desde su inauguración, el nuevo teatro atendió las que sin duda fueron numerosas reclamaciones de los melómanos sevillanos, distribuyendo las actuaciones en momentos más agradables del año. En adelante, durante décadas y con desigual intensidad, serán dos las estaciones líricas de las que se podría disfrutar. Una desde el Domingo de Resurrección hasta poco antes de entrar el estío; otra durante el otoño y primeros meses del invierno. Así se hizo desde 1849, año en que las actuaciones se espaciaron entre el 28 de febrero y el 9 de julio, por un lado, y entre el 9 de septiembre y el 3 de marzo por otro.

La disponibilidad de la programación del San Fernando supuso un fuerte golpe para el Teatro Principal. En palabras del cronista, el nuevo teatro se ganó «*la marcada predilección del público, en detrimento del Principal, cuyo propietario, el Marqués de Guadalcázar, no se cuidó, como hubiera podido hacerlo, de ampliar y embellecer un edificio por tantos años dedicado a las representaciones escénicas y con el cual estaba encariñado el público por la fuerza de la costumbre, tan poderosa en este país*[10]». Costó trabajo a propietario y empresario adaptarse a las nuevas circunstancias de la competencia, máxime cuando 1847 había sido un mal año para sus finanzas. De hecho, desde la apertura del San Fernando y hasta octubre de 1849, el Principal permaneció prácticamente cerrado. A lo largo del periodo que va desde 1847 a 1855 se desata una verdadera guerra teatral entre ambos coliseos, intentando cada uno de ellos atraerse al público con el reclamo más efectivo, esto es, la ópera. La guerra se saldará con diversas quiebras por parte de ambas empresas, con momentos de alianzas coyunturales y con hostilidades en las que finalmente sucumbiría el combatiente más débil, el Principal, primero rebajado a inferior categoría y definitivamente barrido de la escena sevillana.

Pero volvamos a los primeros altercados que anunciaron esta desastrosa oposición. A principios del mes de octubre de 1849 José Galán, empresario del Principal, solicitó al Gobernador Civil la pertinente autorización para establecer en su local una compañía lírica. Si bien el Real Decreto de 7 de febrero de ese mismo año prohibía que en las ciudades del reino hubiese más de una

---

y decisión por la ópera, y lo que faltaba era que el teatro cambiase de rumbo», *El Orfeo Andaluz*, 2ª época, núm. 14 (enero de 1848).

[10] José Velázquez y Sánchez, *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, Sevilla, 1872, p. 663.

compañía de ópera, y si bien era cierto que el San Fernando anunciaba su propia compañía, Galán convenció a la autoridad de que en realidad la compañía del San Fernando no actuaría hasta el año venidero[11]. Así lo creyó el Gobernador y hasta el propio Ministerio de Gobernación que expidió el informe positivo para Galán el 17 de octubre.

Sin embargo, la realidad era que Pedro Henrich, empresario del San Fernando, tenía apalabrada su compañía lírica para el otoño de 1849, pero cuando quiso darse cuenta, el Principal ya estaba ofreciendo ópera y, en consecuencia, el Gobernador no le autorizaba el inicio de la temporada, amparándose en lo estipulado en el Real Decreto ya citado. Henrich vio cómo la quiebra se cernía sobre él, lo que le llevó a dirigir una exposición y súplica a la mismísima Reina:

> ¿A quién se oculta que dos empresas de un mismo género en un pueblo que apenas puede una sostenerse, no había de causar la ruina de ellas? Así ha sucedido, Señora, y no podía ser de otra manera[12].

Henrich perdió del orden de 400.000 reales, declaró suspensión de pagos y hubo de someterse a las decisiones de una junta de acreedores y

> [...] perder no sólo los intereses, los bienes, el crédito, el honor; causando la desgracia de una familia que a fuerza de constancia y cuarenta años de trabajos arduos le habían proporcionado los medios decentes de subsistencia.

El beneficiado del asunto, sin duda, fue José Galán, que no sólo consiguió deshacerse de un competidor sino, aún más, hacerse con la gestión temporal del propio San Fernando. Tras varias semanas de inactividad, el coliseo de la calle Colcheros reabrió sus puertas el 13 de enero de 1850[13] con la compañía lírica que antes había actuado en el Principal, y que era la siguiente:

COMPAÑÍA DE ÓPERA DE LOS TEATROS PRINCIPAL Y SAN FERNANDO, 1849-1850[14]

Director: *Casimiro Berilli*
Primeros tiples absolutos: *Amalia Brambilla, Carlota Cattinari*
Primer tiple: *Marina Albini*

---

[11] Archivo Histórico Nacional (A. H. N.), Consejos, Leg. 11.389 (137-138).
[12] *Id.*
[13] A. M. S. Sec. 14ª, T. 25.
[14] A. M. S. Sec. 14ª, Carp. 24.

Medio tiple absoluto: *Ercilia Agostini*
Segundos tiples: *Elvisa Morera, Isabel del Villar*
Primer tenor absoluto: *Juan Bautista Verger*
Primer barítono absoluto: *Valentín Sermatey*
Primer bajo cantante y caricato: *Pedro Lej*
Primer tenor: *Fernando Martorelli*
Segundo tenor: *Amadeo Verger*
Bajo comprimario: *Francisco Javier Ferrer*
Segundo bajo: *Cayetano Rivere*
Maestro de coros y apuntador: *Mateo Torres*
Director de orquesta y primer violín: *Mariano Courtier*

A fin de alejar los posibles temores del público ante los avatares teatrales, Galán anunció en febrero de 1850 que se estaba en trámites para contratar a la famosa cantante Carlota Villó, ya conocida y admirada en la ciudad desde años atrás[15].

A pesar de ello, la temporada de invierno no terminó como el empresario esperaba. Quizá por los enormes gastos que suponía la gestión de dos teatros, quizá por la deserción de algunos cantantes, descontentos con el nuevo empresario[16], lo cierto es que a principios de marzo, sin haber concluído aún el abono, Galán comunicó al público la imposibilidad de continuar con las funciones de ópera, comprometiéndose a devolver las cantidades proporcionales que correspondieran a los abonados.

Esta momentánea crisis en nada afectó, no obstante, a la afición lírica sevillana, ávida de disfrutar de su nuevo coliseo y de las últimas novedades en materia de cantantes y de repertorio. Sabedor de esto, el empresario común de ambos teatros procuró organizar la temporada de primavera con el máximo cuidado, seleccionando los mejores cantantes y preparando el ambiente a través de comunicados a la prensa. El 2 de abril se relataban en *El Porvenir* los trámites de la futura temporada. Se daba como segura la actuación de Clara Bertolini de Rafaeli y de Constanza y Próspero Derivis, informándose también de la intención de contratar también a la famosa Rusmini de Solera[17]. Cinco días más tarde, en las páginas del mismo periódico volvía Galán a dar avances de la nueva compañía, anunciando la presencia en Sevilla de la Rossi Caccia, la contralto Bernardi, el tenor Sinico y el veterano Lej, además del ya conocido Sermatey.

Como consecuencia del retraso en las negociaciones, motivado por haber

---

[15] *El Porvenir,* 28 de febrero, 1850.
[16] *Ib*., 2 de marzo, 1850.
[17] Esposa de Temistocle Solera, empresario operístico y autor de los libretos de, entre otras óperas*, Nabucco e Lombardi.*

tenido que prescindir de casi toda la anterior compañía y de contratar un nuevo elenco, la inauguración de la temporada se retrasó algunos días. Galán ofreció un sugestivo abono por cuarenta funciones, mitad de ópera y mitad de teatro, que fue suscrito en su totalidad en cuestión de pocos días.

El 8 de abril daba comienzo la nueva estación lírica con el *Nabucco* verdiano. Primer momento estelar fue el debut de la Rossi Caccia el 13 de abril con *Lucrezia Borgia*. Tanto en este título como en *Norma* alcanzó un clamoroso éxito de público y de crítica; esta última alabó, además de sus dotes cantoras, sus grandes cualidades como actriz. Para fortuna de los aficionados, esta cantante permaneció en la ciudad durante todo el año 1850, arrastrando tras de su canto los aplausos y las admiraciones.

El primer abono fue todo un éxito, según los comentarios de la prensa, para quien *este año ha sido para el teatro de Sevilla el siglo de Oro*[18]. Éxito igualmente artístico que económico, que impulsó al empresario, a mediados de mayo, a anunciar una ampliación del abono por otras 30 funciones, 18 de las cuales serían de ópera. Las sesiones líricas se alargaron hasta las mismas puertas del verano, hasta el 30 de junio.

Tres meses de ópera sin interrupción no debieron colmar las ansias musicales de los aficionados, interrumpidas tan sólo por la necesaria pausa veraniega. Un artículo de *El Porvenir* (19 de septiembre) se hacía eco del generalizado deseo del público de ver de nuevo abiertos los teatros:

> Todo el mundo se pregunta cuándo se abren, y como es que no regresan ya las compañías, estando como estamos a últimos de septiembre. Suponemos que las autoridades tendrán muy presente que las diversiones públicas son uno de los ramos que constituyen la buena administración, y que en una ciudad como Sevilla son además una necesidad muy digna de ser atendida y satisfecha...

Las expectativas de negocio eran francamente buenas, así que el empresario organizó, con la misma compañía que tantos éxitos había cosechado, una nueva temporada de otoño, que a la postre se alargaría hasta enero del año siguiente, merced a la constante respuesta del público. Un primer abono, que comenzó el 4 de octubre, tuvo que ser prorrogado el 20 de octubre por otras diez funciones; a esta prórroga le seguiría otra de diez funciones, una nueva por quince y la última por diez sesiones más. En total, otros tres meses de ópera sin interrupción, que hacen de este año 1850 el momento culminante de la Historia de la Ópera en Sevilla, con un total de nada menos que 154 funciones, cifra totalmente insólita en comparación con otras ciudades españolas y sólo comparable a los grandes centros líricos italianos.

Las últimas funciones de este ciclo, en enero de 1851, se vieron salpicadas

---

[18] *Ib.*, 30 de abril, 1850.

por la polémica. Según denuncias de la prensa[19], el empresario se ocupaba ya de obtener el máximo beneficio posible, aunque fuese a costa de la calidad de las representaciones. En las últimas sesiones de *Linda de Chamounix, Nabucco* e *Il Coradino* había obligado a los cantantes a actuar a pesar de encontrarse enfermos; apenas si podían cantar y se limitaron a gesticular la acción. Todo antes que suspender las funciones y devolver al dinero. Por añadidura, Galán se permitió hacer ciertas manifestaciones despectivas hacia el público sevillano, al que acusaba de carecer de gusto musical y de aplaudir cualquier cosa que se le presentase en escena. Quizá fuese por esta polémica, quizá por la nueva legislación teatral que liberalizaba totalmente la vida teatral de las ciudades, permitiendo la libre concurrencia de empresarios y compañías[20], lo cierto es que Galán renunció, tras finalizar las sesiones operísticas en enero, a continuar gestionando el San Fernando. Su abandono dejó en suspenso la organización de la temporada primaveral; mientras se conseguía una nueva empresa teatral y se realizaban los trámites de las contrataciones, los meses de febrero, marzo y abril pasaron sin que el San Fernando abriese sus puertas.

A lo largo de este interregno, *El Porvenir* no dejó de insistir en la necesidad de asegurar la presencia de la ópera en la ciudad:

> Si ha de prosperar el espectáculo lírico; si ha de engreir al pueblo, hoy tan retraído, désele lo que reclama para reanimar el decaído espíritu. Queremos que la ópera sea la cátedra moral del pueblo, que hoy la desdeña...[21]

A finales de abril comenzó a vislumbrarse la solución del problema. Se volvería a la antigua colaboración con el Teatro Principal de Cádiz por medio de una empresa común, al objeto de abaratar los costos siempre crecientes de las compañías de ópera. Se hablaba de inaugurar la temporada en septiembre con una gran compañía, para cuya contratación uno de los socios de la empresa, el Sr. Bernardini, se había desplazado a Valencia y Lisboa[22].

Las anteriores noticias se fueron confirmando conforme avanzaba el verano, ocasión aprovechada por la crítica para solicitar de los empresarios la solución de varios de los problemas y defectos detectados en el año anterior:

> Decórense las óperas, vístanse conforme las épocas en que sus acciones pasan, elévese la orquesta, el elemento primordial para el gran efecto, y el público gustará de la ópera[23].

---

[19] *El Porvenir*, 10 de enero, 1851.
[20] A. H. N. Consejos, Leg. 11.404 (82).
[21] *El Porvenir*, 12 de Abril, 1851.
[22] *El Porvenir*, 26 de Abril, 5 de junio, 1851.
[23] *El Porvenir*, 3 de agosto, 1851.

El crítico musical de *El Porvenir*, Manuel Jiménez, consideraba que uno de los peligros que los empresarios debían evitar si no querían contemplar cómo el público se alejaba de su teatro, era la monotonía del repertorio. De hecho, durante la anterior temporada ya se había observado la tendencia a repetir infinidad de veces los mismos títulos; en una ciudad con una reducida afición lírica, caer en este defecto suponía que muchas veladas estarían ayunas de asistentes. Jiménez proponía a los empresarios nuevos títulos con los que ganarse llenos seguros; algunos corresponden a obras o autores antiguos, pero que nunca se habían representado en Sevilla. En otros casos, se trata de autores contemporáneos, pero de óperas poco conocidas. Esta es la lista propuesta por Jiménez:

MOZART: *Don Giovanni*
ROSSINI: *La gazza ladra, La Cenerentola, Semiramide, Il Turco in Italia*.
DONIZETTI: *Poliuto, Betli, Adelia, Don Pasquale, I Martiri, Don Sebastiano*.
BELLINI: *Zayra*.
PACCINI: *Ivanhoe, La regina de Chipro, Maria Tudor*.
LUIGI Y FEDERICO RICCI: *Le Nozze di Figaro, Crispino e la Comare.*
MERCADANTE: *Il Bravo, Il Regente, Gabriela di Vergi.*
MEYERBEER: *Il Crociatto in Egitto, Il Profeta*.
VERDI: *Uberto, Alzira, Un giorno di regno, Il Corsaro, Luisa Miller.*
OTROS AUTORES: Mazzucato, Sanelli, Ferrari, Thalberg, Coppola.

Era un programa sumamente ambicioso, que recogía lo mejor de los maestros antiguos y lo más novedoso de los modernos. A la vista del repertorio ofrecido por la empresa, las sugerencias del crítico apenas si fueron tomadas en cuenta. Para haberlo hecho habría sido necesario enfrentarse a subidos gastos de producción de nuevos títulos y, sobre todo, a la resistencia de los cantantes, acomodados en una reducida selección de títulos que no les exigía mayores esfuerzos de preparación. En realidad, la propia dinámica del sistema productivo, sustentada en una continuada programación, con apenas algún día de descanso, dificultaba enormemente la puesta en funcionamiento de nuevas óperas, dado que eran escasos los días libres para los ensayos, la elaboración de decoraciones y vestuarios, etc. Una vez finalizados sus compromisos en una ciudad, las compañías marchaban inmediatamente a otra, reanudando su trabajo a los pocos días. La inserción de nuevos títulos era poco menos que imposible, salvo en el caso de que la compañía, venida del extranjero o de una ciudad lejana, trajese ya en sus baúles nuevas producciones.

Para satisfación de los aficionados, el 6 de septiembre se publicaba por fin la lista de los cantantes que habrían de actuar desde el 13 de ese mes y hasta mediados de diciembre.

COMPAÑÍA DE ÓPERA DE 1851[24]

Director: *Casimiro Zerilli*
Primeras tiples absolutas: *Enrichetta Mainvielle-Fodor, Luisa Bianchi*
Primera tiple para óperas bufas: *Angelica Vianelli*
Primeros tenores absolutos: *Federico Denti-Albicini, Giacomo Debezzi*
Primeros bajos profundos absolutos: *Francisco Saguer*, otro en ajuste[25]
Primeros barítonos absolutos: *Vincenzo Prattico, Paolo Baraldi*
Primeros caricatos: *Vincenzo Donadio, Pedro Lej*
Comprimaria: *Isabel del Villar*
Segunda tiple: *Elisa Villar*
Tenor comprimario: *José Rizzo*
Bajo comprimario: *Luigi Debezzi*
Maestro de coros: *Mateo Torres*
Director de orquesta: *Mariano Courtier*

La orquesta estaba formada por cuarenta y dos músicos y el coro disponía de 30 voces. El elenco se completaba con el escenógrafo Salvador Montesinos.

De la calidad de las principales voces podemos juzgar indirectamente por el hecho de que, según los datos de Luis Carmena y Millán[26], muchas de ellas saltarían a los dos o tres años a la todopoderosa y exigente escena del Teatro Real de Madrid. Tal fue el caso de Luisa Bianchi, de Federico Denti-Albicini, de Gaetano Baillou o de Paolo Baraldi.

El abono por treinta representaciones arroja la evidencia, a través de sus importes, de que durante estos primeros años de existencia más o menos problemática del San Fernando, la distancia social entre los aficionados a la ópera se había ampliado. En 1847, la relación entre las localidades más caras y las más baratas era de 1 a 14. En 1851, la relación se ha hecho mayor, de 1 a 20 (900 reales las plateas, frente a los 45 de las tablillas o de los delanteros de tertulias). Pero, además, los precios diarios han sufrido una interesante evolución. Las localidades más baratas (lunetas, anfiteatros, tablillas, tertulias) mantienen los mismos precios que cuatro años atrás, pero las más caras (plateas, palcos) han sufrido un notable encarecimiento del orden del 42 por 100 (de 28 reales la platea en 1847 a 40 en 1851, por ejemplo). Es evidente que la aristocracia del dinero pretende hacer visible su posición social mediante la ampliación de las distancias económicas de sus localidades en la ópera. No deberíamos olvidar que nos encontramos en pleno apogeo del gobierno del partido

---

[24] *El Porvenir*, 6 de septiembre, 1851.
[25] Finalmente fue Gaetano Baillou.
[26] Luis Carmena y Millán, *Crónica de la Ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Minuesa, 1878.

moderado, controlado totalmente por los notables y altoburgueses de la nación con el objetivo de frenar el empuje revolucionario de la baja burguesía y de las clases trabajadoras, a la vez que asegurarse el monopolio del enriquecimiento y del encumbramiento social. Esta estrategia política de distanciamiento respecto a los antiguos, pero ahora incómodos, aliados contra el Absolutismo se manifiesta simbólicamente en esa escena social por excelencia que es el teatro, espacio construído por la burguesía como templo de su propio culto y como espejo de su propio orgullo. Si las distancias espaciales no pueden ser ampliadas en el teatro, sí lo pueden ser las referentes al nivel adquisitivo. No en vano se publicaban en la prensa el precio de los abonos, para que todos supieran del nivel adquisitivo de quienes ocupaban las mejores localidades.

Obsérvese que, además, esta ritualización de los espacios a través de su representación económica se da exclusivamente en el teatro San Fernando. El Principal ha sido abandonado ya por entonces por las clases dominantes, dejándolo reducido a centro de sociabilidad de las clases inferiores a ellas: baja burguesía, empleados, obreros. La tarifa de precios del Principal para el mismo año 1851 deja bien a las claras la diferencia. Las localidades más caras son un 40 por 100 más baratas que en el San Fernando, mientras que la relación entre los precios extremos es de 12 a 1, frente al 20 a 1 del San Fernando[27].

Durante estos años, pues, la oligarquía sevillana está realizando una verdadera inversión en imagen a través del San Fernando, sin que importase tener que pagar cada vez más por sus localidades. Al contrario: dentro de unos límites, precios más altos equivalían a prestigio también más alto.

El desarrollo de la temporada estuvo sembrado de éxitos, especialmente en las representaciones en las que intervinieron la Fodor, Denti y Saguer, los artistas más elogiados por público y crítica. En este éxito colaboró bastante la serie de mejoras que, siguiendo los consejos de Manuel Jiménez, había acometido la empresa:

> Bien vestida la ópera y bien ensayada, el efecto era fácil de producir, y no ha dejado de producirlo (...). Enriquecida, organizada la orquesta tal cual se presenta ahora, gusta esa regularidad en los acompañamientos, esa fuerza con que se marcan los pasos brillantes, esa pureza con que se sostienen las melodías. Auguramos buen éxito a la empresa, si sabe aprovechar los buenos elementos que ha sabido aglomerar[28].

La asistencia del público se mantuvo siempre en sus niveles más altos a lo largo de la temporada, reforzándose de esta manera la creciente afición por el

---

[27] A. H. N. Consejos, Leg. 11.389 (137).
[28] *El Porvenir*, 16 de noviembre, 1851.

género lírico. Hasta tal punto que el Café de los Lombardos, anejo al teatro, decidió imitar al Café de la Iberia, colocando en el salón un piano con el que amenizar las veladas:

> Ya tenemos dos brillantes establecimientos donde la sociedad sevillana podrá pasar, escuchando los selectos recuerdos de las óperas, las frías y macilentas tardes del invierno[29].

Una vez finalizada la brillante temporada, la empresa todavía quiso aprovechar el fervor lírico del público ofreciendo algunos conciertos vocales a cargo de los prestigiosos cantantes Josefa Cruz y su esposo el bajo Luis Gassier, acompañados por la orquesta del teatro. Las veladas supusieron otro éxito de público, el cual se volcó con el arte de la soprano.

Los buenos recuerdos de la temporada anterior provocaban entre la afición las lógicas inquietudes ante la próxima temporada de primavera. Por los corrillos de los cafés y de los casinos corrían abundantes rumores, se barajaban cantantes y nuevos títulos, se especulaba con las fechas de inauguración. Por fin, la prensa comunicó a finales de febrero que se encontraba a punto de partir para Sevilla la compañía del año anterior, que se encontraba actuando en Cádiz, fortalecida en esta ocasión con la presencia de la contralto Raquel de Bernardi, que asumiría las difíciles partituras de Rossini[30], de la soprano Josefa Cruz, y de nuevos tenores. La compañía sería a la postre la siguiente:

COMPAÑIA DE ÓPERA DE 1852[31]

Director: *Vicente Schira*

Primeras tiples absolutas: *Clara Bertolini de Raffaelli, Josefa Cruz de Gassier, María Arnaud de García Piña, Eladia Faggiani*

Contralto absoluta: *Raquel de Bernardi*

Primera tiple: *Anón García Ruiz*

Comprimaria: *Isabel del Villar*

Segunda tiple: *Elisa del Villar*

Primeros tenores absolutos: *Aquiles Assandri, Ambrosio Volpini*

Comprimario: *José Rizzo*

Primeros barítonos absolutos: *Mauro Assoni, Pablo Baraldi*

Primer bajo absoluto: *Luis Gassier*

Bajo comprimario: *Francisco Castaldi*

Maestro de coros: *José Llubet*

Director de orquesta: *Mariano Courtier*

---

[29] *El Porvenir*, 11 de noviembre, 1851.

[30] *El Porvenir*, 27 de febrero, 1852.

[31] A. M. S. Sec. 14ª, Carp. 26.

A pesar de que se fueron renovando los sucesivos abonos, hasta llegar a principios de julio, y de que la compañía volvería a actuar en el San Fernando desde finales de septiembre, la realidad es que el resultado final no estuvo a la altura de la temporada anterior. Las crónicas periodísticas insisten una y otra vez en la ausencia generalizada del público, salvo en alguna que otra producción que, por su espectacularidad, atrajo mayor número de asistentes. La causa fundamental de tal retraimiento estribaba en que la empresa había querido aprovechar en exceso la demanda operística y había subido los precios a niveles poco tolerables, especialmente en los días festivos en que acudían más personas. Según parece, la voracidad monetaria del empresario había superado el límite de cuanto estaba dispuesta a tolerar la burguesía sevillana, hasta el punto de que algún crítico temiese que volviesen a reproducirse las negativas circunstancias de años anteriores, con quiebras e incertidumbres respecto al futuro de la ópera[32].

La sospecha no estaba demasiado descaminada. La empresa del San Fernando se encontraba con graves problemas de tesorería con motivo de los bajos ingresos de la temporada de primavera anterior. Aunque en enero de 1853 continuaba actuando la misma compañía del año anterior, corrían insistentes rumores sobre lo incierto de su continuidad para la estación primaveral próxima.

Los rumores debían estar bien fundados cuando un importante número de abonados a la ópera decidieron, en el mismo mes de enero, constituirse en sociedad de accionistas con el exclusivo objetivo de hacerse cargo de la organización de futuras temporadas líricas. El 23 de enero se constituyó la junta directiva, resultando elegido como presidente el Marqués de la Motilla. Entre los demás miembros de la junta encontramos nombres ya conocidos, justamente aquéllos que habían formado años atrás la frustrada sociedad para la construcción del San Fernando: Joaquín Martínez Cintora y Angel Ayala. Junto a ellos, otras personalidades de la vida política y cultural de la ciudad, como Fernando Rodríguez Rivas (diputado en Cortes), José Ibarra (varias veces alcalde y concejal), José Adalid, Alejandro Clausell, Diego Puig (regidor del Ayuntamiento), José Asensio (erudito cervantista que llegaría a ser alcalde de la ciudad años más tarde), Manuel Bedmar (catedrático de Derecho), Segundo Huidobro (concejal), Fernando Bermúdez y Francisco Quintano[33].

La voluntad de seguir haciendo de la ópera la ceremonia social por excelencia de las clases superiores seguía en pie, la misma voluntad que llevó a muchos de los promotores años atrás a intentar hacerse con el teatro San Fernando. La misma alianza social que une a ricos comerciantes con acaudalados terratenientes, a intelectuales y profesores con políticos profesionales, todos

---

[32] *El Porvenir*, 1 de abril, 1851.
[33] *El Porvenir*, 24, 25 y 27 de enero, 1853.

con el interés común de disfrutar de ese espacio exclusivo que es el teatro de ópera.

A la vista de los acontecimientos posteriores, no sería necesaria la actuación de esta sociedad, aunque es enormemente sintomático del declarado cariz social de la ópera el que, a las primeras sospechas de que pudiese no haber ópera en la ciudad, los próceres locales se pusieran en funcionamiento de forma automática.

Finalmente sí hubo ópera en primavera, a cargo de la compañía anterior, reforzada con el tenor Sinico y con la soprano Cristina Villó, ya escuchados años atrás. Sin embargo, nada más comenzar las primeras representaciones del mes de marzo, el empresario se declaró en suspensión de pagos, ofreciendo a las compañías de ópera y de verso el que se hicieran cargo del teatro si querían cobrar algo de lo adeudado. El Gobernador Civil accedió por su parte el 11 de marzo,

> [...] porque siendo ésta la época del año en que más ganancias obtienen los teatros de esta ciudad, y hallándose de acuerdo ambas compañías en continuar sus trabajos, completadas las dos con partes que les faltaban, he creído ofrecían suficiente garantía para el cumplimiento del compromiso que contraían con el público en el expresado abono[34].

Superado el problema, la temporada se desarrolló por los mejores caminos. Tal parece que el público, ante la posibilidad de la suspensión de la temporada, hubiese olvidado rápidamente su distanciamiento del año anterior y que se volcase con fervor en la nueva temporada, queriendo con su asistencia apuntalar definitivamente la presencia de la ópera en Sevilla. Hasta tal punto que el crítico de *El Porvenir*, admirado ante la continua y abundante concurrencia, llega a pensar que *si más teatros hubiera, más concurrentes habría que asistieran*[35].

Finalizada la temporada primaveral, correspondía organizar la de otoño e invierno, pero los problemas para encontrar un nuevo empresario para el San Fernando provocarían que, a la postre, dicho teatro no pudiese hacer frente al compromiso. Esto sería aprovechado oprtunamente por los empresarios de los otros teatros de la ciudad. En septiembre se daba la noticia de que el Anfiteatro de la calle Pasión estaba en trámites para contratar una compañía de ópera en la que tomaban parte la Sulzer y el tenor Belart; la lista provisional de abonados iba aumentando día tras día[36]: *¡Tres teatros en Sevilla! Así habrá donde elegir, y el público gozará*, exclamaba un articulista ante la noticia. Por aque-

---

[34] A. H. N Consejos, Leg. 11389 (145).
[35] *El Porvenir*, 22 de abril, 1853.
[36] *El Porvenir*, 10 de septiembre, 1853.

llas fechas ya se había hecho pública la renuncia a ofrecer óperas del San Fernando, quien a cambio había contratado una compañía de zarzuelas.

Finalmente sería el Principal quien se hiciese con la contrata de la compañía lírica que se encontraba en Cádiz, formada en buena parte por cantantes que ya habían actuado en la primavera anterior en el San Fernando. La noticia causó gran satisfación entre los aficionados, que rápidamente reservaron sus abonos[37]. Como aliciente para desbancar al San Fernando, el propietario del Principal había acometido diversas reformas del edificio, entre ellas un nuevo alumbrado de gas y la renovación de la pintura interior, a base de blanco y oro, como el San Fernando. Por añadidura, los abonos eran más asequibles. La compañía estaba integrada por los siguientes artistas:

COMPAÑIA DE ÓPERA DEL TEATRO PRINCIPAL, 1853[38]

Director: *Luis Castoldi*
Primera tiple absoluta: *María Sulzer*
Primera mezzo absoluta: *Enriqueta Sulzer*
Primeros tenores: *Ventura Belart, Ambrosio Volpini*
Primer barítono: *Camilo Barbasti*
Primer bajo profundo: *Vicente Barba*
Comprimarios: *Antonio Casanova* (bajo), *José Rizzo* (tenor), *Amparo Muñoz* (soprano), *José Enamorado* (bajo)
Maestro de coros: *Antonio García*
Director de orquesta: *Silverio López Uría*

Las representaciones comenzaron el 4 de octubre con *La Sonnambula*. El primer abono llegaría hasta el 15 de noviembre: 23 funciones en total para un periodo de cuarenta días. La respuesta del público fue positiva, así que el empresario optó por seguir aprovechando la oportunidad de arrebatar audiencia al San Fernando y programó un segundo abono, con el reclamo de presentar a nuevos cantantes y ejecutar nuevos títulos.

Ya desde el 20 de octubre se iba preparando el ambiente para atraer audiencia para el segundo abono, mediante la inserción en la prensa de sueltos y comunicados acerca de los nuevos artistas. Dicho día se hablaba del barítono Assoni, del bajo Lej y del matrimonio Cruz-Gassier, cantantes todos de grata memoria entre los melómanos[39]. Dos días más tarde se especulaba con las novedades en el repertorio, barajándose la posibilidad de estrenar en la ciudad *Il Trovatore* o *Don Sebastiano*[40].

---

[37] *El Porvenir*, 13 de septiembre, 1853.
[38] *El Porvenir*, 28 de septiembre, 1853.
[39] *El Porvenir*, 20 de octubre, 1853.
[40] *El Porvenir*, 22 de octubre, 1853.

En vísperas de la apertura del nuevo abono, la empresa hacía públicos los nombres definitivos de las nuevas voces: la señora Lorenzani de García, primera tiple absoluta; Alejandro Lorenzani, primer barítono absoluto; Julia Berili, soprano. También se anunciaban novedades en el repertorio: *L'Italiana in Algeri, Il Trovatore* e *Il Bravo*. Una vez iniciadas las representaciones, a finales de noviembre se incorporarían también las contraltos Antonia Montenegro y Elena D'Angri[41].

El resultado final del segundo abono no fue el esperado. Ninguna de las nuevas óperas anunciadas se puso en escena; sólo hubo cuatro títulos diferentes, los ya conocidos *Rigoletto, Lucrezia Borgia, I Lombardi* y *La Sonnambula*, que sólo alcanzaron un total de trece representaciones, en un periodo de cincuenta días. Sin que podamos precisar las causas, dado el silencio de la prensa al respecto, sí que podemos adivinar los malos resultados económicos del segundo abono. Bien por no haber cumplido con la prometida renovación de títulos, bien porque las clases altas no se encontrasen a gusto en el Principal, donde tenían que compartir espacio con otros grupos sociales de quienes querían distanciarse, el caso es que hacia finales de diciembre el empresario debió comunicar a la compañía su intención de dar por cerrado el abono antes de tiempo. Los artistas, sin embargo, consiguieron que el empresario les permitiese organizar por su cuenta y riesgo algunas funciones más[42], que realmente fueron sólo dos, la zarzuela *La Maga* el 3 de enero y *Rigoletto* el 5 del mismo mes.

El año 1854 no se abría con buenas perspectivas, ni para la vida pública del país ni para el futuro de la ópera en Sevilla. La descomposición del partido moderado, fragmentado por las luchas entre sus facciones, unida al creciente descontento de campesinos y obreros ante la crisis agrícola y la subida de los precios, presagiaban las sublevaciones y combates revolucionarios del verano, que acabarían con la década moderada. Una epidemia de cólera azotaría a la ciudad desde principios de verano, obligando al cierre de todos los teatros.

En lo que a la ópera respecta, el ejemplo de las dificultades y quiebras de las empresas teatrales en el año anterior, tanto del San Fernando como del Principal, provocaría que ninguno de los dos teatros quisiese arriesgarse con los enormes gastos que suponía organizar una temporada de ópera. En realidad, resultaba económicamente imposible sostener un teatro con dedicación exclusiva a la ópera sustentada únicamente sobre los ingresos de taquilla. Ningún teatro europeo de la época podía hacer frente a los gastos de la ópera sin el apoyo de subvenciones oficiales[43]. En el caso sevillano, tales subvenciones no existían, ni existirían hasta bien entrado el siglo XX. Es más, cuando en alguna

---

[41] *El Porvenir*, 27 y 29 denoviembre, 1853.
[42] *El Porvenir*, 28 de diciembre, 1853.
[43] John Rosell, «Il sistema produttivo, 1780-1880», en L. Bianconi y G. Pestelli (dir.): *Storia*

ocasión, en los años ochenta del siglo pasado, se planteó la posibilidad de solicitar ayuda económica del Ayuntamiento, una importante parte de los aficionados se negó a ello, considerándolo como un desdoro, un deshonor para los adinerados melómanos que querían seguir haciendo de la ópera su espectáculo predilecto. Pero la realidad era que, para cubrir gastos mediante taquilla, los precios de las localidades tendrían que alcanzar cifras prohibitivas incluso para la alta burguesía sevillana.

Éste sería el dilema en el que se debatiría la presencia de la ópera en Sevilla a lo largo del resto de su Historia, el dilema entre mantener el prestigio de un espectáculo, adoptado por una clase social determinada que, sin embargo, no puede costear sus gastos. 1854 será el primer año en que no se organicen las tradicionales temporadas líricas, anuncio de nuevas circunstancias que sumirán a la ópera en un futuro incierto durante las siguientes décadas.

Una vez realizado este apretado recorrido por los avatares de la vida operística del joven Bécquer, no quisiéramos terminar sin realizar unas breves consideraciones sobre el repertorio lírico al que el poeta pudo acceder en estos años. En el apéndice que sigue a estas líneas podrá quien lo desee pasear por el día a día de la escena musical hispalense, pero en este momento pretendemos extraer algunas conclusiones de dichos datos en orden a conocer mejor el bagaje operístico adquirido por Gustavo Adolfo en sus años sevillanos.

Una primera consideración sería la referente a la concentración de la cartelera lírica en torno a la figura de tres compositores. Las representaciones de títulos de Donizetti, Bellini y Verdi acaparan más de las tres cuartas partes del repertorio, como puede verse con más detalle en el siguiente cuadro, en el que recogemos los porcentajes de cada compositor año por año.

REPERTORIO OPERÍSTICO SEVILLANO, 1848-1853

	Donizetti	**Bellini**	**Verdi**	**Rossini**	**Otros**
1848	33.76	12.98	42.85	3.89	6.52
1849	40.76	3.84	41.53	5.15	7.72
1850	42.85	18.18	7.14	8.49	25.34
1851	25.30	7.22	37.34	1.20	28.94
1852	48.07	12.50	29.80	3.61	6.02
1853	37.27	16.36	19.09	12.72	14.56
MEDIA	38%	11.84%	29.62%	5.84%	14.85%

dell'Ópera italliana, op. cit., vol. 4, pp. 93-98. Del mismo Roselli es imprescindible la consulta

Si pasamos de las cifras a los títulos, la predilección de Bécquer por la música de Donizetti y de Bellini se nos demostrará de manera mucho más palpable. Considerando tan sólo las óperas que alcanzaron más de veinticinco representaciones durante estos seis años, la clasificación sería la siguiente: *Lucia di Lammermoor*, 52 representaciones; *Lucrezia Borgia*, 45; *La Sonnambula*, 33; *Attila*, 33; *Ernani*, 33; *Linda di Chamounix*, 32; *Nabucco*, 29; *El Tío Caniyitas*, 27; *Norma*, 26. El único título que rompe la unidad estilística e ideológica de este elenco sevillano es *El Tío Caniyitas*. Aunque por su estética esté más cercana de la zarzuela que de la ópera, hemos incluído esta composición de Soriano Fuertes por el gran impacto que supuso sobre el público, no sólo sevillano, sino de todo el país[44]. Al cabo sería un frustrado intento de crear un género lírico nacional basado en la música y en la temática populares. Si lo dejamos al margen, el resto de los títulos guardan una estrecha familiaridad: dramas románticos, conflictos violentos de pasiones desatadas, abundantes escenas nocturnas, la muerte como resolución del amor imposible, la libertad individual en conflicto cósmico con las ataduras sociales... Es decir, el universo imaginario en el que se desarrolla la forma de entender el mundo y las pasiones del poeta sevillano, un universo donde lo cómico y la risa están proscritos. Las óperas cómicas o simplemente amables aparecen relegadas, en el elenco sevillano, a posiciones muy secundarias (16 representaciones de *El Barbero de Sevilla*, 11 de *Gli Esposti*, 10 de *L'elisir d'amore*, 9 de *Don Pasquale*, etc.). No es de extrañar, por ello, el relegamiento que sufre la música de Rossini, eminentemente cómica, máxime cuando sólo veinte años atrás había imperado de forma absoluta sobre la escena sevillana (copando las tres cuartas partes de la representaciones en años como 1827 ó 1828).

Para terminar, no quisiéramos dejar de señalar un aspecto de interés en las preferencias líricas de Bécquer. Su amigo Julio Nombela refirió la adoración del poeta hacia las obras de Donizetti y de Bellini, sin mencionar para nada la de Verdi. Y sin embargo, la música del joven Verdi supera en presencia a la de Bellini en estos años. Es sintomática la sintonía que el poeta demuestra en su alejamiento verdiano con la de los críticos musicales del momento, incluídos los sevillanos. Educado el gusto romántico por la ópera en el estilo vocal netamente *belcantista* de Bellini y Donizetti, caracterizado por la contención expresiva y (en el caso belliniano sobre todo) una patente morbidez melódica (largas, suaves y sensibles melodías que recrean los ambientes nocturnos en

---

de su *The Opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The role of the impresario*, C. U. P., Cambridge, 1984 (existe una ed. italiana ampliada bajo el título de *L'impresario d'Opera. Arte e affari nel teatro musciale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT Musica, 1985), así como su reciente *Singers of Italian Opera. The history of a profession*, C. U. P., Cambridge, 1995.

[44] De tal éxito son dos breves muestras la referencia a esta «ópera española» en la novela *Clemencia*, de Fernán Caballero (ambientada en la Sevilla que Bécquer conoció) y en el *Viaje por España* del barón de Davillier y Gustavo Doré.

los que de forma predilecta se desarrollan las escenas), las efusiones de violencia vocal del joven Verdi fueron a menudo tachadas de barbarismos musicales que rompían innecesariamente los moldes de la escuela italiana. Así lo expresaron en numerosas ocasiones los más influyentes críticos musicales de la Sevilla becqueriana, Manuel Jiménez (desde sus columnas en el diario *El Porvenir* o desde las de su revista musical *El Orfeo Andaluz*) y Ricardo Wardemburg (desde su *Revista Musical Española*, editada en Sevilla), defensores de un cierto «clasicismo romántico» frente a los excesos estilísticos de Giuseppe Verdi. ¿Podría establecerse, en consecuencia, un paralelo con el distanciamiento estético de Bécquer respecto a un compositor que llega a copar en ciertos años casi la mitad de la cartelera sevillana? Para responder cabalmente a esta cuestión habría, entre otras cosas, que analizar también las experiencias operísticas del poeta durante sus primeros años madrileños, además de, sobre todo, confrontar los universos poéticos de Gustavo Adolfo y de los grandes astros de la lírica del momento, materias todas apasionantes, pero que quedan fuera de los objetivos trazados para este artículo.

APÉNDICE
1848

ENERO

1 I Lombardi
2 I Lombardi
5 La Sonnambula
6 La Sonnambula
9 La Sonnambula
13 Attila
14 Attila
16 Attila
17 I Lombardi
19 I Lombardi
29 Lucrezia Borgia
30 Lucrezia Borgia

FEBRERO

2 I Lombardi
3 Lucrezia Borgia
4 Attila
5 Attila
6 Attila
8 Lucrezia Borgia
9 Lucrezia Borgia
19 Attila
12 I Lombardi
13 Lucrezia Borgia
16 Ernani
17 Ernani
19 Ernani
20 Attila
21 Lucrezia Borgia
27 Lucrezia Borgia
29 Attila

MARZO

1 I Lombardi
3 Attila
5 Lucrezia Borgia
6 I Lombardi
7 Attila
11 La Favorita
12 La Favorita
14 La Favorita
15 Attila
16 I Lombardi
18 Lucrezia Borgia
19 La Favorita
21 La Favorita
23 Lucrezia Borgia
25 Ernani
26 Attila
30 Corrado de Altamura[1]

ABRIL

1 Corrado de Altamura
2 Corrado de Altamura
3 Corrado de Altamura
4 Attila
5 I Lombardi
6 Corrado de Altamura
8 Lucrezia Borgia
9 La Favorita

SEPTIEMBRE

11 Otello
13 Otello
16 I Lombardi
17 I Lombardi
20 Norma
21 Norma
23 Norma
24 Norma
27 I Lombardi
28 I Lombardi

[1] De Federico Ricci.

30 Norma

OCTUBRE

1 Norma
3 Norma
4 Otello
5 Lucia de Lammermoor
6 Lucia de Lammermoor
7 Lucia de Lammermoor
9 Lucia de Lammermoor
11 Lucrezia Borgia
13 Lucrezia Borgia
15 Lucia de Lammermoor
16 Lucrezia Borgia

1849

FEBRERO

28 Attila

MARZO

1 Attila
3 Ernani
4 Ernani
7 Lucrezia Borgia
8 Lucrezia Borgia
10 Lucia de Lammermoor
11 Lucia de Lammermoor
13 Il ritorno di Columella[2]
14 Il ritorno di Columella
17 Lucia de Lammermoor
18 Il ritorno di Columella
19 Lucia de Lammermoor
20 Lucrezia Borgia
22 Maria di Rohan
24 Maria di Rohan
25 Maria di Rohan
26 Attila

ABRIL

8 Ernani
9 Lucia de Lammermoor
13 Lucrezia Borgia
15 Maria di Rohan
17 Nabucco
18 Nabucco
20 Nabucco
21 Nabucco
22 Nabucco
25 Attila
26 Lucrezia Borgia
29 Attila

MAYO

1 Lucrezia Borgia
3 Lucrezia Borgia
5 Lucia de Lammermoor
8 I Puritani/Nabucco
11 Maria di Rohan
12 Maria di Rohan
13 Ernani
15 Attila
17 Maria di Rohan
20 Lucia de Lammermoor
22 Lucrezia Borgia
26 Macbeth
27 Macbeth
28 Macbeth
30 Ernani

JUNIO

1 Attila
3 Macbeth
4 Nabucco
7 Lucia de Lammermoor
8 Lucrezia Borgia
10 Macbeth

[2] De Vincenzo Fioravanti.

12 Leonora
14 Leonora
17 Leonora
20 Maria di Rohan
22 Nabucco
24 Lucia de Lammermoor

JULIO

1 I Lombardi

SEPTIEMBRE

9 Macbeth
13 I Due Foscari
14 I Due Foscari
15 I Due Foscari
16 I Due Foscari
19 Gemma di Vergy
20 Gemma di Vergy
23 Macbeth
25 Macbeth
27 Lucia de Lammermoor

OCTUBRE

2 Nabucco
4 Macbeth
9 Macbeth
10 I Due Foscari
13 Attila
14 I Due Foscari
16 Nabucco
20 Maria di Rohan
23 María de Padilla
24 María de Padilla/Norma
25 I Due Foscari
27 María de Padilla
28 Norma
29 María de Padilla
30 Lucrezia Borgia

NOVIEMBRE
3 El Tío Caniyitas[3]
4 Maria di Rohan
5 El Barbero de Sevilla/El Tío Caniyitas
6 El Barbero de Sevilla/Il ritorno di Columella
8 Attila
9 El Barbero de Sevilla
10 Nabucco
11 El Barbero de Sevilla
12 El Tío Caniyitas
14 Gemma di Vergy
15 El Tío Caniyitas
17 Gemma di Vergy/I Masnadieri
19 I Masnadieri
20 I Masnadieri
22 Norma
23 Il ritorno di Columella/Gemma di Vergy
25 Il ritorno di Columella/María de Padilla
27 Maria di Rohan
28 I Masnadieri
29 El Barbero de Sevilla
30 El Barbero de Sevilla/Gemma di Vergy

DICIEMBRE

1 El Barbero de Sevilla
2 El Barbero de Sevilla
6 Maria di Rohan
8 Gemma di Vergy/I Masnadieri
10 El Tío Caniyitas
11 Attila
12 Gemma di Vergy
13 I Masnadieri
15 Ernani
18 I Due Foscari

[3] De Mariano Soriano Fuertes.

23 Norma
24 El Tío Caniyitas
25 Il ritorno di Columella
27 Gemma di Vergy/Maria di Rohan
30 Gemma di Vergy/I Masnadieri
31 Macbeth

1850

ENERO

1 Linda de Chamounix
5 Roberto il Diavolo
6 Roberto il Diavolo
9 Linda de Chamounix
10 Lucrezia Borgia
11 Roberto il Diavolo
13 Linda de Chamounix
14 Roberto il Diavolo
17 Roberto il Diavolo/Lucrezia Borgia
20 Linda de Chamounix
22 Gemma di Vergy
24 El Barbero de Sevilla
26 Lucia de Lammermoor
27 Lucia de Lammermoor
30 María de Padilla/Linda de Chamounix

FEBRERO

1 El Tío Caniyitas
2 El Tío Caniyitas/Lucia de Lammermoor
3 El Tío Caniyitas/Lucia de Lammermoor
5 María de Padilla
7 Linda de Chamounix
8 Roberto il Diavolo
9 El Tío Caniyitas/Gemma di Vergy
10 El Tío Caniyitas/La Sonnambula
11 María de Padilla
12 María de Padilla/El Tío Caniyitas/Roberto il Diavolo
14 La Sonnambula
16 Linda de Chamounix
17 La Sonnambula
20 La Sonnambula
23 Marino Falliero
24 Marino Falliero

MARZO

2 Norma
3 Norma
31 El Tío Caniyitas

ABRIL

1 El Tío Caniyitas
2 El Tío Caniyitas
8 Nabucco
9 Nabucco
11 Nabucco
13 Lucrezia Borgia
14 Lucrezia Borgia
16 Lucrezia Borgia
18 Nabucco
20 El Tío Caniyitas
21 Lucrezia Borgia
22 El Tío Caniyitas
23 Norma
24 Norma
27 Norma/Lucia de Lammermoor
28 Lucia de Lammermoor
30 Lucia de Lammermoor

MAYO

1 Lucrezia Borgia
5 Norma
6 Lucia de Lammermoor

7 Lucrezia Borgia
9 La Sonnambula
11 La Mutta di Portici[4]
12 La Mutta di Portici
13 La Sonnambula
16 La Sonnambula
18 Il Giuramento[5]
19 Il Giuramento
20 Lucia de Lammermoor
21 Nabucco
24 La Sonnambula
26 Lucia de Lammermoor
28 Ernani
30 Ernani/El Tío Caniyitas

JUNIO

1 Gemma di Vergy
2 Gemma di Vergy
4 Norma
5 Ernani
6 Il Giuramento
9 Il Giuramento
10 El Tío Caniyitas
11 Ernani
12 La Sonnambula
15 Mosé in Egitto
16 Norma
17 El Tío Caniyitas
18 Beatrice di Tenda/La Sonnambula
20 Lucrezia Borgia
22 Beatrice di Tenda
23 Beatrice di Tenda/Nabucco
25 El Tío Caniyitas
26 La Mutta di Portici
27 Gala lírica
29 La Mutta di Portici
30 Función de despedida de la compañía/El Tío Caniyitas/ La Sonnambula

OCTUBRE

4 La Sonnambula
6 Norma
8 La Figlia dil Reggimento
9 La Figlia dil Reggimento
10 Lucrezia Borgia
13 Lucia de Lammermoor
16 Anna Bolena
17 Anna Bolena
19 La Figlia dil Reggimento
20 Anna Bolena
22 Nabucco
23 La Sonnambula
24 Lucrezia Borgia
26 La Figlia dil Reggimento
27 Anna Bolena/ La Sonnambula
29 Norma
30 Nabucco
31 La Figlia dil Reggimento

NOVIEMBRE

3 Anna Bolena
4 La Figlia dil Reggimento
6 Il Coradino[6]
7 Il Coradino
10 Il Coradino
12 Anna Bolena
14 Lucrezia Borgia
16 La Sonnambula
17 Il Coradino
18 Lucia de Lammermoor
19 Lucia de Lammermoor
21 Saffo[7]

[4] De Daniel François E. Auber.
[5] De Saverio Mercadante.
[6] De Rossini, más conocida por el título de *Matielde di Shabran, ossia Belleza e cuor di ferro.*
[7] De Giovanni Pacini.

23 La Figlia dil Reggimento
24 Saffo
26 Lucia de Lammermoor
27 El Tío Caniyitas
28 Il Coradino
30 La Sonnambula

DICIEMBRE

1 Lucia de Lammermoor
3 Linda di Chamounix
5 Linda de Chamounix
6 El Tío Caniyitas
7 La Figlia dil Reggimento
8 Linda di Chamounix
9 Il Coradino
10 Il Coradino
12 Linda di Chamounix
13 La Figlia dil Reggimento/El Tío Caniyitas
15 Lucia de Lammermoor
17 Malek-Adel[8]
18 Malek-Adel
19 Malek-Adel
21 Lucrezia Borgia
22 Malek-Adel
23 Lucrezia Borgia
24 El Tío Caniyitas
25 La Sonnambula
26 Linda de Chamounix
27 El Tío Caniyitas/ Lucia de Lammermoor
29 Il Coradino

1851

ENERO

1 Anna Bolena
2 Nabucco
3 Linda Chamounix
5 Il Coradino
9 Función de despedida de la compañía

SEPTIEMBRE

13 I Puritani
14 I Puritani
16 Ernani
17 Ernani
18 Ernani
21 Ernani
25 Lucia de Lammermoor
26 Lucia di Lammermoor
28 Lucia di Lammermoor
29 I Puritani

OCTUBRE

1 Ernani
4 Gli Esposti[9]
7 Gli Esposti
8 Gli Esposti
9 I Puritani
10 Ernani
12 Gli Esposti
14 I Masnadieri
15 I Masnadieri
16 Gli Esposti
17 Lucia de Lammermoor
18 Gli Esposti
19 I Masnadieri
21 I Puritani
23 Macbeth
25 I Masnadieri
29 Lucia de Lammermoor
31 Macbeth

[8] De Ventura Sánchez Lamadrid.
[9] De Luigi Ricci.

NOVIEMBRE

1 Lucia de Lammermoor
2 Attila
4 Attila
5 I Puritani
6 Ernani
7 I Masnadieri
10 Macbeth
12 L'elisir d'amore
13 L'elisi d'amore
14 Gli Esposti
15 Macbeth
16 L'elisir d'amore
18 I Masnadieri
19 I Puritani
20 Los Mártires[10]
21 Gli Esposti
22 Macbeth
23 Lucia de Lammermoor
25 Ernani
26 L'elisir d'amore
27 I Masnadieri
30 Ernani

DICIEMBRE

3 Macbeth
4 Ernani
5 Attila
7 Macbeth
10 Los Mártires
11 Los Mártires
12 Los Mártires
13 Los Mártires
14 Los Mártires

1852

MARZO

15 Ernani
16 Lucia de Lammermoor
17 I Due Foscari
18 I Due Foscari
19 Los Mártires
20 Los Mártires
21 Los Mártires
22 Los Mártires
23 I Puritani
25 Ernani
27 Gli Esposti
28 Los Mártires
30 Luisa Miller
31 Luisa Miller

ABRIL

1 Ernani
11 Los Mártires
13 Los Mártires
14 Ernani
15 Gli Esposti
16 Lucia de Lammermoor
18 Los Mártires
20 Macbeth
21 L'elisir d'amore
23 Lucia de Lammermoor
24 Macbeth
26 Norma
27 I Puritani
28 Macbeth
30 Attila

MAYO

[10] Título alternativo del *Poliuto* de Donizetti.

1 El Barbero de Sevilla
2 El Barbero de Sevilla
4 Lucia de Lammermoor
5 Attila
6 I Masnadieri
9 Los Mártires
11 L'elisir d'amore
13 Lucia de Lammermoor
14 Attila
15 La Favorita
16 Los Mártires
17 La Favorita
18 Macbeth
19 Luisa Miller
20 I Masnadieri
21 Ernani
23 Los Mártires
26 Attila
27 Linda di Chamounix
28 Linda di Chamounix
29 Gli Esposti
30 I Puritani

JUNIO

1 Luisa Miller
4 Lucia de Lammermoor
5 Attila
6 La Favorita
7 La Favorita
8 Linda Chamounix
11 I Puritani
17 Attila
24 Maria di Rohan
30 Il Pirata

JULIO

4 Gala lírica

SEPTIEMBRE

29 Beatrice di Tenda
30 Beatrice di Tenda

OCTUBRE

3 Beatrice di Tenda
7 Belisario
8 Belisario
10 Belisario
12 Beatrice di Tenda
15 Lucia di Lammermoor
17 Lucia di Lammermoor
20 Beatrice di Tenda
24 Belisario
28 Nabucco
29 Nabucco
31 Nabucco

NOVIEMBRE

3 Nabucco
5 Beatrice di Tenda
7 Nabucco
10 Linda de Chamounix
13 Nabucco
14 Linda de Chamounix
16 Linda de Chamounix
17 I due Foscari
19 Nabucco
20 I due Foscari
21 Linda de Chamounix
23 Linda de Chamounix
26 Linda de Chamounix
27 Gala lírica
28 Linda de Chamounix
30 Gala lírica

DICIEMBRE

3 María di Rohan
4 Linda de Chamounix
5 María di Rohan
8 Gala lírica
12 Linda de Chamounix

14 Lucia de Lammermoor
15 María di Rohan
19 Lucia di Lammermoor
21 Semiramide
22 María di Rohan
23 Linda de Chamounix
25 Norma
26 Linda de Chamounix

1853

ENERO

6 Norma
8 Don Pasquale
10 Don Pasquale
11 Norma
12 Semiramide
14 Don Pasquale
15 Norma
16 Semiramide
19 Don Pasquale
23 Semiramide
24 Lucia de Lammermoor
25 Belisario
28 Maria di Rohan
29 El Barbero de Sevilla

FEBRERO

1 El Barbero de Sevilla
2 Semiramide
3 Il Rittorno di Columella
4 Il Rittorno di Columella
6 Don Pasquale
8 Il Rittorno di Columella
10 El Barbero de Sevilla
15 Nabucco
16 Lucia de Lammermoor
19 Linda di Chamounix
20 Semiramide
22 Gala lírica
23 I Due Foscari
24 Nabucco
27 Lucia de Lammermoor

MARZO

3 Don Pasquale
6 Il Rittorno di Columella
17 Belisario
27 La Sonnambula
29 Ernani
31 Ernani

ABRIL

2 Fausta
6 El Barbero de Sevilla
10 Linda di Chamounix
13 Don Pasquale
19 Ernani
20 Los Mártires
21 Los Mártires
24 Linda di Chamounix
27 Ernani
28 La Sonnambula

MAYO

2 La Sonnambula
5 La Sonnambula
7 Linda di Chamounix
8 Los Mártires
10 Gemma di Vergy
15 La Sonnambula
17 Gemma di Vergy
21 Rigoletto
22 Rigoletto
24 Rigoletto
26 Don Pasquale
29 Rigoletto

JUNIO

1 La Sonnambula
2 La Sonnambula
5 Linda di Chamounix
7 Rigoletto
9 El Barbero de Sevilla
10 Don Pasquale
15 Gala lírica
17 La Sonnambula
19 Los Mártires
22 Gala lírica
29 Gala lírica

JULIO

1 Gala lírica
6 Gala lírica

OCTUBRE[11]

4 La Sonnambula
7 Lucrezia Borgia
8 Lucrezia Borgia
9 Lucrezia Borgia
12 Lucrezia Borgia
14 I Due Foscari
15 I Due Foscari
16 I Due Foscari
18 Gala lírica
19 Gala lírica
22 L'elisir d'amore
23 L'elisir d'amore
25 L'elisir d'amore
26 L'elisir d'amore
28 La Sonnambula
30 L'elisir d'amore

NOVIEMBRE

2 Lucrezia Borgia
6 Rigoletto
8 Rigoletto
9 La Sonnambula
11 Rigoletto
13 Rigoletto
15 La Sonnambula
19 Rigoletto
20 Rigoletto
23 Lucrezia Borgia
24 Gala lírica
27 Rigoletto

DICIEMBRE

2 I Lombardi
3 I Lombardi
4 I Lombardi
7 Rigoletto
10 La Sonnambula
11 I Lombardi

1854

ENERO

5 Rigoletto

[11] Desde el 4 de octubre de 1853 hasta el 5 de enero de 1854 las representaciones de ópera tuvieron lugar en el Teatro Principal.

Estudios

nº 6 (1997), pp. 91-114. ISSN 1133-1046.

«CUALQUIER COSA» : UN TALLER DE CREACIÓN LITERARIA[1]

Marie-Linda Ortega

Casi al mismo tiempo que se publican en *El Contemporáneo*[2] siete de los ocho estudios sobre cuadros de la exposición de Bellas Artes[3] debidos a la pluma de Gustavo Adolfo Bécquer, nace una nueva rúbrica titulada «Cualquier cosa» que consta, del día 2 al 26 de octubre de 1862[4], de diecisiete artículos, todos ellos sin firmar como es frecuente en este periódico. Se trata de una verdadera rúbrica añadida a las demás existentes como «Variedades», «Gacetilla» o incluso «Revista de la prensa», con las que comparte ciertos rasgos.

La más importante, en cuanto al espacio reservado al mundo de las letras, la

---

[1] Este artículo ha sido escrito a partir de un capítulo de mi tesis no publicada, leída en la Sorbona en febrero de 1990: *Les écrits en prose de G.A. Bécquer: le travail de l'oeuvre*, reseñada en *El Gnomo*, 2 , 1993. Si en aquel entonces era partidaria de una atribución global a Gustavo Adolfo Bécquer, han modificado mi criterio el trato prolongado con toda su obra, el análisis de casos de colaboración con su hermano Valeriano en el seno de la redaccción de *El Museo Universal* (trabajo que duerme desde hace más de cuatro años en una editorial española) así como la constatación de los recorridos y vaivenes de algunas ideas entre personas pertenecientes a un mismo grupo. Por lo tanto este estudio irá desgranando a pie de página elementos de reflexión para su atribución a Gustavo Adolfo Bécquer, así como mis dudas e hipótesis.

[2] *El Contemporáneo*, de la oposición moderada, tiene por redactor-jefe, hasta principios de 1863 a Juan Valera, lo que a la hora de determinar la identidad del autor de la sección puede cobrar importancia. Para más informaciones acerca del periódico, véase el fecundo *Bécquer, leyenda y realidad* de Robert Pageard, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

[3] Robert Pageard, *Críticas de Arte*, El Museo Universal, Madrid, 1990. Este volumen recoge siete artículos, el octavo, publicado el 10 de julio, se puede leer en un artículo que publiqué «Una aportación becqueriana a la historia del arte», *Les Langues néo-latines*, 277, 1991.

[4] Más precisamente se publican los días 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 24 y 26 de octubre.

rúbrica «Variedades» es, por ejemplo, el lugar de publicación de varias *Leyendas* de Bécquer o de otros textos aislados, así como de artículos de muy diversa índole: ensayos, estudios literarios o transcripciones de discursos en las Cortes o en la Real Academia.

La «Gacetilla» ocupa un lugar de menor importancia en *El Contemporáneo*, respecto a la «cultura». La «Gacetilla» se sitúa entre la página de informaciones culturales de nuestros actuales periódicos y la revista de información del mismo tipo, teniendo en cuenta que el término *cultura* se materializa en ella en su sentido más lato. En la «Gacetilla» del 2 de octubre de 1862 se siguen un boletín religioso, un poema satírico sobre la corrupción en España, partes telegráficos, una información a propósito de la próxima apertura del Teatro de las Variedades, el próximo sorteo de la lotería, un artículo leído en *El Reino*, noticias de Londres y las últimas creaciones de la moda.

«Cualquier cosa» por su parte empieza con el texto programático siguiente:

> ...nos gusta charlar un rato de todo, y [...] como la conversación más agradable es la que se tiene con personas queridas, y nosotros queremos de todo corazón a los suscriptores de *El Contemporáneo*, por eso vamos a hablar todos los días un rato con ellos y a contarles, como Dios nos dé a entender y como nosotros lo veamos, cuanto pase en la coronada villa.

El propósito cuadra perfectamente con el título, ya que se trata de charlar, sobre cuanto pasa en Madrid. Llegado a este punto podíase preguntar el suscriptor de la época cómo se justificaba la creación de una nueva rúbrica cuyo objeto no era nada nuevo, y es más, incluso repetía en cierta medida el de la «Gacetilla».

Después de un análisis detallado resulta que si en cuanto al objeto no existe ninguna diferencia o casi con la «Gacetilla», la omnipresencia del narrador y de su punto de vista -desde el principio afirmados con «nos gusta charlar», «nosotros queremos de todo corazón...», «como Dios nos dé a entender y como nosotros lo veamos...»- establecen una distancia a partir de la cual he elaborado mi reflexión.

El primer enigma estriba en la configuración de ese/os narrador/es-escritor/es, enigma plural ya que se puede tratar de una única persona que escribe «nosotros», o de varias que pueden escribir una frase como «nosotros somos el amigo...». De ser varias ¿escribe cada una un artículo o participan varias en la redacción de uno solo? Por último queda, claro está, el asunto de la identidad de dicho(s) escritor(es). Cabe recordar que Dionisio Gamallo Fierros[5] fue el

[5] Gustavo A. Bécquer, *Del olvido en el ángulo oscuro... Páginas abandonadas (Prosa y verso)*, Madrid, Valera, 1948. Ensayo biográfico, apéndices y notas de Dioniso Gamallo Fierros.

primero en publicar el primer artículo, el cuarto, el noveno, el décimo y el decimosexto de la serie, atribuyéndolos a G.A. Bécquer. Los demás artículos estaban previstos para el tomo segundo que no llegó a existir, que yo sepa. A ello volveremos.

Es preciso plantear el problema de la autoría en relación con las condiciones de publicación, profundamente renovadas a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, por elementos tanto técnicos como políticos. Salvo algunos literatos famosos que representan tantas excepciones, todos los escritores están sometidos a dichas condiciones.

Coincidiendo con este fenómeno de disolución del autor, «Cualquier cosa» afirma su total dedicación a la frivolidad, a la más caprichosa subjetividad, delimitando de esta forma un apartado de libertad para la «escritura escritora». Esta reivindicación del placer de la escritura, el rechazo de cualquier justificación legitimadora fuera de la propia subjetividad, son lo bastante raros dentro de un periódico político como para merecer la mayor atención. Trenzando una con otra estas dos líneas de coherencia, ¿de qué hablar? y ¿quién habla?, adentrémonos en la serie.

1. «*Cualquier cosa*» *o las nonadas*

El primer texto[6] insiste sobre el carácter informal de esta rúbrica en el seno de un periódico tan serio como lo es *El Contemporáneo*, pues se trata de «charlar un rato de todo» renunciando generosamente «a todo géneró de autoridad», y enumera los temas predilectos:

> Hablaremos de mujeres y de cuadros, de artistas y de poetas, de caballos y de música: de lo que acontece en los salones y de lo que se ve en las esquinas, de cuanto en los teatros se murmura de telón adentro y cuanto se charla de telón afuera; una idea pescada al vuelo en una disputa de café, un pensamiento recogido en la grave discusión de una academia; la opinión de un tonto, la observación de un sabio, la ocurrencia de un ignorante, el parecer de una dama...[7]

---

[6] He dejado hasta ahora flotando, y lo seguiré haciendo, la indeterminación acerca del término adecuado para definir los elementos que componen la serie. Si bien se trata de artículos, al estar publicados en un periódico, su calidad y cualidades estéticas los vuelcan del lado del texto literario. Quizá el término más adecuado para designar este tipo de creación literaria sometido al troceamiento -¿al destrozo?- sería el de «fragmento», aunque como veremos gran parte del esfuerzo creador consiste en luchar contra esa atomización mediante la insistencia sobre los vínculos y la continuidad. Emplearé pues «texto» para insistir sobre ciertos aspectos sea de construcción narrativa sea estéticos y «artículo» cuando imperen las características propias de la producción literaria dentro de la prensa periódica.

[7] En esta encuesta sobre la posible atribución de todos o algunos artículos a Gustavo Adolfo

Los últimos elementos enumerados revelan la total ausencia de discriminación en nombre del interés o de la autoridad ya que tanto «el tonto» como «el sabio» pueden aquí tener su lugar. Es también de notar que esta enumeración se inscribe bajo el signo de la oralidad, de una oralidad insistente, forma en la que se manifiestan «las cosas que entran en la jurisdicción pública» ya que se trata de transcribir el «mundanal ruido», por así decirlo[8].

De «Cualquier cosa» no se puede esperar un tono serio, una argumentación razonada o construida. Al tratar, por ejemplo, de la exposición de Bellas Artes, sólo aparecen las circunstancias en el artículo del 11 de octubre así como las principales personalidades que asistieron a su inauguración postergando los juicios críticos: «Si este cuadro es bueno o no lo es; si esta exposición aventaja a la pasada o no la aventaja, cosas son para dichas más despacio...». Al día siguiente, el domingo 12, contradiciendo lo que había sido previsto, vuelta al asunto puesto que «Hoy por hoy, el tema de todas las conversaciones, el verdadero asunto del día, es la exposición...», pero en cuanto a emitir un juicio sobre los cuadros: «Nada menos que eso. El asunto merece capítulo aparte. En otra sección del periódico enjaretaremos hasta media docena de artículos por todo lo alto sobre el asunto»[9]. Así que encontramos en el artículo del 12, las reflexiones nacidas de la localización de esta exposición en la Casa de la Moneda -que confirman la importancia del dinero en materia de actividades artísticas cuya única riqueza consiste en inspiración-, de la necesidad de llevar cartas de visita para poder visitar la exposición y de la prohibición de fumar que un vigilante, fumando como un carretero, se encarga de hacer respetar. Ni un cuadro, a menos de considerar la descripción del vigilante como el primero de la exposición[10], sólo circunstancias.

Llegan éstas a ocupar un lugar tan destacado que algunos artículos sólo hablan del tiempo atmosférico: «Hay días pródigos de luz, de suavidad y de hermosura, días en que la atmósfera se adelgaza y se recortan los términos

---

Bécquer, el ritmo de este párrafo, combinando ritmo binario y ternario, fundamental en la prosa de Bécquer, constituye un primer argumento a favor suyo.

[8] Unos años más tarde, de enero a agosto de 1866, G.A. Bécquer, al hacerse cargo de la «Revista de la Semana» en *El Museo Universal* , insiste sobre este aspecto de lo dicho u oído por las calles, acumulando las expresiones de moda, decires y refranes. Esta serie, que tuve ocasión de estudiar desde un punto de vista particular - «Les lieux communs bécquériens: baromètres de la langue», *Paremia*, 2, 1994- constituye para el caso mi elemento de comparación preferido, al componer uno de los escasos conjuntos firmados que abarca ese mismo campo de la actualidad aunque de manera menos frívola.

[9] Este es el anuncio de las críticas de arte debidas a G.A. Bécquer. La permanencia de la primera persona del plural no debe equivocarnos: no se trata forzosamente de la misma persona sino de un «nos» que puede remitir al colectivo de la redacción del periódico, ya volveremos sobre este punto.

[10] Cabe recordar aquí la importancia que cobran en la prosa de G.A. Bécquer las circunstancias temporales, espaciales o causales, creando esas frases dilatadas, que ocupan varias líneas, y en las que el sujeto y el verbo casi desaparecen en la masa cuando no aparecen sólo al final. Algu-

lejanos y los objetos de mil colores se destacan entre sí, dibujando su silueta con una línea de oro...». Así empieza el texto del 5 de octubre y este movimiento se prolonga casi hasta el final. Los textos de los días 14 y 15 comportan estas mismas consideraciones meteorológicas aunque en menor escala. He aquí el momento de componer un cuadro de los distintos temas encontrados en esta serie:

Tema *Fecha*	Mujeres	Cuadros	Caballos	Teatro	Música	Salones	Artistas	Moda	Tiempo	Toros
2	*			*						
3				*						
4				*			*			
5				*				*	*	
8				*		*		*		
9				*						
10				*			*			
11				*						
12		*								
14	*								*	*
15				*			*		*	
16				*	*		*			
17		*				*		*		
18					*			*		
21					*					*
24				*						
26					*					

Si el tiempo y las mujeres aparecen varias veces, no quita que se imponga el teatro de forma absoluta. Nada más conforme a unos tiempos en que la principal actividad cultural consiste en asistir al teatro[11]. Este es el único do-

---

nos ejemplos notables se hallan en las cartas *Desde mi celda*, remitiendo de esta forma a un conjunto cuya autoría es segura.

[11]De la misma manera, años más tarde, en 1866, en las «Revistas de la semana», Bécquer dedica en cada una de ellas, al menos un párrafo a las obras de teatro o a los conciertos veraniegos. Al considerar que parte de estos textos pueden ser debidos a la pluma de G.A. Bécquer, recordemos que en 1856 empezó éste en la vida literaria con adaptaciones o traducciones de obras para la escena, tarea proseguida luego con las creaciones conjuntas con García Luna o Rodríguez Correa y las comedias y zarzuelas compuestas solo. Véase José Pedro Díaz, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, Gredos, 1964, las páginas 71 a 73 y 83 en especial, así como Juan Antonio Tamayo, *Teatro de G.A. Bécquer*, Madrid, C.S.I.C., 1949. En el manuscrito autó-

minio en el que se encuentran sea verdaderas críticas acerca de los espectáculos sea consideraciones sobre el estado del teatro en España[12].

El texto del 3 de octubre describe las dificultades que conocen los dramaturgos por parte del público y los críticos:

> La escena española que es la madre de la libertad en el arte, que es la fuente donde han bebido el espíritu de independencia los poetas de otras naciones [...] se ha vuelto tan meticulosa y encogida en punto a licencias convencionales, que la espeluzna el cambio de una decoración, un personaje que se va sin decir a donde, o entra sin anunciar a qué viene [...] Sin ese teatro de las grandes osadías, acaso no tendríamos *La vida es sueño* de Calderón; *El mejor alcalde el Rey* de Lope; *La Tempestad* de Shakespeare, ni el *Wallenstein* de Schiller[13].

La libertad de creación debe existir en cualquier nivel y es la que se reivindica en la serie de «Cualquier cosa»: «Un periodista tiene que hablar de todo, un periodista tiene franca y libre entrada en todos los círculos sociales donde el talento juega, y sobre todo ha de emitir su opinión y todo ha de contarlo con sus pelos y señales» (18 de octubre). Debe poder escribir libremente sin producir un texto clasificable o que responda a una demanda exterior, la del «regente» por ejemplo.

Esta libertad de escritura, más que corresponder al estado de las cosas antes parece un deseo, pues, muy rápidamente en el transcurso de los artículos, asoma la dificultad de encontrar qué escribir para rellenar cierto número de cuartillas:

> Suele decirse que el día de mucho es víspera de nada. Este

---

grafo de la Biblioteca Nacional de Madrid, uno de los principales textos seguidos resulta ser una adaptación de la obra de Shakespeare *Hamlet*. El teatro constituye en la vida de Bécquer un punto de referencia esencial.

[12] En 1860, en una carta a *La Iberia* contestando a unas críticas a él dirigidas como dramaturgo, Bécquer expuso las dificultades que conocía para vivir de su trabajo y se quejaba «del estado, no sólo de nuestro teatro, sino de nuestra literatura en general, bastante lastimoso...». Véase Robert Pageard, «Bécquer et *La Iberia*» , *Bulletin Hispanique*, t. LVI, n° 4, 1954.

[13] Las obras y autores mencionados remiten a las reivindicaciones románticas del prefacio de *Cromwell* de Victor Hugo, reivindicaciones aplicadas por Bécquer en esos mismos años a la pintura. Por ejemplo, en la crítica de arte del 19 de octubre sobre el cuadro de Joaquín Sans, expuesto en la Exposición de Bellas Artes, Bécquer establece una oposición en pintura partiendo de la literatura: «Entre una figura dibujada por un continuador de las tradiciones de Rafael y otra trazada por un discípulo de la escuela moderna, hay toda la distancia que existe entre un héroe trágico de Racine y otro de Shakespeare», siendo este último el que «de una verdad terrible y en ocasiones grosera retrata al hombre tal como es...». Este «realismo» lo valora Bécquer

> adagio, vuelto del revés, pinta mejor que pudiéramos nosotros hacerlo la situación en la que nos encontramos hoy. En efecto, al tomar la pluma para contar algo a nuestros queridos suscriptores, algo nuevo, algo que pueda interesarles o divertirles, poco o nada encontramos que ofrezca asunto bastante para llenar una media docena de cuartillas...(8 de octubre)[14]

Más que de escribir se trata de llenar «media docena de cuartillas» que corresponden a la extensión de la sección y, es más, llenarlas con novedades. Por comparación, la sección «Variedades», según la medida que de ella nos proporciona Bécquer en la segunda carta de *Desde mi celda*, ocupa aproximadamente catorce cuartillas. «Hoy» reina e impera sobre «esta parte de nuestro periódico [que] tiene la novedad por único alimento» lo que comporta sus dificultades también el «día de mucho» pues el periodista no lo puede ver todo.

Desde este punto de vista de la «condición» del periodista, el texto más detallado es el del 14 de octubre, y quizás no sea de extrañar que sea el único en el que aparece la primera persona del singular y no la del plural. Adopta, como el primer artículo de la serie, la forma de una larga enumeración negativa de todo lo que no ocurrirá en este domingo:

> [...] un día sin periódico, un día sin cuartillas, un día en que no llegará hasta mí la voz horrible del regente; la palabra original no resonará en mis oídos, ni vendrá el procurador a traerme la minuta de los derechos de la escribanía; ni se me comunicará la providencia condenatoria de ninguna cosa de real orden, ni habrá denuncia...

El tono de hastío ya no tiene nada que ver con la euforia del principio, cuando parecía un placer el poder charlar escribiendo: la ligereza del vuelo de la pluma por las cuartillas se ha vuelto obligación pesada al ser diaria[15]. Seguramente, también se debe en parte a la censura: *El Contemporáneo* pertenecía

---

en la pintura tanto como en su prosa donde *La Tempestad* y *Macbeth* vuelven de forma recurrente. Esta nota, al recuperar indicaciones que daba en mi tesis, puede prolongar lo analizado por Jesús Rubio en su artículo «Bécquer y Hamlet», *El Gnomo*, 4, 1995, p.79-99.

[14] Esta queja se repite en los textos de G.A. Bécquer, y, entre otras más veces en las *Revistas de la semana*, el 22 de julio de 1866, utilizando el mismo refrán, también «vuelto del revés»: «Por fortuna, si el refrán que enseña que los días de mucho son vísperas de nada, puede aplicarse invirtiendo el orden de los términos, en el próximo otoño, se encontrará ocasión de desquitarnos con usura de la presente falta de novedades».

[15] Estas consideraciones valen si se aboga por la existencia de un narrador único y singular que escribe sea «nosotros» sea «yo», y que tiene derecho, como lo afirma, a cambios de ánimo. Pero también se puede considerar, que este artículo se debe a la pluma de un escritor distinto del que escribió, por ejemplo, el primero, tratándose entonces más de coexistencia que de cambio. Des-

por esos años a la oposición, no faltando las menciones -en el texto del 16 de octubre «el milloncejo de reales que le ha costado a *El Contemporáneo* hablar sobre la Unión Liberal ...»- que vienen a recordarnos la importancia de las multas estipuladas por la Ley Nocedal, citada explícitamente en el texto del 17 de octubre, vigente hasta 1864[16]. El periodista debe pues abordar la actualidad con hartas precauciones procurando evitar los temas que le pueden valer una sanción[17].

Además de las dificultades inherentes a la legislación sobre la prensa o a la desgana del periodista, resulta que dándole al suscriptor el «programa» de la serie, se crea el articulista cierta obligación para con él: «Formal compromiso hemos contraído con nuestros lectores, y hemos de cumplirlo al cabo, consignando nuestra opinión sobre los espectáculos que en el regio coliseo tienen lugar; pero ¡cuán terrible no es en verdad la empresa!». El programa del primer artículo viene duplicado por un sistema de promesas interno que enlaza un artículo con otro, y eso de forma no siempre seguida[18] como se puede verificar en el cuadro que insertamos a continuación:

	promesas	cuando	cumplida
2	a artistas del Teatro Real.	mañana	
3	b Compañía del Teatro Lope de Vega.	mañana	
4			B*
5			
8	c del buen gusto en la moda. a Teatro Real.	otro día	A
9	d Hijas de Eva	mañana	
10	e Batalla de Damas de Scribe.	otro día	D*
11	f La Sra. Suchini, el Sr. Giraldoni.		
12	g Bellas Artes.	otro día.	
14			
15			A
16			A
17	h Caballero pobre, Si yo fuera rey.		
18			H*
21	i Cuestión de trámites.	mañana	

A*: promesa enteramente cumplida
A: promesa parcialmente cumplida.

La lectura del cuadro nos muestra claramente que todas las promesas no han sido cumplidas, lo que genera una deuda siempre renovada. Así a propósito de la exposición encontramos el día 12: «de las obras de arte más buenas o más malas, queremos hablar con seriedad, y por eso lo dejamos para otro lugar y otro día.» Ese otro día parece ser el día 17 cuando empezamos a leer: «Para respirar otra atmósfera, para buscar pensamientos más risueños en otro mundo, hemos asistido a la exposición de Bellas Artes...» pero no se trata de cuadros aquí tampoco sino de «los pimpollos del género femenino» y añade «confesamos que si hubiéramos de formular un juicio sobre las obras expuestas en la casa de Moneda sin más datos que los que hemos recogido en nuestra última visita nos veríamos en un apuro más que mediano.»

Otra forma de generar una deuda consiste en rechazar temas posibles en nombre del humor del día como en el texto del 5 de octubre:

> Si estuviéramos de otro temple, diríamos a nuestros suscriptores algo de lo mucho que ha pasado, pasa, o está por pasar en la coronada villa [...]
> Adelantaríamos algunas noticias acerca de la próxima exposición de pinturas [...] enumeraríamos las obras dramáticas que se ensayan en la actualidad, los libros que se disponen a ver la luz pública, los salones que se preparan a abrir sus puertas...

El volver a repetir la misma fórmula que en el primero de la serie, «cuanto pase en la coronada villa», sitúa estos condicionales como otros tantos inclumplimientos de la inicial promesa. No me parece equivocado hablar al respecto de «deuda» ya que encontramos el término en la serie, el día 4 de octubre, con una glosa muy interesante: «como lo prometido es deuda, y deu-

---

de el punto de vista del lector, el aficionado a esta sección que la lee en su continuidad, sí que se produce un cambio en el tono.

[16] Mª Cruz Seoane, *Historia del periodismo en España*, t. 2, Madrid, Alianza, 1983, p. 243: «La Ley Nocedal de 1857, la de más larga vigencia en el periodo, supuso un nuevo endurecimiento, estableciendo una serie de minuciosas disposiciones para frenar a la prensa, sobre todo de carácter pecuniario, como elevados depósitos (300 000 reales para crear un diario y 60 000 para los demás) y sanciones».

[17] De la misma forma, en las *Revistas de la semana*, Bécquer describe las limitaciones de las que sufre su crónica: «*El Museo Universal*, quizás cometiendo una indiscreción se ha aventurado alguna vez a alargar el cuello y a meter un poco la cabeza por la entreabierta puerta de la política. Después de haberle dado repertidas veces, como vulgarmente se dice, con la puerta en los hocicos, ha decidido la enmienda...» (18 de marzo de 1866); «Al revés de lo que aconseja el refrán, debemos ocuparnos más bien de la casa del vecino que de la propia» (22 de abril de 1866).

[18] Este sistema de promesas no deja de recordar el que Bécquer elabora para enlazar sus cartas de *Desde mi celda* a partir de la sexta, que analicé en el segundo capítulo de mi tesis. El escritor de las cartas anuncia en la sexta el tema de una próxima carta, pero lo posterga hasta la octava.

das de este género siempre se está en ocasión de pagarlas, hoy vamos a quedar en paz con nuestros suscriptores.» La deuda debe de entenderse con todas sus implicaciones financieras hasta tal punto que si el teatro constituye el tema evidente de la serie, el dinero ocupa su cara oscura[19].

Tema oculto -aunque en ciertas ocasiones muy a las claras como el día 16 con el importe de la multa pagada- insinuándose tan solapadamente que, incluso cuando se le piensa evitar, vuelve uno a él. El texto del día 17, en sus cuatro primeros párrafos, consiste en el anuncio de las dos próximas obras de teatro por estrenar, *El caballero pobre* y ¡*Si yo fuera rey*! a partir del cual la pluma vuela hacia el mundo novelesco con la publicación de una novela *El rey del mundo*. El vínculo entre las tres es el dinero: «El dinero, como afirman las autoridades más respetables desde los tiempos de Quevedo hasta nuestros días, es el verdadero rey...». Une explícitamente las dos obras de teatro y respecto a la novela, la descripción de su cubierta no deja lugar a dudas: «Representa un talego de monedas, que pueden suponerse de oro, y que caen derramándose por una abertura de la tela...». El dinero lo invade todo: «...por eso al querer hablar de artes o de teatros o de cualquier otra cosa, ideas más prosaicas y materiales vienen a mezclarse.» En un esfuerzo, a pesar de todo, para salir de esta materialidad, «para respirar otra atmósfera», el articulista vuelve a la exposición de Bellas Artes. Pero cómo pensará él poder engañar al lector, cuando el día 12 le ha revelado el vínculo entre arte y dinero puesto de manifiesto por la ubicación de la exposición en el Palacio de Moneda:

> Muchas de las personas que pasaban deprisa por delante de las obras más notables de la exposición, se paraban en grandes grupos y por largo rato a contemplar, a través de los hierros de unas ventanas, los talleres donde se fabrica la moneda. Cada uno comprende el arte a su modo.

Representa aquí al mismo tiempo un cambio radical en el público: éste admira menos el arte que el dinero. La insistencia del tema del dinero viene a hermanarse con el sistema de las promesas e introduce la escritura en el mundo de la mercancía, del objeto.

Esta serie ha escogido la dilación por ley, se sitúa bajo el signo de la deuda siempre renovada y la escritura de esta forma no tiene fin. Siempre se tendrá que escribir para cumplir con lo prometido, para rellenar un hueco en el periódico, para llenar un monedero o poco importa el qué, la tarea siempre parece desmesurada frente al «continente» que se trata de colmar. ¿Cómo colmar continentes?

---

[19] El tema del dinero no es nada ajeno a G.A. Bécquer y no sólo en su correspondencia privada.

2. *Rellenar*

Además de las precauciones presentadas por el articulista desde el primer texto con la acumulación de negaciones para definir todo lo que no será la serie, el título escogido, «cualquier cosa», no sólo deja lugar a dudas sobre el caracter literario del artículo que el lector va a empezar, sino que le defrauda también puesto que no anuncia nada a pesar de ser tachado varias veces de «epígrafe»[20]. Antes todo lo contrario, el texto parece estar escrito para justificar el título: «Bah! He aquí la ocasión de justificar plenamente el epígrafe [...] Hablaremos... de cualquier cosa: de modas por ejemplo.» (8-X)[21]. Con este título, la serie abre un espacio inclasificable que no responde a un proyecto preciso, sin plan desde luego. Casi se podría concebir una suerte de reto, algo así como un ejercicio de escritura diario para ver si es posible producir un texto entre la libertad del propósito y la obligación del número de cuartillas.

En el «proemio de (sus) trabajos», está expuesto el problema de «la forma que deberíamos adoptar para comunicar al público nuestras impresiones» quedando excluida la crítica por falta de «perspectiva»[22], lo que representa otro aspecto al que volveremos.

Pensemos en la Rima XXVI y sus dos versos «pienso cual tú que una oda sólo es buena/de un billete de Banco al dorso escrita», así como en la carta del 11 de noviembre de 1860 a *La Iberia*: «Comencé por donde comienzan casi todos: por escribir una tragedia clásica y algunas poesías líricas. Esto es lo que en lenguaje técnico llamamos *pagar patente* de inocencia». En la *Revista* del 22 de julio de 1866 emplea la expresión «desquitarnos con usura» al indicar que el cumplimiento de una promesa queda aplazado. No quita que se nos antoje el nombre de otro conocedor en cuanto a dinero: Juan Valera.

[20] Según la definición dada por G. Genette, «consiste en un comentario del texto, cuyo significado precisa o subraya indirectamente». Esta referencia no es nada anacrónica ya que el propio articulista comenta ciertas obras guiado por el título o por la portada caracterizada de la forma siguiente el 17 de octubre: «No sabemos cuál será el plan concebido por el autor para desarrollar su pensamiento [...] desde luego se nos ha antojado que esta obra, juzgándola por la portada, que a manera de sinfonía preludia sus pensamientos y motivos dominantes debe ser de un interés grandísimo...»

[21] Esta concepción del título está explícitamente formulada por Gustavo Adolfo Bécquer en el principio de la leyenda *Los ojos verdes*: «Hace mucho tiempo que tenía ganas de escribir cualquier cosa con este título. Hoy, que se me ha presentado ocasión, lo he puesto en letras grandes en la primera cuartilla de papel, y luego he dejado a capricho volar la pluma.» El título pone en marcha la narración o la escritura, la cual viene en cierta medida a rellenar o colmar la promesa del título.

[22] Los familiares de los textos de G. A. Bécquer reconocerán una de las cuestiones estéticas de más relevancia en su obra. Se plantea ésta en cuanto a la posibilidad de la escritura poética, pensemos en el principio de la tercera carta de *Desde mi celda*, cuando la «lontananza» permite ver el conjunto caprichoso y pintoresco formado por el pueblo: «Sucede [...] lo que con otras muchas cosas del mundo, en que todo es cuestión de la distancia a que se miran, y la mayor parte de las veces, cuando se llega a ellos, la poesía se convierte en prosa.» En el diálogo pintura-escritura presente en toda la obra de G.A. Bécquer, la perspectiva se traduce como lo que permite a la pintura representar la totalidad con todos sus detalles y entonces constituye un reto para la escritura.

Al designar la sección «Cualquier cosa» como «cuerpo o cuarto del periódico» (17-X), nos da el articulista una pista que seguir para aclarar el problema de la forma[23]. El término sobre el que haré hincapié es el de «cuerpo» ya que me parece íntimamente relacionado con las reiteradas menciones de las mujeres y de la moda siempre consideradas desde el punto de vista del sometimiento a los mandamientos parisienses o de la creación libre a partir de ellos. Que la moda y los vestidos tengan algo que ver con la literatura lo indica el propio articulista el día 8: «Lo mismo que telas y hechuras de vestidos, manteletas o sombreros, hay palabras, usos, vicios, virtudes...»[24].

La búsqueda de la forma adecuada de un texto podrá figurarse mediante la elección de un tipo de traje. La ausencia de forma rígida para la sección «Cualquier cosa» encuentra un eco en la alegría del articulista al oír el anuncio del final del reino de la crinolina:

> ¡Van a flotar de nuevo los trajes de las hermosas como flotan en anchos pliegues las luengas y sueltas túnicas de los ángeles!
>
> Vamos a distinguir al cabo las que saben imprimirle al andar esas graciosas ondulaciones que dejan adivinar la gallardía de la forma de las que se mueven con la seca rigidez de un maniquí de palo.

La crinolina va en contra del movimiento y del andar, encubre, transforma, aniquila la carne que reduce a la escualidez de un «palo». La crinolina simboliza la forma rígida que impide que se «encarnen» las ideas; metáfora, para decirlo de otro modo, del texto muerto que no transmite nada a sus lectores, es decir, todo lo contrario de lo proyectado con «Cualquier cosa»: «Somos el amigo que [...] brinca de un asunto a otro, y toca la superficie de todos y encarna en el fondo de algunos.» Ya dijimos hasta qué punto los textos siguen el capricho de una o varias subjetividades, así que la forma escogida por su soltura deja que se transparente la vida del espíritu. El rechazo de la forma fijada lleva al articulista a distanciarse de los demás artículos de modas indicando

---

[23] La expresión «cuarto del periódico» recuerda pues en la «Introducción sinfónica» aquellos «desvanes del cerebro».

[24] Será ésta la primera manifestación becqueriana de lo que en la «Introducción Sinfónica» plasmará de la manera siguiente: «Mi inteligencia os [los hijos de la imaginación] vestirá, aunque sea de harapos, lo bastante para que no avergüence vuestra desnudez. Yo quisiera forjar para cada uno de vosotros una maravillosa estofa de frases exquisitas...», aunque ya en 1859, en el artículo «Crítica literaria», encontramos un primer esbozo de la misma con la expresión «vestir la idea» y en la introducción a *La Soledad* de Ferrán vuelvan las mujeres y sus ropajes. No obstante, la metáfora de la escritura como vestido del pensamiento -*ornatus* o *habitus*- pertenece, ya lo sabemos, a los tratados de retórica de Cicerón o Quintiliano por ejemplo, a ese fondo de lugares comunes propio de los escritores que han recibido una formación clásica.

que no podrá una «teniendo a la vista nuestros párrafos [...] confeccionarse un traje en su casa.»

Una de las principales consecuencias de la soltura de la forma consiste en la abundancia de digresiones. Aunque parte de ellas nazca del sistema de promesas que analizamos anteriormente, quedan muchas cuyo origen radica en las palabras mismas, siendo un modelo de ello el texto del 10 de octubre. Después de una frase liminar, «Vamos a decir, o más claro, vamos a escribir cuatro palabras de *Las Hijas de Eva*...», empiezan dos digresiones: la primera para aclarar que no se trata de todas las «hijas de Eva», es decir de las mujeres en general, sino de una zarzuela y la segunda, mucho más larga para comentar el uso de la expresión «cuatro palabras». Después de varios párrafos sobre los que vamos a volver, escribe el articulista: «Ahora basta de matemáticas: dejemos digresiones y vamos al asunto.» El lector piensa que por fin va al grano el autor, pero no, puesto que lo siguiente son consideraciones sobre la zarzuela en general. Obviamente se pueden considerar estas digresiones como procedimientos propios del periodista pagado a la línea o a la cuartilla. Me parece, sin embargo, que merecen más detenimiento.

Cerca de una mitad del texto está dedicada a esa retahila de digresiones, situadas todas al principio del artículo, como si el texto necesitara para escribirse de una serie de «embragues». Cojo prestado este término a Roland Barthes porque me parece traducir en un registro teórico lo que el articulista más metafóricamente llama «la embocadura», a propósito del recurso a expresiones figuradas como la de «cuatro palabras»: «He aquí la fórmula consagrada por la tradición para dar principio a todos los artículos a los que no se les encuentra embocadura». Quiero insistir sobre la conciencia aguda que demuestra el escritor de su propia práctica y la representación que da de ella[25], tan alejada de la imagen romántica del escritor inspirado.

Volvamos pues a la primera frase que genera el texto: «Vamos a decir, o más claro, vamos a escribir cuatro palabras de *Las Hijas de Eva*...» y a la digresión-comentario de la expresión «cuatro palabras». En un primer tiempo opone el articulista el sentido propio al sentido figurado subrayando el carácter imposible de la promesa si se la entiende en sentido propio. En su acepción figurada esta promesa desempeña un papel tranquilizador, permite

> [...] atender a la conversación de ciertas personas o soportar la lectura de las producciones de ciertos literatos después de tranquilizarse con la formal promesa de que han de ser breves.

---

[25] Se encuentra muy a menudo esta representación en los textos de G. A. Bécquer como *Cartas literarias a una mujer* o *Desde mi celda*. Las *Revistas de la Semana* en su mayoría llevan la huella de la dificultad del inicio de la escritura. En las obras de Valera y Pérez Galdós figuran comentarios de este tipo, pero no las conozco lo suficiente para poder desarrollar el paralelismo.

La principal característica de esta promesa consiste sin embargo en su incumplimiento. El aspecto revelado aquí, el del cuidado, por parte del articulista[26], de la legibilidad del texto por un público que no tiene particular razón de leerlo ya que, como lo indicamos en nuestra presentación, hace redundancia con «La Gacetilla» o «Revista de la prensa». Las digresiones y promesas, por así decirlo, forman un conjunto que permite cebar al lector y proporcionarle un público al texto al tiempo que engendra la escritura. El movimiento de la lectura y el de la escritura corren parejos.

De considerar la cantidad de promesas incumplidas y digresiones que alejan del asunto, resulta obvio que la meta no consiste en lo que narra el texto sino en su capacidad de ser leído. Así es como se puede entender una de las digresiones del artículo, especie de alegoría del rodeo:

> Cuando un tirador de pistola pone la bala en el blanco, se dice que fue derecho el tiro. La bala es verdad que no puede tomar más que un camino, y recto, pero a ser posible que tomase otro, curvo, angular, o como mejor le pareciese, siempre que llegara al punto que se propone diríamos [...] que dio en el blanco...

La alegoría del tiro en el texto se aplica a la zarzuela *Las Hijas de Eva* que consigue distraer sin recurrir a elementos muy rebuscados o complejos: «Ha dado, en fin, en el blanco. ¿Por qué camino? No importa: ha dado, y de dar se trata.» La recepción del texto por el público va ocupando un lugar cada vez más destacado, llegando incluso a importar más que las pautas estéticas.

Si tenemos en cuenta la corta vida de la sección «Cualquier cosa», nos podemos preguntar si encontró efectivamente un público, si «dió en el blanco». La penúltima frase del último artículo del 26 de octubre[27] dibuja más bien un fracaso: «...tanto va el cántaro a la fuente, hasta que se rompe.»

Con esta necesidad de ganarse un público en un periódico político parece normal que el articulista, desde el primer momento, indique que renuncia a la carrera de crítico, por ser demasiado alto el concepto que de él se hace y por deplorar que «la crítica, la verdadera, alta y seria crítica, tenga en nuestro país que mendigar la publicidad a los periódicos políticos, única lectura que verdaderamente puede decirse que es popular en España»[28]. La crítica literaria no

---

[26] Convendría quizás devolverle al articulista su título de «publicista» tan conforme a las condiciones de publicación.

[27] Como suele ocurrir a menudo, la serie se interrumpe sin previo aviso, nada en el «último» artículo deja sospechar al lector que se trate del último, lo que deja suponer que el autor tampoco lo sabe. La desaparición de una rúbrica constituye una amenaza permanente e inminente que los articulistas debían integrar en su práctica. Sería interesante seguir las huellas que estas condiciones han dejado en los textos.

[28] Cabe recordar, llegados a este punto, que el primer artículo publicado por G.A. Bécquer,

sigue siempre la misma dirección que el gusto de la mayoría, incluso puede chocar con ella; el crítico ve «pasar sereno y desde la orilla el torrente del siglo». Por lo contrario, el articulista miembro de la redacción de un periódico, al tener que conformarse con el gusto del público anda «revuelto con su corriente y [rueda] con sus olas».

Ahora bien, las condiciones de la escritura en un periódico político se van dibujando más precisamente: por una parte el público al que tiene uno que seducir, por otra el regente que reclama su cupo de originales. El trabajo del periodista se compara, el 17 de octubre, a una condena similar a la de Sísifo puesto que tiene que satisfacer a un regente que sufre de una «hidrofobia insaciable de cuartillas»[29]. El periódico no detiene la escritura, no la fija, conforme a su naturaleza efímera —es publicación diaria— y a un soporte que no se beneficia de la permanencia de la que goza la escritura encerrada entre las tapas de un libro. Tarea a cual más ingrata para el escritor que somete su creación a pautas arbitrarias y exteriores al proceso de la creación, a sabiendas además que el fruto de su trabajo, lo más probable, no permanecerá.

«Crítica literaria» (*La Época*, 23-VIII-1859), desarrolla su concepción de la crítica a través de la historia del descubrimiento de Rachel por Julio Janin. Resulta curioso encontrar la misma imagen del crítico, apartado de la mayoría, único capaz de reconocer la verdadera beldad, la que está «por cima de la esfera en que se revuelven y agitan, confundiéndose entre sí, las inquietas olas del inmenso océano de las vulgaridades.» Este artículo de Bécquer rezuma entusiasmo y exigencia tanto intelectual como moral. En el caso de haber sido escrito por Bécquer el primer texto de la serie «Cualquier cosa», conste que la visión de la crítica literaria se ha vuelto en el espacio de tres años mucho más desilusionada ya que el articulista, en 1862, duda de la posibilidad de la existencia de un crítico verdadero dentro del mundo de la prensa. Con todo, Bécquer acababa ya «Crítica literaria» sobre una mención especial para «el más público, el más temible de los medios, el medio de la prensa». Juan Valera escribió por las mismas fechas artículos en los que vienen expuestos los requisitos para ser un buen crítico. Valera es partidario del examen en una obra de su sometimiento a las leyes de la estética, esa «ley artística a la cual deban ajustarse censuras y elogios» (*El Contemporáneo*, 28-XII-1860) mantenida cuatro años más tarde en una reseña de la obra dramática de Antonio García Gutiérrez *Venganza Catalana*, (*El Contemporáneo*, 14-II-1864) -en estos asuntos literarios, y más determinadamente en la crítica de los poetas, es más fácil el oficio de legislador que el de juez»- porque, según él, ése es el criterio para no dejarse llevar por la moda y el éxito inmediato que recibe una obra, que no corresponde quizá además con su mérito real: «el peligro de confundir lo que llaman *voga* los franceses con la duradera y bien cimentada forma». Añade, empleando el mismo argumento de la distancia hallado en el artículo de «Cualquier cosa»: «Tal vez así nos acerquemos más a la verdad en nuestro juicio. Juzguemos la obra, si es posible, como si estuviésemos dos o tres siglos distantes de quien la escribió.»

[29] Esta formula algo misteriosa, por no decir contradictoria, así como la referencia al tormento mitológico encuentran un eco en la primera carta *Desde mi celda*: «...me he comprometido a contribuir con una gota de agua, a fin de llenar ese océano sin fondo, ese abismo de cuartillas que se llama un periódico, especie de tonel que, como el de las Danaides, siempre se le está

3. *Quién escribe*

He postergado hasta el momento esta pregunta para dejar más libertad al análisis del texto, sin imponerle directamente un enfoque que resulta bastante obsesivo y reductor. La búsqueda de la autoría de esta serie ha ocultado casi por completo el texto, su construcción, sus voces, su materialidad, tan relevantes sin embargo, como espero haber mostrado. Llegados a este punto, podemos intentar atar cabos.

La serie «Cualquier cosa» se presenta sin firmar aunque desde el primer artículo hallamos una definición —y aquí empiezan los vaivenes— del o de los redactor(es) de dicha serie: «No somos sabios, ni filósofos, ni críticos, ni apenas periodistas [...] No somos críticos, ya lo hemos dicho una y lo repetiremos mil veces. Somos el amigo...». El sistema de negaciones, interrumpido al final con una afirmación, viene recalcado por una oposición plural/singular: los plurales parecen reservados a los especialistas de diferentes tipos de conocimientos o de escrituras, mientras que el singular se sitúa en un dominio muy distinto, el de los afectos[30]. Escoger ser el amigo implica que el/los articulista(s) privilegia(n) la relación con el lector antes que su pericia en los temas tratados.

Tal elección conlleva, entre otras consecuencias, la de poder escribir sobre dominios habitualmente prohibidos a los hombres, como la moda. El artículo del 8 de octubre revela la hipocresía practicada en la mayoría de los periódicos:

> Un hombre que se ocupa de modas, trajes y tocados hace generalmente el efecto de una mujer que habla de política. En París y aun en Madrid, hay siempre en los periódicos una señorita con un nombre muy poético [...] Nosotros queremos ser más francos, y sin ocultarnos bajo un seudónimo femenino, vamos a charlar hoy [...] de modas...[31]

Este rechazo de un seudónimo femenino, se puede interpretar como partícipe en la misma voluntad de anonimato, pues un seudónimo implica aún una identidad, lo que entra en oposición con el cuidado desplegado por el/los articulista(s) para difuminar la autoría del escritor mediante cambios radicales de persona gramatical y también recurriendo a la «vox populi».

---

echando original y siempre está vacío».

[30] Este mismo procedimiento se halla en *Cartas literarias a una mujer*, donde el que escribe sobre la poesía se presenta como el amigo-amante de su interlocutora y no como poeta.

[31] Podemos citar de esta problemática otros dos textos cuya atribución a Bécquer ha sido discutida por especialistas: «Revista de Salones» y «Bailes y bailes», en los que las descripciones de los trajes ocupan un lugar privilegiado. Robert Pageard inclina hacia una atribución a Valera y es cierto que la vivacidad del tono de ambos, las frecuentes exclamaciones no dejan de recordar el Valera de los *Estudios críticos*. Otro aspecto que me parece importante subrayar consiste en la reivindicación por el articulista de un terreno femenino que encuentra un eco en la «androginia»

Los cambios de persona llegan a producirse dentro de una misma oración, «somos el amigo», dejando pensar que el narrador, persona única, emplea la primera persona del plural para insistir sobre su pertenencia a una comunidad, formada en este caso por los suscriptores y la redacción del periódico[32]. ¿Por qué entonces abandonar este sistema en un único artículo, el del 14 de octubre?

La lectura de este texto nos permite advertir que el cambio de persona gramatical corre pareja de un tono bastante distinto del los demás textos así como de temas poco habituales en la serie: los toros y las mujeres. Aunque tampoco se trata de las mujeres en general, de «las hijas de Eva» para repetir la fórmula de un artículo antes citado, sino de una mujer particular, considerada en su unicidad y no por razones exteriores a la narración -ser la protagonista de la obra de teatro cuya crítica escribe el periodista, como se da el caso con la señora Lamadrid en otras fechas- sino porque resulta ser la atractiva vecina del narrador en los toros, ese domingo de otoño, es decir «un día sin periódico, un día sin cuartillas». Se dibuja ante nosotros lo que podríamos llamar un espacio íntimo, en la medida en que el domingo, día festivo, no pertenece al mundo del trabajo. Excepción, pues, representada por este texto al escoger como tiempo de lo narrado el domingo, si bien se publica un martes. Diferencia también radical con los demás artículos ya que aquí el espectáculo propiamente dicho, los toros, tras ocupar unos escasos renglones, desaparece, se esfuma en dos líneas de puntos suspensivos en el original:

> al fin, y como Dios quiso, le pusieron algunas varas, siempre con gran temor, dejándolo enfriar de puyazo a puyazo, y dándole muerte el amigo Sanz con sus puntadas y repuntadas, sus pases y sus medios pases, atónito de susto y muerto de miedo, como en él es ya uso y costumbre inveterada...
> . . . . . .
> .....

El único espectáculo, en cuya descripción se complace soñador el periodis-

---

del narrador-escritor de *Cartas literarias a una mujer*.

[32] Citaré otro ejemplo sacado de la «Revista dramática» de *El Contemporáneo*, el 29 de septiembre de 1861, artículo atribuido por Cyrus C. Decoster a Valera: «...salvo el estreno de la señorita Portuondo, de quien hemos cantado ya las merecidas alabanzas en dos entusiastas gacetillas. Esta señorita es digna indudablemente del lirismo de nuestro gacetillero. Tiene un cuerpecito airoso, unos ojos negros hermosísimos, y unos dientes que parecen perlas orientales.» El plural, en un primer momento entendido como expresión modesta del yo, remite más bien, con la aparición del gacetillero, al colectivo de la redacción. A menos que, para mayor confusión, el articulista señale su propia tarea de gacetillero en tercera persona... Otro aspecto interesante para nuestra investigación es aquí el tono desenfadado para evocar el aspecto físico de la seño-

ta, consiste en «el palmito de la vecina que me deparó el destino», espectáculo privado, que no se puede compartir con nadie efectivamente. Así pues, con la emergencia de este *yo*, divisamos fugazmente, la *persona* del articulista autor del texto, un aficionado a los toros y a las mujeres. Habría dos tipos de narradores: un Yo privado y un Nosotros periodista. El «nosotros» del periodista corresponde, como lo indiqué más arriba, a la comunidad pero no solamente. La hipotesis de dos voces narradoras no significa que sean dos los autores de esta serie, pueden ser muchos más o uno solo: en un momento dado el periodista ha querido distinguir entre el mundo privado y el mundo público, enseñándonos, sin embargo, que ambos pueden ser objeto de escritura.

Al leer y comentar este texto en primera persona se aleja la posibilidad de que varias personas escriban un mismo artículo de la serie. Si «Cualquier Cosa» es la obra de un colectivo parece más conveniente considerar cada artículo como obra de un escritor único pero en una perspectiva que ya no tiene nada que ver con la individualidad creadora romántica sino más bien con la noción de productor o reproductor.

El periodista, al referirse a sí mismo mediante un plural, aunque sea el de la primera persona, indica también, permítaseme la perogrullada, que ya no es Yo, que ha renunciado o perdido totalidad o parte de su individualidad, lo que expone detalladamente el artículo del 18 de octubre: «El periodista en la sociedad es una especie de buzón ambulante, en el que todo el mundo se considera con el derecho de arrojar su carta...». El periodista escribe a partir de lo leído en esas cartas recibidas, su escritura tiene que expresar una colectividad, renunciando por lo tanto a una creación original en la que la identidad del autor tendría su importancia[33]. Una de las fuentes de estos artículos son los lugares comunes, lo que se dice, de lo que charla la gente, y lógicamente el conjunto rebosa refranes, decires y expresiones. He aquí unas cuantas: «el rábano por las hojas» (3-X), «de gustos no hay nada escrito» (4-X), «dame pan y llámame tonto» (8-X), «no se puede repicar y andar en la procesión» (11-X), «más días hay que ollas», «no por mucho madrugar amanece más temprano» (12-X), «¿Donde vas Vicente? A donde va la gente» (14-X), «vivir para ver», «Vox populi, vox dei» (15-X), «pasión no quita conocimiento» (16-X), «¿Cual es tu enemigo? El de tu oficio» (11-X), «Nihil novum sub sole» (21-X). Analizamos anteriormente de qué manera los clichés daban un nuevo impulso a la escritura, no obstante indican también la irrupción de la voz impersonal. No nos olvidemos que se trata de escribir en un lugar, el periódico, sometido a la ley del mercado y de la producción en serie, así que el recurso a la vox populi -«vox dei» nos recuerda el articulista el día 15- es una forma de llevarse la adhesión del público, o de los suscriptores mejor dicho, pues de ellos depende económicamente el periódico.

---

rita, bastante parecido al de la descripción del «palmito» en el artículo del 14.

[33] Sobre la función del nombre propio para neutralizar la «indeterminación de la primera perso-

Lógica parece entonces la comparación mediante la cual se define el periodista el 2 de octubre:

> todo esto reflejándose en la cámara oscura de una imaginación viva e impresionable, formará el cuadro de donde copiaremos lo que vamos a ofrecer a nuestros lectores.

La «cámara oscura» es a la pintura del natural, en la mayoría de las teorías de la época[34], lo que la prensa periódica al libro de literatura, en ellas va desapareciendo el sujeto creador, por mucho que el articulista añada «una imaginación viva e impresionable». Sospecho que estos dos adjetivos, más que subrayar cualidades subjetivas, apuntan —sobre todo con el empleo de «impresionable» procedente del vocabulario de la fotografía— los progresos realizados en materia fotográfica que permiten captar, cada día mejor, el efímero presente. Los suscriptores de *El Contemporáneo*, al leer «Cualquier cosa», encontrarán su imagen reflejada como en un cuadro, a la vez artístico y fidedigno, por la casi total ausencia de sujeto mediador.

Preguntarse quién escribe va en contra de la corriente que impulsaba la redacción de estos textos cuyos autores, al tener que obedecer a la ley del anonimato, juegan de cierta forma con ella, convirtiéndose en una pluralidad en la que el lector, por su afición y su familiaridad con diferentes estilos, se hará cargo de reconocer e identificar a cada uno[35]. Esta forma lúdica justifica a mi ver plenamente, el que no se aborde la serie «Cualquier cosa» por el problema de la autoría, pues, éste suele ocultar los demás aspectos en los que radica parte de la respuesta. Confrontados a este conjunto de artículos tenemos que adecuar nuestra mirada crítica, idear un método para concebir la práctica literaria en aquel periodo: insertada en la red de intercambios entre distintos escritores pertenecientes a un mismo grupo de amigos, interfieriendo este último con el grupo de la redacción del periódico o con aquellos de las tertulias de los cafés así como con los pintores, dibujantes y músicos con los que está en contacto.

---

na» se puede consultar de Philippe Lejeune *El pacto autobiográfico*.

[34] El 3 de octubre, el articulista vuelve al asunto y escribe: «Se sostiene por muchos que el teatro es una copia fiel de la verdad, pero esto es tan absurdo como creer que la última palabra de la pintura es la fotografía. Tal crítico, que censura acerbamente el sublime estravío de un gran poeta dramático, estad seguros que se extasiará ante una buena prueba fotográfica del retrato de un amigo...». Estos elementos se deben relacionar con la cuestión del realismo y sus acepciones (véase la nota 13). La cuestión del realismo fotográfico viene muy claramente expuesta por Bernardo Riego en «La mirada fotográfica en el tiempo: una propuesta para su interpretación histórica», Actas del Congreso de Cáceres de 1995, *Imagen en Historia: «Las edades de la mirada»* , en prensa.

[35] Cabe citar aquí la introducción que encabeza la tercera de las cartas *Desde mi celda* en la que sin mentar el nombre del autor se atribuyen sin embargo estas cartas de manera indirecta: «Pu-

Quiero aquí desarrollar un ejemplo de las ramificaciones que puede conocer una misma idea. Harto citado es el fragmento de la carta IV de *Desde mi celda* que empieza así: «Porque, no hay duda, el prosaico rasero de la civilización va igualándolo todo. Un irresistible y misterioso impulso tiende a unificar los pueblos con los pueblos, las provincias con las provincias, las naciones con las naciones, y quien sabe si las razas con las razas.» Difícil resulta no hermanarlo con una serie de artículos de Valera dedicados a las corridas de toros entre abril y mayo de 1862, en el último de los cuales se puede leer: «entonces que el *rasero de la civilizacion*, nivelando las condiciones y uniformando las costumbres, habrá hecho desaparecer la diferencia de hábitos, de trajes y quizás de idiomas, entonces, que el exceso de saber, secando el germen de la poesía, habrá dado su última batalla a todo lo ideal, lo maravilloso y lo caballeresco...» (*El Contemporáneo*, 2 de mayo de 1862[36]). O con el artículo «La Nena»: «La civilización, ¡oh, la civilización es un gran bien; pero al mismo tiempo es un rasero prosaico, que concluirá por hacerle adoptar a toda la Humanidad un uniforme! [...] Los trajes, las costumbres y hasta las ciudades, se transforman y pierden su sello característico y primitivo.» La autoría de este último artículo resulta difícil de establecer. Gamallo Fierros y Robert Pageard[37] a continuación suya, abogan a favor de Bécquer aunque no se tenga que descartar por completo a Juan Valera. Considerar los textos desde el mero punto de vista de su atribución a un autor conlleva el peligro de la fijación del texto, o de ideas, de por sí fluctuantes[38], al tiempo que se les resta importancia al grupo y al soporte en el proceso de la creación.

Así Dionisio Gamallo Fierros, en sus *Páginas abandonadas*, intenta destacar una figura individualizada, céntrica e original de creador, lo que aparece a las claras cuando argumenta sus atribuciones de forma un tanto retorcida. En un principio les resta importancia a las recurrencias «símiles, metáforas, imágenes ya utilizados *con anterioridad* [...] Ello pudiera llevar, simplemente, a la mera aceptación de la existencia de prosistas coetáneos de Bécquer, ya contagiados por la magia de su estilo.» Las reivindica, sin embargo, «cuando en las

---

blicamos hoy la tercera carta que nos dirige *desde su celda* uno de nuestros más queridos amigos, antiguo y constante redactor de *El Contemporáneo*, alejado temporalmente de nuestra redacción [...] Las producciones con que nuestro amigo y compañero ha honrado las columnas de nuestra publicación, especialmente sus bellísimas leyendas tan aplaudidas en Madrid...». Se puede leer simbólicamente en ello la desaparición del autor como individualidad creadora tanto más cuanto que el tema de esta tercera carta configura varias representaciones de la muerte del Yo y de la desaparición progresiva del nombre hasta el anonimato del último ejemplo.

[36] Juan Valera, *Artículos de «El Contemporáneo»*, ed. Cyrus Decoster, p. 271. Soy yo quien subraya.

[37] Robert Pageard, *op. cit*., p. 322.

[38] En relación con este aspecto véase la noción de *texto definitivo* que discute Leonardo Romero Tobar en su prólogo a los relatos de Pedro Antonio de Alarcón en la edición de Mª Dolores Royo Latorre, Universidad de Salamanca, 1994. Lo mismo se puede observar en las utilizaciones, con

prosas que hoy exhumamos se adelantan recursos de belleza, figuras de dicción que posteriormente han de reaparecer —a veces literalmente reiterados— en textos suscritos por Bécquer...» Y para concluir añade un argumento muy revelador de su cometido: «En estos casos, de no aceptarse la paternidad becqueriana de los textos primeros y generatrices, será forzoso convenir que en los segundos o derivados el prosista andaluz se ofrece con *merma de su personalidad*, reduciéndose a ser -al menos parcialmente- seguidor, imitador y discípulo de un formidable y anónimo prosista de su tiempo»[39]. Gamallo Fierros vuelve de una manera u otra a una concepción unitaria, quiere construir la figura «formidable» de un maestro que funda «escuelas» -lo que declara explícitamente en el título de un apéndice «La escuela becqueriana de prosa lírica»- y en su visión, llamémosla «romántica», sólo concibe la búsqueda de un individuo, un genio, «formidable prosista» según criterios de originalidad. Para poder aplicar esta visión a la serie «Cualquier cosa», se ve Gamallo Fierros, cuya labor excepcional de revelador funciona perfectamente para otros textos, obligado a multiplicar las piruetas, incurriendo en ciertos casos en contradicciones[40]. «Cualquier cosa» se escapa porque no corresponde a lo que la crítica suele llamar un texto de autor, a la vez que rebasa, sobradamente, los límites de la autoría, cabe una vez más recordarlo. Pero como en ello estamos, a ello volvemos.

Una de las hipótesis en cuanto a la autoría de parte de esta sección la constituye un redactor entre los más importantes por aquellos años en *El Contemporáneo*: Juan Valera. Los datos biográficos corresponden pero no bastan para respaldar totalmente esta posible atribución. Lo que me llamó la atención fue la frase «somos el amigo que en el ángulo de un salón...» del primer artículo que me recordó la dedicatoria de sus *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, con fecha del 29 de marzo de 1864 en Madrid y dirigida al Duque de Rivas, en la que Valera describe su trayectoria literaria y sus años de aprendizaje:

> Con estas creencias y sentimientos, y con mi ideal de perfección literaria siempre en la mente, peregriné por esos

---

distintos sentidos, en años y periódicos diversos, de un mismo grabado.

[39] Dionisio Gamallo Fierros, *op. cit.* , p.181-182. Los subrayados son míos. No quita que la tarea de este estudioso cuya sensibilidad vibró acompañando los textos, permanezca insuperable manantial al que vuelven los becquerianistas, con provecho siempre. Fue el primero, por ejemplo, en atribuírle a Gustavo Adolfo Bécquer la paternidad de las críticas de arte en un momento en que no se ponía de realce la relación entre escritura y pintura en su obra. Sólo he querido apuntar uno de los presupuestos de este tipo de empresa y restablecer la trascendencia de la serie.

[40] *Ibid*., pp. 236-237. La nota (1) expresa algunas dudas y restricciones en cuanto a su valor literario: «Aunque carente de valores líricos, y desprovista de la brillantez de estilo becqueriano...» mientras que las demás notas no ponen en tela de juicio esta atribución.

> mundos durante algunos años, e hice más bien la vida del *hombre de salón* que la del literato, leyendo algo, aunque sin orden ni concierto, y escribiendo rara vez, y versos sólo[41].

La vida del literato no tiene nada que ver con la de «hombre de salón» cuya frivolidad más privilegia la lectura que la escritura, siendo el verso aquí la versión económica o perezosa de la escritura. Además, la inconexión de sus lecturas parece haberse propagado a sus escritos, cuando, al pasar de «aficionado a escribir, a periodista de oficio» dejó de lado su «ideal de perfección» y empezó a escribir «como Dios [le] diese a entender, sin parar[se] mucho en perfiles»:

> No he tenido reposo, ni constancia, ni suficiente fe en mí mismo, no ya para realizar, mas ni para intentar la realización de mi ideal en mis escritos. Todos ellos son ligeros, inconexos, sin plan ni propósito que los ordene a un fin determinado, sin aquella limpieza, sobriedad y sencilla elegancia con que soñé y aún sueño[42].

Esa ligereza confesada, los artículos escogidos por Valera para formar tres volúmenes no la reflejan en sus títulos, antes en un tono a menudo zumbón. Por lo cual me inclinaría también a atribuir a Juan Valera los textos en los que aparece cierta desenvoltura al hablar de las mujeres, ligereza que rara vez se encuentra bajo la pluma de Gustavo Adolfo Bécquer, incluso en los artículos en los que ironiza sobre la mujer a la moda o el uso de las perlas. Pienso en particular en el texto de «Cualquier cosa» del 14 de octubre con los toros, el «palmito de la vecina» y hasta «el amigo del gobierno». Abogo también por atribuir a Juan Valera el del 24 de octubre así como el artículo «La Nena» con su «españolismo» matizado, desarrollado casi con los mismos términos en el prólogo a D. Pedro Antonio de Alarcón de sus *Nuevos estudios críticos*[43]:

> Yo soy radicalmente español por todos cuatro costados.[...] Lo que sí tengo, me jacto de tener y creo haber tenido siempre, por cima de todo mi españolismo, es un espíritu de justicia que me hace reconocer las excelencias y los defectos sin atender a la nacionalidad de quien los tiene [...] Para esto no pido divorcio de Francia; no reniego de Francia y de su influjo: lo que pido es juicio para

---

[41] *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, t. I, segunda edición, Fco Alvarez Editores, Sevilla, sin fecha, p. 11. Soy yo quien subraya.
[42] *Ibid*., p. 12.
[43] Juan Valera, *Nuevos estudios críticos*, Madrid, Imprenta de M.Tello, 1888, p. XIV, XV y XVI.

> que imitemos y sigamos a Francia en lo bueno y no en lo malo...

No resulta imposible imaginar que este escritor, algo mayor que Bécquer, con una carrera diplomática y periodística, haya podido ejercer cierta influencia sobre G. A. Bécquer. Dado su papel en el seno de la redacción de *El Contemporáneo*, Valera hubiera podido idear e instigar el proyecto de «Cualquier cosa», escribiendo varios textos pero no todos, y recurriendo a la participación de ciertos miembros de la redacción con los cuales compartía concepciones estéticas. La posibilidad de un proyecto colectivo también se tiene que considerar aunque las diferencias de «estatuto» literario lo vuelvan más problemático.

Un dato biográfico me parece interesante mencionar como coincidencia entre ambos escritores, sometidos ambos a «l'air du temps», como dicen los franceses. En 1861 ingresa Juan Valera en la Academia Española de la Lengua, pronunciando un discurso sobre: «La poesía popular como ejemplo del punto en que deberían coincidir la idea vulgar y la idea académica sobre la lengua castellana», al tiempo que Bécquer introduce el poemario de Ferrán *La Soledad*. Dividida en seis capítulos, la introducción a partir del tercero trata de la poesía popular, tal como la escribe Ferrán y la concibe Gustavo Adolfo Bécquer: mezcla de creación espontánea del pueblo y de elaboración artística por parte del poeta, sin que falte la referencia a los poetas alemanes[45]. Juan Valera por su parte insiste en el hecho de que la poesía « no debiera ser más que una, siendo siempre popular la buena, y la mala no popular ni merecedora del nombre de poesía»[46], aunque si bien reconoce que «son populares, porque llevan en sí todo el pensamiento y todo el corazón de los pueblos», difiere de Bécquer al añadir: «Esto no prueba, sin embargo, que las grandes y primitivas poesías populares sean obra del vulgo, tengan un origen plebeyo...» Ambos, sin embargo, emiten esa misma concepción de una poesía impersonal[47] así descrita por Valera: «El carácter esencialísimo que distingue a la poesía del pueblo es el ser impersonal, mas no porque no sea obra de un poeta, cuyo nombre se sabe a veces, sino porque en las épocas de espontaneidad el poeta no vuelve sobre sí mismo...»

---

[44] Carmen Bravo-Villasante, *Vida de Juan Valera*, Ed. de Cultura Hispánica, Madrid, 1989, p. 116.

[45] La publicación de la colección de cantares de Ferrán dió lugar a varios artículos en la prensa. Así, en *El Museo Universal*, el 19 de mayo de 1861, Florencio Janer publicó una reseña titulada «Poesía popular. *La Soledad*: colección de cantares por Augusto Ferrán y Fornies» en la que escribe: «Tan escasamente cultivado como se halla entre nosotros el género a que nos referimos, hace esperar que el señor Ferrán enriquecerá con nuevos cantares su preciosa colección y no abandonará el camino iniciado con tanto acierto.»

[46] Juan Valera, *Obras completas*, Aguilar, 1958, p. 1058.

[47] *Op. cit*., p. 1058.

Podríamos entonces considerar bajo otra luz la serie «Cualquier cosa»: como unos artículos en los que se materializaría la voluntad de elaborar una creación popular, sin «enemistad [ni] antagonismo» con creaciones más eruditas de las que se ha «borrado» el autor.

He aquí la máxima paradoja: al tiempo que desaparece la identidad del autor en el anonimato propio de la prensa periódica y que la voz del narrador se pierde dentro del murmullo de la «vox populi», la escritura reivindica la subjetividad más absoluta, simbolizada por los caprichos, la frivolidad, los cambios y contradicciones. Si por una parte se trata de escribir con una precisión matemática para rellenar siempre el mismo número de cuartillas, por otra, descubriéndose esa obligación, aparece la libertad de la creación que sólo aspira a obedecer al momento y al gusto.

Esta paradoja nace de las condiciones de producción de la escritura: el único medio o casi para sobrevivir de su pluma consiste en pertenecer a la redacción de un periódico, lo que implica un modo de producción sometido a la ley de la serie, de la regularidad, dentro de prioridades superiores si se trata de un periódico político: siempre el artículo de literatura, de noticias teatrales se amoldará al hueco dejado por los artículos serios, incluso podrá darse el caso de artículos creados para colmar un vacío. ¿Quién dirá cuantas líneas de puntos o frases hechas son ripio?

«Cualquier cosa» saca a la luz de la escritura ese proceso que le resta nobleza a la creación literaria al tiempo que somete al artista a unas dificultades de las que sólo le puede salvar su talento. El escribir a las claras las nuevas pautas de la creación literaria dentro de la redacción de un periódico aparece en muchas partes de la escritura becqueriana, como lo he podido analizar en otras obras[48], pero lo mismo quizá descubriría un análisis detallado de la obra de otros escritores, de Valera en particular. Lo esencial no estriba en conseguir atribuir estos textos, ya lo habrán entendido, sino más bien en destacar cómo esta serie propone un nuevo código de lectura propio de su tiempo a la vez que expone a las claras un taller de la escritura en la era del consumo.

---

[48] Las *Revistas de la semana* no son los únicos textos que se pueden citar: textos aislados pero también conjuntos como las *Cartas literarias a una mujer* o las cartas *Desde mi celda* atestiguan lo mismo, como expuse en mi tesis.

Estudios

nº 6 (1997), pp. 115-132. ISSN 1133-1046.

MI PRIMER ENSAYO, DE CASTA ESTEBAN

Carlos A. Rizos

A Natàlia...

En este estudio pretendo volver sobre el libro *Mi primer ensayo.Colección de cuentos con pretensiones de artículos* de Casta Esteban y Navarro, quien se presenta como «Viuda de Gustavo A. Bécquer» con la intención capciosa de dar autoridad a su obra. Fue impreso en Madrid por el tipógrafo Manuel Ginés Hernández en 1884.

El volumen consta de 352 páginas en cuarto, su precio de venta al público era de cinco pesetas (aunque Palau[1] recoge diez; seguramente porque la encuadernación del ejemplar que manejó debía de ser en tela) y está encuadernado «en rústica con cubiertas de papel azulado»[2] . Dejando a un lado la dedicatoria «A la Excma. Marquesa del Salar» (esposa de Don Fernando Pérez del Pulgar y Fernández de Villavicencio, VIII Marqués del Salar, X Conde de Belmonte del Tajo y VIII Conde de la Maseguilla, nacido en 1861 y muerto en 1928), está formado por trece relatos de irregular extensión: «Dos palabras a mi sexo», «Un sueño en Triana», «La mano», «No hay principio sin fin», «¡La boda H!», «Un encuentro feliz y desgraciado», «Historia de un pobre duro», «Los aficionados», «La romería de San Isidro», «Una carta del otro mundo», «¿Existe el amor?», «La muralla de carne» y « La portera».

Se trata de un libro poco conocido y me parece una buena razón para justificar estas palabras el hecho de que no aparezca ni siquiera mencionado en la biografía de Robert Pageard[3]. Esto hace pensar que ha caído en el olvido desde

[1] Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Palau, 1954, (2ª edición), *s.v.* Esteban y Navarro (Casta).

[2] José María Martínez Cachero, «La viuda de Bécquer, escritora», *in Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1960-62, vol. II (1961), p. 450 (pp. 443-457).

[3] Robert Pageard, *Bécquer: leyenda y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

que lo estudiaron J. Domínguez Bordona[4], Heliodoro Carpintero[5] y José María Martínez Cachero[6]. El primero hizo una breve reseña; el segundo destacó, acertadamente, la importancia de su valor documental sin ocuparse de él pero proponiéndolo como tema de investigación; y el último se centró en los defectos de la obra más que en las virtudes que yo trataré de resaltar aquí.

I. *Autoría*

En primer lugar cabe preguntarse por qué lo escribió esta mujer, que jamás había tomado la pluma para otra cosa que para sus sucintas cartas, en un estilo mucho más zafio que el de *Mi primer ensayo*, dirigidas a sus padres Francisco Esteban y Antonia Navarro. Con todo, no me parece ésta razón suficiente para desacreditar la autoría del libro. El lenguaje de las cartas (muy anteriores al libro) no se aleja de los relatos más de lo que puede distar el estilo de las cartas del propio Gustavo a sus suegros con respecto a sus prosas literarias:

> Queridos padres / ya Gustavo les dice lo de la Zarzuela que a salido perfectamente a mama que *los* tenga muy felices que la tengo echo un pañuelo de la mano con letras bordadas en oro que se usan bastante. Sin mas su hija / Casta. (15 de junio de 1863)[7]

> Queridos padres / antes de ayer llego a *esta* Gustavo mucho mejor que se fue las celdas nos la an dejado en beinte cinco duros al ano ya todos tenemos pagado y las cosas las arreglado bien que cuanto se bacune el niño bamos air aberlos a Vd. esta el niño desde que binimos a *esto* desconocido de hermoso con esta ban tres cartas sin contestación ninguna bengase por aqui que esta muy bien su hija que los quiere / Casta. (fines de abril de 1864[8]; la cursiva es mía)

En cuestión de un año ha mejorado de forma mínima la ortografía literal (la 'h' de 'hermoso') y prosódica (la tilde de 'contestación') y en la sintáctica se decanta por abstenerse en la puntuación. Y téngase en cuenta que la publicación del libro tuvo lugar veinte años después de la segunda carta. Además,

---

[4] J. Domínguez Bordona, «Un libro de la viuda de Bécquer», *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, 3 (1926), pp. 105-107. Ya él empieza con estas palabras: «No dan noticia los biógrafos de Bécquer de un libro que su viuda, Casta Esteban y Navarro, publicó».
[5] Heliodoro Carpintero, *Bécquer de par en par*, Madrid, Ínsula, 1971 (2ª edición; 1ª: 1957).
[6] *Art. cit*.
[7] *Ap*. Pageard, *op. cit*., p. 301.
[8] *Ap*. Rafael Montesinos, *Bécquer: biografía e imagen*, Barcelona, RM, 1977, p. 55, n. 1.

podemos ver que Casta se dirige a sus padres con unas palabras semejantes a las que utilizaría en una conversación cotidiana, sólo que aquí está enmarcada en los términos que requiere una carta, con lo que tuvo sobrado tiempo para mejorar su escritura. Compárense ahora estas cartas con las de Gustavo, enviadas junto con las de Casta, a sus suegros:

> [...] Dé usted a madre los días de nuestra parte. Sentimos no haber podido estar en *ésa* el día de San Antonio [...] (15 de junio de 1863)
>
> Queridos padres/ Después de haber estado un mes en Madrid, me encuentro en Veruela bastante bueno. A Casta y el niño los he encontrado bien y, según me dice, ustedes también se encuentran con salud. Ahora voy a ver si vacuno al niño para llevarlo a *ésa*, donde pasaremos algunos días [...] / Gustavo. (fines de abril de 1864; la cursiva es mía)[9]

Aunque sólo reproduzco dos fragmentos, se puede ver que el uso de los pronombres deícticos y anafóricos que subrayo es tan torpe en Casta como en Gustavo. Comparémoslo con este «papel» que lee uno de los personajes de «La muralla de carne» (p. 257): «Mañana llegaremos a *ésa* a las diez. Tu hermana MATILDE.» (la cursiva es mía). Esto nos lleva, por lo menos, a tolerar que este libro pudo ser escrito por quien lo firma (en el intervalo de tiempo que media entre unos y otros escritos pudo dar solidez a su estilo). Que ésta se presente explícitamente, desde la portada y la dedicatoria, como «viuda de Gustavo A. Bécquer» demuestra que se está buscando el éxito a través de la fama alcanzada por su marido a partir de la primera edición (1871), póstuma, de sus *Obras*. En otro caso, no hubiera indicado esta relación de parentesco, habiendo ya enviudado de su segundo marido, Manuel Rodríguez Bernardo. Tampoco es verosímil, como ha demostrado Carpintero[10], que Casta escribiera «estas mal trazadas líneas, como último recurso para defenderme de la miseria y del hambre», según se justifica en la dedicatoria (p. 6). Eran muchos los recursos económicos que tenía: la herencia de su padre (ganado y propiedades[11]), de su segundo marido (recaudador de contribuciones[12]), parte de los beneficios de las *Obras* de Gustavo[13]; su espíritu codicioso se suma a todo esto. Además, es bien sabido que un libro, por mucho éxito que tuviera, no

---

[9] Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras Completas* (edición de Ricardo Navas Ruiz), Madrid, Turner, 1995, vol. II, pp. 1149-1151.
[10] *Op. cit*., pp. 133 y ss. y *passim*.
[11] *Ib*., pp. 126 y 127.
[12] *Ib*., p. 129.
[13] *Ib.*, p. 128.

daba para salvar una situación económica deficiente, cuanto menos «para no morirnos de hambre» (p. 7). Es más, no poco es el dinero necesario «para atender a los gastos de su impresión» (p. 5). Con todo, es cierto que Casta sólo se vio remunerada con la primera edición de las *Obras* de Gustavo (1871), cuyos derechos vendió su hijo Gustavo al librero Fernando Fe por setenta y cinco míseras pesetas[14]; de ahí que se lamente porque la miseria y el hambre «es la única herencia que por desgracia alcanzamos las viudas de los poetas» (p. 6).

Asimismo, no es difícil advertir que, si lo que pretendía era ver «compensados mis desvelos con usura» (p. 7), no hacía falta llenar 352 páginas; y menos cuando «pobre y enfermo estaba mi ser» (p. 5). Muy al contrario, revela este libro una verdadera afición a la escritura, tal vez como consecuencia del gusto por la lectura, según se deduce de las múltiples citas y alusiones literarias que se hacen a lo largo de la obra.

En cuanto a la posible autoría becqueriana de esta colección de cuentos, ya Domínguez Bordona señala que hay «fantasías en el tono de las *Hojas secas* de Bécquer, tales como "Un sueño de Triana" o "Un encuentro feliz", en las que pudiera sospecharse un antiguo original del mismo Bécquer retocado o completado por su viuda»[15]. Después Martínez Cachero[16] indicó la improbabilidad de que sean textos inéditos de Gustavo, entendidos como esbozos desarrollados por la mano de la viuda. Allí mismo habla del difícil y lejano parentesco de «Una carta del otro mundo» con la «leyenda fantástica» «La vida de los muertos» que aparece mencionada en la sección de «caprichos» de los proyectos literarios recogidos por Rodríguez Correa en el prólogo a la primera edición de las *Obras* (1871) de Gustavo. Añado yo la asimismo ariesgada propuesta de conexión que pudiera haber entre «La filosofía del matrimonio» (uno de esos proyectos definido como «comedia casera») y los relatos de *Mi primer ensayo* que se ocupan del tema del matrimonio: «La mano» y «¡La boda H!».

En *Mi primer ensayo* se localizan bastantes datos referentes a la biografía de Casta. Los podemos situar cronológicamente en las tres etapas que vivió desde su matrimonio con Gustavo: 1) el tiempo que estuvo casada con éste; 2) su segundo matrimonio; y 3) su viudedad. Apela a la primera cuando dice que «sólo los poetas son los que se acercan algo a sus [de las mujeres] secretos» (p. 133); palabras que recuerdan a las de Gustavo en su tercera carta *Desde mi celda*: «Fenómenos del amor que sólo las mujeres saben sentir y los poetas descifrar»[17]; o en la tercera de sus *Cartas literarias a una mujer*: «Mil pensa-

---

[14] Julia Bécquer, «La verdad sobre los hermanos Bécquer. Memorias de Julia Bécquer», en *Gustavo Adolfo Bécquer* (Russell P. Sebold, ed.), Madrid, Taurus, 1985, p. 51 (pp. 35-51).
[15] *Art. cit.*, p. 106.
[16] *Art. cit.*, p. 450.
[17] *Obras completas*, vol. II, p. 335.

mientos desconocidos que todos ellos son poesía, poesía verdadera y espontánea que la mujer no sabe formular, pero que siente y comprende mejor que nosotros [los poetas]»[18].

Al matrimonio de Casta con Manuel Rodríguez Bernardo, asturiano y recaudador de contribuciones en Noviercas, se alude en varias ocasiones. Es el caso de la aparición de un personaje (aquí un sereno) asturiano (no se da este dato explícitamente pero queda claro por el dialecto: condenadu, amarru, perru, dumingo, pájaru, creu; p. 72). El sereno de «La muralla de carne» está en la misma línea (p. 246): demonius, condenadus, rumpiéronme, Ayuntamientu. Otro asturiano aparece, asimismo ridiculizado, en «La romería de San Isidro»: «un hijo hidalgo de Pelayo; es decir, un asturiano...» (p. 198). Más clara es la alusión a este segundo marido cuando, en «Historia de un pobre duro» (pp. 99-103), un usurero le tira los tejos a una clienta que dice tener «una cita que el banquero X la tiene dada, y de la cual pende toda su fortuna» (p. 101). Este último motivo se repite en «La romería de San Isidro»: «si no hubiera sido por mí, y mis buenas relaciones con el banquero T, ya nos habíamos muerto de hambre mil veces» (p. 179), estando ella casada y con hijos.

La etapa de la viudedad, dejando a un lado sus quejas de la dedicatoria ya vista, la encontramos en el motivo de la «pobre viuda» (p. 86; p. 138, «la viuda huyendo de los horrores de la miseria»; p. 159, «viudas sin sueldo»). No podemos dudar de lo autobiográfico que resulta este párrafo, extraído de «Dos palabras a mi sexo», que manifiesta el abandono a que se vio reducida Casta tras la muerte de Gustavo por parte de los amigos de éste: «Apelo en mi favor y me someto al fallo de todas las viudas y huérfanas del mundo, y que digan con verdad si los amigos de sus padres y esposos fueron iguales para ellas; los primeros días que perdemos estos seres queridos, nos ofrecen siempre cuanto podemos desear; después sus visitas son escasas y con intervalos de algunos meses de una a otra; más tarde, apenas nos recuerdan, y con un saludo, a nuestro paso, forzado y tibio, que los años enfrían, llega un día, andando el tiempo, que dicen: -¡No recuerdo de usted! -Y más tarde: -¡No la conozco! -¿Y por qué? ¡Porque no puede existir tal amistad!» (p. 18). Al leer este final no podemos evitar pensar en la rima XL de Gustavo (vv. 17 y 18): «Creo que en alguna parte / he visto a usted». Por otro lado, cuando en «Los aficionados» Casta presenta a los que lo son «al dinero por medio de un casamiento con una mujer rica», debe de estar pensando en el matrimonio de su madre Antonia, a los sesenta y siete años de edad (1 de julio de 1881), con el también viudo pero ambicioso, a ojos de Casta, Manuel Zoya[19]. No obstante, hay otra interpretación posible de este pasaje: puede estar aludiendo a las relaciones adúlteras que tuvo Casta con su antiguo novio Hilarión Borobia «El Rubio», consecuen-

---

[18] *Ib*., p. 359.
[19] Heliodoro Carpintero, *op. cit*., p. 135.

cia de los celos que ella pretendía dar a Gustavo como venganza por el abandono en que la tenía por culpa de su hermano Valeriano, y catalizadas por los intereses lucrativos de «El Rubio», que buscaba el dinero de Bécquer a través de ella[20]. Por último, en «La muralla de carne» vemos que el narrador homodiegético acaba la historia «viudo por segunda vez» (p. 289), como Casta. Todos estos datos biográficos inclinan la balanza de la autoría del lado de Casta Esteban, que pudo escribirlo con un estilo muy superior al de sus cartas de veinte años atrás. Sí es posible que la obra fuera revisada por otra persona (o por el mismo taller tipográfico) para su publicación.

II. *Contenidos*

Si procedemos a un análisis global de *Mi primer ensayo,* podemos ver fácilmente la doble línea genérica que ha señalado acertadamente Martínez Cachero[21]. Por un lado, cuentos «costumbristas»: «La mano», «¡La boda H!», «Historia de un pobre duro», «Los aficionados», «La romería de San Isidro» y «La portera». Por otro, los relatos que ha calificado de «divagaciones románticas»: «Un sueño de Triana», «No hay principio sin fin», «Un encuentro feliz y desgraciado» y «¿Existe el amor?». Y considera que dos cuentos están en la intersección de ambos grupos: «Una carta del otro mundo» y «La muralla de carne»; lo que hace Casta para lograr esta combinación, en el primero de los casos, es tratar una cuestión grave distanciándose a través del humor y la burla. «La muralla de carne», en cambio, es una novela sentimental (su extensión, de casi setenta páginas, permite usar este término) y recoge muchos tópicos propios de este género; es el caso de la retirada de Lola a un convento porque su amor no es posible. La primera de las narraciones del libro es «Dos palabras a mi sexo», que es un manifiesto feminista y realiza la misión de un prólogo.

La estructura es clara. La dedicatoria funciona de *captatio benevolentiae* por medio de la expresión de humildad, que ya no es falsa sino sincera modestia (aun así, no deja de ser un recurso retórico): «Señora: perdonad mi atrevimiento al dedicarla tan mezquino recuerdo, hijo de mi seco cerebro [...] carece de todo mérito literario» (p. 5). El contiguo prólogo-manifiesto «Dos palabras a mi sexo» se sirve también de estos tópicos: «mi primera y pobre producción [...] llena de faltas y errores»; «tomo mi mal cortada pluma» y «escribo una mala obra». Lo volvemos a encontrar varias veces a lo largo del libro: p. 27, «escribirte (por no decir garrapatearte)»; p. 175, «mi insulso relato»; p. 190, «mis escasas luces y mi destemplado estilo»; p. 219, «esta mal trazada carta» y p. 293, «estas mal trazadas líneas». De modo semejante, la fingida pobreza en

[20] *Ib*., p. 151.
[21] Art. cit., p. 451.

que la autora insiste en esta dedicatoria (y que, como he señalado, se repite en todo el libro) tal vez no sea más que el tradicional tópico de la *aurea mediocritas* que, a su vez, busca la benevolencia de la Marquesa del Salar.

«Dos palabras a mi sexo» va dirigido a «¡mis queridas hermanas!», las mujeres. Es una interpelación al «bello sexo» (p. 131 y *passim*) con el fin de incitarlo a «la unión de la mujer» (p. 17). Hace un panegírico de las que están «bajo el bochornoso título de sexo débil» (*ib*.), destacando la importancia que han tenido las mujeres por «su valor y su talento» (*ib*.) en el devenir de la historia y en la conformación de las letras a pesar de que sus nombres «han pasado al olvido más oscuro» (p. 14). Con todo, recuerda a las más ilustres llegando a reproducir el poema en redondillas de Sor Juana Inés de la Cruz «Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón» en trece de sus quince estrofas. Aunque desdeña al hombre, busca la liberación de la mujer a través de la imitación de «la conducta del sexo fuerte, y lo seremos tanto o más que el suyo» (p. 17). No obstante, «nosotras somos la palanca que mueve el universo» y «el imán que atrae hacia sí a su compañero el hombre, el cual empieza por besar nuestras plantas para más tarde convertirse en nuestro señor, no en nuestro amigo».

En lo que se refiere al resto de las narraciones, no yerra Casta cuando dice en la dedicatoria que «muy poco es su valor positivo en mérito literario» (p. 6). A mi entender, sólo se salva, por su originalidad, la «Historia de un pobre duro». Es la relación de las andanzas y adversidades de una moneda de cinco pesetas, contada por ella misma, desde su nacimiento-acuñación en la inclusa-Casa de la Moneda. Por la extensión (pp. 85-175) podríamos atribuirle el apelativo de novela. Va encabezada por una cita de «Gustavo A. Bécquer» extraída de la que tal vez fue su última prosa, «Las hojas secas», publicada en 1871 (Bécquer había muerto el 22 de diciembre de 1870): «-Y ¿adónde vas? -No lo sé, ¿lo sabe acaso el viento que me empuja?». Con ello pretende ponernos en antecedentes de la volubilidad y volatilidad del destino y de la vida. Casta manifiesta a través de este relato cómo la vida, la gente, el destino y la Providencia han jugado con ella como con el duro que protagoniza la historia; es decir, la moneda no sería otra cosa que un *alter ego* de la autora.

La técnica del discurso narrado por un sujeto carente, en la vida real, de la capacidad verbal y que sólo la posee en el mundo de la ficción la podemos remontar muy lejos en el tiempo. El mismo Bécquer escribió, además de «Las hojas secas», donde se desarrolla un diálogo entre dos hojas caídas que se han encontrado por azar, la narración titulada «Memorias de un pavo». Aquí ha consignado las «Impresiones, notas sueltas y pensamientos filosóficos de un pavo destinados a utilizarse en la redacción de sus Memorias». Confirma el carácter paródico-autobiográfico de la «Historia de un pobre duro» el hecho de que el primer dueño de esta moneda sea «una pobre viuda» (p. 86). No sorprende que el protagonista elegido por la «pobre» viuda de Bécquer sea un duro, conociendo la obsesión que sentía por el poderoso caballero: fue ella la

que «quejábase de exceso de poesía y escasez de cocido»[22]. Se trata de un narrador no omnisciente que se dedica a describir lo que ve y lo que oye, con las limitaciones que podría tener cualquier mortal: por ejemplo, cuando dice «no pude percibir ni una palabra « (p. 103) o «yo no sé qué hora sería» (p. 134). Casta aprovecha este texto para hacer crítica social manifestándose, mediante la sátira, disconforme con el orden establecido. Así, carga las tintas contra el clero (pp. 116-120, 137-138, 141, 146), contra los hombres (pp. 116, 122, 131-132), contra los funcionarios (pp. 107, 122, 157-168 y 238-240), contra España (p. 165) y contra la estructura social (p. 134). O ataca la superstición (pp. 145 y 154), en defensa de la razón (p. 145). Tampoco pierde la ocasión para desarrollar una declaración de principios como la que hace a propósito del celibato en el clero (pp. 139 y 140) sirviéndose de unos versos de Santa Teresa de Jesús tomados del célebre poema «Muero porque no muero» (vv. 18-21): «¡Ay, qué larga es esta vida, / qué duros estos destierros, / esta cárcel y estos hierros / en que está el alma metida!». O bien teoriza acerca del lenguaje: la función de los eufemismos (p. 164) o la interpretación y uso de los nombres propios (p. 168).

III. *Notas sobre intertextualidad*

Retomando la visión de *Mi primer ensayo* en su conjunto, voy a dar ahora algunas notas de intertextualidad pasiva (difícilmente podría ser activa en el caso de este poco conocido libro), aunque no van a ser, ni mucho menos, exhaustivas, ya que el lugar apropiado para una tarea como ésta serían las notas de una edición del texto. Además de los pasajes ya señalados a lo largo de este trabajo, encontramos a su esposo Gustavo en varios lugares. Ya mencionó Rafael Montesinos[23] el «asombroso paralelismo» que existe entre un pasaje de «No hay principio sin fin» (pp. 47 y 48) y la rima LVIII, donde se expresa la idea de la fugacidad del amor. Pero el caso más claro está al final de «Un encuentro feliz y desgraciado», donde reproduce la rima XVII: «Hoy la tierra y el cielo me sonríen, / hoy llega al fondo de mi alma el sol; / hoy la he visto, la he visto y me ha mirado; / hoy creo en Dios». La prosa de este relato es muy becqueriana. Su hilo argumental es parecido al de «Tres fechas» de Gustavo (hay tres encuentros casuales con la amada). Además, hay varias alusiones a las *Rimas*. El «¿qué culpa tengo yo que tu aliento quemara el mío y que tu boca rozara la mía con la velocidad del rayo?» (p. 80) se puede confrontar con los versos 9-18 de la rima XXIX: «¿Cuánto duró? Ni aun entonces / pude

---

[22] Gonzalo Reparaz, «A mi buen amigo Gustavo Adolfo Bécquer. Recuerdo y homenaje», *El Sol*, Madrid, año XX, 26 de febrero de 1936, p. 6 (citado por Rica Brown, *Gustavo Adolfo Bécquer, en dos tiempos,* Barcelona, Aedos, 1962, p. 205).
[23] *Op. cit*., p. 56.

saberlo. / Sólo sé que no se oía / más que el aliento, / que apresurado escapaba / del labio seco. / Sólo sé que nos volvimos / los dos a un tiempo / y nuestros ojos se hallaron / y sonó un beso». Cuando dice «al encontrarse tus miradas con las mías, se entienden y tiemblan de placer; al contacto del fuego de tus pupilas, se retiran asustadas de sí mismas, y como si les faltaran las fuerzas para sostener la lucha entre el amor y el deber, huyen del combate y se clavan en el suelo...» (p. 82) no podemos dejar de pensar en la rima XXI y, sobre todo, en la segunda estrofa de la VIII: «Cuando miro de noche en el fondo / oscuro del cielo / las estrellas temblar como ardientes / pupilas de fuego, / me parece posible a do brillan / subir en un vuelo, / anegarme en su luz, y con ellas / en lumbre encendido / fundirme en un beso». En esta misma narración encontramos la idea de que la mujer ha de ser libre (p. 81), desarrollada por Bécquer en «La mujer a la moda»: «debe ser libre. Libre como lo es la mujer joven y viuda o la casada que no tiene que sujetarse a vulgares ocupaciones y vive en el gran mundo, donde la tradición ha cortado con el cuchillo del ridículo ciertos lazos pequeños que sujetan a otras mujeres a la voluntad ajena».

También es becqueriana la idea que expresa la anónima cita que encabeza «Un sueño de Triana»: «La vida es sueño y la muerte nos despierta». Aunque la primera parte es claramente calderoniana, la segunda no aparece en la obra del dramaturgo barroco. En cambio, en las *Rimas* leemos «¡despertar es morir!» (LXIX, 6); y en «Es un sueño la vida» dice Gustavo: «un sueño que [ojalá] durara hasta la muerte». En «Dos palabras a mi sexo» se ocupa Casta, en un momento dado (p. 11; a propósito de la envidia, sometida a análisis por Bécquer en «La mujer a la moda»), de la burla, la murmuración y la honra dependientes de la apariencia, según los explica el poeta sevillano en «La ridiculez». En la página siguiente (p. 12), la Esteban pronuncia este grito de exaltación: «Nosotras somos la palanca que mueve el universo [...] Buscad un punto de apoyo y la victoria es nuestra». Recogido también en «La ridiculez» con estas palabras: «Dadme un punto de apoyo -decía Arquímedes- y levantaré en peso el mundo». Es probable que, al escribir este prólogo, nuestra escritora tuviera delante este tratado de su difunto esposo. El tema de la archiconocida rima LIII lo tenemos en la «Historia de un pobre duro» (p. 91): «testigos somos de sus locos amores, como los nidos de los tiernos ruiseñores», donde podemos observar una rima consonante, no rara en el estilo de Casta, como luego veremos; además, las golondrinas se han trocado en ruiseñores adquiriendo la capacidad de revelar los locos amores y «nuestros nombres» (LIII, 7). En «Una carta del otro mundo» se toma el apelativo «perezoso» como una «lisonja» (p. 207), como seguramente lo hubiera recibido Bécquer a juzgar por lo que dice en «La pereza»: «ennoblece al hombre porque le da cierta semejanza con los privilegiados seres que gozan de la inmortalidad». Para acabar, señalaré dos alusiones que aparecen en la última página de «¿Existe el amor?» (p. 223). Una es la que dice «el mejor billete de amor es un billete de Banco», que expresa lo mismo que Gustavo cuando en la rima XXVI leemos que «una oda sólo es

buena / de un billete de Banco al dorso escrita»; esto hace pensar que esta rima pudiera ir dirigida a su esposa. La otra alusión es la de «la hoja seca rodando por el suelo es el juguete del huracán que hace seguir su destino cuyo paradero ignora», que está en clara conexión con la ya comentada prosa «Las hojas secas» y con varias rimas que se sirven de este motivo romántico (II, 5-8).

Otros autores de la época aludidos son Juan Martínez Villergas, cuyos versos («Nos llaman descamisados / y nos dicen la verdad; / no tiene el hombre camisa / de quien se pueda fiar», de *Poesías jocosas y satíricas*, 1842) encabezan «¡La boda H!»; Espronceda (p. 63, «cincuenta cañones por banda»; o la aparición del mismo poeta en «La muralla de carne», p. 289); Zorrilla (p. 170, *El puñal del godo*, a cuya representación asistió la familia Bécquer, según nos cuenta Julia Bécquer[24]; a un pasaje del *Don Juan Tenorio* se refiere en la página 233); el melodrama de mayor taquilla del siglo *La pata de cabra* (p. 66); la comedia de Adelardo López de Ayala *El tanto por ciento* (1861; pp. 88 y 156), etc.

Merece la pena detenerse en el final de «La muralla de carne» (pp. 289-292). En una pesadilla al protagonista «viudo por segunda vez», se le aparece Espronceda: «burlona se destacaba la imagen de Espronceda, cuya mirada me hacía mal, y su sonrisa hería mi alma». Lo llama «rey de los poetas» y presenta un elogio del «canto a Teresa» del «diablo mundo» ofreciéndonos la interpretación que de este hace Casta Esteban: «Cuando leía tus amores y luego tus desvíos y tornar a tus amores, yo me reía y cuanto tú más llorabas, rebosando el veneno de tu alma, y sin razón me reía» (p. 290). Hace una lectura irónica del canto dedicado a Teresa Mancha. Es más, llega a afirmar que «Ella vivía aún, cuando tu canto escribiste, pero no para tu amor; ¿su corazón estaba muerto? No; pero dormido sí; el placer mundano que en tu ausencia corrió, mató tus ilusiones, destrozando tu corazón en pedazos infinitos y al contemplarla otra vez, tu amor te venció de nuevo, haciéndote su prisionero; ¡mas ella ya no era pura! era sólo una ramera, metalizadas sus caricias, su corazón sin fe, y de sus impuros labios la verdad había huido y en su pecho la maldad era su norte y su guía» (p. 291). Recordemos que Teresa Mancha murió en septiembre de 1839 y que el *Diablo mundo* apareció en julio del año siguiente. Se opone a las palabras de Espronceda en el canto (vv. 1746 y 1747 del poema: «ante mis ojos la funesta losa, / donde vil polvo tu beldad reposa»), según las cuales debió de escribirlo después del entierro[25].

---

[24] *Art. cit.*, p. 49.

[25] Robert Marrast, «Introducción» a su edición de *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 42 y 43. El «Canto a Teresa» se ha leído de múltiples maneras. Se acerca bastante a la de Casta la que hace Yolanda Vallejo en «Proposición y propósito: *Canto a Teresa* de Espronceda y *Teresa* de Rosa Chacel», en *VII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (Cádiz, América y Europa ante la modernidad): La mujer en los siglos XVIII y XIX* (Cinta Canterla, ed.), Universidad de Cádiz, 1994, pp. 639-646. Allí destaca que Espronceda

IV. *Estilo*

Algo he avanzado ya del estilo zafio de Casta. Trata de acercarse al habla coloquial sin descuidar los tópicos dispuestos por la retórica clásica. En este sentido, podemos afirmar que es una prosa bastante escolar. A menudo busca una cierta cadencia a través de rimas asonantadas en los finales de cláusula; p. 16, capitán, igual, conquistar; p. 32, callos, gallo (aquí consonántica); p. 41 (final), combina las rimas á-o y é-o; p. 48, el espíritu cede y la materia vence (con carácter gnómico); y una largo etcétera. Con todo, yo no llegaría a calificar este estilo de ripioso, ya que se sirve del homeoteleuton con bastante fortuna. Por el contrario, sí le reprocho el humor facilón a que tan frecuentemente recurre, como cuando habla de «ver las estrellas sin necesidad de telescopio» (pp. 53 y 103); este caso, por el hecho de aparecer repetido, demuestra la escasa gracia de la autora. En algunas ocasiones sí logra su objetivo de producir una leve sonrisa en el lector, como cuando dice irónicamente que los altos cargos del funcionariado están «haciendo este servicio desinteresadamente por cuarenta mil reales de sueldo» (p. 157); o cuando juega con la palabra «cura» en su doble acepción de sustantivo y verbo (p. 128). Las figuras retóricas también aparecen, aunque esporádicamente, en este libro: por ejemplo, utiliza un oportuno oxímoron cuando exclama «¡Qué delicias tan tristes fueron para mí!» (p. 174). Asimismo, tiene algunas expresiones fijas (tal vez dema-

---

canta «un dolor, que no es consecuencia de la muerte de la amada, sino de la pérdida de su amor debido a la caída de Teresa desde el altar imaginado por Espronceda al barro de los mortales» (p. 641). Lo que debió de hacer gracia a Casta, teniendo en cuenta el feminismo explicitado en «Dos palabras a mi sexo», fueron palabras como las de esta octava: «Mas ¡ay! que es la mujer ángel caído / o mujer nada más y lodo inmundo, / hermoso ser para llorar nacido / o vivir como autómata en el mundo; / sí, que el demonio en el Edén perdido / abrasara con fuego del profundo / la primera mujer, y ¡ay! aquel fuego / la herencia ha sido de sus hijos luego» (vv. 1707-1715). Y, pese a todo, «espíritu indomable, alma violenta, / en ti, mezquina sociedad, lanzada / a romper tus barreras turbulenta» (vv. 1773-1775). Estos últimos versos llevan a la viuda de Bécquer a gritar: «Tu canto a Teresa, ¡oh qué canto! siempre será mi encanto, tan ideal sorpresa» (p. 290). En cuanto a la fecha de composición del canto cuestionada por la Esteban, la edición por entregas de 1840 encabeza «A Teresa» con una octava del poema *María* de Miguel de los Santos Álvarez (publicado también en Madrid en 1840). Esos versos no aparecen en el manuscrito autógrafo del «Canto a Teresa» (propiedad de Don Enrique Montero; no se ha fechado), del que afirma Marrast (*ib*., p. 70, n. 1 *bis*) que «se trata del primer borrador del poema». Podemos pensar que cuando lo escribió aún no había aparecido *María*. Raquel Romero, en el capítulo de su tesis doctoral que dedica al «Canto II o Canto a Teresa» (*La ironía en el discurso romántico*, Universitat de Lleida, inédita; pár. 4.1.3), da motivos para pensar que «el poeta no empezó a escribir el poema en el preciso instante en que vio a Teresa muerta» (p. 153), por lo que la imagen de la losa que señala Marrast sería un recuerdo (si lo compuso tras la defunción) o bien una invención (si lo hizo antes, tal como defiende Casta). Agradezco a Raquel Romero su generosidad por haberme facilitado el capítulo de su tesis doctoral donde hace una lectura irónica del «Canto a Teresa».

siado) que encontramos continuamente: tal es el caso de la «cara mitad» para referirse a la esposa o al marido de alguien (pp. 28, 30, 33, 39, etc.). A veces son más amenas; así la «primavera de oro» garcilasiana como metáfora de la juventud (pp. 23 y 71). En un pasaje de «La portera» se puede hablar de poesía dramática (pp. 329 y 330):

> Entonses, la propongo una tregua y eya viene y yo voy, y se acabó la contienda, y eya me dise incomodá:
> -Si se propasa V. otra vez, no lo guelvo ni a mirar.
> -Zi yo a tu lao no zé estar mano zobre mano.
> -Pues lárguese V. hermano, que no estoy para inquietudes.
> -¡Pero, niña, zi por ti muero!
> -¿Avisaré al sepolturero?
> -Eres cruel, y más que cruel, ingrata.
> -¿Porque no entrego la carta; así en un dos por tres? pues hijo mío, pacencia, y cuando uno está enritao, quietud y mucho refresco nos aconseja la cencia.
> -¿Chiquiya, crees zoy algún chaval?
> -¡Ca, ni por pienzo pude creer yo tal! lo que V. S. me parese es un pelele de Carnaval.
> -¿Tal ofensa a mí, que visto el uniforme real?
> -Pues por eso, me parece un mariscal.
> -¿De campo, verdá?
> -Y tan del campo, que en su vida entró en nenguna ciudad.
> -¿Eso más?
> -No le asombre.
> -¡Voto a mi nombre!
> -¿El qué?
> -¡Pues, ná!
> .....
> Una hora dispués, todo había concluido; lo que pazó no lo zé, pero lo sierto fue, que me desía compungida:
> -¡No te vayas, mi vida!
> -Mujé, zi tengo que hacer.
> -Espera otro poquito.
> -Hago farta en el cuartel.
> -¿Me olvidarás, Periquito?
> -¡Yo olviarte! ¿Quieres cayar, chiquiya?
> -Pues toma pa una cajetiya.
> -¡Ahora zí que te quiero! Y zi zigues de ezta zuerte, te amaré hazta la muerte, y tú zerás mi lusero.
> Y yo, como zi viniera de Birbao, a los ziete u ocho días, como zi no hubiéramos hablao.

El uso del habla dialectal (en algunos casos con escasa precisión de la variedad diatópica como cuando un solo hablante cecea y sesea a la vez; es el de

las líneas que acabamos de leer) con inclusión de gitanismos y paremias le permite un acercamiento al lenguaje coloquial en los diálogos insertos en relatos de crítica social calificados por Martínez Cachero de «costumbristas»[26]. Este mismo autor ya se ha ocupado de hablar de los laísmos (éste es también común en Bécquer y en muchos otros autores, sobre todo en Madrid), leísmos, loísmos, solecismos y anacolutos del libro de Casta, por lo que voy a abstenerme de comentarlos. A estas aberraciones conviene añadir errores ortográficos (amén de los tipográficos) y algunos vulgarismos (como los indefinidos de segunda persona del singular con -s final: -astes, -istes).

V. *Conclusión*

El libro de Casta Esteban es un compendio de relatos de desigual interés que merece ser editado, dada su escasa difusión, por el valor documental que encierra, sobre todo, para conocer un poco mejor la psicología de la mujer de Bécquer. Algunos textos son dignos de una crítica positiva. Es el caso de los que podríamos llamar las dos novelas (basándonos en un criterio tan arbitrario como la extensión, pertinente aquí debida la gran desproporción con respecto a los demás cuentos o artículos, dejando a un lado «La portera», con casi sesenta páginas): «Historia de un pobre duro» y «La muralla de carne». Así, en este último relato se encuentran pasajes muy brillantes como es el caso de esta definición del amor (p. 251): «el amor es como los retratos de fotografía, en dos minutos se graba en la placa de nuestro corazón su imagen adorada, bajo la acción de la luz del alma, sin que pueda borrarse su grabado a la acción del tiempo ni a los sentidos». El prólogo «Dos palabras a mi sexo» tiene también interés porque se trata de un manifiesto feminista aparecido en los años en que se inició este movimiento de reivindicación de los derechos de la mujer. Por esta razón he creído oportuno rescatarlo, como apéndice, aquí (actualizo la acentuación).

---

[26] *Vid*. n. 19.

APÉNDICE

DOS PALABRAS A MI SEXO

¡Mis queridas hermanas! Dispensadme os dé este título íntimo de confianza, pues no hallo otro más dulce y cariñoso, después del adorado de madre; no es mi ánimo ofenderos ni rebajaros, bien sabe Dios que no, y sí sólo como expresión de gratitud y cariño, que hacia vosotras me guía. Por esta razón os ruego lo admitáis con igual placer que mi alma siente, y con vuestro claro y despejado talento perdonéis mi osadía al llegar a vuestras manos mi primera y pobre producción, que desnuda del manto galano y florido de la bella poesía y llena de faltas y errores mil, sale a luz sin pretensiones, ni aspiraciones, más que una: agradar a mis lectores y recoger el óvolo [*sic*], importe del libreto y poder comer; si lo consigo, veré colmados mis deseos con usura; si, como es posible y espero, me diera un resultado negativo a mi buen deseo, nadie lo extrañará al saber fue escrito bajo la presión del calor de mi destemplada cabeza, y no con una imaginación inspirada que, por desgracia, está bien lejos de mí.

A todas en general me dirijo, y muy especialmente a esas mujeres honra y orgullo de nuestro sexo, que con la pluma en la mano, llenan columnas de periódicos, escribiendo rimas, novelas y dramas. ¡Qué felices son al saber expresar sus pensamientos y desarrollar las ideas que cruzan por su mente!

¡Cuán desgraciada yo, que impulsada por una imperiosa necesidad, tomo mi mal cortada pluma, sin reglas, sin arte y sin conciencia, para implorar la caridad pública, como el ciego tañe una mala guitarra; así yo escribo una mala obra; quizás aquél con ella gane su sustento, y yo con la mía. ¡Dios sabe cuál será mi destino!

No espero críticas ni burlas, no; y no las espero, no porque mis escritos estén libres de ello, sino porque de la desgracia nadie se burla; los caballeros son nobles y galantes en esta patria de la hidalguía para las señoras, y sabrán dispensar mis muchísimas faltas, y vosotras que sois tan señoras y tan nobles como ellos, que conocéis mi objeto y pretensiones, sabréis también dispensarme; dudar de ello, no sería una ofensa, sería un crimen.

¡Sí, hermanas mías! Hora es ya que borremos para siempre el anatema que un conocido mío escribió no hace mucho tiempo, y cuyo calificativo nos infama, nos rebaja y empequeñece de una manera horrible, triturando las fibras del corazón de toda mujer que se estime en algo, con estas palabras: *El mayor enemigo de la mujer, es la mujer misma.*

¡Oh! desgraciadamente tiene razón; nosotras mismas somos culpables de cuanto nos pasa.

¡La envidia! ese monstruo feroz que devora el corazón humano, roe nuestras entrañas y abrasa y seca nuestra mente, está tan impregnado en nuestro pecho, como adherida la cabeza al cuerpo, el alma a la materia y el pensamiento a la mente. ¿No habéis presenciado en salones y sociedades que nos basta una flor, un prendido, la simple arruga en un vestido, para desgarrar su alma con la burla; sus ilusiones con el desvío y con la murmuración... ¡quizá su honra! cuyos pedazos y girones arrojamos con placer a su rostro, para después lanzarlos en forma de pregón al lodazal de la infamia y la calumnia, huyendo de su lado cual se huye de un miserable leproso?

Y más tarde os extrañáis que esa misma mujer arrojada de nuestro lado sin compasión ni caridad como hermanas y faltando a los sagrados mandatos de Dios de ¡*amaros*

como hermanos! la cerráis vuestra amistad y vuestra puerta, después de haberla insultado, ¡tal vez deshonrado! os extrañáis, repito, que al verse abandonada y escarnecida por su sexo, donde debió hallar apoyo y esa protección que nosotras la negamos, y en ese día, ¡desgraciada! el hombre es cual la araña que teje y teje su tupida red sin descanso, para en su día cazar a la imprudente o cándida mosca que a su paso toque. El hombre nos brinda su veneno en copa de oro, y una vez bebido, sus resultados son inevitables, y después de satisfecho su apetito, nos arroja de su lado llamándonos ¡sexo débil y cabezas sin sentido! ¿Y sabéis por qué? Porque no estamos unidas y conformes; la unión es la fuerza, y la fuerza la forma la voluntad y el deseo de conseguirlo, por aquello de *querer es poder*.

¡Sí, hermanas mías, sí! Es preciso, es insispensable que hoy antes que mañana, retorzamos nuestro corazón de ayer y le formemos de nuevo para mañana.

Nosotras somos la palanca que mueve el universo; ¡a nuestros pies, se rinden desde la humilde cabaña hasta los soberbios imperios! Buscad un punto de apoyo, y la victoria es nuestra.

La mujer, en todas las clases de la sociedad, es el imán que atrae hacia sí a su compañero el hombre, el cual empieza por besar nuestras plantas para más tarde convertirse en nuestro señor, no en nuestro amigo; y este descrédito que enrojece nuestras mejillas con el carmín de la vergüenza, es sólo por nuestra falta de unión y cariño, ¡unámonos todas bajo un lazo de amor y cariño, y éste será el punto innegable de apoyo de nuestra invencible palanca, para demostrar al mundo entero que somos dignas, fuertes y grandes, como hijas al fin de aquellas célebres matronas que dejaron tras de sí una inmortal fama y un glorioso recuerdo!

No quiero recordaros la sombra de aquellas madres espartanas que sacrificando el amor de sus padres, hermanos y hasta de sus mismos hijos, valientes les exigían, al partir a los combates y batallas, que volvieran *con el escudo o sobre el escudo*; esto es, o vencedores o muertos, pero no vencidos. La historia dice de una madre que al terminar una célebre batalla, preguntó a uno de los soldados vencedores: -¿De quién es la victoria? -¡Nuestra! -respondió el guerrero, -¡pero en ella han muerto tu marido y tus dos hijos! -¡No importa! -respondió la madre- ¡antes de nada es la salvación de la patria! ¡corramos al templo a dar gracias a los dioses por la victoria que nos concede!

¿Y podrán los hombres llamar con justicia sexo débil a esta madre, cuyo corazón sabe retorcer los dolores sagrados de familia, para adornarlos con el glorioso laurel del amor patrio?

Pasaré también a la ligera a las honradas y virtuosas matronas romanas, modelos de amor conyugal, gloria del hogar doméstico, invirtiendo todos sus desvelos y cuidados en criar sus hijos para que éstos llegara un día que sirvieran a su patria. No os recordaré a las famosas guerreras y políticas, Semíramis de Asiria, Dido de Cartago, y Cleopatra de Egipto, ni a Aspasia ni a Artemisa, cuyos ejemplos de valor y virtud, el mundo admira y las generaciones pasan al recuerdo de su tumba con respeto profundo, viviendo eternamente sus glorias en los todos corazones grandes y elevados. También hubo grandes criminales o viciosas, Mesalinas, Floras, Fulvias, Laidas y mil monstruos de iniquidad, sin dejar por esto de ser famosos sus hechos; pues digan lo que quieran, la mujer por su despejo natural, su carácter especial y atrevido, su genio violento y sus pasiones, más ardientes y más verdaderas, sólidas y fuertes que las del hombre, no tiene término medio para su vida, y llega un día que arrastrada por las pasiones que su alma sueña, se hace célebre por medio de la virtud, que la remonta a lo ideal de los

ángeles, o por la triste celebridad del vicio y el crimen.

En tiempos más modernos, la historia nos presenta como ejemplos a una María de Molina, que sabe contener las ambiciones de los nobles y magnates de Castilla y asegura por dos veces el vacilante trono de su hijo y de su nieto; a una Isabel I, que al abrir las puertas de Granada, consiguió la unificación política de España; a una María de Pacheco, la ilustre viuda de Padilla, tan política como guerrera, que supo sostener por largo tiempo la obra de libertad, iniciada por su malogrado esposo, teniendo en jaque por largos meses a los partidarios de Carlos I, y que su alma sólo cede cuando la faltan los recursos: los que la juraron fidelidad, la abandonan, la traición la cerca y una enfermedad la sorprende; y a una Luisa de Guzmán, esposa del Duque de Braganza, la cual rompió con valor y fimeza en sus disposiciones el yugo que oprimía a Portugal por los reyes hispano-austriacos y conquistó su independencia.

Después pasaré a recordaros las mujeres que han brillado en las letras y célebres como Dª Beatriz Galindo, como primera latina; a la sabia Salmantina Sigea, Teresa de Cepeda y la famosa madre Sor María de Agreda, y no cuento las muchas poetisas y novelistas en los siglos XVI y XVII, y cuyos nombres, la mayor parte, han pasado al olvido más oscuro.

Sin embargo, así como la sangre de los mártires de la religión cristiana era el riego que criaba por cada gota cien creyentes más, así de siglo en siglo, hasta nuestros días, la mujer imitó su grandeza de alma y el amor a las letras. Todas las naciones tienen un ídolo en nuestro sexo, ante el cual el hombre tiene que doblar su rodilla, y casi no podría existir Francia sin madama de Sevigné, España sin Teresa de Jesús y México sin Sor Juana Inés de la Cruz, orgullo de nuestro sexo y que tan altamente conocía el corazón del hombre como el nuestro, como dice en sus cantos.

Hombres necios que acusáis
A la mujer sin razón,
Sin ver que sois la ocasión
De lo mismo que culpáis.
Si con ansia sin igual
Solicitáis su desdén,
¿Por qué queréis que obren bien
Si las incitáis al mal?
Parecer quiere el denuedo,
De vuestro parecer loco,
Al niño que pone el coco,
Y luego le tiene miedo.
Queréis con presunción necia
Hallar a la que buscáis,
Para pretendida Thais,
Y en la posesión, Lucrecia.
¿Qué humor puede ser más raro
Que el que, falto de consejo,
El mismo empaña el espejo
Y siente que no esté claro?
Con el favor y el desdén
Tenéis condición igual,

Quejándoos si os tratan mal,
Burlándoos si os quieren bien.
Opinión ninguna gana,
Pues la que más se recata,
Si no os admite es ingrata
Y si os admite es liviana.
Siempre tan necios andáis,
Que con desigual nivel,
A una culpáis por cruel
Y a otra por fácil culpáis.
¿Pues cómo ha de estar templada
La que vuestro amor pretende,
Si la que es ingrata ofende,
Y la que es fácil enfada?
Dan vuestras amantes penas
A sus libertades alas,
Y después de hacerlas malas,
Las queréis hallar muy buenas.
¿Cuál mayor culpa ha tenido
En una pasión errada,
La que cae de rogada
O el que ruega de caído?
¿O cuál es más de culpar,
Aunque cualquiera mal haga,
La que peca por la paga,
O el que paga por pecar?
Pues ¿para qué os espantáis
De la culpa que tenéis?
Queredlas cual las hacéis,
O hacedlas cual las buscáis.»

Estas son nuestras madres, y también somos hijas de los guerreros invencibles de Cartago, de los guerreros invictos de Numancia, de los leones indomables de Pavía, del Cid, cuyo sagrado recuerdo guardamos como tradición sagrada de nuestra patria, de Colón el gran capitán, el gran marino cuyo talento sin igual, otra corona supo conquistar a la corona de Castilla.

De Hernán Cortés cuya conquista de Méjico hoy nos parece un sueño casi ideal; de Padilla, de Bravo y Maldonado, que supieron pelear como caballeros y morir como cristianos, se destacan a nuestra vista, como una trinidad manchada en sangre noble y generosa, por las manos de déspotas y tiranos, que les hicieron pagar con sus cabezas el glorioso nombre que a su patria dieron. De Lanuza, de Cervantes, el príncipe de los ingenios, esa gloria codiciada y envidiada por todas la naciones del mundo civilizado; de Miguel Angel y Murillo, cuyos pinceles hicieron hablar a los lienzos que sus manos tocaron; de Feijó [*sic*], Quevedo, Moratín, Moreto y cien mil ingenios más, os tienen con orgullo por sus nietas.

Vosotras heredasteis su valor y su talento, y al contemplaros al través de su fría tumba, cual contempla el alma enamorada a su objeto amado, no podrán menos de

exclamar:

-¡Son dignas hijas de su patria; al fin y al cabo, son españolas!

Desde hoy seamos todas hermanas, saludemos al alba, que nos envía un día tan feliz de gloria al olvidar nuestras miserias, y, unidas en estrecho y cariñoso abrazo para siempre, ligadas por los vínculos de una sincera y cordial fraternidad, gritemos de corazón: -¡Viva la unión de la mujer, creada por la mujer misma!

Sí, hermanas mías; nuestras madres nos marcaron el camino que hasta hoy, por una dolorosa fatalidad, no hemos seguido.

Imitemos la conducta del sexo fuerte, y lo seremos tanto o más que el suyo, con acciones nobles y entereza de alma, y no dudéis que el hombre os amará, admirará y respetará más, siendo grandes, fuertes y elevadas, que bajo el bochornoso título de sexo débil que hoy nos llaman; y la razón es, que siempre se ama, se quiere y se respeta más lo que creemos superior a nosotros, como nos sirve de menosprecio lo que juzgamos inferior a nosotros mismos.

El mejor amigo de la mujer debe ser la mujer misma; como el hombre es sólo amigo de sus amigos; pero de la mujer, jamás.

Entre el hombre y la mujer no hay amistad posible, no puede haberla; su educación, su sexo y sus opuestas costumbres lo rechazan; o hay entre los dos algo que traspase los límites de esa amistad o no hay nada.

Pues si no podemos sostener la amistad del hombre y rechazamos la de nuestro sexo, ¿a dónde vamos? ¿Qué esperamos?

Apelo en mi favor y me someto al fallo de todas las viudas y huérfanas del mundo, y que digan con verdad si los amigos de sus padres y esposos fueron iguales para ellas; los primeros días que perdemos estos seres queridos, nos ofrecen siempre cuanto podemos desear; después sus visitas son escasas y con intervalos de algunos meses de una a otra; más tarde, apenas nos recuerdan, y con un saludo, a nuestro paso, forzado y tibio, que los años enfrían, llega un día, andando el tiempo, que dicen: -¡No recuerdo de V.! -Y más tarde: -¡No la conozco! -¿Y por qué? ¡Porque no puede existir tal amistad!

El hombre y la mujer nacieron para el objeto que Dios los creó, ¡para amarse o para ser indiferentes! Pero para ser amigos, ¡jamás!

Quisiera tener la pluma de la mejor poetisa para poder expresar las ideas que siento abrasar mi mente, y no puedo; quisiera poderos convencer a todas, para deponer el odio, la envidia y la rivalidad que tenemos en perjuicio sólo de nosotras mismas, y también me es imposible. ¿Qué hacer, Dios mío? ¡Nada! Confesar mi ignorancia y suplicaros vuestro perdón, y que pronto llegue el hermoso día que el sol de la justicia ilumine nuestras almas, y os abracéis todas, absolutamente todas, tan de corazón y buena fe, como en este momento os lo manda, desde el fondo de su alma, vuestra atenta y S[*egura*] S[*ervidora*].

La Autora

(Casta Esteban y Navarro, *Mi primer ensayo*, pp. 9-19).

Estudios

nº 6 (1997), pp. 133-271. ISSN 1133-1046.

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER Y JULIA ESPÍN: LOS ÁLBUMES DE JULIA

Jesús Rubio

Para M. Carmen, Laura y Luis, recordando los días en que Gustavo Adolfo estuvo en nuestra casa.

En 1906, mientras preparaba su excelente antología de Bécquer -*Legends, Tales and Poems* (Boston, 1907)- Everett Ward Olmsted, tras diversas gestiones, fue recibido en casa de D. Benigno Quiroga Ballesteros y su esposa Dª Julia Espín y Pérez de Colbrand, quien murió apenas unos meses después -el 19 de diciembre de 1906- sin llegar a ver publicada la antología que citamos. Durante la visita le mostraron dos álbumes, cuyo importante contenido becqueriano describió brevemente en su estudio[1]. Sin embargo, por insólito que parezca, después prácticamente ningún becquerianista los ha vuelto a ver, permaneciendo inéditos hasta este momento en que procedo a su edición[2].

---

[1] Everett Ward Olmsted, *Legends, Tales and Poems, by Gustavo Adolfo Bécquer*, Boston, Ginn & Company, 1907. Agradezco a L. Romero haber podido utilizar su copia microfilmada y a R. Benítez el regalo de un ejemplar de la obra de Olmsted.

[2] En otoño de 1996, respondiendo a una consulta de Guillermo de Osma (a quien agradecemos aquí su esfuerzo en la recuperación de estos álbumes), identifiqué los álbumes, iniciando su estudio. Desde entonces les he dedicado los siguientes ensayos: «Pintura y literatura en G. A. Bécquer: Los álbumes de Julia Espín», en el catálogo de la exposición celebrada entre mayo y junio de 1997 -cito por la portada del catálogo- *La España romántica, 1830-1860. El álbum de Julia Espín de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Guillermo de Osma Galería, 1997, pp. 51-58, seguidas del catálogo y reproducción parcial de los álbumes (pp. 59-69) y en edición facsimilar aparte *Les morts pour rire. Bizarreries dédiées à mademoiselle Julie par G. A. Becker*. *ABC Cultural* (núm. 286, 25-IV-1997) adelantó la reproducción de algunos dibujos en su dossier «Bécquer, dibujante», que incluye nuestra nota, «Sueños y zozobras a pluma y lápiz» (pp. 20-21). Diversos periódicos publicaron información y reseñas sobre la exposición. Información: Mariano García, «Los dibujos de un poeta romántico» y «El misterio de la rima cifrada», *Heraldo de Aragón* (4 -V-1997), p. 57; «Dos álbumes de dibujos románticos de Bécquer se exponen

A la altura de 1906, la gloria de Bécquer estaba ya bien asentada y los mejores poetas españoles reconocían su magisterio, su papel de iniciador indiscutible de la poesía española contemporánea[3]. Pero para entonces también, la «leyenda becqueriana», iniciada con los escritos de sus amigos al editar sus *Obras* en 1871 (Olmsted trabaja ya con la quinta edición, de 1898), se hallaba consolidada, ofreciendo como resultado una imagen del poeta -que todavía perdura- que presenta su vida como una sucesión de desgracias e incomprensiones, haciendo de él un «ángel desterrado», que encontraba alivio solamente en sus ensoñaciones de «huesped de las nieblas». Vida y obra se mezclaban y confundían con facilidad pasmosa y el exquisito cuidado puesto por Gustavo Adolfo a lo largo de su vida para no dejar huellas de su vida personal favorecía estas imaginaciones[4]. No se había iniciado todavía la crítica becqueriana moderna -no lo haría hasta 1914 en que Franz Schneider publicara unas primeras tablas cronológicas de su producción- y era fácil introducir suposiciones acerca de su vida y atribuciones de textos[5].

Olmsted, que realizó un meticuloso trabajo, trató de documentar sus afirmaciones sobre el poeta y para ello entre 1905 y 1906 visitó los lugares donde vivió y se entrevistó con personas que habían conocido a Gustavo Adolfo o eran estudiosos de su obra como D. José Gestoso y Pérez o D. Francisco de Laiglesia. La biografía que precede a su antología es por ello la mejor de las escritas hasta entonces y fue para aquilatar datos por lo que visitó a Julia Espín, por indicación probablemente de Francisco de Laiglesia que -como otros- conocía la relación que había existido entre Julia y el poeta en sus años de juventud. Sin embargo, durante años -los años, además, de la creación de la «leyenda becqueriana»- nadie había hablado con claridad sobre esta relación probablemente por respeto: Julia se había casado en 1873, tras agotar su carrera de cantante de ópera, con D. Benigno Quiroga Ballesteros, un joven inge-

---

por primera vez», *El País* (7-V-1997), p. 36. Reseñas: Julián Gállego, «La España romántica», *ABC Cultural*, 286 (25-IV-1997), p. 27. Marcos Ricardo Barnatán, «La España romántica», *El Mundo* (20-V-1997), p. 58. En prensa se encuentra nuestro ensayo, «¿Adiós a Julia y Josefina Espín? En torno a un nuevo autógrafo de la rima XVI», cuyo contenido cito más adelante.

[3] Aunque muy incompleto, véase al menos, sobre la fortuna de Bécquer en el cambio de siglo, el libro de Mario A. Blanc, *Las Rimas de Bécquer: su modernidad*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988.

[4] Una ponderada revisión de la «leyenda becqueriana» en Robert Pageard, *Bécquer. Leyenda y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

[5] Lo hizo en su tesis doctoral: *Gustavo Adolfo Bécquers. Leben und Schaffen unter besonderer Betonung des chronologischen Elementes. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig, vorgelegt von Franz Schneider aus Dessau.* Borna-Leipzig, Druck von Robert Noske, 1914. Un resumen de su contenido en castellano en Rubén Benítez, *Ensayo de bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras, 1961, pp. 31-46. Una semblanza en Robert Pageard, «En busca de Franz Schneider», *El gnomo*, 2, 1993, pp. 154-157.

niero procedente de la alta burguesía gallega y que hizo después una brillante carrera política llegando a Ministro[6].

Durante esta visita Olmsted habló con Julia de su relación con Gustavo Adolfo y ésta, además, le mostró los dos álbumes citados con algunos textos del poeta y sobre todo una amplia colección de dibujos, los después tan célebres como desconocidos álbumes de Julia Espín. Sería una vez muerta Julia cuando distintos biógrafos becquerianos se decidieran a referirse a ella, desde posiciones en muchos casos interesadas.

Julio Nombela habló en sus poco fiables memorias -*Impresiones y recuerdos* (Madrid, 1909-1912)- de la pasión muda y distante del poeta por Julia Espín, arrogándose el mérito de haber intentado presentarlos, aprovechando su amistad con el hermano de Julia. Pero según Nombela, Gustavo «Prefería el ideal a la realidad. Aquella Julia fue su inspiración; cuando cesaban de verla sus ojos la veía su espíritu; amó al alma que adivinaba, y por lo mismo que le revelaba los más recónditos y hermosos sentimientos de la mujer, no quiso conocerla, ni siquiera oír su voz. Mantenía con ella unas relaciones ideales, vivía de una ilusión. ¡Candidez, puerilidad!, dirán los que se llaman hombres prácticos; pero de estas puerilidades y candideces brotan las rimas que se eternizan y eternizan a los ilusos que las producen.»[7]

Los álbumes desmienten a Nombela. Bécquer trató a Julia y la obsequió con poemas autógrafos y la amplia colección de dibujos que estudiamos. Por contra, en estos álbumes el nombre de Nombela no aparece por ningún lado.

Eusebio Blasco tuvo palabras poco halagüeñas para Julia en sus escritos como recordó Rafael Montesinos, citando su libro *Mis contemporáneos. Semblanzas varias* (Madrid, 1886) donde se lee: «No es un secreto para nadie que el poeta estuvo ciegamente enamorado de una hermosura que no debo nombrar porque existe todavía y tiene ya legal y legítimo dueño. Muy hermosa criatura, pero sin seso. Un admirable busto como el de la fábula, y muy incapaz de comprender las delicadezas del hombre que quiso vivir para ella...»[8]. En sus *Memorias íntimas* (Madrid, 1904) suprimió las palabras «pero sin seso» y «como el de la fábula», quedando así descrita Julia como «Muy hermosa criatura. Un admirable busto...»

Como una verdadera esfinge la había dibujado Gustavo Adolfo en un palco del Teatro Real, hierática e inaccesible, según se verá más adelante, aunque no sabemos si hasta tal punto que se la pueda identificar con la mujer descrita en

---

[6] Jerónimo Rubio publicó el estudio más completo hasta el momento sobre la familia Espín: «Un músico olvidado: Joaquín Espín y Guillén», *Celtiberia*, 4, 1952, pp. 209-238.
Rafael Montesinos en su *Bécquer. Biografía e imagen*, Barcelona, RM, 1977, pp. 23 y ss. añade datos de interés e igualmente Rafael de Balbín en «Noticias sobre Bécquer», *Revista de Filología Española*, XLIX, 1966, pp. 321-327.

[7] Julio Nombela, *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Tebas, 1976, pp. 502-503.

[8] Tomo esta cita y la siguiente de R. Montesinos, *ob. cit.*, p. 27 en nota.

la rima XXXIX como hace Montesinos[9]. Y a una esfinge la compara uno de sus admiradores italianos en uno de los poemas de su álbum.

Franz Schneider se hizo eco de la antología de Olmsted en 1914. La consideración otorgada allí a Julia es más contenida y ceñida a los datos documentados, pero al no haberse traducido su tesis quedó inoperante[10]. Por contra, siguieron añadiéndose datos falsos. Así, Julia Bécquer Coghan, la hija de Valeriano, ya anciana, en una entrevista concedida a José Montero Alonso en *La Esfera* mencionó también la fallida relación de su tío con Julia, afirmando que ésta se casó con D. Benigno Quiroga durante la estancia en Veruela del poeta, en 1864. Erraba no sólo la fecha sino que alimentó la imagen de una supuesta incapacidad de Julia para entender al poeta[11].

Fernando Iglesias Figueroa en *La Voz* (1-I-1926) publicó unos supuestos fragmentos de cartas de Gustavo Adolfo a su amigo Ramón Rodríguez Correa, fechadas en Toledo a principios de diciembre de 1859 y en enero de 1860, donde aparece un Gustavo Adolfo agobiado, huyendo de Madrid para escapar del amor de una tal Elisa Guillén; pasa allí un mes que resulta «un mes escaso ha sido para mí un siglo, una noche eterna»[12]. Desplazaba a Julia Espín, pero ponía en marcha una de las supercherías más fascinantes de la historiografía becqueriana, que ha durado hasta que en 1970 la desmontó Rafael Montesinos[13].

Julia Espín, con todo, nunca quedó completamente olvidada. Eduardo del Palacio en *Pasión y gloria de Gustavo Adolfo Bécquer* (Madrid, 1947), recogiendo los testimonios de su padre el poeta Manuel del Palacio, volvió a ofrecer una imagen poco lisonjera de Julia, considerándola altiva y desdeñosa, orientando todos sus esfuerzos a conseguir un matrimonio ventajoso como

---

[9] *Ibid.*, p. 26. La rima XXXIX: «¿A qué me lo decís? Lo sé: es mudable, / es altanera y vana y caprichosa; / antes que el sentimiento de su alma, / brotará el agua de la estéril roca. // Sé que en su corazón, nido de sierpes, / no hay una fibra que al amor responda; / que es una estatua inanimada...pero... / es tan hermosa!!»
Toda cautela es poca en estos juegos de identificaciones. Montesinos en las páginas siguientes identifica la «mujer hermosa», pero «ingrata y estúpida» que menciona Rodríguez Correa en el «Prólogo» de la edición de las *Obras* (Madrid, 1871) y la Julia del relato de Bécquer «Un boceto del natural», igualmente bella, pero tonta, con Julia Espín.

[10] Franz Schneider, *ob. cit.*, pp. 28-29.

[11] *La Esfera*, 267 (febrero de 1919).

[12] Fernando Iglesias Figueroa, «La mujer que inspiró a Bécquer las *Rimas*», *La Voz* (1-I-1926). Más meditada y sugestiva es la propuesta de una posible relación con la marquesa del Sauce planteada por Rubén Benítez, «Bécquer y la Marquesa del Sauce», *Anales de Literatura Española*, 5, 1986-1987, pp. 13-24.

[13] Rafael Montesinos, «Adiós a Elisa Guillén», *Ínsula*, 289, diciembre de 1970, pp. 1, 10-12. Recopilado por Russell P. Sebold en *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 77-88 y en el libro del propio R. Montesinos, *La semana pasada murió Bécquer*, Madrid, El Museo Universal, pp. 83-99. Recoge también en este último libro su glosa de la personalidad de «Fernando Iglesias Figueroa», pp. 117-126, publicada antes en *Ínsula,* 528, diciembre de 1990.

finalmente habría logrado[14]. Sigue manteniendo la idea de que la descubrió en su balcón mientras paseaba, que fue Rodríguez Correa quien le introdujo en su casa y que «jamás llegó a declarar sus sentires secretos ni casi a hablar en las reuniones musicales que celebraban los padres de ella en su casa del barrio de San Bernardo». Habla por contra mejor de su hermana Josefina, de sus ojos soñadores y románticos, que le otorgan un carácter más ideal.

Como se ve, a «la leyenda de Bécquer» se ha añadido con el tiempo «la leyenda de Julia Espín», uno de los capítulos más sugestivos y paradójicos de la historiografía becqueriana. Curiosamente, al referirse a la relación entre Gustavo Adolfo y Julia han tenido mayor difusión los relatos novelescos que los datos firmes, quedando los testimonios de Olmsted o Schneider diluidos durante años o siendo malinterpretados. Es preciso volver al principio, al momento en que tuvo lugar su relación.

Bécquer en los años 1859-1860, tras pasar una grave enfermedad, trataba de abrirse camino en el mundo madrileño del arte y las letras; publica por entonces sus primeros poemas: «Tu pupila es azul, y cuando ríes», futura rima XIII, aparece el 17-XII de 1859 en la revista cómica *El Nene*, titulada «Imitación de Byron», una muestra de «la más delicada poesía de álbum» en opinión de Pageard[15]. Entre agosto y septiembre colabora en *La Época* con dos importantes artículos de crítica donde expone muchas de sus ideas: «Crítica literaria» (23-VIII-1859) y «El maestro Herold» (14-IX-1859)[16]. Escribe en colaboración y estrena entre 1859 y 1860 diversas piezas teatrales[17]. A finales de

---

[14] Eduardo del Palacio, *Pasión y gloria de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Libros y Revistas, 1947, pp. 48-49.

[15] R. Pageard, *Bécquer. Leyenda y realidad*, ob. cit., p. 239.

[16] María Concepción de Balbín, «Dos artículos desconocidos de Bécquer», *Revista de Literatura*, octubre-diciembre de 1960, pp. 249-256. Una visión sintética en Pageard, *ob. cit.*, pp. 256-263. Bécquer sintió verdadera fascinación por la ópera *Zampa* de Herold, pero no menos Joaquín Espín, que llegó a adoptar como seudónimo el de su personaje: Zampa. Véase la nota 25. Narciso Serra y Miguel Pastorfido, que frecuentaban la casa de los Espín, publicaron el mismo año *Zampa ó La esposa de mármol. Obra lírico-fantástica en tres actos y en verso, acomodada la letra á la música del célebre Herold*, Madrid, Imprenta de J. M. Ducazcal, 1859. Previsiblemente es el libreto de la versión que se estrenó en Madrid y que comentó Bécquer. Antonio Arnao, censor interino de teatros, firmó la autorización para su representación el 17 de agosto de 1859. Esta «zarzuela» -como tal se presenta- ofrece una extraordinaria densidad de motivos comunes a la obra becqueriana, que explican su fascinación al reseñarla en la prensa. Los comento en un ensayo de próxima publicación: ««El maestro Herold»: circunstancias y alcance de un artículo de Gustavo Adolfo Bécquer». A otros críticos les mereció, sin embargo, opiniones menos calurosas. Así Nemesio Fernández Cuesta en su «Revista de la Quincena» -*El Museo Universal* (19-IX-1859)- escribía: «Hasta ahora no tenemos más teatro abierto que el de la Zarzuela, que nos ha dado para principio de temporada una versión lírica francesa: titúlase el libreto *Zampa* y está bien traducido: la música es de un buen compositor y agradó; la pieza, como obra literaria es bastante mala.» En el Teatro Real se dio otra representación en diciembre de ese año, probablemente de la ópera original.

[17] Aunque contamos con un excelente estudio sobre el teatro de Bécquer no ha quedado aclarado

1860 comienza a publicar en *El Contemporáneo*, que le permitirá tener un puesto de periodista modesto en los años siguientes; por esas mismas fechas remite a *El Museo Universal* su poema «Al ver mis horas de fiebre», futura rima LXI, que aparecerá en el *Almanaque del Museo Universal para 1861*. Un angustioso lamento desde la soledad existencial más estricta, que sorprende en alguien que por entonces frecuenta los salones madrileños y las tertulias literarias en los cafés[18].

Este entorno y estas producciones contienen las claves de los intereses y preocupaciones becquerianos en aquel momento crucial de su creación artística. Son datos firmes ahora acrecentados con los álbumes de Julia Espín y sin olvidar el de su hermana Josefina, que Rafael Montesinos pudo ver en 1962, recuperando dos dibujos del poeta y el poema «¡Duerme!», futura rima XXVII, fechada en mayo de 1860, la misma fecha del autógrafo becqueriano en el álbum de Julia, titulado «A Julia» y que es la versión primera de la rima XVI[19]. Estos álbumes son al día de hoy las pruebas más firmes de la relación de Gustavo con los Espín y parece lógico prestarles toda la atención y no a opiniones interesadas como las ya mencionadas. Rafael Montesinos, con todo, en el caso de Josefina se limitó a reproducir lo indicado, urdiendo una ingeniosa, pero a mi entender poco fiable narración de una supuesta relación amorosa entre Josefina y el poeta, que se habría vuelto hacia ella al ser desdeñado por Julia. Lamentablemente hemos perdido la pista de este álbum, que contiene sin duda importante información del salón de los Espín[20].

---

ni mucho menos este aspecto de la creación becqueriana, que necesita nuevas exploraciones atendiendo sobre todo a la importancia de la ópera y la zarzuela: Juan Antonio Tamayo ed., Gustavo Adolfo Bécquer, *Teatro*, Madrid, CSIC, 1949. También, Gustavo Adolfo Bécquer, *Dos obras teatrales*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1986. Edición de Isabel Román Gutiérrez. Jesús Rubio, «Bécquer y Hamlet», *El gnomo*, 4, 1995, pp. 79-100. Josefina García, *Music as a formative element in Gustavo Adolfo Bécquer´s prose works*, University of Texas at Dallas, 1987 (UMI, 1987).

[18] Al menos, Pageard, *ob. cit.*, pp. 291-363.

[19] R. Montesinos, *Bécquer. Biografía e imagen*, *ob. cit.*, pp. 34-39.

[20] Ya Rica Brown, *Bécquer*, Barcelona, Aedos, 1963, sugiere una tan imaginativa como improbable lectura de numerosas *Rimas*, relacionándolas con las hermanas Espín. En «¿Adiós a Julia y Josefina Espín? En torno a un nuevo autógrafo de la rima XVI», *Homenaje a Juan María Díez Taboada*, en prensa, analizo las contradicciones a que conduce la identificación de los poemas transcritos en álbumes de distintas mujeres con declaraciones amorosas. Una lectura ingenua lleva a considerarlos declaraciones de amor, pero todo se complica cuando advertimos que un mismo poema aparece con frecuencia en distintos álbumes. Los usos sociales de la poesía en aquellos años invitan a lecturas muy diferentes. Los álbumes se convirtieron en una moda como ha estudiado, entre otros, Leonardo Romero: «Los álbumes de las románticas», en *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 73-94; «Manuscritos poéticos del siglo XIX. Índice de doce álbumes», en *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, I, Madrid, 1993, pp. 275-315; «Dibujos y pinturas en álbumes del siglo XIX», en prensa. También, Juan Antonio Yeves Andrés, «María de los Dolores Perinat y Ochoa de Pacheco. Su retrato por Federico de Madrazo y el álbum de sus amigos», en *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 78, 1994, pp. 373-423.

De los álbumes de Julia no se había vuelto a saber nada desde que Olmsted los viera y describiera en 1907 hasta hace unos meses en que los recuperamos e inicié su estudio y catalogación. El testimonio de Olmsted, pues, durante casi un siglo ha sido el único prácticamente elaborado después de ver los álbumes[21]. El resto son citas de su trabajo -de difícil acceso para los lectores españoles-, y con frecuencia por ello citas de citas con lo que los álbumes han entrado en la crítica becqueriana con una imprecisión creciente.

Baste con un ejemplo. El uso del término «álbum» por Olmsted ha resultado equívoco. Lo utiliza referido a dos álbumes, pero en el segundo caso lo aplica a un breve álbum de temática grotesca -*Les morts pour rire. Bizarreries*- que se integra en otro mucho más amplio con textos, partituras y dibujos de diversos artistas. Pues bien, como se han seguido citando sin verlos, la confusión es completa, identificando la parte con el todo, las *bizarreries* con el álbum completo. De lo imaginado a partir de la breve descripción de sus dibujos que hizo Olmsted, mejor ni hablar. Han dado pábulo a una sarta de inexactitudes. Son un ejemplo perfecto de las insuficiencias de la palabra para evocar lo visto, las imágenes en que el artista ha objetivado su percepción de lo real o lo imaginado. Se reproduce así en la crítica becqueriana sin pretenderlo uno de los problemas fundamentales de la estética becqueriana: la insuficiencia de la palabra para expresar lo inefable o lo visto, que Bécquer trató de atenuar recurriendo a la pintura y situándose en el horizonte de la discusión de la relación entre las artes, que tanto había interesado en la antigüedad y que la estética romántica recuperó[22].

El salón de los Espín

Los álbumes fueron tomando cuerpo en su parte fundamental en el salón de los Espín, que era a comienzos de los años sesenta una de las tertulias artísticas -sobre todo musical- más frecuentadas de Madrid. Las reuniones tenían lugar en el domicilio de Joaquín Espín y Guillén, director de los coros del Teatro Real, casado con Josefina Pérez de Colbrand, sobrina de la gran cantante madrileña Isabel Colbrand, primera esposa de Rossini.

---

[21] Para ser más precisos, Alfonso Grosso en «Gustavo Adolfo Bécquer, poeta y pintor», *Archivo Hispalense*, 29, 1958, pp. 157-171, tras ver los álbumes mientras preparaba la redacción de su discurso, desaprovechó la ocasión de analizarlos.

[22] Sobre este asunto medular de la creación becqueriana, véanse al menos: Jorge Guillén, «La poética de Bécquer», *Revista Hispánica Moderna*, VIII, 1942, 1-42; Edmund L. King, *Gustavo Adolfo Bécquer. From Painter to Poet*, Méjico, Porrúa, 1953. Carlos Blanco Aguinaga, «La lucha con la palabra: definición e indefinición en las *Rimas*», *Cuadernos Americanos*, XIV-3, mayo-junio 1955, pp. 244-256. Darío Villanueva, «*Ut pictura poesis*: la creación artística de los Bécquer», *Actas del Congreso «Los Bécquer y el Moncayo»*, Jesús Rubio ed., Zaragoza, Institución Fernando El Católico-CET, 1992, pp. 93-113.

Joaquín Espín y Guillén era entonces uno de los más reputados músicos madrileños con larga trayectoria en la vida cultural de la capital: en 1842, había creado y dirigido la revista *La Iberia musical*, lo que le convierte en pionero del periodismo musical en España. En 1845, al morir Isabel Colbrand, Rossini le reclamó desde Italia para arreglar la testamentaría, estableciéndose una buena relación entre ellos. Rossini le presentó a músicos como Verdi, promocionó su ópera *El asedio de Medina* y pudo haberse vinculado a teatros italianos como director de orquesta, aunque prefirió volver a Madrid donde su promoción como músico comenzaba a asentarse[23].

Como resultado de la reforma teatral emprendida por el Conde de San Luis que, entre otras realizaciones cuajó en la construcción del Teatro Real, Espín fue nombrado Maestro de Coros y Director de la banda militar, cargo que ocupó entre 1850-1851. Desplazado en 1852, volvió al cargo en 1859 para ocuparlo hasta 1868 en que le sustituyó Oudrid.

Compaginó esta actividad con otras: desde 1855 era segundo organista de la Real Capilla. En 1856, se le nombró Director de la Universidad Central y en 1857, obtuvo el cargo de Profesor de Solfeo en el Conservatorio.

Son datos que perfilan el entorno donde se desarrollaba la vida familiar y profesional de los Espín, quienes tuvieron cuatro hijos con vocación artística y que participaron activamente en la tertulia que tenía lugar en el salón de la casa familiar, situada en un primer piso de la Calle del Perro, esquina a la de la Justa, que desaparecieron con el tiempo por las reformas urbanísticas.

Joaquín Espín y Pérez de Colbrand (1837-1879) fue músico y se formó en el Conservatorio de París como discípulo de Baziux y Auber (Director del centro a quien le había recomendado Rossini). Acompañó a su hermana Julia en sus viajes a Italia en 1867-1868, actuando como concertista y director de orquesta. En el teatro Scala, de Milán, dirigió el estreno de la ópera *Turanda*, de Bazzini, protagonizada por Julia. Después actuaron en Francia y Rusia donde la carrera de Julia se truncó al parecer al perder la voz.

Josefina Espín y Perez de Colbrand era la mayor de las hermanas, las tres de reconocida belleza. Se destaca su cabellera rubia y sus ojos azules. Poseía facultades artísticas notables como cantante, pero al parecer no las ejerció profesionalmente. Su nombre ha sido vinculado a la obra becqueriana sobre todo por Rafael Montesinos, que halló en su álbum el autógrafo de la rima XXVII y dos dibujos del poeta como ya he señalado.

Ernestina Espín y Pérez de Colbrand era la menor de las hijas. No poseemos datos de ella, era muy pequeña en todo caso en las fechas que aquí interesan.

---

[23] Detalles de todo ello en el ensayo de Jerónimo Rubio citado en nota 6, que resumo. La Colbrand era todavía recordada por aquellas fechas como una de las pocas cantantes españolas de ópera que habían trabajado intensamente en el extranjero. Véase, Ricardo Puente y Brañas, «La ópera», *El Museo Universal* (22-I-1860), p. 31.

Y, finalmente, Julia Espín y Pérez de Colbrand[24]. Segunda de las hermanas, de reconocida belleza. Se destacan sus penetrantes ojos negros y un rasgo caracterizador muy llamativo: su nariz aguileña. Se dedicó a la ópera, actuando en diversos paises. Está por determinar el alcance real de su éxito. Sus álbumes ofrecen autógrafos, partituras y dibujos en italiano, francés, ruso e inglés, que ayudan a delimitar con quienes tuvo relación durante sus años de cantante[25]. Casada en 1873 con D. Benigno Quiroga Ballesteros acompañó a este en su brillante carrera política y administrativa hasta su muerte el 19 de diciembre de 1906.

Con el paso del tiempo, Julia se ha convertido en la *mujer ideal* becqueriana a partir de su conocimiento que cabe situar entre 1858 y 1860. Su primer encuentro está rodeado de imprecisiones. Según algunos, Gustavo Adolfo iba con un amigo -para unos Ramón Rodríguez Correa, según otros Julio Nombela (partiendo de sus poco fiables *Impresiones y recuerdos*)- cuando la vieron en un balcón de su casa acompañada tal vez de su hermana Josefina. La impresión fue muy fuerte y Bécquer habría quedado arrobado en su contemplación[26]. Después, Bécquer se habría dedicado a seguirla hasta que Rodríguez Correa lo introdujo en la tertulia familiar de los Espín. El relato de su primer encuentro

---

[24] La «leyenda de Julia Espín» dificulta el conocimiento de su verdadera personalidad y trayectoria. Se va haciendo necesario fijar documentalmente su vida. Rafael de Balbín ofrece puntos de partida en «Noticias sobre Bécquer», *Revista de Filología Española*, XLIX, 1968, pp. 321-327, recuperando una solicitud de Julia en 1858 a la Reina en la que pide una pensión para continuar sus estudios musicales.

[25] Excede estas páginas este estudio, pero es evidente que no basta con indicar que solamente cantó papeles secundarios. Ni siquiera hay acuerdo en los datos ofrecidos de su paso por el teatro Scala de Milán. Baste un ejemplo. Se repite que cantó la ópera «*Duranda*» de «Bazini». Pues bien, Luigi Fiorentino -*Il balcone e le rondini. Bécquer nella vita e nella poesia*, Siena Casa editrice Maia, 1972, p. 86- muestra que el título exacto es *Turanda*, sacada de una novela de Carlo Gozzi, con libreto de Antonio Gazzoletti y música de Antonio Bazzini, representada el 13 de enero de 1867. Pero el mismo Fiorentino introduce nuevas dudas cuando señala los interpretes de la ópera: «Colbran (*Adelma*); Maria Destin (*Turanda*); Fancelli (*Nadir*); Sterbini (*Ornut*) Vecchi (*Cosroe*). Cfr. C. GATTI, *Il teatro alla Scala-Cronologia dalle origini al 1963*, Milano, Ricordi, 1964, p. 55. Probabilmente il cognome Destin è stato equivocato con Espín.» (p. 86, nota 7). Urge, pues, un estudio del repertorio de Julia Espín, que debe guardar similitudes con el que se deduce de los dibujos becquerianos en los álbumes. Menos conocido todavía es su paso por otros teatros europeos. Aportamos un primer dato: en 1869 cantó en Targarog (Rusia) la ópera *Stradella*, de Flotow. Ofrece la noticia el periódico *La Iberia* (8-V-1869) en su sección «Variedades», firmada por «Zampa» [seudónimo de su padre, Joaquín Espín y Guillén, que sin duda estaba bien informado de las andanzas artísticas de su hija y procuraba promocionarla en Madrid]. Dice así: «Julia Espín y Colbrand ha cantado la ópera *Stradella*, del maestro Flotow, para el beneficio del director de orquesta del teatro italiano de Targarog (Rusia), siendo festejada por la inteligente sociedad rusa». De su paso por Rusia el segundo álbum guarda dos testimonios: Milliada Kumbas le dedica un poema [h. 31 reverso]; y hay un segundo texto escrito en Nizhni Nóvgorod, septiembre de 1868 [h. 50 reverso].

[26] Su relato en *Impresiones y recuerdos*, ob. cit., pp. 501-503.

tiene todos los visos de ser una más de las transposiciones de la literatura del poeta a su propia vida como he analizado en otra parte[27]. El tema de la mujer vista, entrevista o simplemente adivinada en un balcón o ventana se encuentra ya en los escritos adolescentes del poeta -caso del diario fragmentario incluido en el *Libro de cuentas*- y permanece hasta el final alcanzando formulaciones tan exquisitas como *Tres fechas*, acaso la mejor novela corta del siglo XIX español comparable a obras como *Aurelia*, de Nerval[28].

Más aún, la futura rima XVI, que con el título de «A Julia» se encuentra en el álbum de ésta, presenta justamente una escena en que el poeta se acerca al balcón de la amada y después progresivamente a ella. Una lectura ingenua, supuestamente «realista», llevaría a pensar en Bécquer acercándose al balcón de Julia, después a sus labios, etc. Nada más lejos de la realidad, ya que su base es la serie de tópicos, que constituyen una *serenata* de ópera romántica o de ronda sevillana[29].

Lo más probable es que Bécquer, que trataba de abrirse camino como libretista en esos años, empezara a frecuentar la tertulia de los Espín tras haber sido presentado por Rodríguez Correa, amigo de la casa y excelente relaciones públicas. La firma de éste se encuentra en los álbumes, mientras que para nada aparece la del fatuo Nombela que se arrogaba haber intentado presentar al poeta a Julia Espín. Frecuentar aquella tertulia era ponerse en situación adecuada para conseguir encargos de adaptaciones, de colaboración con músicos o simplemente de promocionar las propias obras teatrales. Joaquín Espín era hombre influyente dentro del mundillo del Teatro Real y eran años, además, de verdadero furor filarmónico. Una parte importante de los dibujos becquerianos tendrán que ver de hecho con la ópera y el mundo teatral en general.

Si impreciso es el relato del inicio de su conocimiento no menos es el del desarrollo de su relación que se ha imaginado a partir de las *Rimas* o de vagos testimonios personales como los que hemos citado y muy posteriores al momento de la relación, enturbiados, por decirlo así, por la «leyenda» del poeta.

Los álbumes de Julia Espín: breve descripción

Siguiendo el testimonio de Julia Espín, Olmsted recuerda en su ensayo que a la tertulia concurrían «Gustavo, with Correa, Manuel del Palacio, Augusto Ferrán and other friends, used to gather for musical and literary evenings,

---

[27] «¿Adiós y Julia y Josefina Espín? En torno a un nuevo autógrafo de la rima XVI», *Homenaje a Juan María Diez Taboada*, en prensa. Es tema, con todo, cuestionado hace tiempo. Véase, Martín Alonso, *Segundo estilo de Bécquer*, Madrid, Guadarrama, 1972.

[28] Del *Libro de cuentas*, véase ahora la edición y estudio de Leonardo Romero Tobar, *Gustavo Adolfo Bécquer. Autógrafos juveniles* (*manuscrito 22.511 de la Biblioteca Nacional*), Barcelona, Puvill Libros S. A., 1993, pp. 26-26 (comentario), 51-53 (texto).

[29] Para detalles, véase mi artículo «¿Adiós a Julia y Josefina Espín?», citado.

and there Gustavo used to read his verses. This he would bring written on odd scraps of paper, and often upon calling cards, in his usual careless fashion»[30]. Recuerda también que en 1861 se casó con Casta Esteban y agradece en una larga nota -que contiene su descripción de los álbumes- a D. Benigno y a su esposa por haber podido ver los álbumes: «The editor of his sketch is indebted to the courtesy of the Excmo. D. Benigno Quiroga Ballesteros and to his lately deceased wife [en enero de 1907 según él], Doña Julia, the muse of a least some of Bécquer´s *Rimas*, for an opportunity to examine a couple of albums containing some of the poet´s verse and a most interesting collection of pencil sketches, which but confirm his admiration for Bécquer´s artistic talent»[31].

A continuación sigue una larga lista de dibujos de lo que llama «First Album» y «Second Album: Les morts pour rire. Bizarreries dédiées à mademoiselle Julie, par G. A. Becker (sic)»[32].

De aquí deriva un error que he recordado antes: la confusión de *Les morts pour rire* con el segundo de los álbumes, cuando en realidad no es sino una parte del mismo, un verdadero *liber amicorum* como puede verse en nuestro catálogo.

Olmsted vio con detenimiento los álbumes y debió tomar notas, ya que describe los contenidos de muchos de sus dibujos. Pero se limitó a decir que había algunos versos del poeta. No especificó que el titulado «A Julia» [hoja 62 y reverso] se trata del autógrafo de la futura rima XVI ni se percató de que el texto cifrado del final del primer álbum es la versión primitiva de la rima XX (h. 56) o de que la aguada firmada como «Adolfo Rodríguez» [h. 66], es también de Bécquer, que utilizó este seudónimo para firmar piezas teatrales con su amigo Rodríguez Correa. Y, desde luego, para nada se habla de textos, partituras y dibujos de otros autores o del dibujo con que Valeriano contribuyó al álbum de Julia [h. 43].

El «Primer álbum» -si mantenemos el orden de Olmsted- contiene una colección de dibujos de Gustavo Adolfo, encuadernada con cubierta roja y en cuya parte superior izquierda se indica «Julia». Consta de 57 hojas numeradas a lápiz antes de ser encuadernadas. Esto ha motivado que algunas de las cifras de la paginación hayan sido guillotinadas total o parcialmente.

Falta la hoja 22, que se encuentra actualmente en propiedad de la familia del Dr. Gregorio Marañón, a quien se la regaló D. Benigno Quiroga. Contiene uno de los dibujos más célebres de Bécquer, que Rafael Montesinos ha titula-

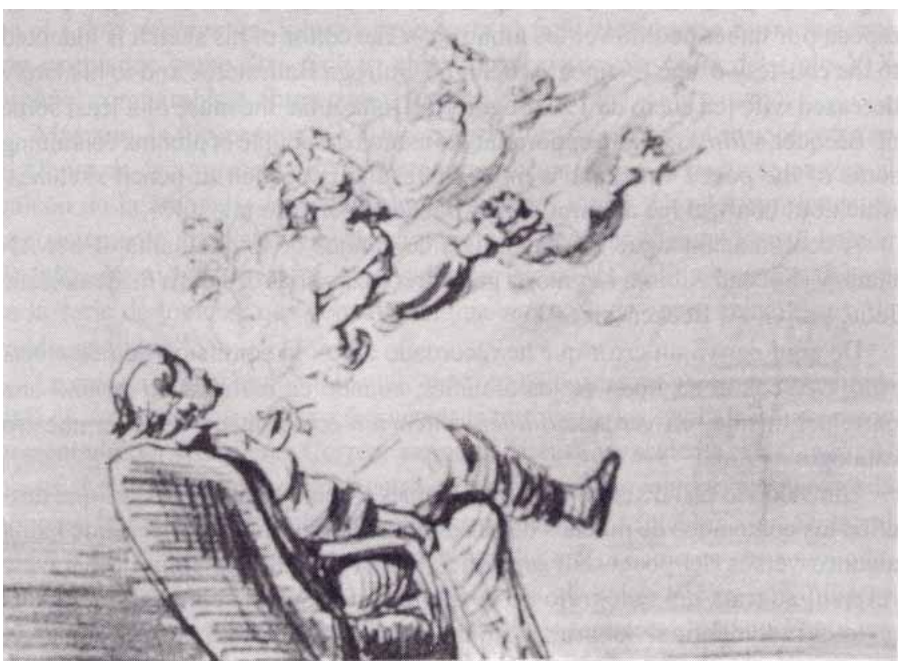
---

[30] Olmsted, *ob. cit.*, pp. XXI-XXII.

[31] *Ibid*., p. XXII.

[32] En adelante remito a las hojas de los álbumes mediante paréntesis redondos cuando se trata del «First Album», que se encuentra paginado, y mediante paréntesis cuadrados al «Second Album» completo, que se halla sin paginar. En nuestro catálogo final puede verse su contenido completo; en este ensayo se cita simplificado.

do «El poeta y las musas»[33]. En él, se ve fumando al poeta, sentado en un sillón: las volutas de humo toman formas femeninas caprichosas[34].



«*El poeta y las musas*» *[Fuente: R. Montesinos, 1977, p. 182]*

Los temas de los dibujos de este primer álbum son variados, pero alcanzan singular relevancia los relacionados con el mundo escénico, presentando algunos el ambiente que rodea las funciones. Así, vistas interiores del Teatro Real (hoja 28) o uno de sus palcos donde se encuentran miembros de la familia Espín (h. 55). De la primera comenta Olmsted que entre bastidores se encuentra el señor Espín, pero no indica quien canta. La pequeña niña que le acompaña pudiera ser Ernestina[35].

---

[33] R. Montesinos, *ob. cit.*, p. 182. También, p. 24 nota, con testimonios de la familia Marañón. No cabe duda de que se trata de este dibujo. Olmsted lo había descrito con estas palabras: «Gustavo himself seated smoking, leaning back in his chair, and in the smoke that rises a series of women, some with wings» (p. XXII).

[34] Sobre esta sugestiva imagen, véase, Fernando R. de la Flor, «La pipa de Gustavo Adolfo Bécquer y la poética de la desmaterialización femenina», *El gnomo*, 2, 1993, pp. 27-40.

[35] Olmsted, ob. cit., p. XXIII: «A scene at the Teatro Real, with Señor Espín y Guillén in a small group behind the scenes, and a prima dona singing. Actors standing apart in the wings». ¿Pudiera ser Julia quien canta? La presencia entre bastidores del padre con la pequeña Ernestina lo hace verosímil. O tal vez tan solo una fabulación.

La escena de palco recoge, creo, a Joaquín Espín con sus hijas Julia y Josefina. Julia ofrece su apariencia de esfinge, que algún contemporáneo comentó como he señalado más arriba. Su actitud de mujer bella pero distante. El correlato literario de este dibujo bien puede ser -con un sentido más general- la descripción de las bellas mujeres que asisten a una representación de *El barbero de Sevilla* cantada por Mario en el Teatro Real un tiempo más tarde y que reseñó en *El Contemporáneo* en estos términos:

> Unas lanzando chispas de sus pupilas negras; otras entornando las largas pestañas rubias como para defender sus adormidos y azules ojos de la enojosa claridad; éstas con los hombros desnudos redondos y más blancos que la blanca gasa que los rodea, de modo que no se sabe hasta dónde acaba el seno y dónde comienza el tul; aquéllas con los cabellos ensortijados y cubiertos de perlas semejantes a una lluvia de escarcha, trenzados con flores o salpicados de corales, y todas ellas vestidas con esas telas diáfanas y ligerísimas que flotan alrededor de las mujeres como una niebla de color que las hace destacar luminosas y brillantes sobre el fondo grana oscuro de los palcos, estaban allí la flor y nata de las notabilidades de la corte.[36]

Julia y Josefina, después de todo, no eran sino dos de esas notabilidades femeninas de la corte. El almanaque de *El Museo Universal* ofrece en 1863 una nueva y curiosa versión gráfica de los palcos del Teatro Real, firmada por «B.» -¿Valeriano o Gustavo Adolfo?- en la que bajo el título «Fases de la Luna» se presenta la relación amorosa de una pareja, primero en «Cuarto creciente» y después en «Cuarto menguante». Con extraordinaria plasticidad e ironía se muestra la relación amorosa en fase creciente y menguante, pasándose de una viñeta a la otra desde la ilusión al aburrimiento y al desengaño[37].

Otras veces son escenas de obras concretas, que testimonian preferencias operísticas del poeta. Las hojas 2 a 12 ofrecen una bellísima visión plástica de la ópera de Donizetti, *Lucia de Lammermoor*. Como es sabido, el libreto de la ópera procede de la novela de Walter Scott -*The Bride of Lammermoor* (La novia de Lammermoor)- y es una de las más célebres óperas no solo de Donizetti sino de toda la ópera romántica con su historia de amor imposible entre Lucia y Edgardo por rivalidades familiares y por la imposibilidad de la comunicación, una de las bases del espíritu trágico que atraviesa el romanticismo. Desde su estreno en el teatro de San Carlo de Nápoles el 26 de septiembre de 1835 su

---

[36] *El Contemporáneo* (11-X-1863).

[37] Las imágenes han sido recuperadas por Cecilio Alonso, «Imágenes del teatro romántico. La información gráfica teatral entre 1836 y 1871», *El gnomo*, 5, 1996, p. 121.

presencia fue permanente en los teatros europeos. En Madrid, se estrenó ya el 2 de agosto de 1837 y al año siguiente lo sería en Barcelona[38]. Todas las sopranos distinguidas la incorporaban a su repertorio y el emotivo papel del tenor también favoreció su difusión en un momento en que las voces masculinas estaban adquiriendo reconocimiento. Bécquer conocía bien esta ópera desde adolescente. En Sevilla se dio en numerosas ocasiones, como ha estudiado Andrés Moreno Mengíbar[39]. Bécquer, ya muy interesado por el mundo medieval escocés que el ossianismo había puesto de moda[40], debió seguir con pasión la ópera con su perfecta ambientación de novela gótica -castillo, jardín con una fuente de trágica y sangrienta historia, torre semiderruida, cementerio...- y sobre todo -insisto- su trágica historia de amor imposible.

En la ópera *Lucia de Lammermoor* se redujo la novela histórica a lo que tiene de esencialmente romántico: una historia de trágico amor. Bécquer ha seleccionado momentos cumbre: encuentro de los amantes con una promesa de felicidad y amor eterno (hoja 5, preparada por la presentación en las hojas anteriores de los personajes). Después, su imposibilidad: el desengaño: las hojas 6 a 9 recogen momentos de la acción en que Lucia es obligada a casarse por su hermano Enrico con Lord Arturo y la espectacular llegada de Edgardo que devuelve su anillo a Lucia creyéndose engañado. La locura: la hoja 10 presenta Lucia que canta enajenada; ha perdido la razón y ha asesinado a su esposo Lord Arturo. En esta versión becqueriana es como una *inmaculada* de Murillo, pero su éxtasis no es divino sino infernal. Y finalmente, la muerte con el suicidio de Edgardo -hoja 12- tras su patético monólogo (hoja 11) y tras conocer la locura y la muerte de Lucia. El sino fatal de los protagonistas se impone irremisiblemente.

---

[38] Gaetano Donizetti (compositor), y Salvatore Cammarano (libreto), *Lucia di Lammermoor*, Barcelona, Orbis-Fabbri, col. Óperas famosas, 1991. La popularidad de esta obra, basada en la novela de W. Scott fue muy grande. Existió en España al menos otra versión teatral: *Lucia de Lammermoor, drama en tres actos y seis cuadros, escrito sobre la novela de Walter Scott y arreglado a la escena española por D. F. de Luna y D. V. de Lalama*, publicado en Barcelona en 1864 como entrega 70 del Museo Dramático Ilustrado. Por cierto, la colección en que G. W. Ribbans documentó tres obras traducidas firmadas por A. Rodríguez, similar a «Adolfo Rodríguez», el seudónimo que Bécquer compartió con Ramón Rodríguez Correa: «Una nota sobre el teatro de Bécquer», *Revista de Filología Española*, XXXVI, 1952, pp. 122-126.

[39] Andrés Moreno Mengíbar, *La ópera en Sevilla (1731-1992)*, Sevilla, Sevicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1994. Se han de tener en cuenta no sólo las representaciones en el teatro de San Fernando sino las adaptaciones pianísticas de sus fragmentos más famosos, que se interpretaron en los salones sevillanos. Y más preciso sobre la ópera en la ciudad en los años de formación de Gustavo Adolfo, su ensayo incluido en este mismo volumen de *El gnomo*. También Valeriano Bécquer sintió el atractivo de esta ópera. Al menos uno de los dibujos del álbum que custodia la Fundación Lázaro Galdiano reproduce una escena de los amantes Lucia y Edgardo junto a la Fuente de la Sirena.

[40] En este mismo volumen, véase, el ensayo de Rubén Benítez, sobre Bécquer y Ossian.

Esta serie de dibujos es como una leyenda becqueriana más: cuando parece que va a tocarse el ideal, se desvanece y todo es destrucción y muerte. Diría más: temas recurrentes en la vida y obra del poeta sevillano ocupan importante lugar en la ópera: la visión absolutamente idealizada de la mujer pero también la expresión angustiada de la más radical soledad existencial en el monólogo del cementerio de Ravenswood (recuerda el monólogo de Hamlet por el que Gustavo tenía verdadera debilidad). La viñeta que ofrece la hoja 11 destaca así un momento que ha interesado especialmente al poeta. En mitad de las cruces y la desolación, Edgardo canta su desesperación: «Per me la vita / È orrendo peso!... / L´Universo intero / È un deserto per me senza Lucia!... [...] Ingrata donna! / Mentr´io mi struggo in disperato pianto, / Tu ridi, esulti accanto / Al felice consorte! / Tu delle gioie in seno, io della morte! / Fra poco a me ricovero / Darà negletto avello. / Una pietosa lagrima / Non scendrà su quello!...».[41]

Otras hojas ofrecen más dibujos sugeridos por diversas óperas de Donizetti: *La hija del regimiento* es presentada mediante los figurines de su protagonista María y la vieja marquesa de Birkenfeld (hojas 12, 13 r y 15); de *La Favorita* se ofrece el figurín de «Eleonora» (h. 44). La hoja 38, una escena de *El escalpelo del diablo* -cuyo texto y autor no he podido aún localizar- inquietante: el tema de la mujer sin corazón. En ocasiones es difícil precisar a qué obras se refieren los figurines: caballeros medievales con o sin casco (hojas 20, 24, 47); el tenor Mario interpretando varias escenas (h. 25). A éste le unía según diversos testimonios una buena amistad y lo consideró intérprete ideal de *El Barbero de Sevilla*. Su interpretación de la serenata del primer acto, encarnando al conde Almaviva al pie del balcón de Rosina, le llevó a reflexionar sobre las relaciones entre la música y la poesía, además de resaltar la perfecta ejecución del tenor: «el conde de Almaviva templó su guitarra, y colocándose al pie del balcón de Rosina, comenzó la serenata, con esa gracia, ese abandono, esa claridad en la frase y ese sentimiento especial que, identificando la nota musical con la palabra, dan su verdadero valor a la música, constituyen la perfección del arte, conmueven el ánimo, y arrancan ovaciones espontáneas y calurosas, como la que el público hizo a Mario, al concluir su bellísima melodía»[42].

---

[41] *Lucia di Lammermoor*, ed. cit., p. 45. ¿Es el dibujo una sutil llamada de amor desesperado dirigida a Julia? Otros dibujos de los álbumes -como se verá- parecen tener este sentido. Y desde luego, acaso no sea exagerado relacionar este monólogo con el célebre estribillo de la rima LXXIII: ¡Dios mío, que sólos / se quedan los muertos!»; o con el final de la rima LXXVI, inspirada en una tumba de templo gótico: «-¡Oh, qué amor tan callado, el de la muerte! / ¡Qué sueño el del sepulcro, tan tranquilo!». Sobre el tema becqueriano de la fascinación por las tumbas y la muerte, al menos: Juan María Díez Taboada, «La significación de la carta III *Desde mi celda* en la poética becqueriana», en J. Rubio ed., *Actas del Congreso «Los Bécquer y el Moncayo»*, 1992, pp. 135-168. Jesús Rubio Jiménez, «Bécquer y Hamlet», *El gnomo*, 4, 1995, pp. 79-100.

[42] *El Contemporáneo* (11-X-1863). Giovanni Matteo Mario, Cavaliere de Candia (1810-1883)

Gustavo Adolfo no sólo sabía buen número de óperas de memoria como recordaron sus amigos, sino que era capaz de visualizarlas con sus lápices con gran belleza como muestran estos dibujos[43]. La colección adquiere plena significación en el entorno teatral y musical del salón de los Espín, pero responden igualmente a las inquietudes personales habituales de Bécquer, a sus preocupaciones más recurrentes. Bécquer dibuja movido sobre todo por una fuerza interior, que le lleva a objetivar plásticamente sus vivencias interiores. Es fiel a la máxima de Novalis de que los poetas imaginan mediante imágenes. Lo cotidiano es trascendido y situado en un nivel superior. Con frecuencia los dibujos son ricos en indicios de referentes artísticos que le interesaban. Hallamos escenas costumbristas en el doble sentido de que pertenecen tanto a la realidad cotidiana como a la tradición de la pintura costumbrista -un torero con su muleta recogida (h. 30), dos ancianas charlando junto a una iglesia, que recuerdan la leyenda de *Maese Pérez el organista* (h. 52), una ronda en una reja, pero quien ronda es un demonio con lo que el costumbrismo tópico es desbordado (h. 39)-.

El apunte se hace instantánea en el grupo familiar de los Espín sorprendido en la calle (h. 35) o casi trabajo preparatorio para la información periodística como en varias escenas relacionadas con la guerra de África: «Un marroquí» (h. 48); un soldado penetrando en una tienda donde espera una mujer desnuda (h. 50); un militar abriendo un arcón del que sale un mago haciéndole burla (h. 26); un soldado arrastra un caballo en el que viajan dos mujeres árabes. El dibujo se torna inquietante por las cabezas cortadas colgadas de la grupa del caballo (h. 40). De nuevo pues se abre hacia lo inquietante.

No faltan escenas costumbristas cómicas, pero de una comicidad que tiende a lo grotesco. Un fraile extremadamente obeso (h. 57) cierra el álbum, continuando la tradición familiar y del propio Gustavo[44]; una monja descubre con

---

actuó en Madrid sobre todo entre 1859 y 1864. Se le recordó muy especialmente por este papel en *El Barbero de Sevilla* como señala Elizabeth Forbes, voz «Mario, Giovanni Matteo» de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de 1954, p. 669. Entre octubre de 1859 y primeras semanas de 1860 obtuvo muy buenas críticas. Podría corresponder a estas fechas su dibujo, posiblemente a 1859.

[43] Sus amigos recordaron con frecuencia su amor a la música. Véanse al menos los repasos de testimonios en la tesis de Josefina García citada, pp. 11-22, y José Pedro Díaz en *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 62 y ss. Díaz repristina las palabras Nombela que comentó que el poeta se consolaba con la musica de sus penurias: «en sus soledades tatareaba más con el pensamiento que con la voz aquellas melodías todo amor y dolor que en la primera mitad del siglo hicieron palpitar a tantos corazones y llenaron tantos ojos de lágrimas, de esas lágrimas que hacen bien y consuelan» (*Impresiones y recuerdos*, ed. cit., p. 373). Siempre según Nombela, Bécquer sabía de memoria las óperas *Lucía*, *Poliutto*, *Linda de Chamonix*, *La Favorita*, *Norma*, *Los Puritanos* y *Sonámbula* (*Ibid.*, p. 373, así citadas).

[44] Entre los apuntes de los álbumes de José Domínguez Bécquer custodiados actualmente en la Real Academia de la Lengua se encuentra alguno con religiosos obesos, pero sin carácter caricaturesco. Sin embargo, el álbum de Gustavo Adolfo *Los Contrastes* ya contiene dibujos en

sorpresa al abrir su cama que hay un diablo dentro esperándola, riendo a carcajadas [h. 23]; un diablo confiesa a una diablesa [h. 17]; llamativa versión de *los peligros de corte* ofrece la hoja 41: una diablesa arrastra a un hombre incauto hacia su perdición; decididamente grotesca es la escena de un esqueleto agarrado a una campana que voltea [h. 19][45]; dos esqueletos cabalgan en sendos caballos [h. 32] o una pareja de esqueletos canta acompañándose del piano, mostrando el reverso absoluto del mundo de arte [h. 42]; son *bizarreries* como las que encontraremos después en el «segundo álbum» o la que ofrece la hoja 29: el «Día de difuntos» un esqueleto entreabre su nicho para recoger la tarjeta que le entrega un visitante; sostienen el sarcástico diálogo siguiente, colocándonos a un paso del «Día de difuntos» de Larra o el ya citado «La noche de difuntos» del propio Gustavo Adolfo:

> «Difunto: No recibo.
> Visitante: Pues hai queda la targeta»

Y nuevamente la unión de contrarios que buscaba en aquellos años se objetiva en una escena de cementerio: un sepulturero abre un ataúd dentro del cual se ve a una mujer joven que ha comenzado a corromperse. Un elegante caballero que la observa atentamente exclama: «Cascaras! como ha cambiado!» (h. 27). Imagen de la muerte de gran modernidad, de contraste: el moderno dandy contempla una Ofelia eterna, la belleza presa de la muerte. Es -aunque Bécquer

---

esta línea segun señaló Rafael Montesinos : *Bécquer. Biografía e imagen*, ob. cit., , pp. 41-45; y antes «Julia Cabrera, la novia sevillana de Bécquer. *Los Contrastes o Álbum de la revolución de Julio de 1854*. Envío a Dionisio Gamallo Fierros», *La Estafeta Literaria* (15-VI-1970).

[45] Este dibujo vuelve a plantear el problema de la colaboración plástica entre Gustavo y Valeriano. En *El Museo Universal* (28-X-1865) se publicó ilustrando un artículo de Gustavo -«La noche de difuntos»- una amplia composición de Valeriano donde integra apuntes de diversa procedencia: por ejemplo, la Cruz Negra de Veruela, uno de cuyos apuntes iniciales conocemos ahora gracias al álbum *Spanish Sketches* de la Biblioteca Nacional. En su parte superior izquierda, un esqueleto en un campanario recuerda el de la hoja 19 aunque no se trata del mismo dibujo. El texto de Gustavo es una muestra más de la atracción que sobre él ejercían las tumbas y toda la parafernalia de la muerte: el sonido de las campanas provoca en él «un sentimiento de tristeza inesplicable (*sic*) e involuntario». Cree reconocer una por una las voces de las campanas, unidas «forman un inmenso y doloroso poema»; transcribe sus voces separadas en las que descubrimos numerosas intertextualidades con las campanas y tumbas que comparecen en otros textos becquerianos: la carta III *Desde mi celda*, *El monte de las ánimas*, etc. No es un anodino texto de circunstancias -la proximidad del día de difuntos- sino un verdadero poema en prosa y una muestra más de la imaginación visual de Bécquer. Un breve fragmento: «A mi voz los caballeros armados de todas armas se levantan de sus góticos sepulcros, los monges salen de las oscuras bóvedas en que duermen el último sueño al pie de los altares de su abadía y los campos santos abren de par en par sus puertas para dejar paso al tropel de amarillos esqueletos que acuden presurosos á danzar en vertiginosa ronda en torno al puntiagudo chapitel que me cobija.» El texto contiene en potencia la ilustración de Valeriano y es como un eco de *El monte de las ánimas*, pero en realidad, Gustavo había dejado plasmada ya otra versión en él álbum de Julia...

la impregna de su genialidad- esencialmente una manida imagen procedente de la estética de lo horrendo y lo terrible desarrollada desde fines del siglo XVIII. Es la belleza medusea romántica, donde se entretejen la belleza con la corrupción y la muerte[46].

Pocas obras han expresado mejor la estética de contrarios del romanticismo que el *Fausto* de Goethe. El hombre solicitado en direcciones contrapuestas, campo de batalla entre lo ideal y lo material. Esta obra ya clásica acababa de alcanzar nuevamente actualidad y popularidad por la versión operística de Gounod, estrenada en el Teatro Lírico de París el 19 de marzo de 1859 en forma de melodrama, es decir, con diálogo hablado, tras numerosas dificultades[47]. A Madrid, sin duda llegaron ecos del éxito de Gounod, que aquel mismo año llegó a las 57 representaciones. Sería al año siguiente cuando en Estrasburgo se presentara la ópera completa con la orquestación de los recitativos y la eliminación del diálogo hablado. Y en cualquier caso, la obra de Goethe gozaba de buena difusión, considerada como una de las cimas del arte occidental. Es la categoría que se le otorga -por no salir del entorno inmediato del poeta- en la decoración del palacio del marqués de Valmar en Deva, realizada por su hermano Valeriano. Como es sabido, el pintor realizó seis óleos sobre escenas célebres del teatro. Una de ellas corresponde a *Fausto* y sería deseable contar con su imagen para poder compararla con el dibujo que aquí nos interesa. Bien pudiera ocurrir que Valeriano siga pautas marcadas por su hermano. Sin embargo, dos de estas pinturas ya se han perdido y el resto -incluida la aquí citada- se encuentran en un estado lamentable. Gustavo Adolfo acierta a objetivar

---

[46] Véase el clásico estudio de Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Avila, 1970. En España, revistas como *El Artista* (1835-1836) acogieron ya imágenes de esta temática que con el paso de los años se hizo muy frecuente. La literatura conoce pronto ejemplos tan relevantes como *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda. Bécquer actualiza estilizándola toda esta tradición. Véanse ahora los ensayos del volumen *De lo grotesco*, Rosa de Diego y Lydia Vázquez eds., Vitoria, 1996.

[47] *El Fausto de Gounod*, álbum y libreto diseñados por el Departamento de Arte Publicitario de la DECCA, Madrid, 1981, p. 7. Agradezco a José Manuel Campos Díaz la consulta de esta obra y otras informaciones sobre ópera. Mario la estrenaría con la Patti en el Covent Garden el 6 de junio de 1864 (ibid., pp. 13-14 fotografías) en fecha previsiblemente posterior al dibujo de Bécquer por tanto. En el Teatro Real de Madrid sería representado en 1865 y en el Liceo de Barcelona en 1869. Los pintores españoles, por otra parte se aprestaron a convertirlo en esos años en tema de sus cuadros. Véanse, el catálogo de la exposición *El mundo literario en la pintura del siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, en especial pp. 97-98, 180-183. P. Capelástegui Pérez-España, «El *Fausto* de Goethe y la pintura española», *Goya*, 228, 1992, pp. 351-357. Julia interpretó quizás la ópera de Gounod en los años siguientes o tal vez pasajes. Lo cierto es que sus admiradores europeos utilizarán en su álbum a Margarita como término de comparación o referencia al hablar de Julia, así en las hojas [18r] y [65r]. Sobre las pinturas de Valeriano en el palacio de Deva citadas después, véase, María Dolores Cabra Loredo, «La pintura de Valeriano Domínguez Bécquer», en *Actas del Congreso Los Bécquer y el Moncayo*, J. Rubio ed., ed. cit., pp. 31-68; y en *Ínsula*, 528, diciembre, 1990.

en su dibujo el sentido profundo de la obra de Goethe en uno de los más bellos dibujos de este álbum: «Fausto» [h. 33]. El hombre duda flanqueado entre el ángel y el demonio. La composición es tan rotunda como escueta. La actitud de duda y melancólica reflexión es de las que mejor caracterizan a Bécquer. Como se ve, los dibujos van dejando un reguero de referencias artísticas que se corresponden con las dejadas en sus textos: Hamlet, Fausto, etc.

Voy a detenerme un poco más en dibujos relacionados con la visión de la mujer que Gustavo Adolfo ofrece en los álbumes: fácilmente adquiere rasgos diablescos (hojas 17 y 41), pero en otras ocasiones es idealizada y convertida en musa: la hoja 21 presenta abocetada una figura femenina en vuelo muy similar a otra que publicó Montesinos procedente del álbum de Josefina Espín con el título de «La Musa de las Rimas» y antes he citado la hoja 22 que falta y que posee la familia Marañón, conteniendo «El poeta y las musas»[48].

«*La Musa de las Rimas*» *[Fuente: R. Montesinos, 1977, p. 180].*

Forman una pequeña serie, siguiendo una tendencia habitual en los dibujos de Gustavo, que concebía dinámicamente sus dibujos con lo que fácilmente forman grupos, aunque su generosidad haya hecho después que su dispersión haya sido grande. En la pequeña serie que acabo de citar, cada uno es como

[48] R. Montesinos, *Becquer. Biografía e imagen*, ob. cit., pp. 180 y 182 respectivamente.

una variación del tema de la visión idealizada de la mujer tal como aparece en muchas de sus *Rimas*.

La mujer representa en los álbumes mundos opuestos y contradictorios, pues si por un lado hallamos esta visión angelizada extrema por otro encarna la tentación, adquiriendo el aspecto de diablesa o de instrumento del que se vale el diablo para tentar al hombre. La hoja 16 ofrece en este sentido un ejemplo magnífico. La escena representa a un hombre que duerme agitado. Sobre sus rodillas, un pequeño diablo vuela una cometa que es en realidad una figura femenina idéntica a las de «El poeta y las musas» o «La Musa de las Rimas».

No es, además, el único dibujo de esta temática que se conserva de Gustavo Adolfo. D. Pedro Martínez Garcimartín, en un álbum -hoy perdido- que compró en el Rastro en los años treinta, encontró dos dibujos de Gustavo y otro autógrafo de la rima XVI[49]. Uno de ellos, forma serie con el dibujo que ahora nos interesa: un hombre duerme mientras un diablo se acerca con una cometa con forma femenina. Es como una viñeta anterior o posterior al dibujo que nos ocupa.

Dibujo original de Gustavo A. Bécquer [Fuente: colección de D. Pedro Martínez Garcimartín].

En *El dómine Lucas* se pueden ver precedentes más estilizados de estas

[49] Lo dió a conocer Juan María Díez Taboada, «Nueva versión autógrafa de la Rima XVI», *Revista de Filología Española*, LII, 1969, pp. 245-259.

viñetas. El tema en realidad remite a la plástica y literatura románticas, donde Satanás adquirió gran protagonismo.

Al presentar así a la mujer es como si Bécquer viniera a dar una imagen del mundo femenino como instrumento del que el demonio se vale para tentar al hombre, llenándolo de zozobras y hasta de pesadillas. No otro es el tema de algunas leyendas: *El monte de las ánimas*: la insistencia de Beatriz llevará al protagonista a su destrucción, aunque ella misma pagará con su vida su temeridad; el tema se reitera en *La ajorca de oro*, *La corza blanca*... Los personajes becquerianos se metamorfosean con facilidad pasmosa, los límites de lo real se diluyen, la vida y la muerte se enlazan, lo natural y lo sobrenatural...en esta forma de ver cambiante reside en gran parte el arte narrativo becqueriano y también, ahora lo vamos sabiendo, su arte plástico.

En el centro del mundo becqueriano se encuentra la mujer, misteriosa y polivalente. Un último dibujo y dos textos -de Julia y Gustavo respectivamente- de este álbum nos ofrecen en toda su crudeza ambivalente este tema. El dibujo es el ofrecido en la hoja 34: una mujer -con rasgos de Julia Espín- navega en una barca distante y distraida en sus ensoñaciones mientras en medio de las olas se agita un hombrecillo. De nuevo un enigmático dibujo que es difícil no interpretar biográficamente. ¿Se trata de un mensaje en clave del poeta a su amada?

Supongamos que sí, al menos de momento. Supongamos también que el texto cifrado que aparece en la penúltima hoja, versión primitiva de la rima XX, sea una llamada similar. Descodificado dice:

Sabe si alguna vez tus labios rojos
Qema invisible admósfera abrasada
Que si del alma labios son los ojos
Es un beso de amor cada mirada.
MOI

En el *Libro de los gorriones* la versión definitiva quedó así:

Sabe si alguna vez tus labios rojos
quema invisible atmósfera abrasada,
que el alma que hablar puede con los ojos,
también puede besar con la mirada.

Casi la misma versión primitiva la había localizado Manuel Pombo Angulo en otro álbum de autógrafos dedicada «A Virginia», publicándola en la revista *Fotos* (17-V-1941) con estos dos últimos versos:

que si labios del alma son los ojos,
es un beso de amor cada mirada.[50]

Pageard -y es opinión que comparto- considera mejor la versión primitiva, que aventura -y acierta- debió ser escrita entre 1857-1860. A favor de la versión definitiva juega quizás su propia imperfección lingüística -«que el alma que puede»- que aproxima más el lenguaje poético al lenguaje cotidiano en la línea propugnada por los poetas románticos ingleses con Wordsworth a la cabeza. Para Pageard, este serventesio «Es la expresión culta de una idea popular, que se refleja por ejemplo en el número XCI de *La Pereza* (1871) de Augusto Ferrán:

> Si no fue verdad, sería
> un deseo tan ardiente
> que los besos y el abrazo
> te los di, aunque tú lo niegues.»[51]

Y aún añade, «La expresión «invisible atmósfera abrasada» marca la más vasta extensión del amor en la obra de Bécquer»[52]. Tan vasta como la sensación de abandono -casi cósmico- del hombrecillo entre las olas del dibujo citado.

Si continuamos con nuestra lectura / suposición de que la rima cifrada es una declaración amorosa -doblemente velada al estar cifrada- el dibujo parece conllevar la marca de cual puede ser la respuesta: el hombrecillo se agita entre las olas inútilmente (h. 34). Estoy probablemente fabulando. No tengo ninguna certeza de que fuera así. La firma del poema es cuanto menos sorprendente: «Moi». En francés, «yo», pero también al ser pronunciado, «mua», la expresión coloquial del beso... Pero el texto en italiano de Julia, que encabeza la colección, nos hace abundar en la misma dirección:

> Infelice il cuor che fida
> Nel sorriso dell´amor
> Brilla e muor qual luce infida
> Che smarrisce il viator.
>
> G. E. [Giulia Espín]

No sabemos cuándo lo escribió y cuál es su alcance exacto. Tengo la impre-

---

[50] Tomo la referencia del «Ensayo biocrítico, apéndices y notas» de Dionisio Gamallo Fierros a Gustavo Adolfo Bécquer, *Del olvido en el ángulo oscuro...Páginas abandonadas (Prosa y verso)*, Madrid, Editorial Valera, 1948, pp. 443-444. Es una prueba más de la reiterada inclusión de un mismo poema en varios álbumes con lo que su valor de declaración amorosa cuanto menos se diluye.

[51] *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, edición anotada por Robert Pageard, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Centre de Recherches et d´Éditions Hispaniques de l´Université de Paris, MCMLXXII, p. 234.

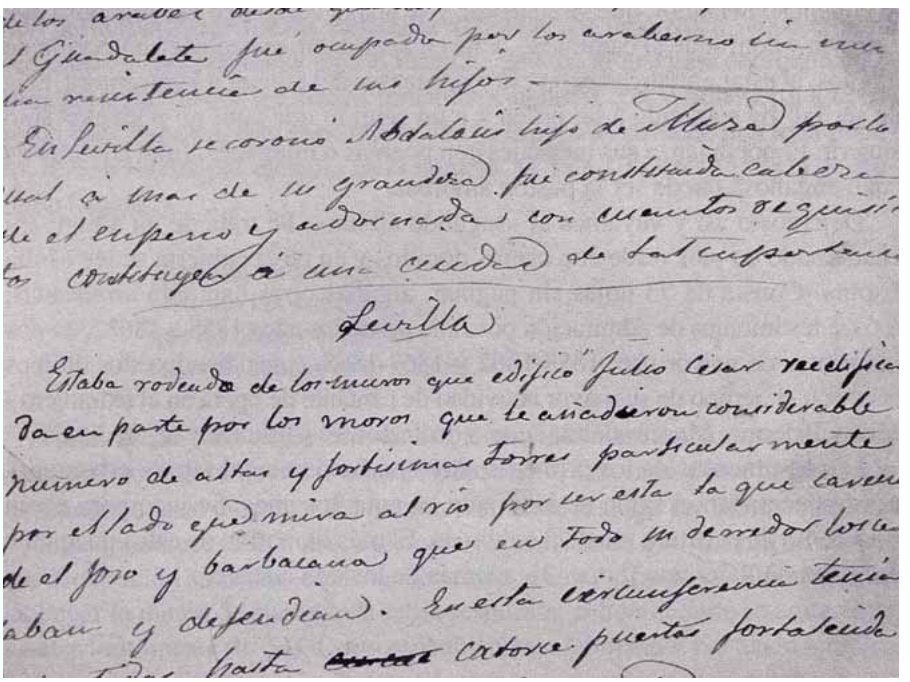
[52] Ibid.

sión de que debe proceder de alguna canción u ópera. En todo caso manifiesta lo engañoso del amor, que se enciende y se apaga como una luz engañosa que extravía y confunde al caminante. Una en apariencia miscelánea colección de dibujos, al estar enmarcada con estos dos textos del emisor y la receptora, deja de ser tal. Es sometida a un orden y a un sentido que aquí no podemos sino sugerir. El poeta lanza sus mensajes con poemas o imágenes. Julia advierte de cuán engañosa puede ser la pasión amorosa.

Dejémoslo así y vayamos al «segundo álbum». Se trata de un álbum encuadernado en piel verde con cantos dorados y en cuya cubierta se lee «Julia Espín». Consta de 73 hojas sin paginar, algunas otras han sido arrancadas; recoge testimonios de admiración por Julia desde los años 1858 a 1868, con dos momentos de mayor uso: 1858-1862 y 1867-1868, coincidiendo estos últimos años con el tiempo de su mayor actividad de cantante de ópera en el extranjero -Milán, Palermo, Moscú- donde acopió dedicatorias, partituras y algún dibujo.

Los testimonios de los primeros años son fundamentales para saber quienes frecuentaban el salón de los Espín en aquellos años. Se incorpora algún fragmento de partitura musical o dibujos. El más llamativo de estos un apunte religioso de Valeriano [hoja 43], además de los de Gustavo.

Dibujo de Valeriano Bécquer



Probable autógrafo de G. A. Bécquer

Valeriano trataba por aquellas fechas de crearse clientela en Madrid como retratista, pero también como excelente copista de pintura religiosa de artistas como Murillo. Este dibujo no disiente de las bellísimas copias de Murillo que custodia la Biblioteca Nacional de Madrid, que publicaremos en nuestro próximo volumen de *El gnomo*. Encontramos poetas y escritores como Pedro Antonio de Alarcón, Manuel Murguía, el chileno Blest Gana, Agustín Bonnat, el bohemio Florencio Moreno Godino, el gaditano Arístides Pongilioni, el periodista radical Luis Rivera, que iba a dirigir publicaciones satíricas como *Gil Blas* donde colaborará Gustavo Adolfo; sus amigos Narciso Campillo y Ramón Rodríguez Correa. El álbum ayuda así a entender la presencia posterior del poeta en publicaciones impulsadas o dirigidas por amigos. El comienzo de los años sesenta no sólo fue el momento de mayor brillantez creativa de Gustavo Adolfo, sino también el de la cimentación de las relaciones y amistades que le permitirían después hacerse un lugar en la prensa y en la vida cultural madrileña. Es notable la ausencia de la firma de Ferrán o Manuel del Palacio, a quienes Olmsted cita, no obstante, entre los mencionados por Julia como asistentes; al no haber publicado todavía *La soledad*, que es de finales de 1860, acaso no estimaron las jóvenes Espín que era nombre a tener en cuenta. Tampoco Manuel del Palacio había llegado a su esplendor de poeta satírico. Eran tiempos de poetisas y María Pilar Sinués de Marco emborrona varias hojas. O María Stuard de Campa ensarta una serie de cursilerías [h. 4], superadas por

Joaquina Marco de Carnicero [68r].

Un lugar destacado ocupan dramaturgos y libretistas como Narciso Serra, M. Capdepon, José Marco (esposo de la Sinués), Salvador Granés y una serie de nombres hoy irrelevantes[53].

Los textos tienen en general un tono desmesuradamente encomiástico de la dueña del álbum; encomiástico y cursi, respondiendo a usos sociales de la poesía de entonces que hoy nos resultan insoportables, pero cuya consideración resulta indispensable para comprender los propios textos becquerianos que con cierta frecuencia se sitúan en el límite de lo cursi [54]. Cuando vemos llamada a Julia insistentemente «bella flor» (Campa), «ángel del Cielo» [F. Flores, h. 11r], «garza tímida» [M. Capdepon, h. 19], «bella entre las bellas» [J. Castro, h. 51], «sultana / del alma mía» [Bruzon, h. 65], advertimos lo viejo y desgastado del lenguaje de estos ripios. No muy distintos resultan los elogios en otras lenguas.

Es difícil saber en este contexto de desmesura qué hay de verdad en afirmaciones como las de Ramos «Que cuando airada miras, / El dolor mata»; «Mas dejasme extasiado, / Si al piano cantas.» [h. 9]; o Rafael Coronel y Ortiz: «Con la luz de tus ojos / Mi mente sueña /Disipa mis enojos/ Tu faz risueña. / Y es tu mirada / Red en que el alma dejas / Aprisionada.» [h. 33]. Son dos ejemplos entre muchos otros posibles.

Más allá de la cursilería, J. Castro da un retrato aproximado de lo que Julia representaba para sus admiradores:

---

[53] En otras fuentes se menciona como participantes en aquel salón a otros personajes de la vida social y cultural madrileña: Eduardo del Palacio, *ob. cit.*: extranjeros, «Tamberlick, Stagno y cuantos músicos famosos pasaban por Madrid y recalaban en las gratas reuniones de don Joaquín Espín» (p. 53); entre los españoles, el violinista Jesús Monasterio, Gertrudis Gómez de Avellaneda, el diplomático Alberto Romea (hermano del actor Julián Romea) «y muchos más» (p. 53). Rafael Montesinos, *ob. cit*., repite una nómina similar: «Gertrudis Gómez de Avellaneda (que nunca coincidiría con Bécquer, pues regresó a Cuba en 1859 para volver a España en 1863), Gaspar Núñez de Arce, Tamberlick, los Romea, el violinista Jesús Monasterio, Stagno, etc. En fin, allí se daba cita a diario la mayoría de los artistas del Teatro Real, de cuyos coros era director el padre de Julia» (p. 23). En la transcripción del álbum puede ampliarse la lista a la vez que sorprende que alguno al menos de estos grandes artistas no dejara su firma en el álbum. La recuperación del álbum de Josefina aportaría también, sin duda, información de interés. Por el salón andaba ya Elola, que debió ser quien casara con Josefina a juzgar por los apellidos de su hijo -Alfonso Elola Espín- y que dedica a Julia un cursi poema [hoja 41].

[54] Un planteamiento general de los usos sociales de la poesía en aquellos años en Marta Palenque, *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900)*, Sevilla, Alfar, 1990. Sobre la cursilería en Bécquer, Russell P. Sebold en «La mujer ideal y lo cursi» dentro de su «Introducción» a G. A. Bécquer, *Rimas*, Madrid, Espasa Calpe, col. Clásicos castellanos, 22, 1991, pp. 129-148. Carlos Moreno, «Bécquer, Rimas: bohemia, dandismo y cursilería», *El gnomo*, 2, 1993, pp. 41-50. Y su libro, *Literatura y cursilería*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995, en especial para Bécquer, pp. 103-114.

Eres Julia bella entre las bellas,
Con una trenza que a tu corba toca,
De aguileña nariz, hermosa boca
Y dos pupilas como dos centellas.
Yo te adoro con frenético cariño
Y hasta que tu no vuelvas Julia amada
Se encontrará mi alma atormentada
Llorando noche y día como un niño.

Tus cánticos mi alma arrebataron
Y fascinados por tu acento, vistes
Con cuanto ardor los hombres te ensalzaron.
La brillante carrera que emprendistes,
Abriéndote el camino de la gloria
Honrará con laureles tu memoria. [h. 51r]

Sinués de Marco diferencia a las dos hermanas en su salón:

Melancólica la una y hechicera
y su hermana risueña y peregrina,
Julieta dio por nombre á la primera,
y á la otra Josefina. [26 r]

Para esta «melancólica» y «hechicera» mujer transcribe en el álbum Gustavo Adolfo la futura rima XVI con el título de «A Julia», título que es común a muchos otros textos en el álbum. Comparada con los ripios citados el poema de Gustavo es un prodigio de contención y buen gusto, sin que por ello no contenga un mensaje de inflamada pasión, más bien al contrario:

Si al mecer las azules campanillas
de tu balcon,
crees que el viento pasa murmurando
una cancion;
sabe que entre las flores escondido
Te canto yó.

Si se agita medroso en la alta noche
tu corazon,
al sentir en tus labios una ardiente
respiracion;
sabe que aunque invisible al lado tuyo
Respiro yó.

Si al resonar confuso á tus espaldas
vago rumor
crees que por tu nombre te ha llamado

lejana voz
sabe que con el alma noche y dia
Te llamo yó.
[h. 62 y 62r]

Pasado el tiempo, Gustavo Adolfo invirtió el orden de las estrofas segunda y tercera, modificando también algunos versos hasta dejar velada la clave genérica de la rima al desaparecer la palabra «canción». Al publicar el poema en *El Museo Universal* en 1866, lo tituló «Serenata» y fue después cuando desaparecieron el título y la dedicatoria. La crítica becqueriana ha considerado después esta rima como un ejemplo perfecto de la expresión del acercamiento del poeta a la amada para manifestarle su amor[55] .

Ahora bien, como vengo indicando, conviene no precipitarse sacando demasiadas conclusiones identificando el poema con una declaración amorosa «formal». Si así fuera muchos de los otros textos del álbum lo serían igualmente. Toda cautela es poca. Conlleva toda la gran pasión contenida de otros poemas -como la rima XX del álbum primero- y el «vago rumor» de «lejana voz» de la estrofa tercera nos lleva de nuevo al enigmático dibujo citado antes en que un hombrecillo entre las olas llamaba insistente a una Julia distraida en su barca. Veladas declaraciones parecen tanto los textos como las imágenes que se intercambian con facilidad pasmosa. Literatura y pintura se funden para intentar quizás comunicar una pasión hondamente sentida. Pero las amenazas se ciernen constantes sobre los seres humanos, convirtiendo sus ideales en inalcanzables.

Pero -insisto- toda prudencia es poca. Tan solo dos indicaciones al respecto. Primera: Esta misma rima y en versión similar la copió Bécquer en el álbum que poseyó don Pedro Martínez de Garcimartín -que he citado antes al comentar los dibujos de las musas- y que en su momento fue de otra mujer. ¿Les decía Bécquer a todas lo mismo? Con otras rimas se producen situaciones similares. Ya he recordado que la versión primitiva de la rima XX, la rima cifrada del álbum primero, Gamallo la recuperó en otro álbum[56].

Segunda consideración: el poema tal como aparece en el álbum de Julia es una *canción* o *serenata* -con anclajes tanto en las *serenatas* populares andalu-

---

[55] Sobre las variantes textuales de esta rima, véanse al menos, Rafael de Balbín, «Sobre la creación poética becqueriana», *Revista de Filología Española*, LII, 1969, pp. 217-225. Juan María Díez Taboada, «Nueva versión autógrafa de la rima XVI», *Revista de Filología Española*, LII, 1969, pp. 245-259. R. Pageard en su edición citada de la *Rimas*, pp. 125-133. Sobre su contenido y estructura: Juan María Díez Taboada, el capítulo «Proximidad del amado» de *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*, Madrid, CSIC, 1965, pp. 84-94. Carlos Bousoño, «Los conjuntos paralelísticos de Bécquer», en *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1963, en especial pp. 201-205.

[56] Trato con más detenimiento este aspecto y el siguiente en «¿Adiós a Julia y Josefina Espín? En torno a un nuevo autógrafo de la rima XVI», en prensa.

zas como en la ópera romántica, que Gustavo Adolfo -y Julia- conocían bien. La música los une, es punto de encuentro admirable y un camino por el que habrá que seguir indagando.

En la rima XVI se recorre con la imaginación un espacio que va desde el balcón adornado con azules campanillas hasta los labios de la amada. Se combinan el tema tópico de rondas de acercarse al balcón solicitando a la amada que salga y el más general de la proximidad de la amada. De aquí el balcón, las azules campanillas; después la amada dormida y el amante que se acerca casi hasta rozar sus labios. Los dos primeros motivos salpican los textos becquerianos, remitiendo a su Sevilla natal; la segunda parte nace de una tradición mucho más amplia, culta e internacional, que la ópera romántica de manera especial había popularizado. Hay óperas románticas donde las *serenatas* alcanzan una relevancia extraordinaria, verdadero punto de encuentro entre la poesía culta y la popular, que las melodías ayudaron a difundir. Bécquer era muy consciente de ello. Basta ver sus críticas musicales como la reseña que publica en *El Contemporáneo* (11-X-1863) de *El barbero de Sevilla* cantado por el tenor Mario, amigo suyo a quien hemos visto retratado en el álbum primero, en el Teatro Real. La *serenata* inicial le trae recuerdos de Sevilla, lo embarca en ensoñaciones y le lleva a sugerir un aspecto aún más importante: la capacidad de seducción de la música y la palabra unidas. Y, además, el ambiente y las sensaciones de quien canta la serenata no son muy distintos al de la rima XVI.

Pero no otro es el tema de la ópera *El Trovador* (1853), de Verdi: la seducción por el canto y la poesía. Ya en su primer cuadro se monta guardia para que Manrico no pueda rondar a Leonora; en el segundo, Leonora cuenta a Inés que se ha enamorado de un trovador que le da serenatas...[57] Otras óperas, que figu-

[57] Verdi, *Il Trovatore*, Barcelona, Orbis, col. Óperas famosas, 1991, pp. 18 (el conde pasa noches bajo el balcón de su amada temeroso de que el trovador la ronde), 21 (Leonora cuenta cómo una noche plácida la sedujo con sus versos melancólicos que la hicieron correr al balcón), 22 (el conde vigila junto al balcón, después suenan el laúd y el canto de Manrico: «Deserto sulla terra, / col rio destino in guerra, / è sola speme un cor, / un cor al Trovator!), 40-41 (cantos desesperados de Leonora y Manrico). Mario la cantó en su temporada española de 1959-1860 con la Grissi. Por esta ópera y el drama de García Gutierrez mostró Gustavo Adolfo preferencia al punto de que en «Caso de ablativo» (*El Contemporáneo*, 21-VIII-1864) recurrirá para ejemplificar su tendencia a soñar despierto a esta obra, citando el comienzo del sueño que el trovador cuenta a Leonor: «Soñaba yo que en silenciosa noche...» (IV, 6). El pasaje es una sugestiva narración donde se mezclan lo imaginado-soñado. El sueño se convierte en pesadilla. Manrique le cuenta a Leonor que soñaba estaba sentado junto a un lago con Leonor, cantando su belleza y su amor con su laúd. Por la orilla opuesta advirtió un fantasma que le pedía venganza mientras la naturaleza entera se estremecía...«Frío de pavor tendí mis brazos / adonde estabas tú...tú ya no estabas, / y sólo hallé a mi lado / un esqueleto, y al tocarle osado / en polvo se deshizo, que violento / llevóse al punto retronando el viento.» (A. García Gutiérrez, *El Trovador*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 169). De la decantación y estilización de pasajes como este relato nacen las leyendas becquerianas, pero también algunos de estos dibujos constituyen la presentación plástica de las mismas ideas.

ran entre las preferidas de Bécquer, contienen célebres serenatas como la de Ernesto a su amada en *Don Pasquale* (III, cuadro segundo), de Donizetti[58]; la de Mefistófeles en *Fausto* de Gounod, cargada de sarcasmo (IV, cuadro segundo), etc.[59]

En el propio teatro de Bécquer hallamos un ejemplo de este interés por la *serenata*. En *La venta encantada* (I, 4), Cardenio, enajenado en lo alto de las montañas y después viniendo hacia el proscenio se imagina sucesivamente cantando al pie del balcón de la amada, dialogando con espíritus burladores y por fin conduciéndola al altar. Un auténtico conglomerado de referentes a óperas románticas. El primer momento ha sido relacionado con las *Rimas*. Se ha dicho incluso que el canto de Cardenio es la primera rima[60]. Pero, en realidad, son sus palabras inmediatamente anteriores al canto donde encontramos el ambiente exacto a la rima XVI:

Cardenio:

Reina el silencio en torno;
nace la luna, y sus balcones baña
de fantástica luz; ella me espera,
me espera palpitando
de impaciencia y amor; auras suaves,
llevad con el perfume
de las nocturnas flores,
llevad hasta sus verdes celosías,
envueltos en suspiros,
estas canciones mías.

Sigue su canto:

¿Ves esa luna que se eleva tímida?
Blanca es su luz;

---

[58] Donizetti, *Don Pasquale*, Barcelona, Orbis, col. Óperas famosas, 1991, p. 45: «Ernesto.- Com´è gentil / la notte a mezzo april! / È azurro i ciel, / la luna è senza vel: / tutt´è languor, / pace, mistero, amor! / Ben mio, perché / ancor non vien a me? / Formano l´aure / d´amore accenti! / Del rio nel murmure / sospiri senti; / il tuo fedel / si strugge di dolor. / Nina crudel, / mi vuoi veder morir! / Poi quando sarò morto, / piangerai, / ma richiamarmi in vita / non potrai».

[59] *El Fausto de Gounod,* ed. cit., p. 33: «Vous qui faites, l´endormie, /n´entendez-vous pas, / ô Catherine, ma mie, / n´entendez-vous pas / ma voix et mes pas?» / Ainsi ton galant t´apelle, / et ton coeur l´en croit! / Ah! ah! ah! ah! / N´ouvre ta porte, ma belle, / que la bague au doigt! / «Catherine que j´adore, / pourquoi refuser / a l´amant qui vous implore, / pourquoi refuser / un si doux baiser?» / Ainsi ton galant supplie, / et ton coeur l´en croit! / Ah! ah! ah! ah! / Ne donne un baiser, ma mie, / que la bague au doigt! / Ah! ah! ah! ah!»
Poco tiene que ver ya esta irónica serenata con las apasionadas canciones de los trovadores románticos.

[60] Juan Antonio Tamayo, *ed. cit.*, p. XLV. Sigue en esta afirmación los pasos de Gamallo Fierros.

pero aún más blanca que sus rayos trémulos
blanca eres tú.[61]

Aquí esta contenida la rima XVI. Probablemente Bécquer llegó a este lenguaje poético tanto por Heine como por la ópera romántica. Pero aquí para nuestros fines, es importante subrayar que la hipotética declaración amorosa dirigida a Julia no tiene nada de espontáneo, sino que es un ejercicio de sutil decantación de tradiciones poéticas, que se entrelazan en la rima. En su aspecto anecdótico la rima XVI es producto de estilización de estas modalidades de escritura de larga tradición, que cuenta también con una no menos larga tradición plástica y musical[62]. La rima XVI se ofrece así en el corazón de la escritura becqueriana convergiendo en ella las sugestiones de diversas artes y su no menos sugestiva relación con Julia.

Nos resta analizar la aguada y *Les morts pour rire* de Gustavo en este álbum. La aguada, firmada por «Adolfo Rodríguez» [hoja 66] -seudónimo que utilizó Gustavo en sus colaboraciones teatrales con Ramón Rodríguez Correanos descubre una nueva faceta del arte becqueriano: el dominio de la técnica de la aguada. Ésta es un tanto sorprendente por su temática similar a la de los paisajes de los pintores de los Paises Bajos. No lo es tanto si se tiene en cuenta que eran los años en que Carlos de Haes, pintor de origen belga y ahora catedrático en San Fernando, era la gran novedad en la pintura de paisaje y estaba difundiendo los temas de la escuela de Barbizon entre el público español[63]. Bien pudiera ser copia de alguna obra suya o sencillamente estar inspirada por alguna imagen de revista ilustrada. Las Exposiciones Nacionales de aquellos años lo consagraron como maestro paisajista que iba a ser muy imitado. Las revistas ilustradas comenzaron a difundir grabados sus cuadros. Así, *El Museo Universal* (15-I-1859, p. 12) presenta un grabado de su cuadro «Un molino de Beaufort» expuesto ese año. Lo notable es la precisa técnica que se manifiesta en las gradaciones de intensidad de los distintos planos y elementos representados.

Y, en fin, *Les morts pour rire*, quizás la colección de dibujos más insólita de los álbumes y de aquellos años en España. Forman un pequeño álbum de dibujos grotescos que ocupa las hojas 56 a 61[64].

---

[61] *Ibid*., p. 58. Sobre esta obra, también J. A. Tamayo, «Una obra cervantina de Bécquer», *Anales cervantinos*, I, 1951, pp. 295-324. Marie-Linda Ortega por su parte, recuperó una ilustración de Valeriano Bécquer para el Quijote: :«Escribir / pintar: Los hermanos Bécquer», *El gnomo*, 1, 1992, pp. 63-68.

[62] Sobre la serenata como tema pictórico en la familia de los Bécquer, véase mi ensayo «¿Adiós a Julia y Josefina Espín?», ya citado.

[63] Véase el catálogo de la exposición, *Carlos de Haes. Un maestro del paisaje del siglo XIX*, Zaragoza, Ibercaja, 1996. Comisariado y textos de Jesús Rubio Jiménez y Jesusa Vega.

[64] Véase ahora la cuidadísima edición facsímil que acompaña al catálogo de la exposición *La España romántica, 1830-1860*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1997.

En su cubierta de papel azul, dibujado con tinta negra y cabalgando las letras ocho esqueletos, se lee: «LES MORTS POUR RIRE».

El título se reitera ampliado en la portada: «LES MORTS POUR RIRE [pequeña calavera] BIZARRERIES [pequeña calavera] DÉDIÉES à mademoiselle Julie par G A Becker».

Consiste ésta en una alegoría en cuya parte izquierda, sobre un fondo de vegetación y monumento de jardín -motivos con los que estaba familiarizado por las enseñanzas recibidas de Joaquín Domínguez Bécquer o su propio padre- presenta a un artista pintando. Esta imagen podemos considerarla un autorretrato, que procede de la larga tradición del artista que se integra en su obra[65]. Detrás de él, una joven -su musa, no muy distinta a las que hemos comentado de las hojas 16, 21 y 22 del «primer álbum»- se inclina apoyándose sobre sus espaldas para verlo. Pero también lo observa atentamente la muerte con su guadaña.

En la parte derecha de la página, el esqueleto de un bufón con su gorro de campanillas y su cetro, arrimado a una pared coronada por la cruz de una tumba en cuya parte superior se ha posado un pájaro esquelético. Apoyada en la parecilla una pala. Al lado, una pequeña cruz sobre la que se ha posado un búho.

Las escenas de la izquierda y de la derecha se contraponen. Si a la izquierda de la página la decoración es de jardín, en la derecha lo es de cementerio. Si en la parte de la izquierda se ofrece el reino de la vida y de la creación -aunque amenazados por la muerte- en la derecha domina absolutamente la muerte, que se impone: basta seguir la dirección convencional de la lectura, de izquierda a derecha.

Muchas son las sugerencias que nacen de la contemplación de esta alegoría, válidas para comprender no sólo las dieciseis escenas que componen *Les morts pour rire*, sino la concepción total de la creación artística por Bécquer como un esfuerzo permanente amenazado por la destrucción y la muerte.

Considerado Gustavo Adolfo el poeta del amor por excelencia, se olvida con frecuencia que lo es igualmente de la muerte, consciente de la extremada fragilidad de todo lo humano. En esta portada, colocando junto a él a su musa y a la muerte objetiva plásticamente como pocas veces estas ideas medulares y

---

[65] El tema es absolutamente tópico en el siglo XIX con inacabables versiones y variaciones que van desde los libros de viajes y la pintura de paisaje -donde el pintor viajero se incluye- a la numerosa pintura de historia que recuperó plásticamente la biografía de los artistas del pasado. Representarlos pintando se hizo habitual. Lo ocurrido con Murillo -modelo sin duda en muchos aspectos para Bécquer como analizó Edmund King- es sintomático. Véanse, María de los Santos García Felguera, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1989. También, su ensayo, «Imágenes de un pintor. La iconografía de Murillo en el siglo XIX», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Fundación Universitaria Española, 1989. Y los diversos ensayos del monográfico de la revista *Goya*, 169-171, julio-diciembre de 1982, sobre el artista.

hasta obsesivas en toda su obra. Las dieciseis escenas siguientes son una reiterada ilustración de esta idea básica con lo que la portada cumple plenamente su función: ofrece una imagen del acto mismo de la creación y también del sentido de lo representado.

El término *bizarreries* orienta sobre el modo de representación elegido. *Bizarrerie* en francés es 'rareza' o 'extravagancia'. El pequeño álbum es una colección de rarezas o extravagancias dibujadas por un artista propenso a lo raro y extravagante. *Bizarre* y *bizarrerie* fueron términos utilizados por autores franceses tanto clásicos como románticos para designar algo que está fuera de las normas aunque inofensivo. En el dominio de las artes plásticas, utilizan el término Delacroix o Gautier. De éste cabe recordar su edición en 1856 de los cuentos de Achim D'Arnim con el título de *Contes bizarres*. En su prólogo indicaba «il procède plutôt à la manière de Goya, l´auteur des *Caprichos*; il couvre une planche de noir, et par quelques touches de lumière habilement distribuées, il ebauche au milieu de cet amas de ténèbres des groupes à peine indiqués. Des figures dont le côté éclairé se detache seul, et dont l´autre se perd confusement dans l´ombre; des physionomies étranges gardant un sérieux intense, des têtes d´un charme morbide et d´une grâce morte, des masques ricaneurs à la gaieté inquiétante, vous regardent, vous sourient et vous raillent du fond de cette nuit mêlée de vagues lueurs. Dès que vous avez mis le pied sur le seuil de ce monde mystérieux, vous êtes saisi d´un singulier malaise, d´un frisson de terreur involontaire, car vous ne savez pas si vous avez affaire à des hommes ou à des spectres.»[66]

Para Gautier, además, caracterizaba a Arnim el que «il raconte ses hallucinations comme des faits certains: aucun sourire moqueur ne vient vous mettre en garde, et les choses les plus incroyables son dites d´un style simple, souvent enfantin et presque puéril»[67]; y aún añade: «Achim d´Arnim excelle dans la peinture de la pauvreté, de la solitude, de l´abandon; il sait trouver alors des accents qui navrent, des mots qui résonnent douloureusement comme des cordes brisées, des périodes tombant comme de snappes de lierre sur des ruines; il a aussi une tendresse particulière pour la vie errante et l´existence étrange des bohémiens. Ce peuple, au teint cuivré, aux yeux nostalgiques, Ahasverus des nations, qui, pour n´avoir point voulu laisser se reposer la sainte famille en Egypte, promène ses suites vagabondes à travers les civilisations en songeant toujours à la grande pyramide où elle rapporte ses rois morts.»[68]

Es posible que conociera Gustavo Adolfo la obra de Arnim antologada por Gautier y otros escritos suyos sobre lo grotesco, ya que frecuentaba la literatu-

---

[66] T. Gautier, «Achim d´Arnim», en Achim d´Arnim, *Contes bizarres*, Paris, Editions Julliard, 1964, pp. 33-34. Para su interés por Goya, Nigel Glendinning, *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 90-96. También, T. Gautier, *Les Grotesques*, Paris, Slaktine Reprints, 1969.
[67] *Ibid*., p. 35.
[68] *Ibid*., p. 36.

ra romántica francesa; su amigo Ferrán le estaba familiarizando con la alemana y en todo caso el retrato del escritor alemán tiene algo en común con Bécquer con su interés por lo fantasmal y raro presentado con completa normalidad como en los grotescos *Caprichos* goyescos. El interés por lo grotesco, en todo caso, se había acentuado durante el romanticismo, dando origen a multitud de ensayos teóricos y de obras artísticas[69]. Lo grotesco con infinitas variaciones impregna el arte postromántico. Los artistas miran al pasado para afianzar la tradición y usos de lo grotesco, encontrándose con Goya, con Hofmann o Callot, «el Miguel Ángel de lo grotesco» como le llamaba Víctor Hugo y él mismo defensor de una estética donde lo grotesco era un componente fundamental. Estas *bizarreries* y las del primer álbum, ya señaladas antes, deben ser vistas dentro de esta tradición que Bécquer hace suya y a través de la cual mostrará también sus obsesiones. No tiene, sin duda, Bécquer la extremada fuerza nihilista y patética de Goya. En sus *bizarreries* -como corresponde al género y al momento postromántico en que fueron dibujadas- no desaparece cierto tono de juego, aunque sarcástico y atrevido. La voluntad de conjurar a la muerte mediante la risa se adivina detrás de esta actividad. En este aspecto no difieren los planteamientos de Bécquer de algunos de los expuestos por Baudelaire en sus ensayos sobre la risa y lo cómico en las artes plásticas o en sus ensayos sobre el humorismo de la caricatura, conectándolo con lo grotesco romántico[70].

Descubrimos la extravagancia extrema en la pareja de esqueletos que juegan al tenis con un cráneo [h. 58] o en la escena circense en que un esqueleto, puesto en cuclillas sobre dos botellas, sostiene a otro sobre su cabeza y que voltea con los pies un cráneo [h. 59]. Otras escenas resultan familiarmente grotescas ya que el artista ha procedido a presentar invertidas escenas conocidas como una corrida de toros donde todos -caballo, toro, toreros y público- son esqueletos [h. 59]; o puede ser un actor esquelético que canta ante otros [h. 59]; una escena circense de esqueletos [h. 59] o un duelo a espada entre esqueletos que se atraviesan mutuamente [h. 60]. El mundo costumbrista es así invertido completamente y rota su percepción automática.

Lo grotesco adquiere tintes satíricos cuando lo representado invertido es un desfile militar de esqueletos [h. 60]; el esqueleto de un soldado lisiado que

---

[69] Al menos, véanse, L. Byron Jennings, *The Ludicrous Demon: Aspects of the grotesque in German Post-Romanticism Prose*, Berkeley University Press, 1963; B. Frederick, *The haunted Eye. Perception and the grotesque in English and German Romanticism*, Heidelberg, Carl Winter Universitäts Verlag, 1987; W. Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en Pintura y Literatura*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1964.

[70] Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, col. La balsa de la Medusa, 1989. Conecta, además, Baudelaire esta tradición con E. A. Poe, cuyos relatos se habían editado en 1840 con el título de *Short Stories. Tales of the Grotesque and Arabesque*. Véase, al menos, Leon Lemonnier, *Edgar Poe et les conteurs français*, Paris, Aubier, 1947.

camina con sus hijos -a su vez esqueletos- por un cementerio [h. 58] o una multitud de escuálidos esqueletos (¿alguno no lo es?) que mira con recelo los esqueletos de dos capitalistas... [h. 58]. Lo contemporáneo se cuela así en el álbum sin perder por ello su carácter fantástico. En su ensayo «Algunos caricaturistas extranjeros», retomando ideas de Gautier sobre Goya, Baudelaire hablaba por aquellas fechas de los *Caprichos* como obra que sin perder su carácter satírico, introducía un elemento «sumamente raro» en lo cómico: lo fantástico. En ello residía para él su modernidad:

> Goya es siempre un gran artista, a menudo tremendo. Auna a la alegría, a la jovialidad, a la sátira española de los buenos tiempos de Cervantes, un espíritu mucho más moderno, o al menos que ha sido mucho más buscado en los tiempos modernos, el amor a lo inasible, el sentimiento de los contrastes violentos, los espantos de la naturaleza y de las fisonomías humanas extrañamente animalizadas por las circunstancias.[71]

Se pueden trasladar a Bécquer estas apreciaciones a la vista de sus *bizarreries* con la salvedad de que Gustavo Adolfo no animaliza a sus personajes sino que se limita a desnudarlos de sus apariencias para mostrar su inanidad: meros esqueletos por más que los sigan cubriendo ropas suntuosas o realicen acciones heroicas, que no hacen sino acentuar los contrastes violentos, que conforman la singular galería.

Satanás violinista preside un baile de esqueletos encaramado en una cruz [h. 58] o una mujer se dispone a merendar sentada sobre una tumba acompañada del esqueleto del difunto que cabe suponer había sido enterrado en ella... [h. 58].

En pocas páginas de los escritos becquerianos el mundo fantasmal adquiere la fuerza estremecedora de la batalla entre los fantasmas de los nobles y los caballeros templarios de la leyenda soriana *El monte de las ánimas*. Pues bien, en la hoja [60] encontramos su correlato gráfico en el torneo entre esqueletos ataviados a la usanza medieval que representa. Podemos así no solo leer a Bécquer sino verlo una vez más.

Pero acaso los más sentidamente personales de estos dibujos son aquellos en que se reiteran una vez más sus temas y escenas obsesivos: tumbas que acogen a mujeres jóvenes o el cortejo entre dos esqueletos, que reproduce invertida -la ventana es ahora un nicho- una escena de cortejo amoroso [h. 60].

Son escenas que ya hemos visto en el álbum primero (hojas 27, 38). El cortejo amoroso entre esqueletos lo encontrábamos también en cierto modo en la pareja de esqueltos que cabalgan juntos (hoja 29) o en la pareja que mientras

---

[71] Ch. Baudelaire, *ob. cit.*, p. 119.

él toca el piano -siempre esqueletos-, ella canta (hoja 42).

Por cualquier lado que se mire, la pasión amorosa comparece intensa, pero amenazada, como una manifestación más de un sentir becqueriano general en que la vida y la muerte pugnan, lo bello y lo horrible hermanados.

Por aquellos años, en más de una ocasión Gustavo Adolfo -que acababa de salir de una grave enfermedad- reflexiona obsesivamente sobre la creación artística y la gloria que espera obtener. Pero también, la soledad angustiosa y el desánimo comparecen en sus reflexiones y en estos dibujos. Es obsesiva la presencia de tumbas, junto a lo más ideal, la putrefacción y la muerte. La estética contrarios que había promovido el romanticismo y que Víctor Hugo había formulado con extremada eficacia en su célebre prefacio al drama *Cromwell* (1827), aunando lo grotesco y lo cómico[72]. Pudiera decirse que Bécquer, al comentar la ópera *Zampa*, hace suyas las palabras de Mélesville a Herold, cuando le explicaba qué había intentado al escribir el libreto al que Herold pondría música, revelando su genio:

> ese es mi sueño: fundir en una sola concepción la esperanza y la duda, la alegría y el llanto, la luz y las tinieblas, la chispeante copa de oro del festín y el helado féretro de plomo del funeral; idea gigante a que sólo Shakespeare pudo encontrar la fórmula en sus terribles creaciones.[73]

Las *bizarreries* becquerianas son así un nuevo ejemplo plástico de la enorme capacidad de síntesis, que se revela siempre en las creaciones becquerianas más allá de su aparente sencillez.

En definitiva, todos los dibujos de Bécquer están atravesados de solicitaciones en direcciones contrapuestas y forman un todo con sus textos, iluminándose mutuamente. La privilegiada presencia en los álbumes de Julia Espín de tantos y tan variados dibujos nos llevan a pensar en Julia al menos como confidente del artista y testigo excepcional de su proceso creativo. Gustavo Adolfo no se limitó a copiar uno de sus poemas o a pergeñar un dibujo aislado en los álbumes de Julia. Julia atesoró una amplia colección de dibujos en sus dos álbumes, uno de ellos de hecho exclusivamente becqueriano. He realizado indicaciones también de cómo la colección no se forma por mera acumulación, sino que se organiza hacia un sentido: tal vez una contenida declaración de amor. De ser así, literatura y pintura se funden para comunicar una pasión hondamente sentida. Desde luego, de ningún modo, se trata de una colección improvisada y circunstancial.

---

[72] Para su conocimiento de Hugo, al menos, Robert Pageard, «Gustavo Adolfo Bécquer et le romantisme français», en *Estudios sobre G. A. Bécquer*, Madrid, CSIC, 1971, pp. 477-524.
[73] «El maestro Herold», *La Época* (14-IX-1859).

A juzgar por el contenido de estos álbumes, la relación entre Gustavo y Julia fue más amplia y compleja de lo que a veces se ha dicho. Cualquier conclusión apresurada del estudio de estos álbumes -se han sacado ya demasiadas aun sin verlos- enturbia más que aclara este encuentro decisivo entre el poeta que dio un giro extraordinario a la poesía española y Julia Espín. Un compartido interés por las artes -se entrecruzan hasta lo inverosímil literatura, pintura y música- hizo posible su encuentro. Una parte de su relación se objetivó en estos álbumes que finalmente hemos rescatado del olvido. Desvelar sus sutiles claves más allá del fácil biografismo es la tarea que se impone. En esta dirección he intentado orientar este ensayo que no pretende más que presentar los álbumes, arropados con las circunstancias que los hicieron posibles.

En todo caso, de lo que no cabe duda es que el siempre misterioso y reservado Gustavo Adolfo se nos muestra una vez más tocado por el genio y en esta ocasión sobre todo como dibujante, confirmando no solo lo que ya se sabía -su pasión por la pintura- sino sus prodigiosas dotes también en este arte. Esta colección de imágenes y palabras en feliz coyunda constituye así una de sus genuinas creaciones que fiel a la estrategia becqueriana revela tanto como oculta.

En cuanto a Julia Espín hay que reconocerle una notable sensibilidad y delicadeza al haber conservado estos álbumes y en ellos esta muestra inolvidable del arte de Bécquer. Y Julia los guardó con cuidado exquisito hasta su muerte. Uno se resiste a pensar que no hubiera nada más entre ellos. Pero aunque solo fuera por el cuidado con que Julia preservó sus recuerdos becquerianos ya le correspondería un lugar único en la poesía española contemporánea. Gracias a ella, al abrir estos álbumes -aquí apenas los hemos entreabierto- nos acercamos al corazón mismo de la misteriosa creación becqueriana. Nada menos.

CATÁLOGO DE LOS ÁLBUMES

Como se ha señalado en el ensayo de presentación, mantenemos la ordenación y nombre que Olmsted les dio a los álbumes en 1907: «First Album» para la colección de dibujos de Bécquer y «Second Album», para todo el *Liber amicorum*, del que no describió más que la parte becqueriana de forma incompleta. En el catálogo de la exposición, *La España romántica, 1830-1860* (Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1997, pp. 59-68) ofrecimos una primera descripción de los álbumes, que aquí se completa, corrigiendo errores.

Se han transcrito los textos, procurando respetar sus peculiaridades. En la transcripción y traducción de los textos en italiano hemos contado con la ayuda de Alessandro Baldi; la traducción de los textos en ruso ha sido realizada por Helena-Diana Moradell. Con José Manuel Campos Díaz y Andrés Moreno Mengíbar hemos repasado los dibujos de tema teatral para intentar localizar las piezas a que pertenecen y David Almazán fotografió los álbumes.

En cada hoja, se transcribe su texto o se describe el contenido de sus imágenes, acompañados a veces de breves indicaciones aclaratorias; las escenas de piezas teatrales, se localizan por las ediciones citadas en la bibliografía final.

Primer Álbum. [«First Album» (Olmsted, 1907)]

Colección de dibujos de Gustavo Adolfo Bécquer, encuadernada con cubierta roja en cuya parte superior izquierda se indica la propietaria: «Julia».

Consta de 57 hojas numeradas a lápiz, probablemente antes de ser encuadernada la colección, lo cual ha motivado que algunas cifras hayan sido guillotinadas total o parcialmente.

Medidas: 12, 7 x 20, 5 cm, la cubierta; 11, 8 x 20 cm, cada hoja.

h. 1

Texto a lápiz:

Infelice il cuor che fida
Nel sorriso dell´amor
Brilla e muor qual luce infida
Che smarrisce il viator.

G. E. [Giulia Espín]

Traducción:

Infeliz el corazón que confía
En la sonrisa del amor
Que brilla y muere como luz engañosa
Que pierde el caminante.

h. 2

Dibujo a lápiz que hace de portada de la serie que se inicia sobre la ópera *Lucia di Lamenmoor* (sic). Título que está escrito sobre una lápida ruinosa -se evoca así el mundo gótico de la ópera-, presidida por un ángel con una lira y a cuyos pies se observan una copa, una máscara y un puñal, que sintetizan de algún modo el contenido trágico de la obra.

Era una ópera muy común en los repertorios. Bécquer la conoció desde Sevilla (véase Moreno Mengíbar); en Madrid fue puesta en el Teatro Real en casi todas las temporadas, que siguieron a la llegada del poeta a la capital: 4-XI-1856; 8-XII-1857; 6 y 23-I-1858; 5-X-1858; 21-XII-1859; 9-II-1860; 10-III-1860, etc. (datos precisos en Joaquín Turina, 1997, pp. 336 y ss.) En los salones se cantaban fragmentos habitualmente.

La localización de las escenas dibujadas se realiza teniendo a la vista el libreto de *Lucia de Lammermoor* (Donizetti, 1991), la numeración de actos y escenas varía por ello con respecto a nuestra anterior descripción.

h. 3

Dibujo a lápiz.

Corresponde a una escena de la ópera anunciada. Sobre el escenario un caballero adelantado y rodeado de otros -el coro- en un plano posterior (tal vez, Acto I, escena 1: Jardines en el castillo de Ravenswood donde Enrico y Raimondo conversan sobre la situación, poniendo a los espectadores en antecedentes; sin embargo, el personaje representado se corresponde con la imagen de Edgardo en otras escenas (hoja 5); lleva en su mano un dardo, que evoca quizás el arma con que mató el toro que atacó a Lucia tal como explica Normanno. Con todo, si se atiende al desarrollo de la ópera, en esta primera escena, quien se adelanta airado -según el libreto- es Enrico, el hermano de Lucia).

h. 4

Dibujo a lápiz con ligeros toques de sanguina.

Sobre una escenografía de vegetación y junto a la Fuente de la Sirena en

ruinas, dos damas que hablan: Lucia y Alisa, que esperan la llegada de Edgardo, sobrecogidas de temores. Lucia expone su intenso amor por Edgardo (Jardín del acto I, escena 2).

h. 5

Dibujo a lápiz con toques de sanguina.

Sobre fondo similar al anterior Lucia dialoga con Edgardo. Corresponde a la continuación del Acto I, escena 2, en que los amantes se prometen amor eterno antes de que Edgardo parta hacia Francia buscando aliados si no consigue restablecer la paz con Lord Ashton. Edgardo se encuentra escindido entre su amor por Lucia y el odio que juró a su familia.

h. 6

Dibujo a lápiz con ligeros toques de sanguina.

Escena de interior de palacio gótico (corresponde a la Estancia de Lord Ashton). Lucia con los ojos bajos es forzada a casarse con Lord Arturo Bucklaw por su hermano Enrico, que la engaña diciéndole que Edgardo ha entregado su corazón a otra mujer. Es decir, se trata del Acto II, escena 1.

h. 7

Dibujo a lápiz con ligerísimos toques de sanguina.

Salón gótico con escalinata (corresponde a la Gran sala del castillo). La escena recoge el momento en que con gran sorpresa por parte de todos, aparece Edgardo embozado, reclamando a Lucia, que forzada se ha prometido con Lord Arturo Bucklaw. Se trata del Acto II, escena 2.

h. 8

Dibujo a lápiz.

Similar escenografía. Edgardo devuelve a Lucia el anillo con que se prometieron. Corresponde al final del Acto II, escena 2.

h. 9

Dibujo a lápiz.

Sobre un fondo gótico dos caballeros con sus espadas desenvainadas hablan. Debe corresponder a la conversación entre Edgardo y Enrico donde se desafían a muerte (Acto II, escena 2).

h. 10

Dibujo a lápiz.

Fondo gótico de la gran Sala del castillo de Ravenswood. Grupos de personajes (al fondo). En primer plano canta enajenada Lucia, que ha perdido la razón y ha asesinado a su esposo Lord Arturo. Corresponde al Acto III, escena 1.

h. 11

Dibujo a lápiz.

Fondo de cementerio: es el cementerio de Ravenswood. Cruces de las tumbas de los Ravenswood. Un caballero medita: Edgardo desesperado y ansioso de desaparecer: «L´Universo intero / è un deserto per me senza Lucia...!».

Corresponde al Acto III, su célebre escena 2.

h. 12

Dibujo a lápiz.

Cementerio de Ravenswood. Un grupo de caballeros atienden a otro malherido: es Edgardo que se ha clavado su puñal para suicidarse al conocer la locura y la muerte de Lucia. Corresponde al final del Acto III, escena última, momento culminante de la ópera.

Reverso h. 12

Dibujo a lápiz.

Representa una joven mujer con una espada desenvainada y quepis. Es probable que corresponda a María, la protagonista de la ópera de Donizetti, *La hija del regimiento*. No fue frecuente en el Teatro Real esos años, pero se puso entre el 21 de diciembre de 1860 y abril de 1861 varias veces (Joaquín Turina, 1997, p. 348).

h. 13

Contiene dos dibujos a lápiz apenas abocetados.

A la izquierda una especie de demonio torpemente abocetado.

A la derecha un busto masculino barbado.

Reverso h. 13

Boceto a lápiz inacabado de María, la misma joven que aparece en el reverso de la hoja 12. Una parte repasada con tinta.

h. 14

Blanca.

h. 15

Contiene dos dibujos a lápiz.

A la izquierda una joven con sombrero y una fusta en la mano izquierda: María.

A la derecha, al pie de una escalera, una dama adulta y gruesa con sombrero: la Marquesa de Birkenfeld.

Corresponden a escenas de *La hija del regimiento*, de Donizetti.

h. 16

Dibujo a lápiz.

Representa a un hombre que duerme agitado. Sobre sus rodillas un pequeño diablo vuela una cometa que es una figura femenina idéntica a las conocidas figuras femeninas de «El poeta y las musas» [hoja que como es sabido perteneció a este álbum, su hoja 22 desaparecida en las circunstancias que explicamos más adelante] y otras.

[Es dibujo que forma serie con otro de Bécquer ya conocido y que formaba parte de un álbum que poseyó D. Pedro Martínez Garcimartín. Fue publicado por J. M. Díez Taboada en la RFE, 1969]

h. 17

Dibujo a lápiz con ligeros toques de sanguina en una de las figuras.

Un confesionario por cuya parte superior salen unas llamas. Un grueso fraile con cuernos (es decir, un demonio) confiesa a una dama con cuernos y rabo (es decir, una diablesa) que miran dos niños curiosos.

h. 18

Boceto a lápiz apenas iniciado.

Parece iba a representar un caballero sentado.

h. 19

Dibujo a lápiz. Un campanario ruinoso y fondo de azoteas. Un esqueleto se agarra a una campana. [Una imagen similar la incorporó Valeriano Bécquer a una de sus alegorías de «Noche de difuntos», publicada en *El Museo Universal* (29-X-1865), ilustrando el artículo homónimo de Gustavo Adolfo]

h. 20

Dibujo a lápiz.

Representa un caballero medieval con casco. Debe corresponder a un personaje de ópera, pero no es fácil de determinar. Se puede sugerir, *Il crociato in Egipto*, de Meyerbeer, que quizás pudo ver o escuchar en Madrid.

Reverso h. 20

Un torpe boceto a lápiz que pensamos no pertenece a la mano de Gustavo Adolfo.

h. 21

Dibujo a lápiz.

Representa una figura femenina en vuelo similar a las de «El poeta y las musas» [Véase la anotación a la h. 22]. Presenta la particularidad de que tiene el rostro borrado en negro. Es muy similar al dibujo procedente del álbum de Josefina Espín que Montesinos publicó como «La Musa de las *Rimas*» (Montesinos, 1977, p. 180).

[h. 22]

Falta. La hoja ha sido arrancada y pertenece actualmente a la familia Marañón. Forma serie con la anterior. Contiene uno de los dibujos del poeta que ha alcanzado mayor celebridad al ser publicado. Es el conocido como «El poeta y las musas», que Montesinos considera un «Autorretrato» de Gustavo Adolfo. Según Montesinos (1977, p. 182) fue regalado por D. Benigno Quiroga al Dr. Marañón, habiendo pasado después a sus sucesores.

En la descripción de Olmsted correspondería al dibujo que comenta con estas palabras: «Gustavo himself seated smoking, leaning back in his chair, and in the smoke that rises a series of women, some with wings.» (p. XXII).

h. 23

Numeración parcialmente guillotinada.

Dibujo a lápiz con ligerísimos toques de sanguina.

Representa a una monja con una palmatoria que al abrir su cama encuentra acrrucado entre las sábanas a un demonio, que ríe a carcajadas.

h. 24

Numeración parcialmente guillotinada. Dibujos a pluma.

Presenta, además de algunos trazos que insinúan rostros (nariz y boca), tres dibujos realizados con tinta.

A la izquierda un diminuto busto femenino. Tiene el mismo trazo en su nariz que otros posteriores que suelen coincidir con el perfil de Julia Espín.

En el centro una figura femenina, joven y de cabello ensortijado.

A la derecha, parte inferior, un caballero medieval con casco, mirando hacia la parte central de la página (acaso a la dama).

h. 25

Cuatro dibujos a lápiz.

En la parte superior de la página se lee escrito a lápiz: «Mario por activa y por pasiva».

La figura de la izquierda lleva a su pie «-Acto 1º-»; la siguiente reza «-Acto 2º-»; la tercera sin leyenda y la cuarta apenas abocetada. Todos ellos con atuendos medievales y el mismo actor, el tenor Mario, gran amigo de Gustavo Adolfo Bécquer y a quien le sorprendían sus notables conocimientos de música. Es difícil determinar a que ópera corresponden, pero recuérdese que Mario cantó por primera vez en Madrid en la temporada 1859-1860: *Norma* (6-X-1859), *Il trovatore* (20-X), *Il barbiere di Siviglia* (29-X), *Les huguenots* (17-XI), *Rigoletto* (31-XII); *Roberto Devereux* (5-III-1860) (según Joaquín Turina, 1997, pp. 345-346).

h. 26

Dibujo a lápiz, de trazo rápido y seguro.

Representa, en una cueva, a un militar con su espada desenvainada que llega junto a un arcón tras haber matado a varios personajes; está abriendo el arcón del que sale un mago haciéndole la burla. En el arcón se lee: «TESORO DE MEQUINEZ».

Es posible que corresponda a una obra teatral de circunstancias, de las que motivó la Campaña militar de la Guerra de África al igual que otros dibujos posteriores.

h. 27

Numeración parcialmente guillotinada.

Dibujo a lápiz, de trazo rápido y seguro.

Cementerio. Un hombre abre un ataúd dentro del cual se ve a una mujer que ha comenzado a corromperse. Un elegante caballero que la mira con su monóculo exclama: «-Cascaras!! como ha cambiado!»

[h. 28]

No se aprecia la numeración de la hoja al haber sido parcialmente guillotinada y confundirse sus trazos con los del lápiz del dibujo.

Representa un teatro visto desde el fondo del escenario: palcos, patio de butacas forman su fondo. Se trata del Teatro Real.

En el escenario en primer plano, canta o recita una dama joven.

Entre bastidores, en segundo plano, una niña y un señor obeso con sombrero de copa. Pudieran ser Joaquín Espín y su hija menor, Ernestina, según apuntó Olmsted en 1907.

En primer plano, dos hombres vestidos con atuendo medieval fuman entre bastidores ajenos a la representación. Bien pudiera ser uno de ellos el tenor Mario por comparación con h. 25.

h. 29

Numeración parcialmente guillotinada.

Dibujo a lápiz, de trazo rápido y seguro.

Cementerio. Un esqueleto entreabre su nicho para recoger la tarjeta que le tiende un caballero con sombrero hongo. Lleva este texto:

> Dia de difuntos.
> Difunto- No recibo.
> Visitante- Pues hai queda la targeta.

h. 30

Dos dibujos a lápiz.

A la izquierda, una figura embozada apenas insinuada y que ha sido tachada.

A la derecha, un torero con la muleta recogida.

h. 31

Dibujo con tinta.

Busto femenino sobre el que se ha extendido tinta, que lo vela.

h. 32

Dibujo a lápiz.

Dos esqueletos con sombrero de copa, caballeros de sendos caballos igualmente esqueléticos. El del segundo plano parece corresponder a una mujer por el velo que tiene su sombrero.

[Similar a las *bizarreries* contenidas en el «álbum segundo» bajo el título *Les morts pour rire*]

h. 33

Paginación ligeramente guillotinada.

Dibujo a lápiz, titulado en su parte inferior: «Fausto».

Presenta tres figuras. En el centro un caballero, a su izquierda un ángel, a su derecha un demonio, ambos alados. Se insinúa que tratan de ganarlo para su causa.

Bécquer conoció la obra de Goethe al menos por la ópera de Gounod (estrenada el 19 de marzo de 1859, pero en Madrid el Teatro Real no la ofreció hasta enero de 1865) y por Augusto Ferrán que había realizado la traducción del original de Goethe, después perdida.

h. 34

Paginación ligeramente guillotinada.

Dibujo a lápiz que ocupa toda la página.

Representa a una mujer en una barca a merced de las olas. Pelo ensortijado y nariz aguileña. En la parte izquierda una pequeña figura masculina sobre las olas.

Es plausible que se trate de un retrato de Julia Espín y el contenido del dibujo una alegoría de su relación personal.

h. 35

Paginación ligeramente guillotinada.

Dibujo a lápiz, que representa un grupo de personajes en la calle. Dos damas que miran al espectador y en un segundo plano un hombre y un niño.

Pueden ser Julia y Josefina Espín con su padre y la pequeña Ernestina.

h. 36

Dibujos a lápiz.

A la izquierda, tachado prácticamente, un rostro.

A la derecha, abocetados, un soldado y una mujer que se dirige a él con los brazos abiertos. Acaso un rápido apunte de función teatral.

h. 37

Paginación ligeramente guillotinada.

Dibujo a tinta.

Representa a dos mujeres jóvenes.

h. 38

Dibujo a tinta y lápiz, con la anotación: «*El escalpelo del Diablo*-Acto 2º-Escena 4ª-».

La escena presenta a un caballero mirando a una dama muerta en una cama, al lado de la cual un demonio que ha abierto con un puñal su pecho, muestra su corazón.

Corresponde a la obra teatral así titulada. No he localizado ni el texto ni a su autor. La pieza puede ofrecer interés para la lectura de Bécquer donde el tema de «la mujer sin corazón» es recurrente.

h. 39

Paginación guillotinada en parte.

Dibujo a lápiz.

Representa una escena de galanteo a través de la reja con la particularidad de que el galanteador es un demonio.

h. 40

Paginación guillotinada en parte.

Dibujo a lápiz.

Representa una escena guerrera: un soldado con fusil y quepis tira de las riendas de un caballo en el que van dos mujeres con el rostro cubierto. Lo sorprendente del dibujo es que cuelgan del arzón del caballo varias cabezas humanas cortadas.

Por su temática relacionado con la Campaña de la Guerra de África.

h. 41

Paginación guillotinada parcialmente.

Dibujo a lápiz.

Representa a un demonio abriéndole la puerta a una dama cubierta, pero con cuernos -es decir, una diablesa- detrás de la cual llega un caballero embozado.

Pertenece al serie de diablos y diablesas como la hoja 17.

h. 42

Dibujo a lápiz.

Un esqueleto toca el piano mientras canta otro esqueleto femenino. Como

la h. 32 pertenece por su temática a las *bizarreries*.

h. 43

Paginación parcialmente guillotinada.

Dibujo a lápiz, que representa una pareja de figuras sobre nubes.

Tal vez corresponde a *Fausto*: Margarita y la gloria; o simplemente una representación de la unión amorosa tema constante en la poética becqueriana (al menos, Díez Taboada, 1965 y 1984).

h. 44

Dibujo a lápiz.

Titulado; «Eleonora» (ligeramente guillotinado el título). Representa una figura femenina, ricamente ataviada. Corresponde a un retrato de cantante de ópera, ataviada como un personaje así llamado. *Il Trovatore*, de Verdi, cuenta entre sus personajes con Leonora. Sin embargo, su rico atuendo hace pensar más bien en *La Favorita*, de Donizetti, que cuenta también con un personaje así llamado y que conocía con toda probabilidad de Sevilla donde se puso en 1848 y 1852 (Donizetti, 1992; Moreno Mengíbar, 1994).

En el Teatro Real de Madrid se puso el 13-II-1856; 18-X-1857; 12-XII-1858; varias veces entre 24-XI-1860 y 1-IV-1861 (detalles en Joaquín Turina, 1997, p. 347) en fechas que corresponden a la relación más intensa entre Julia y el poeta. Más difícil es precisar si pudiera tratarse de Julia, aunque su nariz parece delatarla.

h. 45

Paginación parcialmente guillotinada.

Dibujos a lápiz.

Tres bustos femeninos. El de la izquierda con nariz aguileña (¿Julia Espín?)

h. 46

Blanca.

h. 47

Paginación ligeramente guillotinada.

Dibujo a lápiz.

Representa un caballero medieval con su paje. Bien pudiera tratarse de un apunte de Manrico en *Il Trovatore*, de Verdi, pero igualmente de personajes de

otras óperas de tema medieval con caballeros cristianos cruzados, que ostentan la cruz en su pecho.

h. 48

Dibujo a tinta.

Titulado: «Un marroquí». Junto a unas rocas, un marroquí armado.

Corresponde al suceso de actualidad de la Campaña de la Guerra de Africa.

h. 49

Dibujo a lápiz.

Escenario de teatro. En él, dos hombres vestidos a usanza medieval o renacentista. El de la derecha acaso árabe. Se trata de una escena de ópera, que no identificamos.

Pudiera tratarse de *Il Coradino* -de tema turco-, de Rossini.

h. 50

Dibujo a lápiz con ligeros toques de sanguina en las carnaciones.

La escena representa a un soldado con quepis, entrando en un lugar donde espera desnuda una mujer.

Relacionado con el suceso de actualidad de la Campaña de la Guerra de África.

h. 51

Dibujo a lápiz.

Representa una figura femenina con melena, de grandes ojos y nariz aguileña. Plausiblemente Julia Espín en visión idealizada. Se aprecia una desproporción entre la cabeza y el cuerpo.

h. 52

Paginación parcialmente guillotinada.

Dibujo a lápiz con ligeros toques de sanguina.

Representa una escena callejera: junto a la entrada de una iglesia hablan dos mujeres. Recuerda la conversación callejera de las vecinas en la leyenda sevillana de *Maese Pérez, el organista*.

h. 53

Dibujo a tinta.

Dos bustos. A la izquierda una figura masculina, patriarcal. A la derecha una joven de clásico perfil.

h. 54

Dibujo a lápiz.

Titulado: «Les Dieux s´en vont».

Representa a una joven mujer velada dirigiéndose a un lugar -¿un baile?- donde se insinúan varias figuras. A la entrada recibe un niño con los ojos vendados y un carcaj, que ofrece algo de una caja que lleva colgada al cuello.

h. 55

Dibujo a lápiz.

Representa un palco de teatro con tres figuras. En primer plano dos mujeres jóvenes, una de las cuales mira por unos prismáticos; a la derecha la otra (vuelve a recordar el perfil de Julia Espín); en segundo plano un caballero barbado. Se trata plausiblemente de un palco del Teatro Real en el que se encuentran las hermanas Espín y su padre.

En el almanaque de *El Museo Universal*, de 1863 (p. 23) y firmadas «B.» se publicaron dos viñetas que presentan como una parodia de esta escena; pueden deberse tanto a Valeriano como a Gustavo.

h. 56

Escrito a lápiz un texto cifrado. Su transcripción revela que se trata de una versión primitiva de la rima XX con notables variantes en los versos tercero y cuarto con respecto a la incluida en el *Libro de los gorriones*:

Sabe si alguna vez tus labios rojos
Qema invisible admósfera abrasada
Que si del alma labios son los ojos
Es un beso de amor cada mirada.

MOI

h. 57

Dibujo a lápiz.

Representa un fraile muy obeso. Por su temática trae el recuerdo de otros que han sido citados por Rafael Montesinos existentes en su álbum juvenil de *Los Contrastes*.

Segundo Álbum. Liber amicorum. [«Second Album» (Olmsted, 1907)]

Se trata de un verdadero *liber amicorum* donde diversos artistas que acudían al salón de los Espín aportaron sus testimonios de admiración para Julia. Recoge igualmente textos, partituras e imágenes de sus viajes por Italia y Rusia.

Es un bello álbum encuadernado en piel de época y en el centro de cuya cubierta se lee: «JULIA ESPIN».

Sin paginar, los colaboradores fueron integrando en las hojas sus autógrafos, obras plásticas o partituras musicales. En algunos casos, pegándolas a las hojas del álbum.

Medidas: 13,7 x 21 cm, la cubierta; 13,5 x 20,5 cm, cada hoja.

[h. 1]

Blanca.

[h. 2]

a. Texto a lápiz de difícil lectura: «Esta oja queda embargada para pintar la portada. El Sr. (?) M le suplica el (?)»

b. «A Giulietta Colbrand» poema de Cristoforo Garofalo escrito a dos columnas que continúa en el reverso. Fechado «Palermo, il 5 aprile 1868».

Non io confuso nell´ignobil torma
Di volgari amator, la facil laude
Prodigherò sull´armate ciglia
Sul saettar delle tue grandi e nere
Pupille, o sulle trecce, che discendono
In un vago disordine scomposte
Inanellate sull´eburneo collo.
Che tu sei bella ne´bramosi sguardi
Di quei che ti mirar ben lo leggesti.
Che tu sei vaga fido lo ripete
Il cristal, che la tua venusta imago
Ti riproduce. Ma incresciosa è l´eco
Se d´un medesmo suon sempre risponde.
Te rapita nel plauso, e a mille avezza
Studiose parole d´amore conte
Quella voce stancò. D´un uom che intende
Ai tuoi pregi più nobili e più grandi
Odi la voce, ed insieme il più sincero
Voto dell´alma. Dei suoi doni larga

Assai ti fu natura. Ella compose
Quelle angeliche forme, e in quelle infuse
Spirito gentil, che di suo dolce afflato
Quanto d´intorno ti circonda allieta,
E ad amarti lo spinge. É questo il caro
Incanto della vita, e tu gentile
Tu ben lo senti e lo possiedi, e in altri
Senza saperlo lo trasfondi. Lieta
Sii tu sempre così, vivi all´amore
Della più nobil arte, e cuore e mente
A quella informa, più squisito il senso
Avrai dell´alma, di píù belli affetti
S´infiorirà la vita, ed al diletto
Che ti è dato goder s´unisce un dono
Più prezioso, un don che sopravviene
Al giovanile incanto ed à la gloria
Di maestra nell´arte.
Ardita imprendi
Alte cose, rispondi alla speranza
Che nei tuoi pregi si ripone. Sprezza
I morsi dell´invidia, e della stessa
Ingiusta guerra più fulgida palma
Tu raccorrai. Più bella è la vittoria
Quanto più costa al vincitor. Più grande
É colui che si spinge a degna meta
A traverso di quanti il mal talento
Dissemina a suoi piè triboli e spine.
Faticoso è il cammin, lunga, penosa
È l´erta, che l´attende. Oh tu lo sguardo
Non muover, Giulia, a misurarla. Il core
Ne proveria sgomento, e mal saprebbe
Valutar le sue forze. Il guardo volgi
Di quest´erta alla cima, ivi t´attende
Largo al soffrir compreso, ivi non giunge
Dell´invidia lo strale, ivi si spunta
L´arma dell´odio, e grande fra le grandi
T´assiderai, quel premio ti rincori
E ti renda più forte e più felice.
Oh, Giulia, addio! Tra breve un mar frapposto
Sarà tra noi, né più mi fia concesso
Udir la nota, che si dolce al core
Sinor mi scese, né potrò bearmi
Più del tuo canto, né la rimembranza
Richiamarme, potrò, ché infido il senso
Non riproduce i suoni. Oh! ma nell´alma
Tu resti impressa, né degli anni il lento
Avvicendarsi la tua dolce imago

A cancellar verrà, né qual profondo
Sentimento del cor che tue virtudi
Apprese ed ammirò...Ma tu rapita
Né tuoi trionfi non scordar chi tanto
Col desio ti seguiva. A quando a quando
Mi sarà un sol de' tuoi pensieri, ...e addio.

Palermo, il 5 aprile 1868. Cristoforo Garofalo.

Traducción:

Confundido en la innoble multitud
De vulgares amadores, la fácil alabanza
No prodigaré sobre las armadas pestañas,
Sobre el saetear de tus grandes y negras
Pupilas, o sobre las trenzas, que descienden
En un alegre desorden descompuestas
Ensortijadas por el ebúrneo cuello.
Que tú eres bella, en las anhelantes miradas
De los que te miraron bien lo leíste.
Que tú eres graciosa, fiel lo refleja
El espejo, que tu hermosa imagen
Reproduce. Pero enojoso es el eco
Si siempre devuelve el mismo sonido.
Tú extasiada en el aplauso, y a mil
Bellas y estudiadas palabras de amor acostumbrada,
Las que la multitud agotó. De un hombre, que comprende
Tus virtudes más nobles y más grandes,
Oyes la voz junto al más sincero
Voto del alma. De sus dones muy generosa
Te fue la naturaleza. Ella compuso
Tus angélicas formas, y en ellas infundió
Espíritu gentil, que con su dulce exhalación
Todo lo que te rodea alegra
Y a amarte lo empuja. Es éste el adorable
Encanto de la vida y tú, gentil,
Tú bien lo sientes y lo posees y a los demás
Sin saberlo lo transmites. Alegre
Sé tú siempre así, vive el amor
Del más noble arte, y corazón y mente
Que sean arte, así más exquisito
El sentido del alma tendrás, de más bellos afectos
Se adornará la vida, y al deleite
Que te ha tocado gozar se una un don
Más precioso, un don que sobreviene
Al juvenil encanto y a la gloria
De maestra en el artre.

Audaz emprendes
Altas cosas, respondes a la esperanza
Que en tus virtudes se deposita. Desprecia
Las mordeduras de la envidia y de la misma
Injusta guerra más fúlgida palma
Tú recogerás. Más bella es la victoria
Cuanto más cuesta al vencedor. Más grande
Es aquél que se atreve a una gran meta
A pesar de cuantas tribulaciones y espinas
Esparza la mala suerte a sus pies.
Fatigoso es el camino, larga, penosa
Es la subida que le aguarda. Oh, tú la mirada
No muevas, Julia, para medirla. El corazón
Experimentaría terror, y mal sabría
Valorar sus fuerzas. Desvía la mirada
De aquella subida y apunta a la cumbre, allá te espera
Una vez extinguido el sufrimiento, allá donde no alcanza
De la envidia la ofensa, donde se despunta
El arma del odio, y grande entre las grandes
Te sentarás, que aquel premio te reconforte
Y te haga más fuerte y más feliz.
¡Oh, Julia, adiós! Dentro de poco, se interpondrá
un mar entre nosotros, ya no me será concedido
Oir la nota, que tan dulce al corazón
Como su señor bajó, tampoco podré deleitarme
Con tu canto, tampoco con el recuerdo
Podré hacerlo, porque los infieles sentidos
No reproducen los sonidos. ¡Oh! pero en el alma
Quedas grabada, ni el sucederse de los años
Podrá borrar tu dulce imagen
Tampoco aquel profundo
Sentimiento del corazón, que tus virtudes
Conoció y admiró...Pero tú extasiada
En tus triunfos no olvides a quien tanto
Con el deseo te seguía. ¡Ah, cuándo! ¿cuándo
Será para mi uno solo de tus pensamientos?... Adiós.

Palermo, 5 de abril de 1868. Cristoforo Garofalo

[h. 3]

«El canto del moro», poema de María Pilar Sinués de Marco. Continúa en el reverso. En nota autógrafa a pie de página: «Esta canción pertenece á la novela histórica, que con el título de *Dos venganzas*, ha escrito la autora.»

España bella, cuna florida

do huyose breve, mi edad dichosa
Hermosa España, lúz de mi vida,
Tierra bendita, mansion hermosa,
Suelo de flores,
Nido risueño,
¿Llora de amores
mi dulce dueño?

¡Ah! si es que llora mi nazarena
dile que muero yo de agonía!
que de sus ojos, la lúz serena,
Es á mis ojos, la lúz del dia!
¡Que halle en tus flores
Nido risueño
Eco de amores
Mi dulce dueño!

Tus anchos bosques, son de laureles:
Tus anchas vegas, mantos de rosas;
Alá dá aromas, á tus vergeles
gracia á tus hembras, todas hermosas.
Suelo de flores
Nido risueño,
¡Siempre de amores
Será mi sueño!

[h. 4]

«A Julia Espín», poema de María Stuard de Campa. Escrito a doble columna.

Amando cual siempre tu imagen divina
se pasan las horas en dulce ilusion.
¡Ay! Solo escuchando tu voz argentina
se aleja la pena que hiere, que mina
mi fiel corazon.

En tu amor, bien mío, hallé la ventura,
y miro doquiera tu ser ideal,
hallando en tu risa tan bella, tan pura,
la grata esperanza que á mi amor augura
tu voz celestial.

Un desierto el mundo parece, y la vida
cruel me atormenta si lejos te vas;
que solo á tu lado existe, querida,
el placer, la gloria que en mi pecho anida
cuando cerca estas.

Hallé en tu cariño, mi eden, mi consuelo
y entera la vida consagro á tu amor;
tu formas, bien mio, mi constante anhelo
porque solo encuentro mi ilusion, mi cielo
en tí, *bella flor*.

[h. 5]

Firmado por «Paco» acoge dos textos poéticos y una nota:

a. Breve poema fechado en 1859.

El alma de una virgen
Julia adorada,
del Album de la vida
es hoja blanca,
en que los hombres
a veces trazar suelen
negros borrones.

b. Breve poema fechado en 1869.

Hoy en las de este libro
miro un trofeo
en donde en puras perlas
se vierte el genio.
Ojalá niña
que el otro en perlas puras
tambien se escriba!
Paco (1869)

c. «(Nota)»

Perlas! quien las tuviera
Julia adorada
aunque fuese tan solo...
para empeñarlas.
(Escrito dos dias despues
de recibir la paga)

[h. 6]

Pegada sobre una página de papel de color verde, una aguada que representa un paisaje crepuscular, firmado L. Roccede (?). Medidas: 8,7 x 16,3 cm.

[h. 7]

«A Julia», poema por «Agu. Bonnat» [Agustín Bonnat], fechado «22 Mayo 58»

Segun ellas me han dicho, te han dado yá las flores
Sus mas puros aromas, sus mas vivos colores;
Las tórtolas amantes, su casto ardiente amor;
El brillo de tus ojos, te envian los luceros;
Las palmas te han prestado, sus talles hechiceros;
Su voz que nada iguala, te ha dado el ruiseñor.
Si todo el que tenia, ya te ha hecho tales dones,
Que arrastras y cautivas los pobres corazones,
¿Que te dará el poeta, que vive en soledad?.....
Hincando las rodillas, sumiso y fervoroso,
Alzará sus plegarias al Todopoderoso,
Diciendole: «Dios mio, dadla felicidad».

[h. 8]

Trazado en sentido vertical en la hoja. Dibujo a lápiz que representa a un niño oriental, echando comida a unos pollos. Firmado «E. M. 1858».

[h. 9]

«A Julia», poema por «Ramos», «Set$^{e.}$ 1º 1862=Alicante=»
Papel verde, a tres columnas.

Son tus ojos, mi niña
Bellos luceros,
Y el alma que los mira
Se abrasa en ellos:
Pero tu en tanto,
Sin consuelo la dejas
En su quebranto.

Tus labios son de grana:
Tu tez de rosa:
Tu talle airoso, esbelto:
Tu faz donosa.

Tu dulce aliento,
De grato y suave aroma,
Ympregna el viento.

Esplicar tus encantos,
Fuera prolijo;
Pues tienes niña tantos,
Tantos hechizos
Y es tal tu gracia,
Que cuando airada miras,
El dolor mata.

En todas ocasiones
Niña, me encantas
Mas dejasme estasiado,
Si al piano cantas.
Dulce, en las nubes
Creo escuchar los coros
De los Querubes.

Tu voz es grata, intensa,
Dulce, flexible;
Tu inteligencia inmensa,
Tu alma sensible.
Con dotes tantas,
El corazon mas duro
Niña, quebrantas.

Es tu cuerpo si bailas
Sutil cual pluma.
Envuelto en gasas leves
Semeja espuma.
Flexible es tanto
Como mimbre que mece
Cefiro blando.

Mucho mas te dijera;
Pero no puedo:
Que tus ojos trastornan
Mi entendimiento.
Ya perdí el tino,
Y callo otros encantos,
Que en tí adivino.

Entre mil perfecciones,
Solo un defecto
En tí contemplo, hermosa:

Deja á mi afecto
Te diga al cabo,
Que con poco motivo
Te dan *los pavos*.

Aquí la pluma suelto
Pues imagino,
Que han de gustarte poco
Mis desatinos:
Pero repara,
Que á ser vate, mi vena
Te consagrara.

[h. 10]

Poema de «Andres Zeluero (?)»

Si mis pobres cantares
son, Julia, frios
Es porque de tus ojos
la luz no miro,
si me miraras
mis canciones serían
dulces y lánguidas.

[h. 11]

«A Julia», por «F. Flores», «Marzo 31/57». Continúa en el reverso.

No temas Julia hermosa
que al cantar tu figura,
tu gracia y donosura,
te compare á la rosa.
Ni diga que tus dientes
son perlas engarzadas,
con afán codiciadas
para joyas de Oriente.
Ni que es nacar tu cuello,
Coral tus labios rojos,
Azabache tus ojos,
Ebano tu cabello.
Pues ni numen travieso
de escritor de Boardilla,
no á Rubí, ni á Zorrilla
imitó nunca en eso.
Yo remonto mi vuelo

Julia, y al retratarte
solo se compararte
con un Angel del Cielo.

[h. 12]

a. Poema firmado por «Luis Pino».

Si tu fueras la Musa
de mis cantares,
por bellos no tuvieran
niña ribales.
Julia hechicera
si quieres ser mi Musa
seré Poeta.

b. Reverso «A J. E. C.», poema en italiano firmado «L (?) Gualdo»

Con lo spagnuolo tuo sguardo nero
Che vibra ognor tranquillamente bella,
Col passo tuo armonioso e altero,
Con la vita flessibil tanto e snella.

Bella tu sei d´una beltà di sfinge
E passi rifulgente e misteriosa;
S´è certi ben che nulla in te si finge,
Ma un´arcana potenza à in te nascosa.

Ma allor che s´alza la tua voce pura
E precipita il tuo core in ogni nota,
L´anima tua più non rimane oscura,
La tua beltà più non appare immota.

Esce la donna dalla statua allora
E nel segreto che lo sguardo svela,
L´arcana tua potenza che innamora
D´un tratto sfolgorante si rivela.

Traducción:

Con tu negra mirada española
Que parpadea siempre tranquilamente bella,
Con tu paso armonioso y altivo,
Con la cintura tan flexible y esbelta.

Bella eres tú, con la belleza de una esfinge

Y pasas reluciente y misteriosa;
Se está seguro que en ti nada se finge,
Pero un arcano poder está escondido en ti.

Y cada vez que se alza tu voz pura,
Y precipita tu corazón en cada nota,
Tu alma ya no permanece oscura,
Tu belleza ya no aparece inmóvil.

Sale la mujer de la estatua entonces
Y en el secreto que la mirada desvela,
El arcano poder tuyo que enamora
De repente deslumbrante se revela.

[h. 13]

a. Breve poema, por «R. Vaillant»

Es el amor, que yo tengo
como gota de rocio,
en Invierno se congela,
se evapora en el Estio.

b. Reverso: una firma, V. Bonelli.

[h. 14]

Breve partitura musical, fijada a la página mediante unos cortes:

«Povero fiore! Stornello-», dedicada «Alla gentile signora Giulia Colbrand»; texto: «Povero fiore col canto» por «Giano Brida.
Milano 20 guglio 67»

[h. 15]

«A Julia Espín y Perez», «(Improvisacion)», poema de «José Marq$^{z.}$ de Prado», «Madrid 1º de Abril de 1857».

Los angeles de Dios y querubines,
Las rosa, los claveles y jazmines;
Los tesoros, carrozas y palacios,
Brillantes, esmeraldas y topacios:
Los rios, los bosques y los lagos,
Los mares, los navios y los esclavos:

Todo con entusiasmo lo adquiriera
Y á tus pies ¡bella Julia! lo pusiera;
Pues eres otra Raquel, tan seductora
Que al hombre mas inerte lo enamora.

[h. 16]

Poema firmado por «Rafael Emilio Rull».

Dicen que magestad y encanto ofrece
La faz del astro rey, cuando aparece
En el balcon dorado de la Aurora;
Mas encanto, señora,
Ofrecen los destellos de esos ojos,
Que aun á su misma luz causan enojos,
Que el fuego que en sus rayos atesora.

[h. 17]

«A Julia», poema firmado por «Felipe», «marzo de 1861»

Si á un fotografo acudieras;
Si tu figura copiara,
Y en el album, permitieras
Que la copia se fijara,

Entonces no estrañaría
Que los dibujos y versos,
Me parecieran perversos
Al ver tu fotografía.

Y los encierra muy bellos,
Po [pero] hablando con franqueza,
Yo no doy por todos ellos
Ni un pelo de tu cabeza.

Ya espresé mi pensamiento;
Házte, Julia, retratar,
Y dígnate regalar
Un retrato á Juez Sarmiento.

[h. 18]

a. Breve poema firmado por «Juan de la Viña».

Aquí, en página escondida,

Mi nombre debo ocultar
Como se oculta el pesar
En el album de mi vida.

b. Reverso: poema italiano de «V. Cantoni (Cantini?)», «Taganrog (?) 1868»

Giulia gentil - leggiadro fior ibero
Allor che la tua voce sciogli al canto
Tutto d´amor s´irradia l´emisfero
E gli angioli si beano d´incanto
Affascinati o bella Margherita.
Briosa e seducente suavità
Leggiara nelle spoglie di Rufino
Gioiosa amante ed innocente anima
Sempre farai dell´arte un vago fiore
ed il più bel profumo dell´amore.

Traducción:

Amable Julia -graciosa flor ibera
Cuando la voz desatas cantando
Todo de amor se irradia el hemisferio
Y los ángeles se deleitan de encanto
Fascinados, oh bella Margarita,
Briosa y seductora suavidad,
Graciosa en las vestes de Ruffino
Alegre amante pero inocente alma
Siempre harás del arte una bella flor
Y el más hermoso perfume del amor.

[h. 19]

a. «Serenata», por «M. Capdepon».

Niña bella,
De ojos lánguidos,
Blanca estrella
Del amor;
Sal, descubre tu disco luciente,
Que á tus rejas suspira doliente
Tu trovador.
Deja el sueño,
Garza tímida,
Mas risueño
Espera aquí

El amor del que exhala estas quejas,
El amor del que al pié de tus rejas
Muere por ti.

b. Reverso: «Il mio dolore!», poema en italiano a dos columnas, firmado por «E. Carozzo»

Se mai per caso alcuno mi richiede
Come mi porto e qual´è il viver mio,
Mercè il buon Dio-
Rispondo, allegro vivo; - e cui mi crede!
Ahimè, che invece in fondo dello core
Sta mi gran dolore.
E più a lungo il mio dir come serbare,
Se un mondo audace e stolto ama insultato
Il disgraziato?...
Crudo soffrire! in sulle gote amare
Lagrime stanno, cui, nutrica il fango
Di un corpo esangue.
Ma gemere che val, or che il lamento
Degli afflitti non sa piegar gl´infami
Animi umani?
Che val chieder conforto a tanto stento
Presso una gente che virtù sol stima
La vita opima?
No, che non vo´di carità fruire
Di caritade che viltà domanda;
Da quesa landa
Aspra di pianto un dì dovrò partire
Per luoghi eterni -e andrò libero e
Incontro a morte.
Nulla mi cal delle terrene cose;
Giù vo´serrare il cupo mio dolore
In fondo al core:
S´aumenti pure de´miei guai la dose!
Vo´che lieto mi creda immensamente
L´incauta gente.

Traducción:

Si por casualidad alguien me pregunta
Cómo me va y qué vida llevo
Merced al buen Dios
Respondo, alegre vivo; -¡y alguien se lo cree!
Ay de mí, que en cambio en el fondo de mi corazón
Está mi gran dolor.

Y ¿cómo guardar mi queja más tiempo
Si un mundo audaz y estúpido ama, aunque por él insultado,
El desgraciado?
¡Crudo sufrir! En las amargas mejillas
Lágrimas hay, las que nutren el fango
De un cuerpo exangüe.
Pero ¿de qué vale gemir, ahora que el lamento
De los afligidos no puede doblar a los infames
Ánimos humanos?
¿De qué sirve pedir consuelo por tanto sufrimiento
A la gente para la que solo es virtud
La vida opípara?
No, no quiero servirme de la caridad,
De la caridad que exige vileza.
De esta tierra
Áspera por el llanto, un día tendré que partir
por lugares eternos -Y me iré libre
al encuentro de la muerte.
Nada me importa de las terrenales cosas;
Abajo quiero encerrar mi ensombrecido dolor,
En el fondo del corazón:
¡Dejad que se incremente la dosis de mis problemas!
Quiero que inmensamente contento me crea
la incauta gente.

[h. 20]

Fijado mediante cortes en la hoja del álbum. Dibujo a lápiz, representando vista de edificio medieval, firmado ángulo inferior izquierdo «Strazza G». medida: 10 x 13 cm

[h. 21]

«A Julia» poema firmado por «José Peralta y Maroto»

Pasan los años; los dias,
Los calores y los frios,
Se van los placeres mios
Y vienen las penas mias.
¿Dolores?... el mas profundo
Con el tiempo desaparece,
Todo nace, todo crece
Y todo pasa en el Mundo.
.....
Por coincidencia rara
Ahora te distraigo yo,

Mas, vuelve hermosa esta cara
Diras luego, ya pasó.

[hs. 22-26]

«La luna, la aurora y el sol. Balada dedicada A las señoritas Julia y Josefina Espín». Poema firmado por «María del Pilar Sinues de Marco». Ocupa las hojas citadas, anverso y reverso.

-¿Por que huyes de los cielos-
dijo la aurora
A la cándida luna
su hermana hermosa
-¿Por que no quieres
que á un tiempo ambas brillemos?
¿Es que me temes?

Yo soy la alegre niña
de rubios rizos,
y no hay ojos mas dulces
No, que los mios
Solo los tuyos
Hermana, les igualan
¡que valen mucho!

¡Ah quedate á mi lado
un dia entero!
Ya camino escoltada
por los luceros
y tu de estrellas
Tienes, hermana mia
Corte soberbia.

Ya verás como vienen
para admirarnos,
todos del ancho mundo,
Los soberanos.
Pues tendrá el cielo
Reflejos de esa gloria
que hay en su seno.

Pero..¡te vás hermana!
¡Vas á ocultarte
sin ecuchar el ruego
de mis pesares!
¡Vuelve envidiosa!

¡Brille siempre la luna!
¡No mas la aurora!

Mi imperio es harto breve
que el sol mi padre
no bien el dia anuncia
viene á alejarle
¡Tórnate y brilla
que mas que mi existencia
vale tu dicha!-

Detuvose la luna
Ante tan triste ruego:
Miro á su hermana y luego,
Al cielo interrogó.
Y tras espacio breve
de mística plegaria
La luna solitaria
Así á la aurora habló.

-Dios me manda que me aleje
de tu lado, hermana mía,
Y que los cielos te deje:
Tu los trabajos proteje
y á la tierra da alegría.

Nunca tu belleza pura
Ha despertado mis celos;
Me enagena tu hermosura
que es sin mancha mi ternura
pues soy hija de los cielos.

Mas el Eterno me ordena
sea el astro de los tristes:
y aunque te dejo con pena
oculto mi faz serena
cuando tu la tierra vistes.

Y ante el trono de María
La emperatriz de la gloria,
Me prosterno, hermana mía
y le cuento cada día
de un desgraciado la historia.

Aquí la blanca luna
calló despavorida
y trémula aflijida

los montes contempló:
El sol su carro de oro
por ellos ya rodaba
y en tanto los armaba
Así á la aurora habló.

-En tu carro de nácar y de plata
cada mañana acojerás la luna
cuando mi regio manto de escarlata,
Refleje la laguna.

Entrambas en mi alcazar de topacio
que esta oculto en el fondo de los mares,
dormireis mientras lleno el ancho espacio
y alumbro los altares.

Cuando la noche estienda el denso manto
la sombra animará la luna triste:
que su lumbre es consuelo de quebranto
si el mundo su lúz viste.

Bella deidad que tímida y doliente
Alumbras los dolores de la vida,
de mi aurora la faz (paz?) siempre siente
No mires aflijida,
que á la lúz plateada, casta y pura
de tu hermoso fanal, halla el amante
En su amante feliz, mas hermosura
mas dulce su semblante.

Y tu mi aurora de dorados rizos
de ojos que roban su esplendor al cielo,
ostenta cada dia tus hechizos
con inocente anhelo.

La tierra ríe cuando ve tu risa:
si lágrimas derrama, vá á beberlas.
Las guarda con amor la fresca brisa
y las convierte en perlas.

Encanto es del pastor tu faz riente;
El dichoso, te espera con anhelo:
y cuando abres las puertas del oriente,
hasta sonríe el cielo.

Sé tu el astro de páz que de alegría
Al verte, abre la flor su dulce broche:

Tu eres hermosa aurora astro del día;
Tu luna, el de la noche.

Que si juntas brillaseis un instante
cual lo desea vuestro amor de hermanas,
cegaríais de amor al caminante
magníficas sultanas.

Mas yo de Dios, solícito he logrado,
que cumpla en parte vuestro afán profundo:
dos imágenes vuestras ha creado
para encantar el mundo.

Melancólica la una y hechicera
y su hermana risueña y peregrina,
Julieta dio por nombre á la primera,
y á la otra Josefina.

[hs. 27-30]

Partitura de «Romanza del primer acto de la zarzuela *De burlas á veras*», «Letra de D. José Marco» y «Música de D. Rafael Taboada». Ambos firman al final.

Porque al verle recuerdo
mis horas de alegría
y siente el alma mia
un mundo de placer,
la luz de su mirada,
el eco de su acento
auyenta mi tormento
mi acerbo padecer
Ah! Sí, mi acerbo padecer
ah! mas no ilusiones del alma son
que ciego acoge mi corazon,
ensueños gratos de un alma fiel
pasad ligeros, no es él, no es él,
ensueños gratos de un alma fiel
pasad ligeros no es él, no es él,
pasad ligeros Ah! Sí, pasad ligeros por él.

[h. 31]

Breve poema firmado «Manuel de Calzada» (?), «16 Octe. 60»

Si de tu pecho intentas algun día

Borrar la imagen de tu pobre amigo,
Esta memoria mia
De tu crimen será mudo testigo.

Reverso: dos textos, el primero en ruso y adornado con el dibujo de una rosa; el segundo en francés, es su traducción:

Fleuries comme une rose le printemps,
Fleuries et ne te fane pas,
Fleuries de ton corps et ton ame
Et n´oublies jamais
ton ami
Milliada Coumbas

Traducción (Helena-Diana Moradell):

Florece como una rosa en primavera,
Florece, no te marchites,
Florece con tu cuerpo y con tu alma,
Y nunca olvides
a tu amigo
Milliada Kumbas

[h. 32]

Breve partitura pegada sobre la hoja del álbum y dedicada «Alla gentile Sig. Ga. Colbrand, F. Filippi», «Milano 9 Guglio 1867». Letra:

Canto y piano:
Perché il mio amor ch´é Fiore de virtude
È fior che nasce ma che più non muore

Traducción:

Canto y piano:
Por qué mi amor que es flor de virtud
Es flor que nace pero que ya no muere

[h. 33]

Poema a dos columnas firmado por «Rafael Coronel y Ortiz»

Eres el sol radiante
De la hermosura
La rosa mas fragante

De mi ventura.
Y en ti contemplo
De mis puros amores,
El sacro templo.

.....

Te dan los ruiseñores
Su voz canora,
Sus aromas las flores,
Su luz la aurora.
Y el sol naciente
Corona con sus rayos
Tu altiva frente.

.....

Con la luz de tus ojos
Mi mente sueña.
Disipa mis enojos
Tu faz risueña.
Y es tu mirada
Red en que al alma dejas
Aprisionada.

.....

¿Te burlas de mi llanto
Con ceño esquivo
Cuando al sentir tu encanto
Penando vivo?
¡Hoy niña advierte
Que tienes en tus manos
Mi vida ó muerte!

.....

De tus gracias cautivo,
Dudo y espero:
Con la esperanza vivo,
Sin ella, muero.
Con dos palabras,
Si las oigo de tus labios,
Mi dicha labras.

[hs. 34-35]

«Fracmento.», poema por «Florencio Moreno Godino». Ocupa anverso y reverso de h. 34 y sólo el inicio de h. 35.

.....
Ven, que yo tengo torrentes
De amor, que nunca se agotan,
Y me inspira
Tu beldad, cantos ardientes
Que solo para ti brotan
de mi lira.

Yo te arrullaré con ellos
Si con lánguida pereza
El sueño blando,
Se posa en tus ojos bellos,
En mi pecho tu cabeza
Descansando.

Yo de dos olmos mayores
De la orilla, suspendiendo
En el estío,
Tu hamaca de cien colores,
En ella te iré meciendo
Sobre el río:

En Abril fragantes rosas,
En Otoño las endrinas
Violadas,
Te daré, y moras sabrosas
De entre punzantes espinas
Arrancadas:

El nido que el oropéndola
Cuelga y mece sin descanso
De los pinos,
El ave que encanta oyéndola,
Y los peces del remanso
Purpurinos.

[h. 36]

a. Breve poema en italiano, escrito a lápiz, firmado «Un emigrato».

«*Nigra et pulcra*» sei
Giulia divina
Beato sarà quel cor
che il tuo indovina.

Traducción:

«*Nigra et pulcra*» eres
Giulia divina
Afortunado será el corazón
Que el tuyo adivina.

b. Reverso: Poema en italiano, firmado «Di Napoli».

Tutti m´han detto che son bella.
Perché ho begl´occhi e labbra di corallo.
In Palermo anch´io son una stella
da far perder la testa a un...
Di Napoli

Traducción:

Todos me han dicho que soy bella.
Porque tengo ojos bonitos y labios de coral.
En Palermo yo también soy una estrella
Como para que por mi pierda la cabeza uno...
Di Napoli

[h. 37]

«De una canción francesa», por «Luis Rivera».

La corriente que murmura,
el perfume de la flor,
el aura del campo pura,
todo dice: ¡amor, amor!
Doble existencia recibe
El alma que ama de Dios...
-¡si un alma tiene el que vive,
yo, que te amo, tengo dos!

[h. 38]

a. Cinco versos «de la *Boda de Quevedo* Acto lº», por «N. Serra».

Lágrimas de eterno duelo
que vierte el alma sin calma
en su amargo desconsuelo
como son hijas del alma
solo las comprende el Cielo!

b. Reverso: poema de «G. Blest Gana», fechado «Febrero 20 de 1862».

En este mísero suelo
es un ánjel la mujer
q[ue] nos da dicha o consuelo,
y horas de tanto placer
como las horas del cielo.

[h. 39]

a. «La *muger*», poema firmado por «Salvador Granés».

¿Que fuera del mortal si cuando llora
Lagrimas no mirara en otros ojos,
Si penas y placeres, llanto y risa
Tubiera que sufrir y gozar solo?
¡Cuan grande es el Señor en sus arcanos!
¡Cuan pobres y cuan miseros nosotros!
Balsamo es la mujer para el dolor
Y el hombre no comprende su valor!

Bendita la mujer ¡bendita sea!
Madre, embargamos sus afectos todos
Esposa, dulcifica nuestras penas
Amante, vive solo por nosotros
Bendita la mujer ese ser puro
Esa gran creacion que Dios tan solo
Pudo legar al hombre en su afliccion
Para calmar su pobre corazon.

b. Reverso: Poema acróstico «Julia», en francés, por «L. Roccede», fechado 14 y (ilegible) 1869).

Con una pequeña aguada de paisaje pegada (11, 2 x 2, 5 cm).

Je voudrais que le ciel docile à ma prière
un instant exauçat les souhaits que je fais!
la peine, les soucis et la douleur amère
ignorés de ton coeur, laisseraient place entière
a l´amour, au bonheur... oui, voilà mes souhaits!

Traducción:

Yo quisiera que el cielo dócil a mi plegaria
un instante atendiera los votos que hago!
La pena, las preocupaciones y el dolor amargo
ignorados por tu corazón, darían lugar
al amor, a la felicidad... sí, he ahí mis deseos!

[h. 40]

«A Julia», por «Eugenio Mor de Fuentes», «Madrid 1860».

Es amor en la tierra
aurora vaga;
la gloria del poeta
luz de Bengala;
mas ay! del triste
que sin amor ni gloria
como yo vive!...

[h. 41]

Breve poema, firmado por «M. de Elola»

De mirto, de laurel y blanca rosa
En torno de tu frente una corona
Mi mano ceñiría presurosa:
Y en su centro espresando mi deseo
«Felicidad» tan solo escribiría.

[h. 42]

Papel azul. Ha sido arrancado el dibujo que existía presumiblemente pegado.

[h. 43]

Dibujo a lápiz de «Valeriano D. Becquer», fijado a la hoja azul del álbum mediante cortes. Medida: 12, 2 x 16 cm.

Su contenido son dos majestuosos bustos, de Jesucristo y el Padre Eterno.

El papel del dibujo está escrito al dorso. El texto, cuya grafía se corresponde con la de Gustavo Adolfo es el siguiente:

de los arabes desde que despues de la fatal jornada de

[e]l Guadalete fué ocupada por los arabes no sin mu
[c]ha resistencia de los hijos.
En Sevilla se coronó Abdalasis hijo de Muza por lo
cuál á mas de su grandeza fué constituida cabeza
de el enperio y adornada con quantos requisi-
tos constituyen á una ciudad de tal importancia.

Sevilla

Estaba rodeada de los muros que edificó Julio Cesar reedifica
da en parte por los moros que le añadieron considerable
numero de altas y fortisimas torres particularmente
por el lado que mira al rio por ser esta la que carecia
de el foso y barbacana que en todo su derredor los cer
caban y defendian. En esta circunferencia tenia
repartidas hasta catorce puertas fortalecida

[h. 44]

«Morse», poema a dos columnas firmado por «Tomás Martinez Grau». «Alicante 8 Agosto 62»

Palabra que mi numen vacilante
en vano descifrarla loca ansia,
su incognito acibara el alma mia
que no goza de paz, ni un solo instante
y se abrasa (abraza?) en mortifero veneno...
¡meno!...¡meno!...¡meno!...¡meno!!

Tu Julia, tan pura y bella,
fiel emblema de hermosura,
sé pues, en la noche oscura
para mi, radiante estrella,
sácame de aqueste cieno...
¡meno!...¡meno!...¡meno!...¡meno!!

No ves que nuebas cadenas
me arroja tu indiferencia?...
Julia, no tienes conciencia
si no mitigas las penas
de que mi ser está lleno...
¡meno!...¡meno!...¡meno!...¡meno!!

Mas hay,...una voz murmura
junto a mi... es Josefina,
esa es la voz argentina
de tan perfecta criatura.

Hoye hermosa ..... (?)
dímelo tu,...no...mañana.

[h. 45]

«A Julia», poema escrito a tres columnas de «Tomás Martínez Grau», «Alicante 8 Agosto 1862»

Julia, mi bella Julia
eres tan pura,
como el rayo de oro
que el sol fulgura,
tu aliento hermosa,
es el grato perfume
de azahar y rosa.

No hay nadie que te iguale
en gentileza,
pródiga fue contigo
naturaleza
y hasta las flores
vierten en torno tuyo
suaves olores.

Cuando tu voz resuena
en mis oidos
mi corazon da niña
fuertes latidos
pues es tan buena
que entusiasma cual canto
de la Sirena.

Vierten niña tus labios
dulce sonrisa,
y tu suspiro roba
la fresca brisa,
mas yo la aspiro
y consigo ser dueño
de ese suspiro.

Suspiro que á mi pecho
roba la calma,
e inestinguible huella
graba en mi alma,
pero anelante,
le guardo cual lo hiziera
tu fiel amante.

[h. 46]

Acuarela ovalada pegada a una hoja verde, a su vez fijada a la del álbum en la que se advierte la existencia de otro dibujo. Representa una marina. Firmada F. Torregrossa (?)

[h. 47]

Acuarela ovalada, pegada a la hoja del álbum. Firmada «Fem» (?) representa un paisaje con una cabaña y un camino.

[h. 48]

«A Julia», poema de «P. A. de Alarcon»

Tienes los ojos negros,
ojos de luto;
mi corazon lo lleva
desde que es tuyo:
    pero tu alma
    llevará siempre el luto
    de una esperanza.

[h. 49]

Breve poema en italiano. Firmado «Sola»

Tu sei bella Giulietta e bella assai
con quegli occhi di fuoco e quel sorriso
che appena visto non si scorda mai
che di gioje rivela un paradiso.

Traducción:

Tu eres bella Giuliella y muy bella
Con esos ojos de fuego y esa sonrisa
Que solo con verla ya no se olvida nunca
Porque de gozos revela un paraiso.

[h. 50]

a. Poema a dos columnas, firmado por «G. Blest Gana», «Madrid. Marzo 5 de 1862».

Un dia, de la vida
En la mañana hermosa,
Con el *amor*, halléme,
La *gloria* y la *amistad*.
El *amor* en su libro
De pájinas de rosa
Gravó mi nombre a veces,
Y lo volvió a borrar.

Sintiendo el pecho mio
Un fuego ardiente y puro,
Quise contar cantando
Lo que pasaba en mi;
Busqué la *gloria* entónces;
Pero mi nombre oscuro
En su (sic) sagrados mármoles
Jamas *logré* esculpir.

Hoy mas feliz encuentro
Que una pájina hermosa,
Una pájina blanca
me ofrece la *amistad*.
Mi nombre en ella escribo
Con mano temblorosa...
¡Que pueda al menos ella
Mi nombre conservar!

b. Reverso: (Texto en ruso: Helena-Diana Moradell)

Entre todos los votos en verso, pongo no sin gusto mi prosa. Deseo no menos que los demás felicidad y todos los encantos de la vida a una joven artista; pero, siendo artista yo mismo, deseo que no te detengas en tus éxitos, que no desfallezca tu ánimo con los pequeños fracasos de la vida, que conserves tu celo cuando te adoren y que brilles con el tiempo en todos los escenarios de Europa.

Escrito en la próspera ciudad de Nizhni Nóvgorod, septiembre de 1868.

[h. 51]

a. «A Julia», poema de «Manuel Murguía»

Si de sus negros ojos la mirada
humeda transparente y amorosa
por las negras pestañas mal velada

sobre tus olas argentadas posa
tienda tu brisa el ala sosegada
y cual sobre la flor la mariposa
en su pálida frente deja impreso
del triste amante el misterioso beso
.....

b. Reverso: «A Julia, el día de su despedida para Palermo», poema por «J. Castro», «Milan 4 De. 1867».

Eres Julia bella entre las bellas,
Con una trenza que á tu corba toca,
De aguileña nariz, hermosa boca
Y dos púpilas como dos centellas.
Yo te adoro con frenético cariño
Y hasta que tu no vuelvas Julia amada
Se encontrará mi alma atormentada
Llorando noche y dia como un niño.
.....
Tus cánticos mi alma arrebataron
Y fascinados por tu acento, vistes
Con cuanto ardor los hombres te ensalzaron.
La brillante carrera que emprendistes,
Abriéndote el camino de la gloria
Honrará con laureles tu memoria.

[h. 52]

a. «A....Julie, la plus belle de mes amies», breve poema en francés firmado «L Roccede», «14 jan (?) 1862»

Tous chantent ta beauté, ta jeneusse, ta grace,
Et tes longs cils joyeux et tes yeux de velours.
Tous voudraient en ton cour conquerir cette place
Qu´en mon cour tu conquis pour y regner toujours.

Traducción:

Todos cantan tu belleza, tu juventud, tu gracia,
Y tus largas pestañas alegres y tus ojos aterciopelados.
Todos querrían en tu cortejo conseguir el lugar
Que en mi cortejo has conquistado para reinar allí siempre.

b. Reverso: Poema en italiano, firmado «Salvatore.... (?)»

Voi siete proprio un fiorellino del prato
Cui bacia il raggio del novello aprile
Vi guarda il sole e sembra innamorato
Nel piover luce a un fior cosi gentile.

E l´augellin che vola via col vento
Vi mira e scioglie il suo più dolce accento.
Il ruscelleto passa, e lindamente
Per voi trova un sospire e vi saluta.

Traducción:

Usted es realmente una florecilla del prado
A quien besa el rayo del recién estrenado abril
Le mira el sol y parece enamorado
Mientras ilumina una flor tan hermosa.

Y el pajarito que vuela lejos con el viento
Os mira y canta con su más dulce acento.
El riachuelo pasa y lindamente
Para para usted encuentra un suspiro y os saluda.

[h. 53 y reverso]

a. Autógrafo en italiano y «Formula di collodio sensibile».

Il mio primier perseguito - Gli abitator dei flutti
Il mio secondo i popoli - Ed il tutto, tutti.
(Firma ilegible)

Formula di Collodio Sensibile
Alcool 40 gr. 50
Ioduro di Telamine gr. 050
Ioduro di Cadmium gr. 050
Eromuro di Litio gr. 025

Sviluppatelo ?
Aggiungete 100. (1) Acido acetico 5
(1) Solfato di ferro gr. 5

Traducción:

Mi primera meta - Los habitantes de las olas
Mi segunda los pueblos - Y el todo, todos.

Fórmula de Colodión Sensible
Alcohol 40º 50gr.
Yoduro de Telamine 050
Yoduro de Cadmio 050
Bromuro de Litio 025 gr.

Reveladlo (?)
Añadidle 100. (1) Ácido acético 5
(1) Sulfato de hierro 5 gr.

b. Reverso:

N. B: (Dovendo eseguire un ritrato dimensione
gabineto consiglierei usare uno schizzo
grande di tre pollici quadrati)
I. Lafade (?)

Pe.to (?)
Sciroppo di viola
Granuli di gomma
Suo Giacosa

Traducción:

N. B: (Si debe realizar una fotografía de estudio
aconsejaría utilizar un esbozo
de tres pulgadas cuadradas
I. Lafade (?)

Pe. to
Jarabe de violeta
Pastillas de goma
Suyo, Giacosa

[h. 54]

«A Julia», poema firmado por «Federico Torralba.», «Madrid 5 de febrero de 1862». Anverso y reverso

Al lado de la noche esta el sigilo
Noche y sigilo que la flor anela
Para beber la miel que cae del cielo
Y el perfume que vuela
Es la noche y mi canto va tranquilo
A ti flor que lo coges en su vuelo

Son ebano luciente tus cabellos
Tu aliento es ambar, y marfil, y seda
Tus manos y tu cuello amiga mia
Para que nada ceda
Dime, tu, que te falta siendo bellos
Tantos conjuntos con que Dios te cria?

Eres una hermosa y candida azucena
Nacida en el vergel de los amores
Objeto caro de mi amor profundo
Mas guarda pobre corazon, tu pena
Aoga dentro del pecho tus dolores
Que aya un cadaber mas, ¿que importa al mundo?

[h. 55]

a. Breve poema, escrito con lápiz, firmado por «Martinez»

Si oyeses algun dia
triste suspiro,
lo arranca al alma mia
Julia tu olvido
que es homicida
cual es tu amor el nectar
que da la vida

b. Reverso: Texto en inglés de difícil lectura por las tachaduras firmado por «A Sicilian gentelman».

[hs. 56-61]

Álbum de Gustavo Adolfo Bécquer. Detallo su contenido:

Hojas 56 y 61: Cubierta del álbum. Papel azul. La segunda de ellas sin dibujos. Dibujo a tinta. El resto de los dibujos con lápiz.

La 56 presenta, enmarcado en un rectángulo el título LES MORTS / POUR RIRE. En cada una de las ocho primeras letras un esqueleto en posiciones diversas.

[h. 57]

Portada del álbum. Se trata de una composición alegórica que orla toda la página en cuyo centro se lee:

LES MORTS POUR RIRE / (pequeña calavera) BIZARRERIES (pequeña

calavera) / DÉDIÉES à mademoiselle Julie / PAR / G A Becker

Breve descripción: En el lado izquierdo sobre un fondo de vegetación y monumento de jardín, sentado un artista con sus útiles de dibujo. Detrás de él una joven que se inclina sobre sus espaldas y a su izquierda una figura esquelética con una guadaña.

Parece deducirse que el sentido es la creación artística entre lo ideal (la mujer-musa similar a otras muchas que el poeta dibujó) y la muerte (con su representación tradicional).

A la derecha el esqueleto de un bufón: con su gorro de campanillas y su cetro paródico, apoyado sobre una pared coronada por una cruz de una tumba en cuya parte superior se avista un pájaro esquelético. Apoyada en la parecilla una pala. Al lado, una pequeña cruz sobre la que se ha posado un búho.

Las escenas de la izquierda y la derecha se contraponen. Si a la izquierda la decoración es de jardín, a la derecha lo es de cementerio.

En la parte inferior, al fondo, se insinúa una vista de paisaje muy lejana y diminuta, con edificios y árboles.

[h. 58]

El conjunto de la página ofrece cinco dibujos, uno en cada esquina y el quinto en el centro.

a. Ángulo superior izquierdo. Vista campestre. Dos esqueletos juegan al tenis con la calavera de un tercero (que yace en el suelo) junto a una cruz.

b. Ángulo inferior izquierdo. Sobre un fondo de vegetación y monumento funerario, varios esqueletos, adultos y niños; uno de los adultos con pata de palo y muletas, tocado con quepis como si quisiera representar los desastres de la guerra.

c. Ángulo superior derecho. Fondo de vegetación con una pequeña cruz de madera clavada en el suelo, señalando el lugar de una tumba. Una mujer y un esqueleto sentados se disponen a comer.

d. Ángulo inferior derecho. Fondo de vegetación. Escena muy concurrida por diversos esqueletos, que bailan o asisten como espectadores al baile de una pareja.

Sobre una cruz un diablillo toca un violín.

e. Centro. En primer plano dos esqueletos: uno grueso y otro sumamente delgado con chistera. Fuman, despidiendo sus pipas las características nubecillas de los dibujos becquerianos. Formando pareja paralela los esqueletos de dos perros.

Detrás se insinúa una multitud de pequeños esqueletos. Sentido hermético, pero acaso se refiera a los primeros esqueletos como explotadores del resto.

[h. 59]

Ofrece seis dibujos ocupando los cuatro ángulos de la página, el centro y un sexto en la parte superior central.

a. Ángulo superior izquierdo. Escena circense de esqueletos. Mientras un grupo de estos mira interesado, sobre el escenario un esqueleto femenino salta a través de una pantalla circular sostenida por otros dos esqueletos. A sus pies el esqueleto de un caballo.

b. Ángulo inferior izquierdo. Un escenario en el que un esqueleto declama ante la expectación de otros que conforman el público. Un patético Hamlet.

c. Ángulo superior derecho. Sobre un fondo de paisaje cabalga un esqueleto con sombrero hongo sobre su esquelético caballo.

En primer plano lápida mortuoria y calavera.

d. Ángulo inferior derecho. Insólita escena circense. Al fondo, un grupo de esqueletos mira la actuación de una pareja de ellos. El de la parte inferior se apoya sobre unas botellas y está en cuclillas sosteniendo a otro (sus brazos con los suyos, su cabeza sobre la suya). El de arriba voltea una calavera con sus pies.

Un pequeño esqueleto acompaña su actuación con su tambor.

e. En el centro. Firmado en su parte inferior derecha «G. A. Becquer». Escena de tauromaquia. Al fondo se insinúa el contorno de una plaza de toros. Grupos de esqueletos: picador con caballo y mozos; torero esquelético que se dispone a matar a un toro igualmente esquelético ante la mirada de sus tres compañeros de cuadrilla con sus respectivos capotes.

Esta escena de Tauromaquia es similar a la publicada en 1970 en la obra colectiva *Bécquer y Soria* perteneciente a una colección particular.

f. Parte central superior. Desfile militar de esqueletos. Bien pudiera referirse a los desastres de la guerra y del militarismo de aquellos días.

[h. 60]

Contiene cinco dibujos, ocupando los cuatro ángulos de la página y su centro y en la parte inferior del centro se lee «FIN». Las letras han sido construidas con huesos.

a. Ángulo superior izquierdo. Sobre un fondo de vegetación con monumento funerario, un duelo a espada de esqueletos: se atraviesan ambos contendientes. Miran las dos parejas de padrinos y un perro esquelético.

b. Ángulo inferior izquierdo. Fondo de ruinas, asistimos a la apertura de una tumba de la que sale una bella joven ante la mirada de varios esqueletos, que acaso vienen a rendirle honores.

c. Ángulo superior derecho. Torneo de esqueletos a caballo presenciado por un paladín con bandera, etc.

Se asocia fácilmente a las batallas de esqueletos de la «leyenda soriana», *El*

monte de las ánimas.

d. Ángulo inferior derecho. Parece una serenata de esqueletos o si se prefiere, una escena de amor más allá de la muerte. De un nicho sale un esqueleto que da su mano a otro que está en el suelo, sobre un fondo de ruinas y cruces.

e. En el centro, a modo de colofón una calavera sobre un fondo vegetal y una cruz.

[h. 62]

«A Julia». Firmado por «Gustavo Adolfo D. Becquer» en el reverso y con fecha «Madrid Mayo de 1860».

Se trata del texto autógrafo de la rima XVI en la primera versión conocida del poema:

Si al mecer las azules campanillas
de tu balcon,
crees que el viento pasa murmurando
una cancion;
sabe que entre las flores escondido
Te canto yó.

Si se agita medroso en la alta noche
tu corazon,
al sentir en tus labios una ardiente
respiracion;
sabe que aunque invisible al lado tuyo
Respiro yó.

Si al resonar confuso á tus espaldas
vago rumor,
crees que por tu nombre te ha llamado
lejana voz
sabe que con el alma noche y dia
Te llamo yó.

[hs. 63-64]

«Visión (Fragmento de un drama)», poema por «José Vicente y Caravantes», firmado «junio de 1860». Ocupa el texto cara y reverso de la h. 63 y anverso de la 64.

Pareciome que me alzaba
Un aire arrebatador
Al cielo deslumbrador;

Y conforme me elebaba,
Inundada en resplandores,
Mas mis ojos se encendian,
Y mil goces me circuian,
Puros y embriagadores.
Súbito, me oigo nombrar,
Y de ángeles almo coro,
Batiendo sus alas de oro,
Modulan grato cantar.
Tendiendome blanca palma,
A los empireos me elevan,
Donde en delicias renuevan
Todo mi ser y mi alma,
Y en aquellas salas bellas
Vi á un mortal entre arreboles;
Sus ojos derraman soles,
Sus manos vierten estrellas.
A su vista despedian
Las almas gratos sonidos,
Cual sistros de oro bruñidos;
Los cuerpos se deshacian
Cual rio fecundador,
Y los seres transformados
Eran aires impregnados
En esperanza y amor.
Y Dios a tan alto bien
Un goce quiso añadir,
Tu nombre oi repetir
Y el de mi hermana tambien.
Y los tres, en dulce union,
Libres de humano tormento,
Sin ningun resentimiento
De herida en el corazon,
Cruzabamos los espacios,
Con fulgidos arreboles,
Para ir de soles a soles
A los celestes palacios.
E ibamos la mente pura
Bebiendo en el sol eterno,
Un amor sincero y tierno
Y raudales de ventura.

[h. 65]

a. «Serenata», poema de «A. B. Bruzon», «Madrid 5 de Octubre». En tres columnas.

La luna muestra
Sus resplandores;
De mis amores
Oye el cantar.
Oye sultana
Del alma mia
La honda agonia
De mi penar.

Encanto dulce
De mis sentidos,
Si á tus oidos
Llega mi voz,
Si lleva el viento
Este lamento
Piensa un momento
Piensa en mi amor.

Piensa que amante
Un alma herida
Suspira triste
Con frenesi
Piensa que muero
Virgen querida
Si tu no mueres
De amor por mi

b. Reverso: «Alla Gentile Signora Giulietta Colbrand», poema en italiano por «Enrico Carozzo, di Milano», «Il 2 Dicembre 1867»

Ti vidi, o Giulia, avvolta in bianchi lini
Vestir di Margherita il fier dolore;
E una mestizia che non ha confini
Soavemente mi ha toccato il core.

Virtù, bellezza il ciel t´ha dato a josa;
Non sei terrena, ma celeste cosa.

Ho potuto ammirarti - or lunge vai,
Ma il mio pensier tu scorderai giammai!

Traducción:

Te ví, oh Julia, envuelta en blancas telas de lino
Vestir de Margarita el orgulloso dolor;
Una tristeza sin límites

Suavemente me ha tocado el corazón.

Virtud, belleza el cielo te ha otorgado en abundancia;
No eres terrenal, sino un ser celestial.

He podido admirarte -Ahora te vas lejos,
Pero mi pensamiento tú nunca olvidarás.

[h. 66]

Aguada pegada sobre la página del álbum. Medidas: 12, 7 x 19,2 cm. Representa un molino de viento y el paisaje del entorno. Firmada «Adolfo Rodríguez», es decir, Gustavo Adolfo Bécquer y Ramón Rodríguez Correa.

[h. 67]

Acuarela pegada sobre la hoja del álbum. Medidas: 13, 3 x 20, 5 cm. Vista de ruinas, posiblemente se trata de un boceto escenográfico. Firmada, «G. Atrazza».

[h. 68]

«Julia...Consagrame un recuerdo.», poema, escrito a dos columnas, ocupando anverso y reverso; de «Joaquina Marco de Carnicero».

Cuando al ponerse el astro
Veas la nube de oro,
Cubriendo en bello coro
El manto de zafir,
Y oigas de la campana
El eco lastimero,
Lamento postrimero
Del dia al concluir,
O en vez del sol ardiente
Que tanto como alumbra,
Al paso nos deslumbra
Con su esplendente luz,
Veas la que derrama
Tan suave y argentina,
En noche peregrina
El diafano capuz.

Y escuches la armonia
Que en bella y dulce calma,

Se mece tanto el alma
Que vive del amor,
O el pálido heliotropo
Elijas al momento,
Si aspiras el aliento
De alguna bella flor.

Y busques en un todo
Tan solamente aquello,
Que por sublime y bello
Te agrade mas á ti,
Acuerdate que tiene
Por siempre vida mia,
Tambien mi simpatia,
Acuerdate de mi.

[h. 69]

a. «A Julia», breve poema firmado por «Ciritulito»

Eres bella y cariñosa
Linda cual galana flor
y Cupido puso su amor
en tu alma candorosa.

b. Reverso: «A la Signora Guilietta Colbrand», poema en italiano a dos columnas, firmado por «Felice Cavallotti», «Milano 2 Dicembre 1867, 5 ore di sera»

1.

Vorrei del Cid conoscer la favella
Per dirti in essa quanto tu sei bella:
Saper la lingua del Guadalquivire
Per domandarti quanti fai soffrire:
E la lingua saper del Manzanare
Per chieder quanti hai fatto innamorare:
Devon´esser tanti e disgraziati
Che ci scommetto non li hai mai contati:
Chi sa contar del prato i verdi stali,
E chi le stelle dei fiammanti cieli?

2.

Fiore gentile delle balze ibere
Ha le sue nebbie anch´esso l´Apenino:
Ma piú lucente dopo le bufere

Risplende il sol nell´italo giardino:
Fiore gentile delle ispane aiuole
Come a Madrid brilla a Palermo il sole:
Sorgi e al sorriso dei raggi dorati
I petali dischiudi innamorati:
Schiudil al mar di luce e d´armonia
Che ti circonda nella patria mia.

3.

Non, non temer che la notturna brina
Ti rapisca il profumo ed il colore:
Non temer che la brezza vespertina
Ti schianti in sullo stelo, o giovin fiore
Giovine fiorellin dei prati ispani
Piú bello ancora ti vedrà il domani:
E più bello e odoroso i novi rai
Del sole di doman saluterai.

4.

Vanni o fianculla dalla treccia nera
Lungo e sparso di fior per te è il cammino:
Per te non soffia il turbo e la bufera
Per te sorrisi ancor serba il destino.
Agita l´eco delle tue canzoni
In questa terra di luce e di suoni;
Canta il gitano dell´Andalusia
Lungo i sentieri della patria mia.
Nella terra dei canti e degli amori
V´hanno ancora gitani e giostrasori:
E nel mesto cammino della vita
V´hanno ancora dei fior per Margherita.

Traducción:

1.

Quisiera del Cid conocer la lengua
Para decirte con ella cuán bella eres;
Saber la lengua del Guadalquivir
Para preguntarte a cuántos haces sufrir;
Y la lengua saber del Manzanares
Para preguntar a cuántos has enamorado;
Tienen que ser tantos los desgraciados,
Que apuesto a que nunca los has contado:
¿Quién va a contar de una pradera los verdes tallos,

Y quién las estrellas de los flameantes cielos?

2.

Flor amable de las lomas iberas
Tiene sus nieblas incluso el mismo Apenino
Pero más brillante después de las tormentas
Resplandece el sol en el itálico jardín;
Flor amable de los hispanos parterres
Como en Madrid brilla en Palermo el sol;
Álzate y a la sonrisa de los rayos dorados
Abre tus pétalos enamorados;
Ábrelos para el mar de luz y de armonía
Que te rodea en la patria mía.

3.

No, no temas que la nocturna escarcha
Te robe el perfume y el color;
No temas que la brisa de la tarde
Te rompa el tallo, oh joven flor,
Joven florecilla de las praderas hispanas
Más linda todavía te verá la mañana;
Y más bella y olorosa los nuevos rayos
Del sol de mañana saludarás.

4.

Anda, oh joven mujer de la trenza negra,
largo y esparcido de flores para ti está el camino:
Para ti no sopla el viento o la tormenta,
Para ti sonrisas y amor tiene guardado el destino.
Agita el eco de tus canciones
En estas tierras de luces y sonidos;
Canta el gitano de Andalucía
A lo largo de las sendas de mi patria;
En la tierra de los cantos y de los amores
Todavía hay gitanos y feriantes;
Y en el claro camino de la vida
Todavía hay flores para Margarita.

[h. 70]

a. Fragmento de poema firmado por «Arístides Pongilioni».

Oh perla de los mares! amada patria mia!

Envuelta en mis suspiros el alma vuela á ti!
Cuando la noche crece, cuando despierta el dia,
tu imagen, tu memoria alienta y vive en mi!
Tu imagen donde mira mi corazon ardiente
los plácidos recuerdos de mi niñez gentil,
las adoradas prendas de mi cariño ardiente,
mis sueños de lejano, glorioso porvenir.
A ti los ojos vuelvo llorando,
con honda pena mi hogar buscando,
como el marino busca tu luz;
y ausente y triste tan solo anhelo
mirar tus torres, tu claro cielo,
tus bellas hijas, tu mar azul!
Y cuando eterno sueño
duerma en la tumba
que lo arrullen las olas
que á ti te arrullan.
Pueda así el alma
al seno de otra vida
volar en calma!

b. Reverso: Breve poema en italiano, firmado por «A.»

Giulietta, dell´amor che m´ange l´anima
Un pegno lascio a te:
Se sei felice, scordami -se piangi,
Rammentati di me.

Traducción:

Giulietta, del amor que me hiere el alma
Te dejo una prenda:
Si eres feliz, olvídame- si lloras,
Acuérdate de mí.

[h. 71]

a. Poema acróstico, firmado «A. Ramos».

Adan pecó*, y sufrimos los mortales
Juntos con él, de Dios la maldicion.
Una muger causó tamaños males.
La causa fue de nuestra perdicion.
Yo, si Adan fuera y Julia me tentara,
Al precepto de Dios como él faltara.

**Noticia fresca*.

[h. 71 reverso] y **[h. 72]**

«A...Julia...», poema firmado por «F. Carrasco de Medina», «27 ago.».

En el valle ignorado
de mi existencia,
engendró tu mirada
una azucena.
  Flor que crecia
al influjo divino
de tu sonrisa.

A los cielos su frente
dichosa alzaba;
y su cielo era el cielo
de tu mirada.
  Pobre azucena!
La mató de tus ojos
una centella!

En la noche callada
el aura escucha
la tristísima historia
de su amargura;
  Y el aura llora...
Mas su llanto es perfume
que de ella toma.

Si en matarla pensabas
al darla vida,
¿para qué la engendraste
con tus sonrisas?
  Placer inmenso!
Alhagar con rocío
y dar veneno!

Si despues que los años
tu frente nublen,
en el fondo del alma
un eco surge;
  Castigo fiero!
En tu alma habrá escrito
«Remordimiento!!»

[h. 72 reverso]

Poema en tres columnas, firmado por el «Lcdo. (?) de Velasco Ayllon», fechado «Agto. 1858».

Son todas las hermosas,
Julia divina,
flores que el caliz cierran
si el sol declina;
  y á la alborada
vuelven á abrirse bellas,
cual perfumadas.
  Por eso, niña hermosa
ya que es mi intento
vivir en tu memoria
solo un momento,
  ya que anhelante
quiero que me recuerdes
solo un instante:
  Si te digo que flores
siembras do pisas,
que á tu boca perfumes
roban las brisas;
  que tus cabellos
son aire, cuando el aire
juega con ellos:
  Que tu canto es el eco
de la mañana,
música que del suelo
se oye lejana,
dulce concento
que en sus ligeras alas
conduce el viento:
  Que tus ojos, diamantes
que al sol abrasan,
á un tiempo prestan vida,
y á un tiempo matan;
  que mil hechizos
descubren ondeando
tus largos rizos:
  No ha de admirarte nada
diga primores,
que te cantaron antes
mil trovadores.
  Y ni un momento
ocupará mi nombre
tu pensamiento.

Mas sé muy bien, qe. á todas
el alma os deja
escuchar compasivas
la última queja;
por eso quiero
ser el último vate,
si no el primero.

[h. 73]

«Tú y yo», poema por «N. Campillo»

Al mirar un semblante donde brillan
afable gracia y lánguida hermosura,
al mirar unos ojos do fulgura
mágica luz;
Que nadie ignore el nombre de la dama,
nadie pregunte ¿quién será esta bella?
Esa del cielo desprendida estrella,
esa eres tú.

Mas al ver una cara de vinagre
que aun dándola de balde siempre es cara,
ojos de loco llenos de una rara
diabólica expresion;
nadie tampoco en su interior pregunte
¿de quien será ese aspecto triste y fiero?
Pues es de un apreciable caballero,
y ese soy yo.

Cuando gentil una muger pasea
honrando el suelo donde brotan flores,
vertiendo luz en derredor y amores
cual luna en cielo azul;
No os acordéis, volando á otras edades,
de fabulosa, angélica criatura;
en la beldad, el paso, la figura,
esa eres tú.

Mas si mirais á un prógimo en la calle
que á largas zancajadas vá volando,
distraido y con todos tropezando
y hecho un serpenton;
Y aquí empuja á un sotana, allí a un paleto,
aquí besa a una vieja ó tiende á un cojo,

á otro con el bastón le salta un ojo...
ese soy yo.

Bella Julia, pudiera diferencias
ir citando inter nos de aquí á mañana;
porque eres tú la miel, la flor galana,
yo la mosca, el gusano, el... qué sé yo!
Pero en amor la espléndida natura,
los laureles del génio y la poesía,
nos parecemos mucho, hermana mia,
que hermosos en sentir somos los dos.

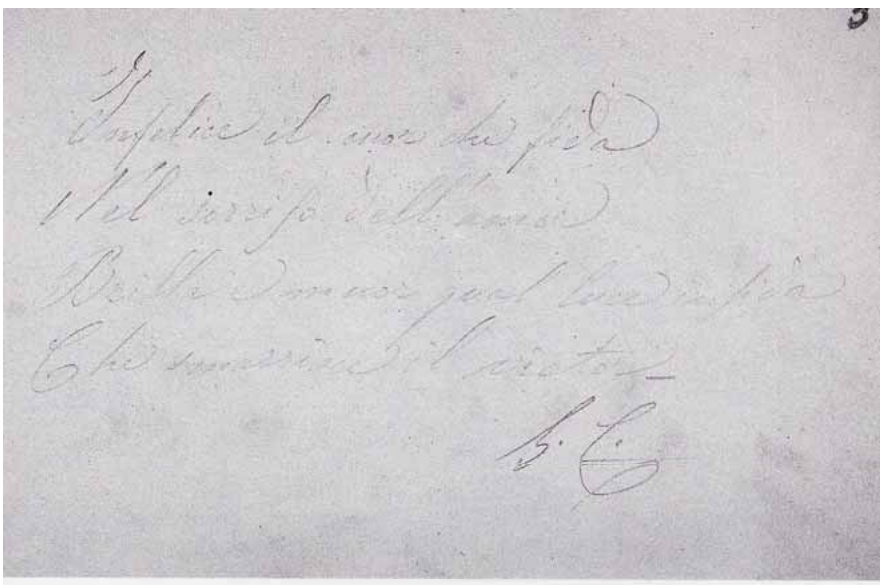
Se añade «R.I.P.A.», de «N. C.» [Narciso Campillo]:

Como todo en este mundo
lo bueno y lo malo acaba,
aquí este álbum termina;
perdonad sus muchas faltas.

APÉNDICE

Gustavo Adolfo Bécquer en los álbumes de Julia Espín

Se reproducen en este apéndice todas las obras del artista, seguidas del número de la hoja en que se localizan: entre paréntesis cuadrados las correspondientes al álbum segundo, para diferenciarlo del primero. Las aclaraciones sobre las distintas imágenes y textos pueden verse en el lugar correspondiente del catálogo.



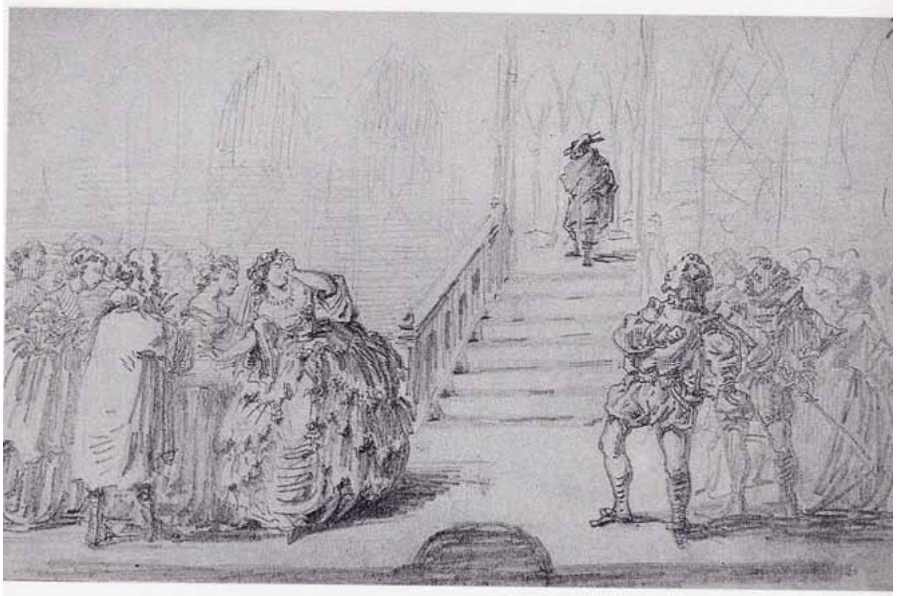
h.1

h.3

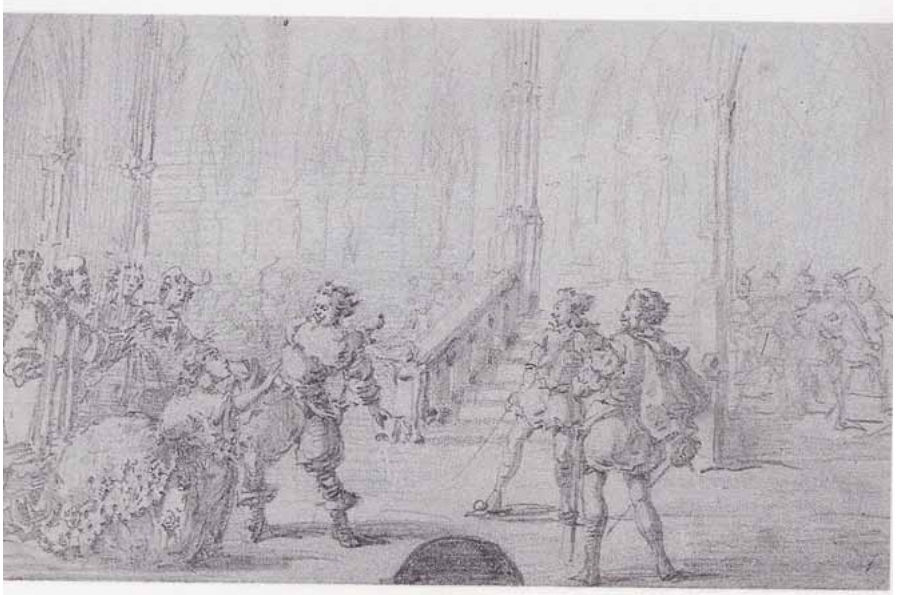
h.4

h.5

h.6



h.7



h.8

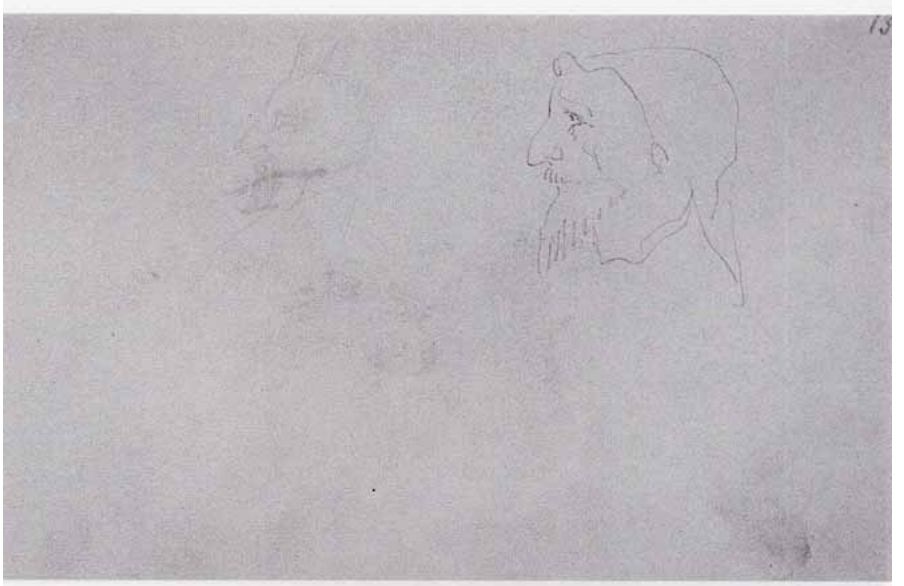
h.9

h.10

h.11

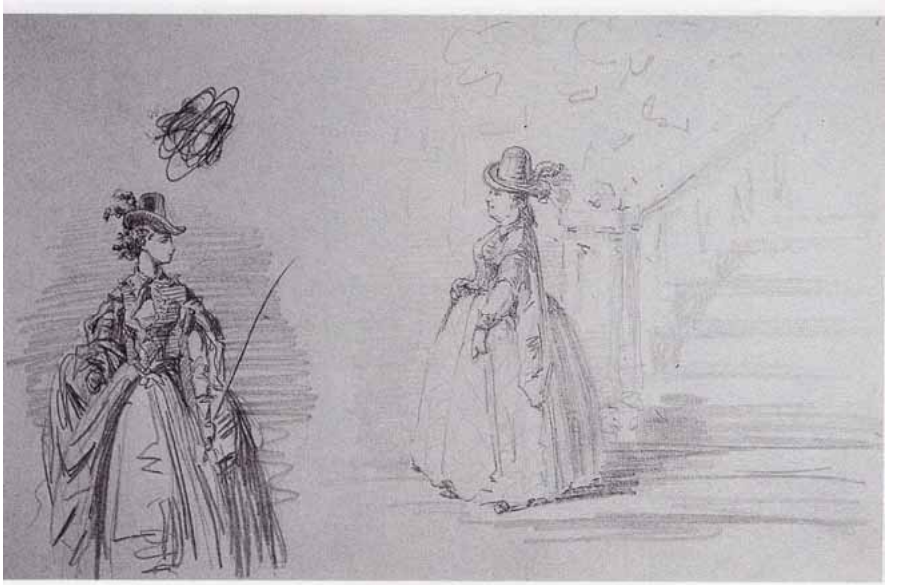
h.12

h.12 r

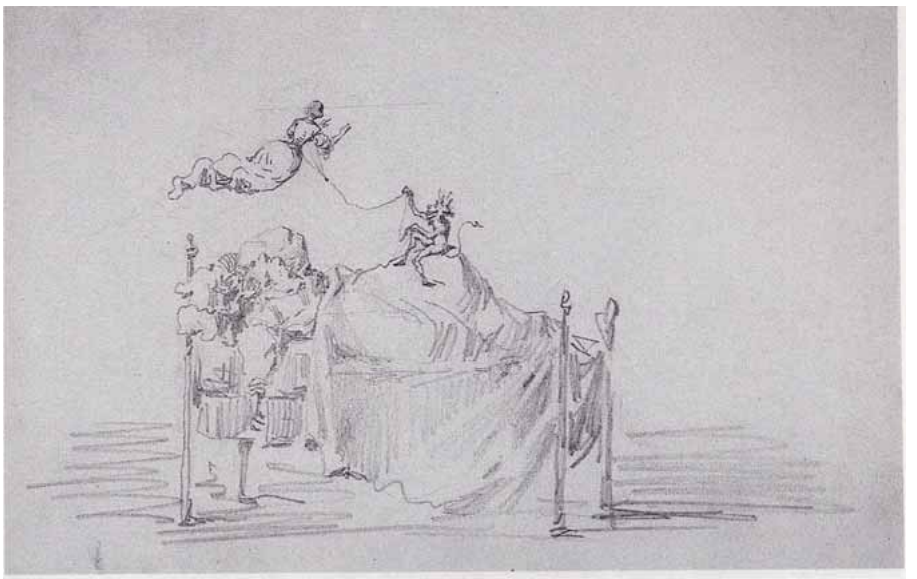


h.13

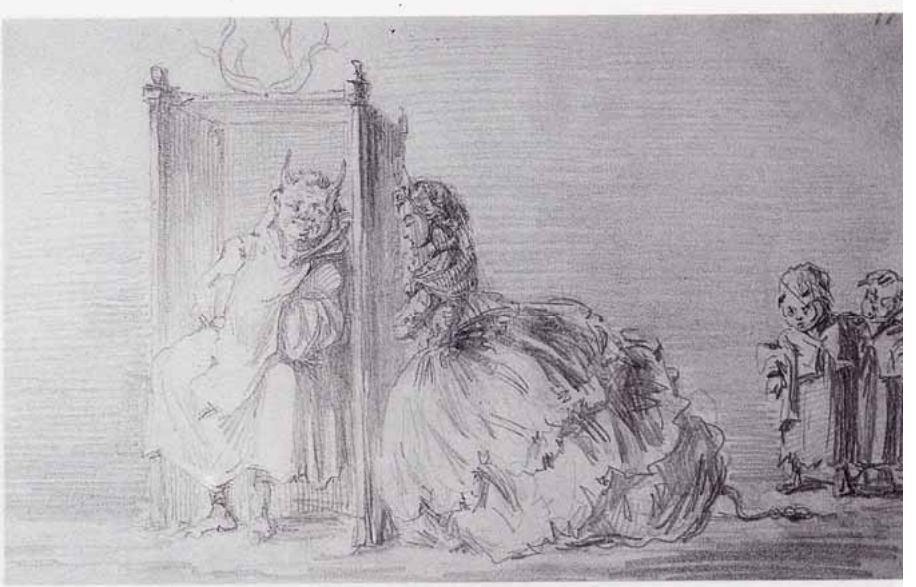
h.13 r



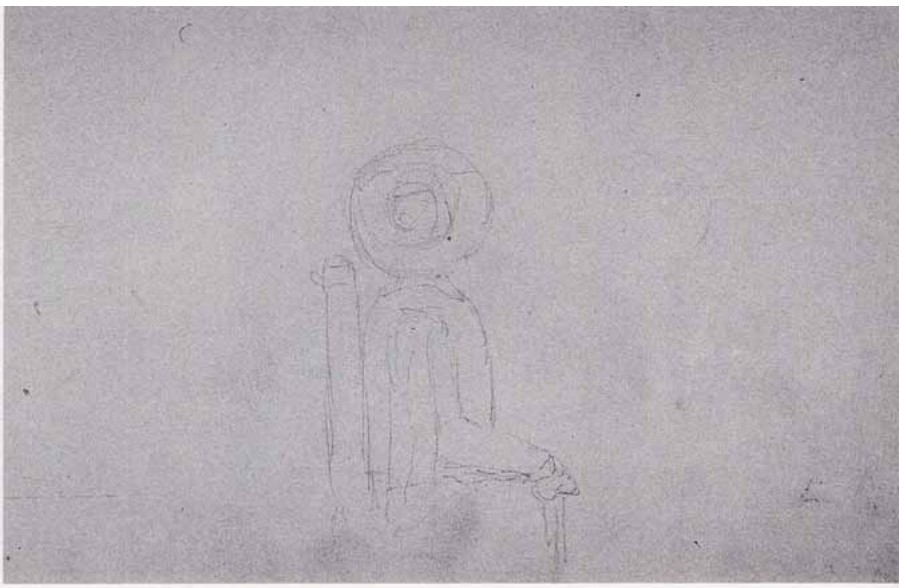
h.15



h.16



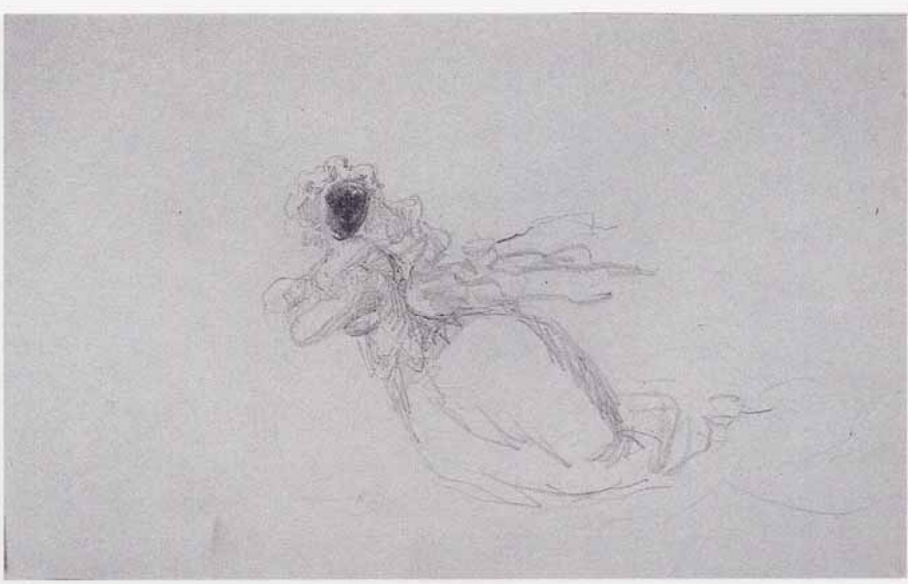
h.17



h.18

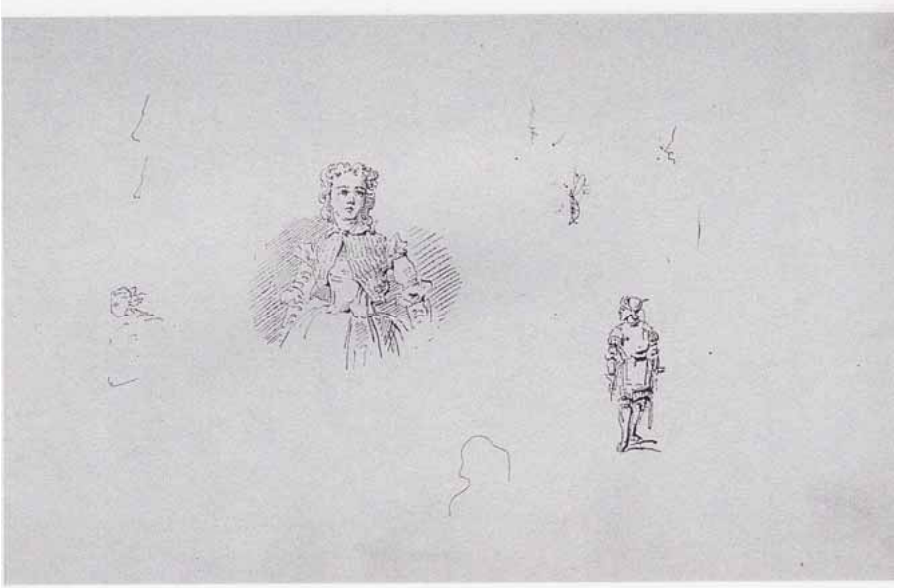
h.19

h.20

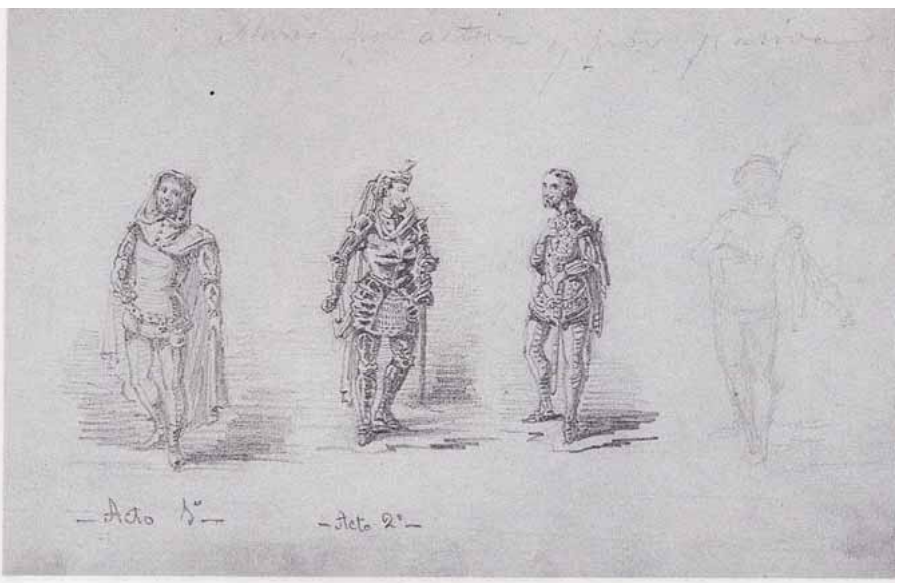


h.21

h.23

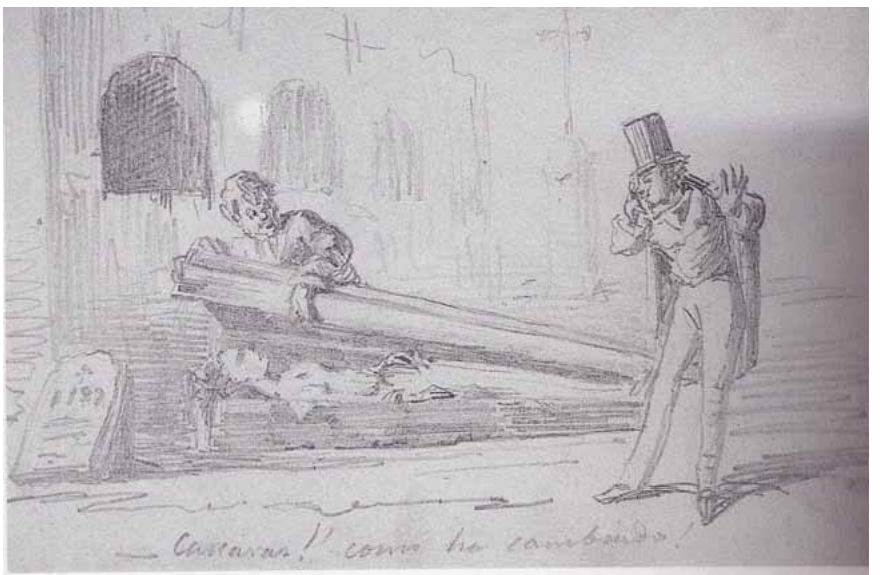


h.24



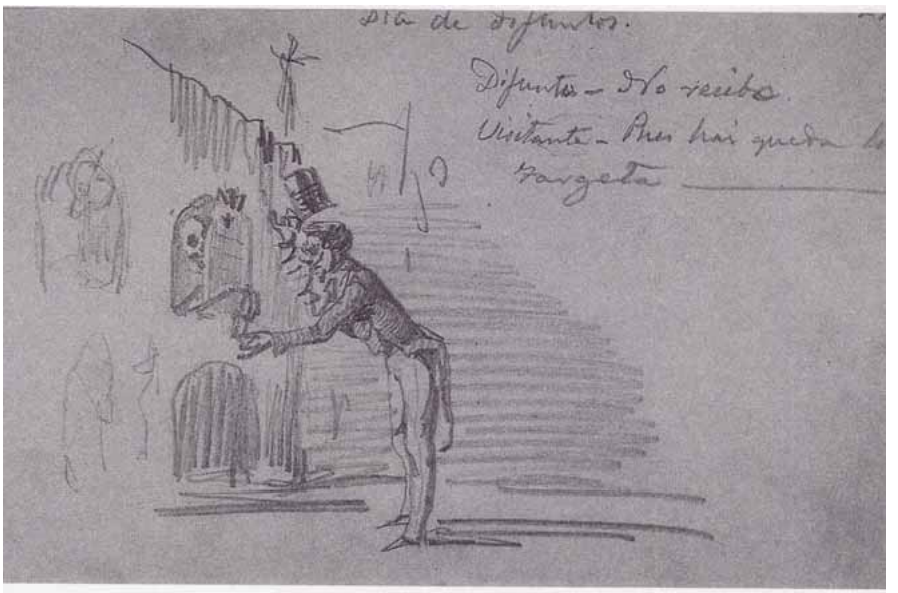
h.25

h.26



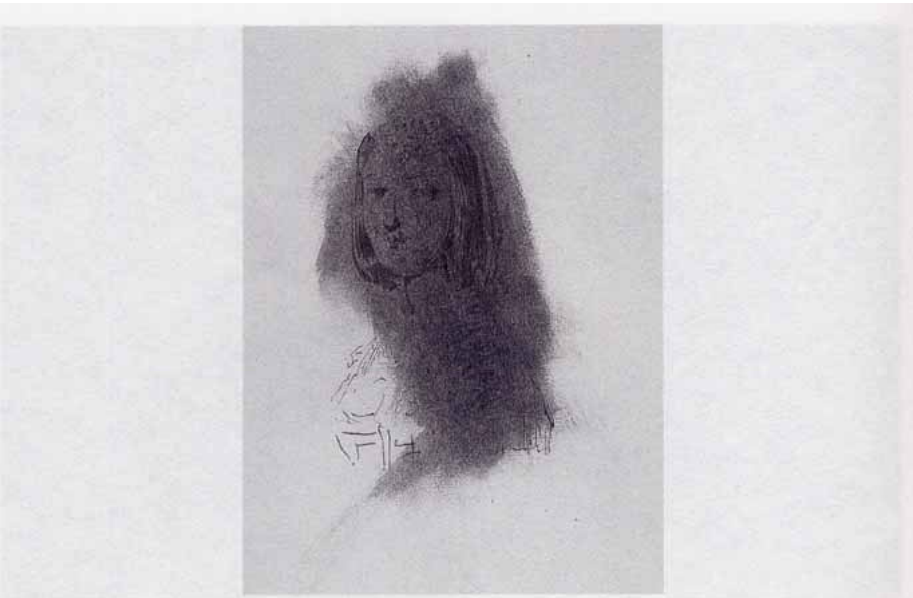
h.27

h.28

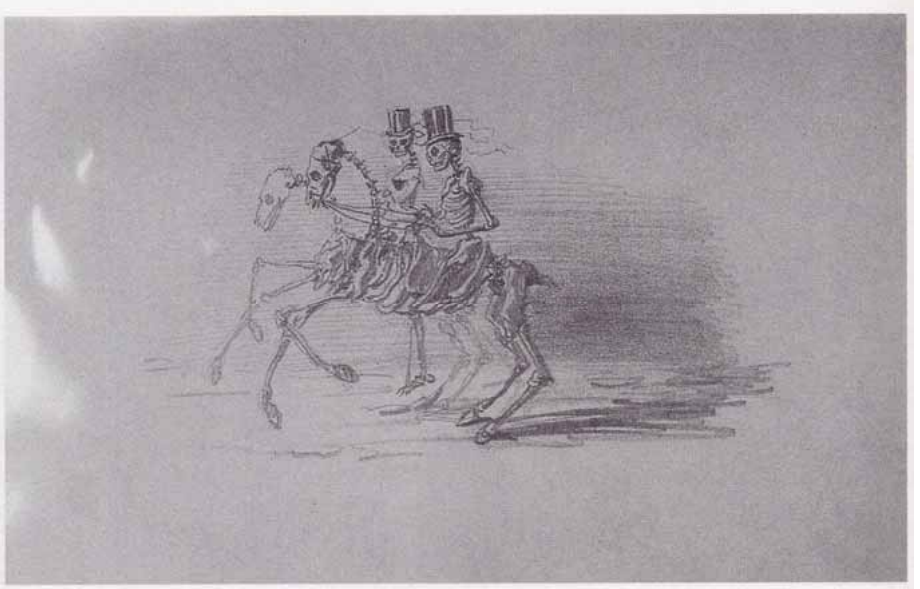

Dia de Defuntos.
Defunto – Não recebo.
Visitante – Pois hai queda
Vargeta

h.29

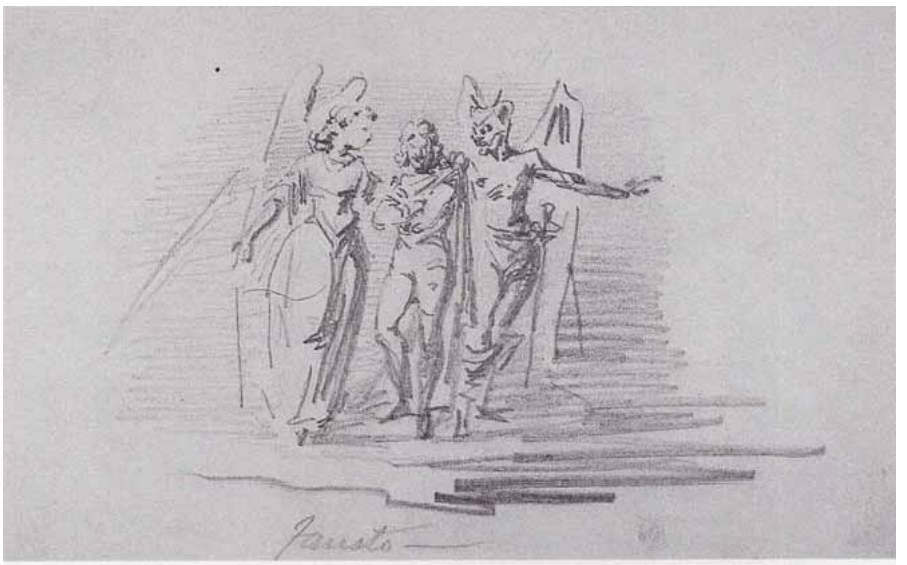
h.30



h.31



h.32



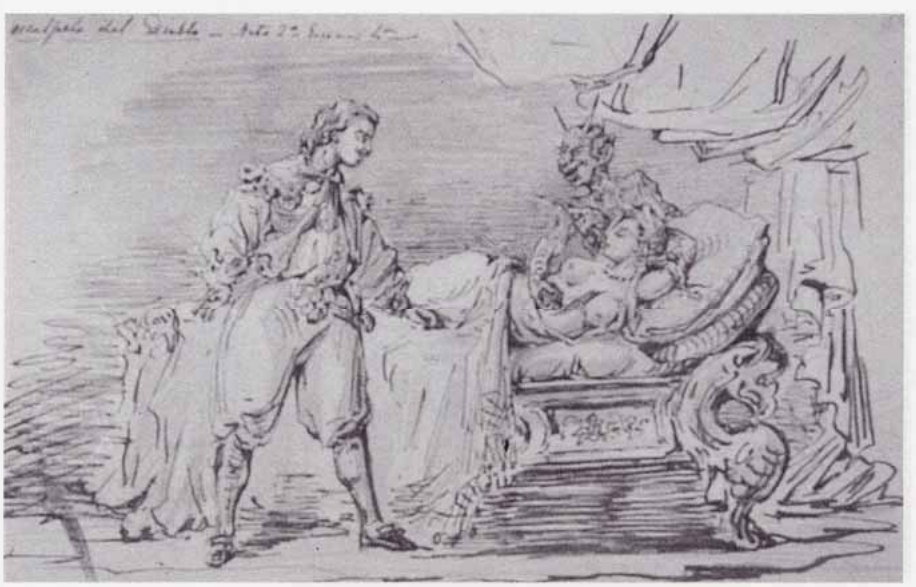
h.33

h.34

h.35

h.36

h.37



h.38

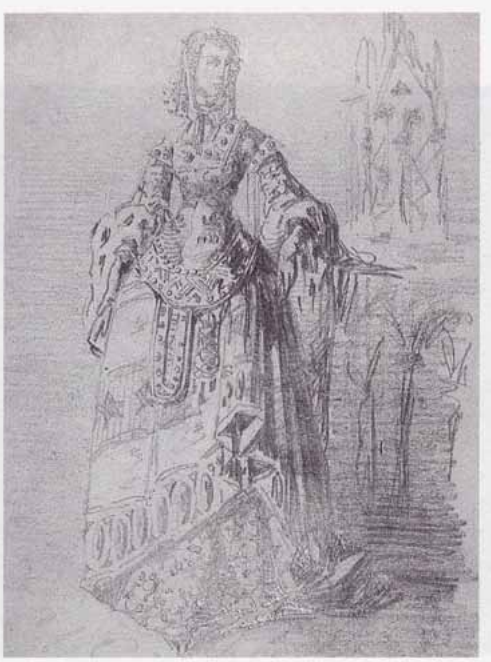
h.39

h.40

h.41

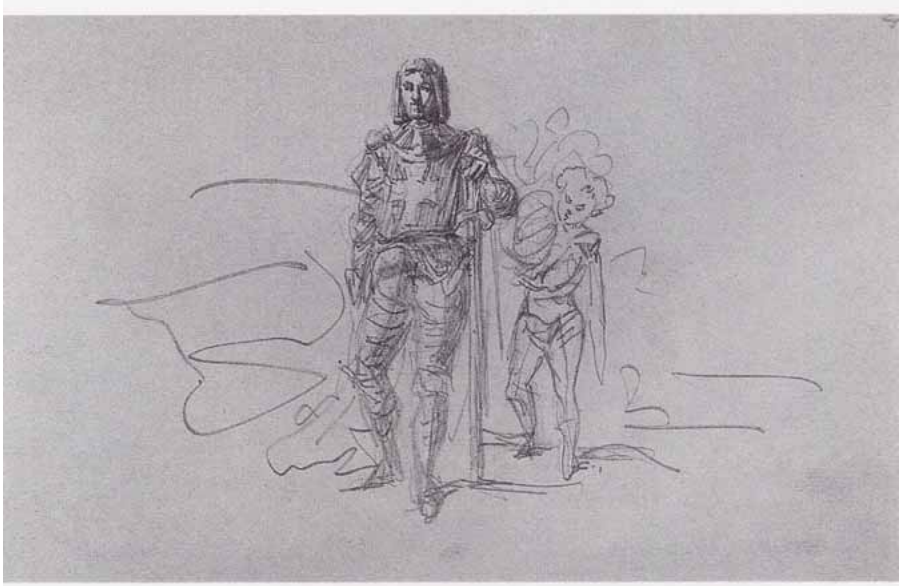
h.42

h.43



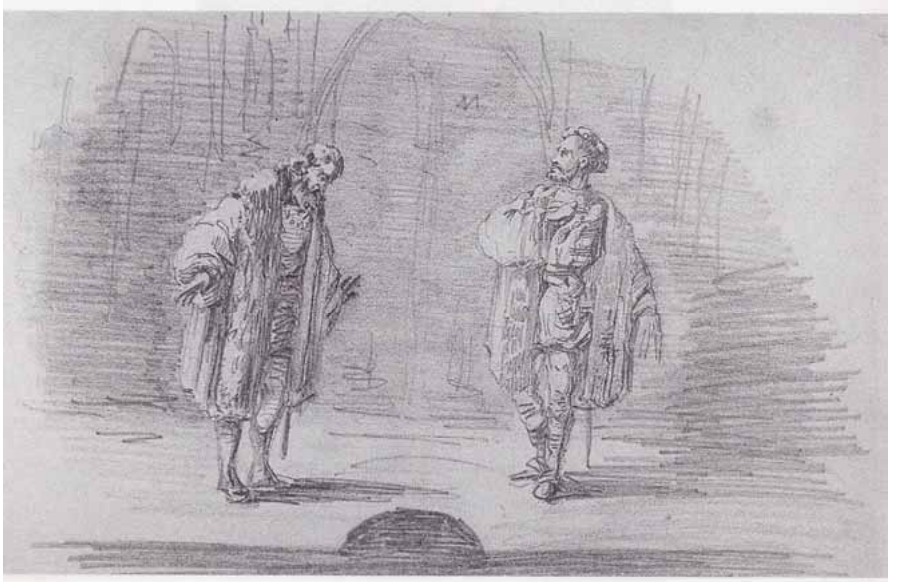
h.44

h.45



h.47

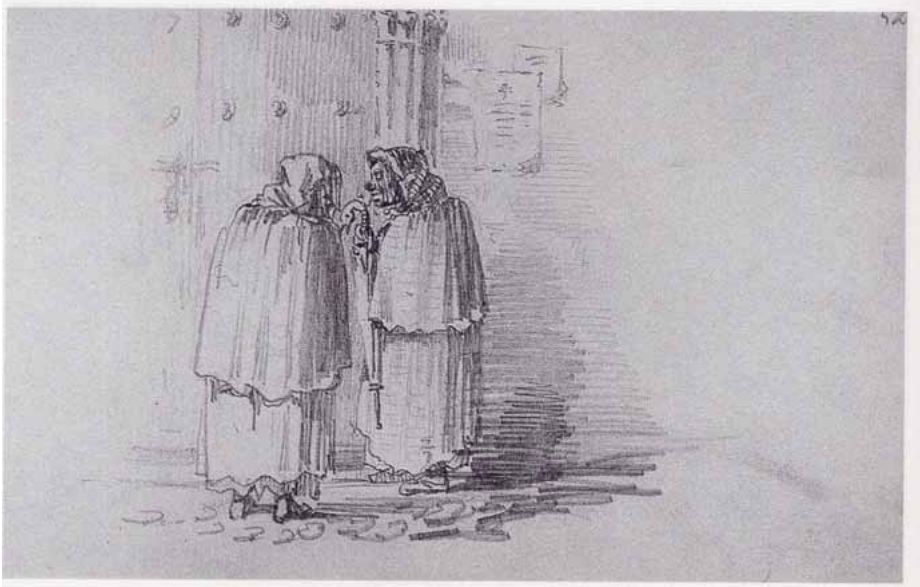
h.48



h.49

h.50

h.51

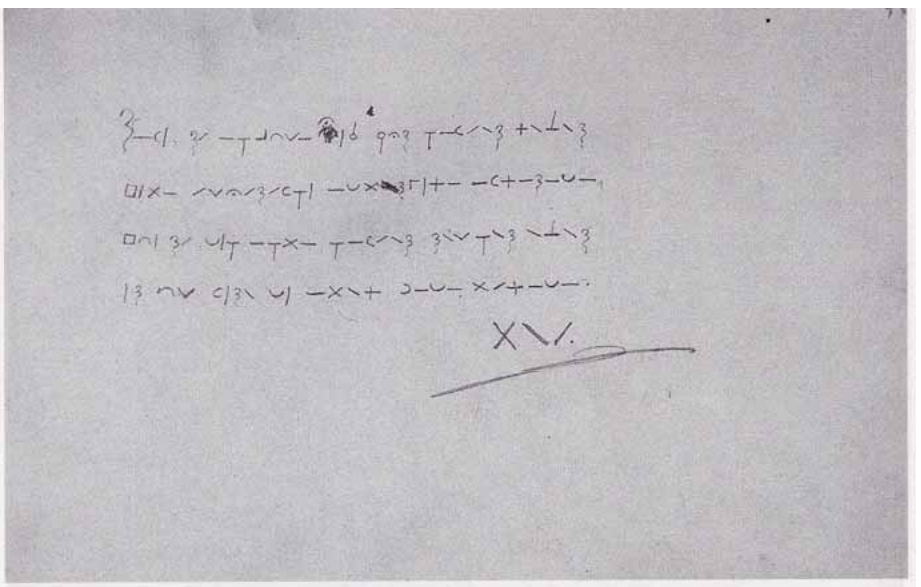


h.52

h.53

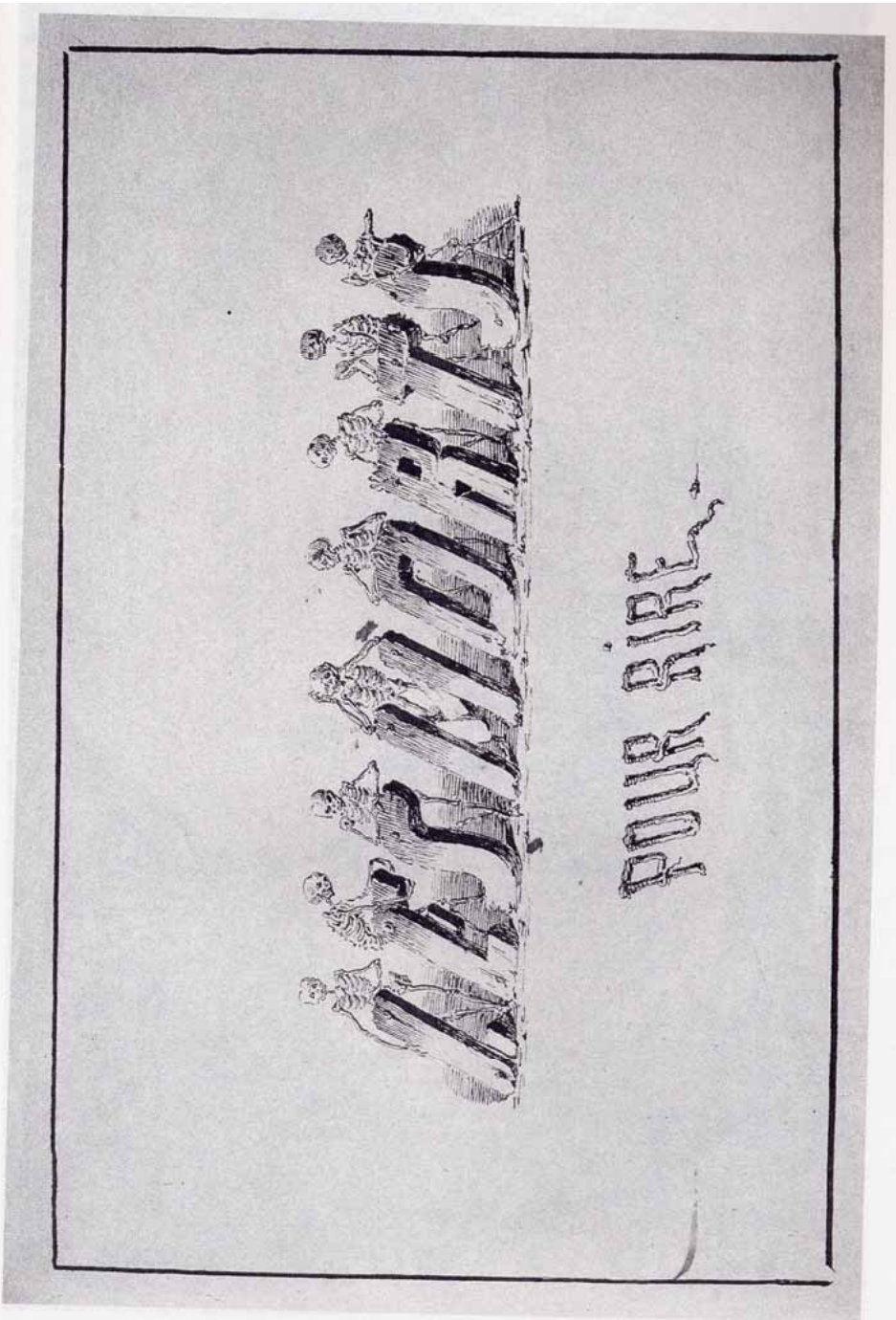
h.54

h.55



h.56

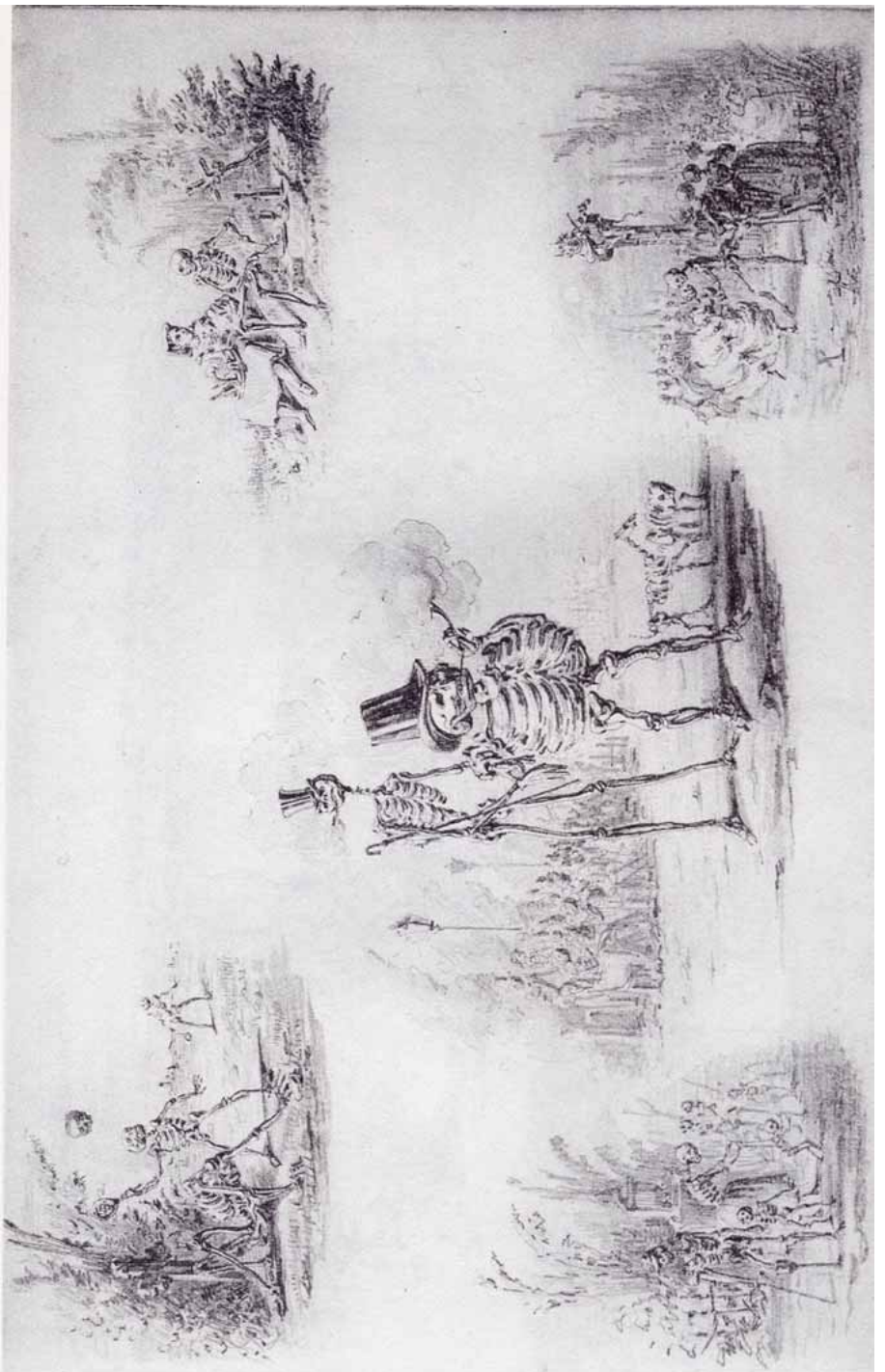
h.57



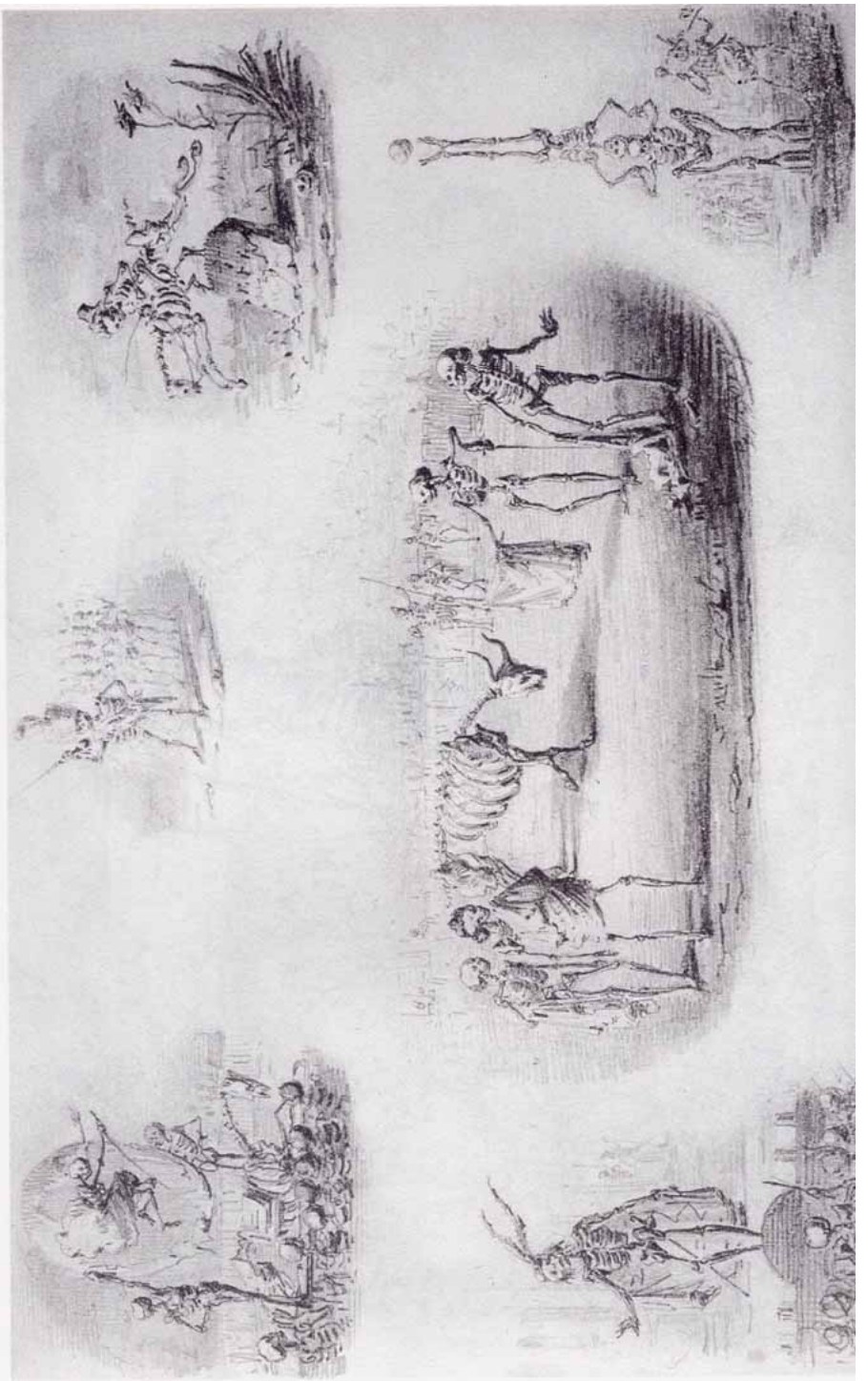
[h.56]

LES MONTS DU FIRMAMENT
PHILOSOPHIQUES
DÉDIÉS à mademoiselle Julie
par
G. Harker

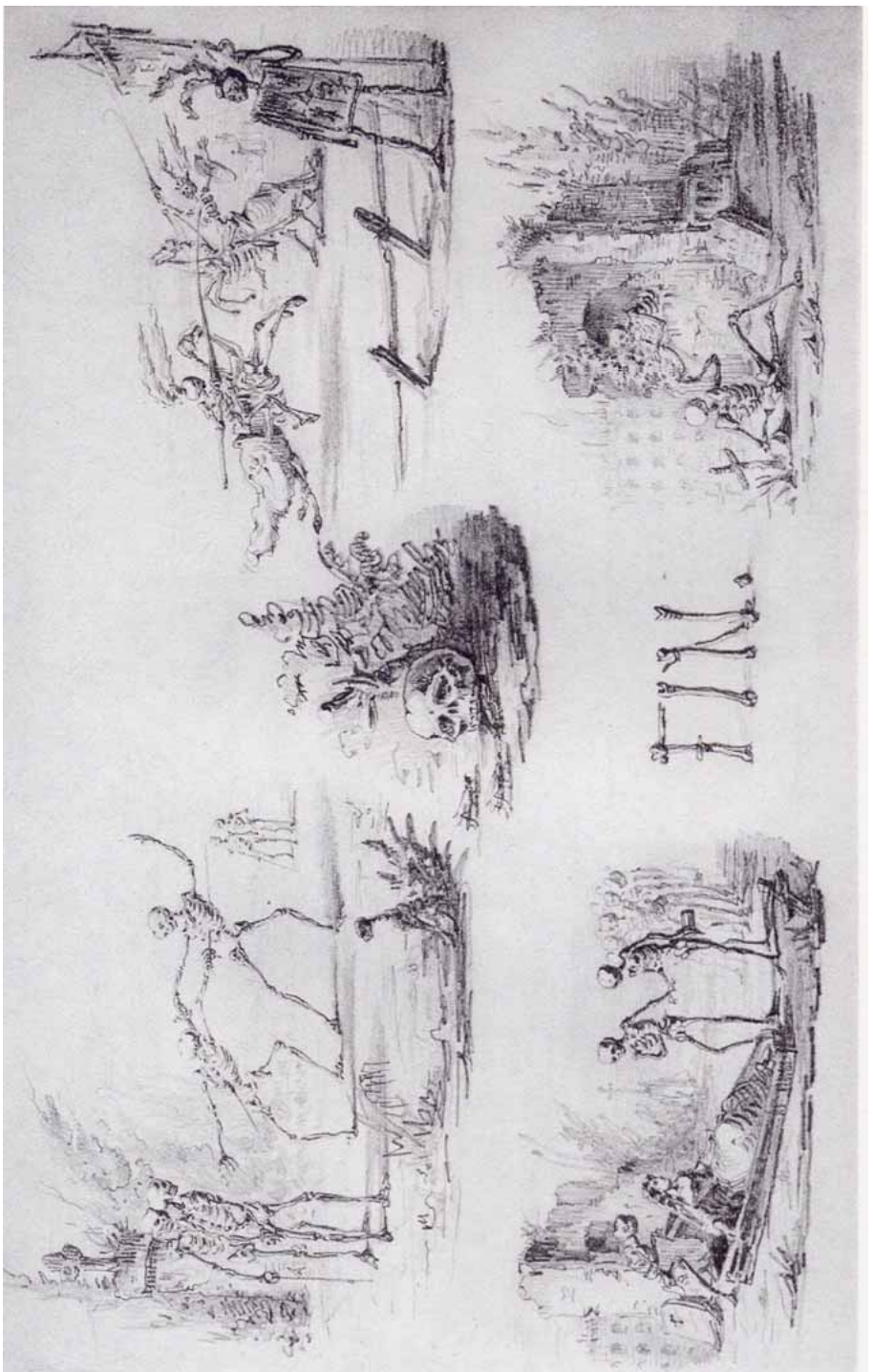
[h.57]



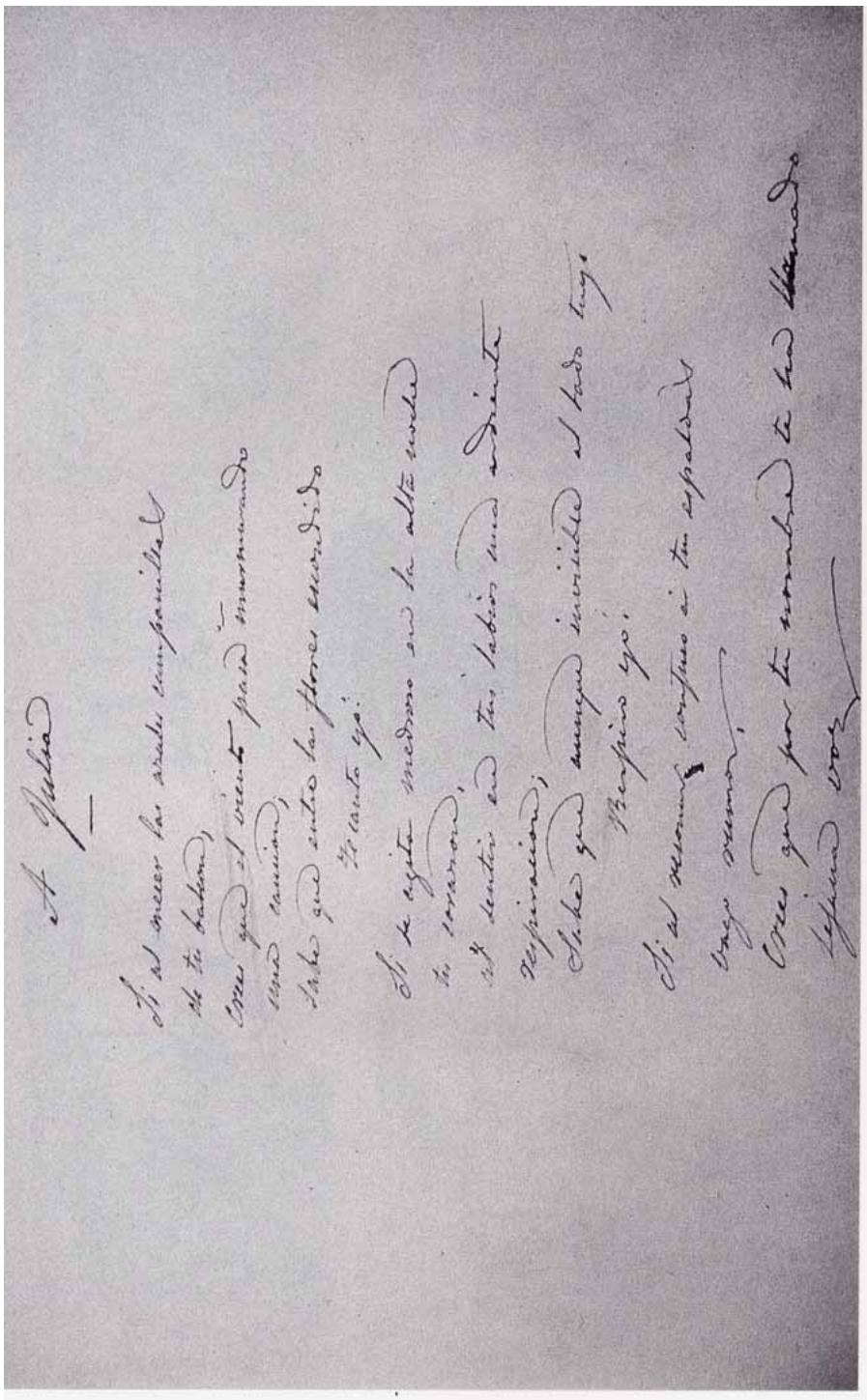
[h.58]



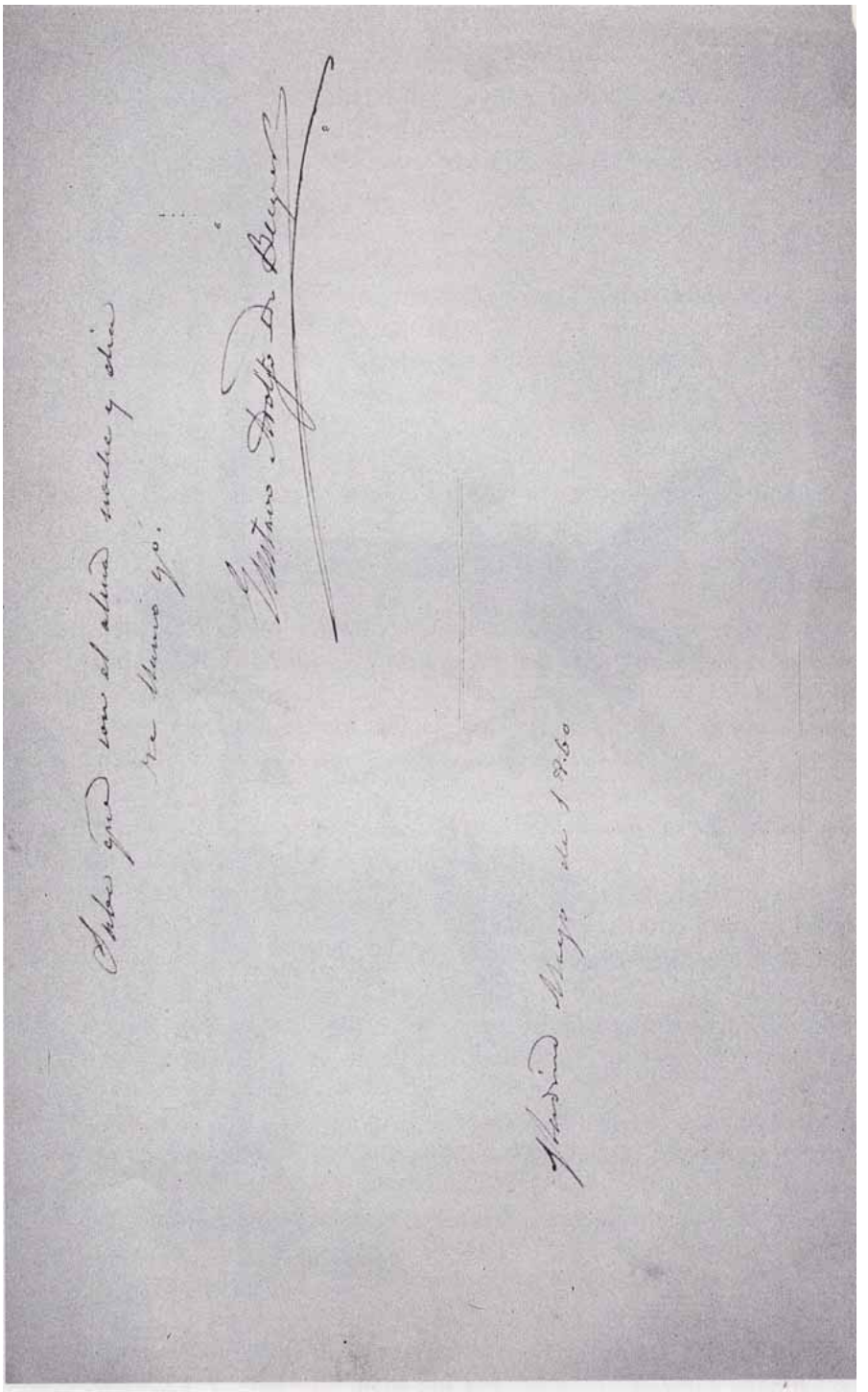
[h.59]



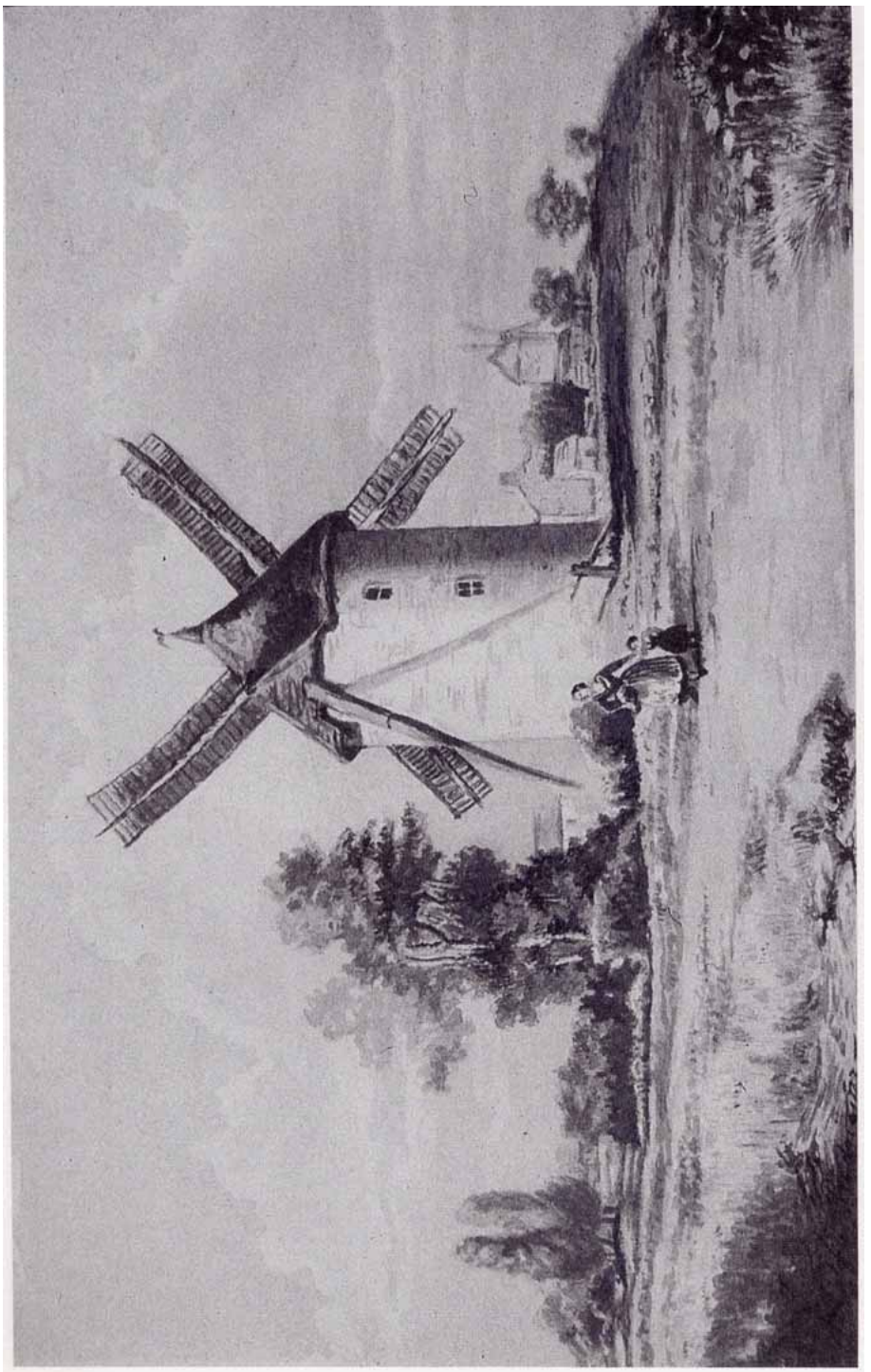
[h.60]



[h.62]



[h.62 r]



[h.66]

Bibliografía

AA VV, *El mundo literario en la pintura del siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994.
Alonso, Cecilio, «Imágenes del teatro romántico. La información gráfica teatral entre 1836 y 1871», *El gnomo*, 5, 1996, pp. 71-124.
Alonso, Martín, *Segundo estilo de Bécquer. Ensayo biocrítico del poeta y de su época*, Madrid, Guadarrama, 1972.
Ara Torralba, Juan Carlos y Naval, María Angeles, «Bibliografía becqueriana: 1980-1990», *El gnomo*, 1, 1992, pp. 111-125.
Balbín, Mª Concepción, «Dos artículos desconocidos de Bécquer», *Revista de Literatura*, octubre-diciembre, 1960, pp. 249-256.
Balbín Rafael de, «Noticias sobre Bécquer», *Revista de Filología Española*, XLIX, 1966, pp. 323-327.
-«Sobre la creación poética becqueriana», *Revista de Filología Española*, LII, 1969, pp. 217-225.
Baudelaire, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, col. «La balsa de la Medusa», 1989.
Bécquer, Gustavo Adolfo, *Páginas abandonadas. Del salón en el ángulo oscuro*, Madrid, Editorial Valera, 1948. Ensayo biocrítico, apéndices y notas de Dionisio Gamallo Fierros.
-*Teatro*, Madrid, CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, 1949. Edición, estudio preliminar, notas y apéndices de Juan Antonio Tamayo.
-*Rimas*, Madrid, CSIC, MCMLXXII. Edición anotada por Robert Pageard.
-*Rimas*, Madrid, Espasa Calpe, col. Clásicos Castellanos, 1991. Edición, introducción y notas de Russell P. Sebold.
-*Autógrafos juveniles (manuscrito 22.511 de la Biblioteca Nacional)*, Barcelona, Puvill Libros S. A., 1993. Edición y estudio de Leonardo Romero Tobar.
-*Obras completas*, Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 1995, 2. vols. Edición y prólogo de Ricardo Navas Ruiz.
Bécquer, Julia, «La verdad sobre los hermanos Bécquer», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 33, enero 1932, pp. 76-91.
Benítez, Rubén, *Ensayo de bibliografa razonada de Gustavo Adolfo Bécquer*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras, 1961.
- «Bécquer y la Marquesa del Sauce», *Anales de Literatura Española* (Universidad de Alicante), 5, 1986-1987, pp. 12-24.
-«Bécquer y Ossian», *El gnomo*, 6, 1997, pp. 27-39.
Billick, David J. y Dobrian, Walter A., «Bibliografía selectiva y comentada de estudios becquerianos, 1960-1980», *Hispania*, 79, 1986, pp. 278-302.
Blanco Aguinaga, Carlos, «La lucha por la palabra: definición e indefinición en las *Rimas*», *Cuadernos Americanos*, XIV-3, mayo-junio 1955, pp. 244-256.

Blasco, Eusebio, *Mis contemporáneos. Semblanzas varias*, Madrid, Francisco Álvarez, 1886.
-*Memorias íntimas*, Madrid, 1904.
Bousoño, Carlos, «Los conjuntos paralelísticos de Bécquer», *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 201-205.
Brown, Rica, *Bécquer*, Barcelona, Aedos, 1963.
Cabra Loredo, María Dolores, «La pintura de Valeriano Domínguez Bécquer», *Los Bécquer y el Moncayo*, J. Rubio ed., 1992, pp. 31-68.
Campillo, Narciso, «Gustavo Adolfo Bécquer», *La Ilustración de Madrid*, 12-I-1871.
Capelástegui Pérez España, P., «El Fausto de Goethe y la pintura española», *Goya*, 228, 1992, pp. 351-357.
Castro y Serrano, José, *Cuadros contemporáneos*, Madrid, Fortanet, 1871.
Cotarelo, Emilio, *Historia de la zarzuela*, Madrid, Tipografa de Archivos, 1934.
Díaz, José Pedro, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, Gredos, 1971, 3ª ed.
Diego, Rosa de y Vázquez, Lydia eds., *De lo grotesco*, Vitoria, 1996.
Díez Taboada, Juan María, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las* Rimas *de G. A. Bécquer*, Madrid, CSIC, 1965.
-«Nueva versión autógrafa de la rima XVI», *Revista de Filología Española*, LII, 1969, pp. 245-259.
-«Bibliografía sobre Gustavo Adolfo Bécquer y su obra», *RFE*, LII, 1969, pp. 651-695. Y suplemento en *Boletín de Filología Española*, 13, núms. 46-49, enero-diciembre de 1973, pp. 46-60.
-«El motivo de las azules campanillas en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer», *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, III, Madrid, Gredos, 1975, pp. 241-253.
-«El tema de la unión de la almas y las fuentes de la rima XXIV de Bécquer», *Revista de Literatura*, XLVI, 91, 1984, pp. 43-87.
-«La significación de la carta III *Desde mi celda* en la poética becqueriana», *Los Bécquer y el Moncayo*, J. Rubio ed., 1992, pp. 135-168.
Donizetti, Gaetano, *Don Pasquale*, Orbis-Fabbri, col. «Óperas famosas», 1991.
-*L'elisir d'amore*, Barcelona, Orbis-Fabbri, col. «Óperas famosas», 1991.
-*La favorita*, ópera en cuatro actos. Libreto de Alphonse Royer y Gustave Vaz, revisado por Eugène Scribe y con traducción italiana de Francesco Jannetti. Edición de Santiago Salaverri, Madrid, Cátedra-Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92, 1992.
-*Lucia di Lammermoor*, Barcelona, Orbis-Fabbri, col. «Óperas famosas», 1991.
Escobar, Antonio, «Bécquer y Correa», El Fígaro (La Habana) 14-XII-1904.
Fausto de Gounod, (El), álbum y libreto diseñados por el Departamento de Arte Publicitario de la DECCA, Madrid, 1981.
Fiorentino, Luigi, *Il balcone e le rondini. Bécquer nella vita e nella poesia*, Siena, Casa Editrice Maia, 1972.

Flor, Fernando R. de la, «La pipa de Gustavo Adolfo Bécquer y la poética de la desmaterializacin femenina», *El gnomo*, 2, 1993, pp. 27-40.
Frederick, B., *The haunted Eye. Perception and the grotesque in English and German Romanticism*, Heidelberg, Carl Winter Universitäts Verlag, 1987.
García Felguera, María de los Santos, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1989.
-«Imágenes de un pintor. La iconografía de Murillo en el siglo XIX», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
García Gutiérrez, Antonio, *El Trovador*, Madrid, Cátedra, 1985.
Gautier, Théophile, «Achim d'Arnim», en Achim d'Arnim*, Contes Bizarres*, Paris, Editions Julliard, 1964.
Glendinning, Nigel, *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1982.
Goya, 169-171, julio diciembre de 1982. [Monográfico sobre el pintor Murillo]
Guillén, Jorge, «La poética de Bécquer», *Revista Hispánica Moderna*, VIII, 1942, pp. 1-42.
Jennings, L. Byron, *The Ludicrous Demon: Aspects of the Grotesque in German Post-Romanticism Prose*, Berkeley University Press, 1963.
Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco. Su configuración en Pintura y Literatura*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1964.
King, Edmund L., *Gustavo Adolfo Bécquer: From Painter to Poet. Together with a Concordance of the «Rimas»*, México, Editorial Porrúa, 1953.
Laiglesia, Francisco de, *Bécquer. Sus retratos*, Madrid, Voluntad, 1922.
Lucia de Lammermoor, drama en tres actos y seis cuadros, escrito sobre la novela de Walter Scott y arreglado a la escena española por D. F. de Luna y D. V. de Lalama, entrega 70 del Museo Dramático Ilustrado, Barcleona, 1864.
Lustonó, Eduardo de, «Recuerdos de periodista. Bécquer», *Alrededor del Mundo*, 4 y 11-VII-1901.
Montero Alonso, José, «Entrevista a Julia Bécquer», *La Esfera*, 267, 8-II-1919.
Montesinos, Rafael, *Bécquer. Biografía e imagen*, Barcelona, 1977.
-«Adiós a Elisa Guillén», *Ínsula*, 289, diciembre 1970, pp. 1, 10, 11 y 12.
-«Josefina Espín y la rima XXVII», *Mundo Hispánico*, 272, 1970, pp. 63-65.
-«Julia Cabrera, la novia sevillana de Bécquer. *Los Contrastes o álbum de la revolución de Julio de 1854*. Envío a Dionisio Gamallo Fierros», *La Estafeta Literaria* (15-VI-1970).
-*La semana pasada murió Bécquer*, Madrid, El Museo Universal, 1993.
Moreno Godino, Florencio, «Semblanza de Gustavo A. Bécquer», *La Ilustración Artística*, 4-II-1895.
Moreno, Carlos, «Bécquer, Rimas: bohemia, dandismo y cursilería», *El gnomo*, 2, 1993, pp. 41-50.
-*Literatura y cursilería*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995.
Moreno Mengíbar, Andrés, *La ópera en Sevilla (1731-1992)*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1994.

-«La ópera en Sevilla en tiempos de Bécquer», *El gnomo*, 6, 1997, pp.83-113.
Nombela, Julio, *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Tebas, 1976.
Olmsted, Everett Ward, *Legends, Tales and Poems by Gustavo Adolfo Bécquer*, Boston-New York-Chicago-London, Ginn & Company, 1907.
Ortega, Marie-Linda, «Escribir / pintar: Los hermanos Bécquer», *El gnomo*, 1, 1992, pp. 63-68.
Pageard, Robert, *Bécquer. Leyenda y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
-«Gustavo Adolfo Bécquer et le romantisme français», *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, CSIC, 1971, pp. 477-524.
Palacio, Eduardo del, *Pasión y gloria de Gustavo Adolfo*, Madrid, Libros y Revistas, 1947.
Palenque, Marta, *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900)*, Sevilla, Alfar, 1990.
Peña y Goñi, Antonio, *La ópera española y la música dramática en España*, Madrid, 1881. [Reedición en Madrid, Alianza, 1967]
Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Ávila, 1970.
Reparaz, Gonzalo de, «A mi buen amigo Gustavo A. Bécquer», *El Sol* (26-II-1936).
Ribbans, G. W., «Una nota sobre el teatro de Bécquer», *Revista de Filología Española*, XXXVI, 1952, pp. 122-126.
Rodríguez Correa, Ramón, «Prólogo» a *Obras de G. Adolfo Bécquer*, Madrid, 1871. [Existe edición facsímil, Málaga, Arguval, 1992].
Rogers, Paul P. «Bécquer: some pseudonyms and pseudonymous plays», *Hispanic Review*, VII, 1939, pp. 62-68.
Rossini, Gioacchino, *El barbero de Sevilla*, Barcelona, Orbis-Fabbri, col. «Óperas famosas», 1991.
Rubio, Jerónimo: «Un músico olvidado: Joaquín Espín y Guillén», *Celtiberia*, 4, 1952, pp. 209-238.
Rubio Jiménez, Jesús ed., *Los Bécquer y el Moncayo*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1992.
-«*Spanish Skectches*: un nuevo álbum de Valeriano Bécquer», *El gnomo*, 2, 1993, pp. 73-78.
-«Bécquer y Hamlet», *El gnomo*, 4, 1995, pp. 79-100.
- y Vega, Jesusa, *Carlos de Haes. Un maestro del paisaje del siglo XIX*, Zaragoza, Ibercaja, 1996. [Catálogo de exposición]
-«Pintura y literatura en G. A. Bécquer: Los álbumes de Julia Espín», en *La España romántica*, 1830-1860. *El álbum de Julia Espín de Gustavo Adolfo Bécquer*, [se cita por la cubierta], Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1997, pp. 51-58, seguidas de una reproducción parcial.
Saldoni, Baltasar, *Diccionario biográfico y bibliográfico de la música*, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrúll, 1868, 4 vols.
Schneider, Franz, *Gustavo Adolfo Bécquer. Leben and Schaffen unter*

besonderer Betonungs des Chronologischen Elementes, Borna-Leipzig, Druck von Robert Noske, 1914.
Tamayo, Juan Antonio, «Una obra cervantina de Bécquer», *Anales cervantinos*, 1, 1951, pp. 295-324.
Verdi, Giuseppe, *Il Trovatore*, Barcelona, Orbis-Fabbri, col. «Óperas famosas», 1991.
-*Un ballo in maschera*, Barcelona, Orbis-Fabbri, col.Óperas famosas», 1991.
-*Otello*, Barcelona, Orbis-Fabbri, col. «Óperas famosas», 1991.
Turina Gómez, Joaquín, *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
Villanueva, Darío, «Ut pictura poesis: el arte de los hermanos Bécquer», *Los Bécquer y el Moncayo*, J. Rubio ed., 1992, pp. 93-113.

Textos

Textos

nº 6 (1997), pp. 275-295. ISSN 1133-1046.

GASPAR MARÍA DE NAVA ÁLVAREZ, CONDE DE NOROÑA (Antología)

Santiago Fortuño

Gaspar María de Nava Álvarez (Castellón de la Plana, 1760-Madrid, 1815) es más conocido literariamente por su título nobiliario, Conde de Noroña. Nació en la capital castellonense donde su padre desempeñaba el cargo de gobernador político y militar[1]. Fue militar, profesión en la que alcanzó importantes grados tras destacables servicios y éxitos bélicos: ataque a Gibraltar en 1782, donde presenció la muerte de José Cadalso, a cuyo hecho dedica una emotiva y elogiosa elegía «A la muerte del Coronel don José Cadalso, Comandante de Escuadrón del Regimiento de Caballería de Borbón»; campañas en el Rosellón en la guerra española contra Francia en 1793, que dieron pie a una de sus más valoradas composiciones: «A la paz entre España y Francia. Año de 1795»; y la victoria de San Payo, en Galicia, en la Guerra de la Independencia en 1809. Fue condecorado con las Grandes Cruces de San Fernando y San Hermenegildo[2]. Desempeñó las funciones de diplomático con celo y eficacia en la República Helvética (1799) y en San Petersburgo (1802), y, más tarde, de Gobernador Militar y Político en Cádiz, en 1811, donde se relacionó con el Duque de Rivas, quien le dedicó un férvido poema. Murió en Madrid en 1815, según la mayoría de sus biografías[3].

---

[1] Un estudio nuestro más amplio acerca de la biografía del Conde de Noroña y su obra en Conde de Noroña, *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 1997.

[2] Este dato lo encontramos en la Biblioteca Nacional, sección de manuscritos, 6131, con este encabezamiento: «Poesías de D. Diego Torres y Villarroel, D. Juan de Iriarte, D. Ignacio de Luzán, D. Francisco Gregorio de Salas, D. Vicente García de la Huerta, El Conde de Noroña, Cienfuegos, Cadalso, Arriaza, Quintana y D. Tomás de Iirarte. Copiadas de letra de Moratín. Las biografías de algunos de ellos (Están inéditas)».

[3] En J. Pastor Fuster, *Biblioteca Valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros*

Si en su tiempo fue reconocido como destacado poeta, «Su literatura y sobresaliente mérito poético le dieron cabida en la Academia Española de que fue individuo»[4], después ha vivido un largo purgatorio, alejado del público reconocimiento literario. Salvo algunas referencias, principalmente a pie de página, es un autor que ha pasado desapercibido.

La reivindicación historiográfica actual del siglo XVIII también alcanza al Conde de Noroña. Su obra ejemplifica la variedad de estéticas que se entrecruzan en el cambio de siglo, destacando una vez más la fragilidad de acotar los movimientos literarios con criterios cronológicos y aún más tratándose de un siglo tan complejo como el XVIII.

Obra literaria

Se han atribuido al Conde de Noroña dos comedias en prosa, *El hombre marcial* y *El cortejo enredador*, de crítica de costumbres, y una tragedia en verso, *Mudarra González*, cuya impresión y representación son harto dudosas[5]. Asimismo se le atribuye el manuscrito, *Análisis del poema de P. Hojeda, titulado: La Cristíada: obra poco conocida, rara y mirada con el mayor aprecio por los extranjeros*.

El Conde de Noroña cuenta con una extensa obra poética, que se inscribe en las corrientes estéticas de su época y está, a su vez, transminada de biografía: es poesía de varia y muy distinta temática. Se le debe la traducción de las *Poesías asiáticas puestas en verso castellano* en 1833. Asimismo James Kennedy le atribuye varias traducciones del inglés, principalmente la «Ode for St. Cecilia´s Day de John Dryden», «rendered into Spanish verse with much spirit, deserves particular mention»[6].

He aquí enumerada la obra -véanse las referencias completas en la Bibliografía final- de un poeta prolífico y versátil, pese a los conflictos militares y maniobras diplomáticas que tuvo que sortear en su corta vida:

- *Poesías del Conde de Noroña* (1799) que comprenden: Anacreónticas, Silvas, Canciones, Traducción libre de la Oda de Mr. Dryden, «El festín de Alejandro o el poder de la música», Odas y La Quicaida.
- *Poesías del Conde de Noroña* (1800): Letrillas, Endecha, Odas, Cantilenas, Fábulas tomadas de Publio Ovidio Nasón, Romances, Décimas, Idilios, Égloga, Canciones pastoriles, Madrigal, Sonetos, Epístolas, Elegías, Composiciones

---

días, Valencia, Mompié, 1830. Disiente de ello Eduardo Juliá Martínez, 1957 y 1958, a la vista del expediente personal del Conde de Noroña. Asimismo, en el manuscrito susodicho, copiado por Moratín, también fija esta última fecha.

[4] En la Biblioteca Nacional, mismo manuscrito.

[5] Según Menéndez Pelayo, esta última «no llegó a imprimirse, ni acaso a representarse», citado en R. Juliá, *ibid.*, p. 318. F. Aguilar Piñal (1966) se refiere a las mismas.

[6] *Modern Poets and Poetry of Spain*, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1852, pp. XXV y XXVI.

varias y Poemas.
- *Odas al Coronel del Regimiento de la Posma* (1807) aunque ya fueron publicadas en su edición de 1799.
- *Ommíada. Poema* (1816)
- Traducción: *Poesías asiáticas puestas en verso castellano por Gaspar María de Nava, Conde de Noroña* (1833).

La poesía del Conde de Noroña y la crítica

La crítica sobre la obra poética del Conde de Noroña es escasa y fragmentaria. Algunos estudiosos de la literatura valenciana (Justo Pastor Fuster, 1830) y, más específicamente, castellonense (Juan Antonio Balbás, 1883) le han dedicado algunas líneas biobibliográficas. En un ámbito más amplio, merecen destacarse los severos juicios que José Gómez Hermosilla (1840) emite sobre la casi totalidad de la poesía del poeta castellonense, a la luz de los más ortodoxos principios neoclásicos o los de su contemporáneo Manuel José Quintana quien únicamente exceptúa del «gusto abandonado y natural» la citada oda «A la Paz»[7].

El meritorio trabajo de James Fitzmaurice-Kelly (1908) consistió en rastrear las fuentes, latina e inglesa, de las traducciones de las *Poesías asiáticas* ya en W. Jones, *Poeseos Asiaticae Commentarii* (1774) ya en *Specimens of Arabian Poetry* (1796) de J.D. Carlyle.

En 1957 el catedrático de Lengua y Literatura Españolas del Instituto «Francisco Ribalta» de Castellón y posteriormente miembro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Eduardo Juliá, realiza el, hasta ahora, más completo acercamiento a la ajetreada biografía, dispersa crítica y a la no fácilmente accesible obra del Conde de Noroña. Hemos de señalar la atención hacia aspectos concretos (influencias, recepción) de la poesía del Conde de Noroña del profesor Joaquín Arce (1978 y 1980) así como la exposición de una documentada bibliografía, significación y contexto literarios por parte de Francisco Aguilar Piñal en sendos trabajos de 1991.

Ya en 1995, la *Historia de la Literatura Española del siglo XVIII* de Víctor García de la Concha se centra en el resumen argumental de la *Ommíada,* donde «el autor entremezcla la historia que narra con datos reales de una manera coherente» (I, p.268), poema éste prácticamente desconocido para los críticos. Por su parte, Francisco Aguilar Piñal, en su *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, expone escuetamente algunas antologías en donde se incluyen poemas de nuestro autor, advirtiendo su desconocida faceta de poeta erótico.

---

[7] «Sobre la poesía castellana del siglo XVII», *Obras Completas*, BAE, Madrid, Rivadeneyra, 1852, p. 152.

Sus versos han tenido cabida en los volúmenes de poesía del siglo XVIII de la *Biblioteca de Autores Españoles* (1952), que prologa Leopoldo Augusto de Cueto con dispares juicios acerca de su calidad literaria, en la antología de los poetas del siglo XVIII de John H.R. Polt (1994) y en *Poesía erótica de la Ilustración. Antología*, de Rogelio Reyes (1989).

Sin embargo, por primera vez, su obra, precedida de una muy breve biografía, apareció antologada colectivamente en una copia autógrafa de Moratín que se conserva en la Biblioteca Nacional[8].

El Conde de Noroña, entre dos siglos

La poesía dieciochesca ofrece una triple orientación, rastreable en la lírica de Noroña: anacreontismo, espíritu ilustrado y sensibilidad prerromántica[9]. Como hemos visto al enumerar su obra, el anacreontismo da título e informa un conjunto de sus poemas. Las *Poesías asiáticas* están imbuídas de este mismo ambiente sensual y refinado. La preocupación filosófica, social, moral de la Ilustración vertebra gran parte de la poesía publicada en 1800. El sentimiento sensualista, en la línea de Moratín, Cadalso, Meléndez Valdés o Jovellanos impregna, a su vez , no pocos versos de Noroña.

Ya en la dedicatoria de su obra «Al lector», Noroña manifiesta su admiración hacia Meléndez Valdés, el más representativo hacedor de estas composiciones de arte rococó, «que es la dulzura misma». Amor, hedonismo, refinamiento, irrealidad de los protagonistas y sus sueños, idealización de la naturaleza, sensualidad, clasicismo mitológico. Características derivadas de unas concretas tradiciones literarias: Anacreonte, Catulo, Virgilio, Horacio, Tibulo, Edad de Oro... y de un pensamiento filosófico clásico: estoicismo, epicureísmo.

La lectura de nuestros autores clásicos (Garcilaso, Herrera, Quevedo, Góngora...) se evidencia en toda esta obra. Destaca la huella, casi mimética, de Garcilaso y Fray Luis de León. Construye églogas, al estilo del primero y, en contrafactura a *Oda a la vida retirada* y en clave burlesca, nos encontramos con *Odas al Coronel del Regimiento de la Posma* y *La Quicaida*, poema heroi-

---

[8] En la Biblioteca Nacional, mismo manuscrito, folios 32-43. Escoge de Noroña: «A Elisa (Letrilla)», «De Amira (Letrilla)», «La primavera (Letrilla)», «A Drusila (Letrilla)», «La reconciliación (Silva)», «La despedida (Canción)», «A Lesbia (Canción)», «A D. Juan Aº Caballero (Oda)», «A la paz entre España y Francia, año 1795 (Oda)», «La ausencia (Oda)», «El amor tranquilo (Idilio)», «A Drusila (Oda)», «Recuerdos de un ausente (Soneto)», «Desiste el poeta de hacer versos durante la guerra (Soneto)», «Amante feliz al tiempo de ausentarse (Soneto)».

[9] Etapas comúnmente aceptadas: *cfr.* Joaquín Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1980 (define a ésta como «poesía que pretende mejorar, iluminar o ilustrar al eventual destinatario, contribuyendo a su perfeccionamiento intelectual y moral», p. 215); y García de la Concha, *ibid.*, en estudio de G. Carnero y otros, I, pp. 209-291; y II, pp. 721-796.

co-cómico, que consta de ocho cantos, imita la épica culta de la edad de Oro y que relata la lucha por despecho entre dos mujeres, Quica y Tirsa, que buscan acaparar la atención de «enjambres numerosos de jóvenes».

Variedad de voces -y registros épico, burlesco y reflexivo (destacable, en este último aspecto, su poema filosófico, *La Muerte*)- modulan algunas de las piezas poéticas más extensas y representativas de Noroña. *La Muerte* se inscribe en la tradición del poema alegórico medieval castellano, de tono clásico moralizador e imaginería efectista y barroca.

La veta ilustrada, que se manifiesta en meditación filosófica y crítica social, aporta influencia didáctico-moral y también cotidianeidad realista en «Dando la enhorabuena a un amigo que iba a casarse». Junto al elogio de las virtudes vitupera los defectos y vicios del siglo. Alaba a amigos: «A la buena memoria de don Antonio Berdejo, Canónigo de Tarragona», recalca la amistad, garantizada en la adversidad y en la virtud, fiel al pensamiento ciceroniano, e invita en «Situación inalterable del justo» a la sabia ataraxia. En «Contra la corrupción del siglo» y «Contra el oro», entre otros poemas, denuncia despiadadamente los vicios de su siglo. Muestra de la preocupación ilustrada por los estudios científicos y humanísticos es su oda «A la apertura de una Sociedad de Amigos para aprender la Historia de España, en Jerez de la Frontera», inauguración documentada en 1790. En la Biblioteca Nacional se halla el manuscrito[10] de un poema inédito, inscribible en esta línea ilustrada, atribuído al Conde de Noroña, con el título «A mis amigos. Sobre la sociedad. 1803», cuyo fragmento presentamos como primicia en esta antología.

Destacables son las piezas líricas del militar Noroña cuando invoca la paz y denosta la guerra, como en el poema «A Venegas exponiéndole las bondades de la paz» o en «Imprecación contra la guerra»

Sus sonetos de la edición de 1800 anuncian una nueva estética basada en la filosofía sensualista que una década antes inaugurara *Noches lúgubres* de Cadalso. Los poemas «Retrato de la tristeza del Doctor Young», «Werther a su sepultura. Imitación de unos versos ingleses» y el treno «La noche triste», entre otros, recogen la nueva sensibilidad: escenas sepulcrales, el *tedium vitae*, el hastío universal, las efectistas visualizaciones y la fusión del yo con la invocada naturaleza.

Ya en el largo poema alegórico-moral «La Muerte» había conjugado el aspecto filosófico-didáctico ilustrado con el desahogo emocional prerromántico. «Ayudó a afianzar en la poesía castellana la moda sepulcral y el exotismo prerromántico»[11].

Merece atención su extensísimo poema póstumo, *Ommíada* (1816). En él

---

[10] 21191-6. Ya lo señala Aguilar Piñal en su *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, VI, Madrid, CSIC, 1991, p. 23.

[11] J. H. R. Polt, *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1994, p. 298.

relata la independencia del califa de Córdoba, Abderramán I y de la monarquía árabe-española, enmedio de un sinnúmero de peripecias y desdichas. Sus veinticuatro cantos y casi 16.000 versos han suscitado escasa atención crítica. Así lo valora el Marqués de Valmar:

> No hay en el día voluntad bastante obstinada para leer de seguida veinticuatro cantos interminables, en que nada cautiva, ni la entonación, ni los afectos, ni la variedad, ni la armonía... Algunos trozos descriptivos, agradables, no salvarán nunca a la *Ommíada* del olvido en que yace en el polvo de las bibliotecas[12].

En parecidos términos se manifestaba Julio Cejador, en 1932:

> compuso el poema *Ommíada*...en 24 mortales cantos....en que nada cautiva, ni la entonación, ni el sentimiento, ni la variedad, ni la armonía» [13].

Sin embargo, las constantes y plásticas comparaciones, típicas del estilo oriental, el realismo crudo de sus escenas, la prolija y detallada descripción de personas y lugares, la humanidad y espíritu magnánimo de su protagonista, el dinamismo narrativo, el coloquio vivo de los personajes, la evocación del mundo árabe y su concepción religiosa ofrecen interés. El Conde de Noroña merece reconocimiento por la ardua labor que lleva a cabo y el indudable valor literario de esta gran obra.

Poesías Asiáticas

La traducción de poemas árabes, persas y turcos en las *Poesías asiáticas puestas en verso castellano por Don Gaspar María de Nava, Conde de Noroña*, publicadas póstumamente en París en 1833, le ha supuesto a su autor mayor reconocimiento que su propia creación lírica, como ya en 1897 reconocía Menéndez Pelayo[14]. Llega a las poesías árabes por la traducción al inglés del profesor de Cambridge Joseph Dacre Carlyle, en *Specimens of arabian Poetry* (1796) y al latín por el filólogo comparativista William Jones, en *Poeseos Asiaticae Commentarii* (1774). James Fitzmaurice-Kelly llevó a cabo un fundamental análisis, con el título «Noroña´s *Poesías asiáticas*» [15], al encontrar la

---

[12] BAE, LXI, Madrid, Atlas, 1952, p. CLXXII.
[13] *Historia de la lengua y literatura castellana*, VI y VII, facsímil, Madrid, Gredos, 1972, p. 212.
[14] En E. Juliá, *ibid*, XXXIII, pp. 317-18.
[15] *Revue Hispanique*, Nueva York-París, 1908, pp. 439-67. Leonardo Romero en «La Historia de la Literatura Española en el siglo XIX (Materiales para su estudio)», *El Gnomo*, 5 (1996) pondera asimismo la labor del profesor británico en su manual *A History of Spanish Literature* (1898), pp. 182-83.

fuente, ya latina ya inglesa de cada una de estas poesías árabes.

En el prólogo, el propio Conde de Noroña desdeña la contemporánea influencia francesa y redacta un indiscutible manifiesto en pro de la poesía oriental:

> En este mi trabajo he procurado mostrarlas cuales son, de suerte que aunque en diverso traje, no las desconozcan sus paisanos, pues conservan su tono nacional y sus maneras [...]
> Los genios españoles, que tanto han brillado por su fecunda y hermosa imaginación, deben abandonar esas gálicas frialdades, y no desdeñarse de leer los poetas del Oriente, en quienes todo es calor y entusiasmo.

Texto este último muy citado pero no más importante que otros contenidos en la misma obra: «Discurso sobre la poesía de los orientales escrito en inglés por W. Jones», «Sobre las lenguas árabe, persa y turca» y « Noticia de Ferdusi»..., de indudable interés, que enriquecen el trabajo de las traducciones de los poemas. En el primero de ellos, W. Jones (1764-1794) alaba esta poesía oriental, determinada por las mismas circunstancias ambientales:

> Debemos concluir que los Árabes, estando continuamente familiarizados con los objetos más hermosos, gozando de una vida tranquila y agradable en un clima delicioso, siendo sumamente propensos a las pasiones más dulces, y teniendo las ventajas de un lenguaje singularmente adaptado para la poesía, deben ser naturalmente poetas excelentes; y más si sus usos y costumbres son favorables para el cultivo de aquel arte: y que ellos lo son en sumo grado no es dificultoso el probarlo[16].

Pues

> se ha notado siempre que los Asiáticos sobrepujan a los habitantes de nuestras regiones más frías en la viveza de su fantasía y en la riqueza de su imaginación[17].

Y concluye:

> hace algunos años que me esfuerzo a inculcar esta verdad: que si los principales escritos de los Asiáticos, que ahora reposan en nuestras públicas bibliotecas, fuesen impresos

[16] *Ibid*., p. 13.
[17] *Ibid*., p. 11.

> con el auxilio común de notas e ilustraciones y las lenguas *orientales* se estudiasen en nuestras universidades donde todos los otros ramos de las ciencias se enseñan con perfección, se abriría un nuevo y ancho campo para la especulación, tendríamos más exactos conocimientos en la historia del entendimiento humano, estaríamos provistos de un nuevo repuesto de imágenes y símiles y muy excelentes composiciones verían la luz, las que podrían comentar los futuros literatos e imitar los futuros poetas[18].

A este mismo discurso alude Rubén Benítez cuando lo relaciona con *Lecciones de Retórica* (1783) de Hugh Blair, desmenuza algunas imágenes de la obra becqueriana, repletas de sensualidad oriental, principalmente la comparación, y las enlaza con las poesías traducidas por Noroña:

> el Padre Juan Arolas y muchos poetas menores, se inician en el orientalismo imitando las traducciones de Noroña. Bécquer, como luego veremos, debió de conocer la obra de Noroña[19].

Las poesías árabes recrean múltiples temas: elegías, reflexión y moralidad, sátira, los engaños del amor, descripciones de lugares y arquetipo femenino, poemas de circunstancias...

Un estudio sobre las composiciones persas conocidas como «diván» y «gacela», prologa la traducción de las treinta y seis gacelas. El propio Conde de Noroña encuentra en éstas el origen de nuestro romance y de las letrillas populares:

> La gacela persa es una especie de oda anacreóntica sumamente graciosa, cuyo nombre ha tomado del animal que les sirve de comparación para celebrar una hermosura como es entre nosotros la paloma...

Y, tras enumerar sus leyes de composición, afirma:

> su construcción ha sido el origen de nuestros romances y letrillas. Los dos primeros versos han sido el modelo de los dos que sirven de preludio al cantar muchos romances y del tema o norte de nuestras letrillas. Los consonantes en los pares se ven igualmente en nuestros primeros ro-

---

[18] *Ibid*., p. 25.

[19] «Las *Rimas* como Orientales", *Actas. Bécquer. Origen y estética de la Modernidad*, Málaga, Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1996, p. 186.

> mances que luego se convirtieron en asonantes porque nuestro delicado oído no podía sufrir aquel continuo martilleo.Y nuestras letrillas repiten la misma palabra al fin de cada estancia lo mismo que la oda persiana[20].

Sus temas más repetidos son el amor, refinado y sibarita, anacreóntico, homo y heterosexual y sus efectos, la invitación a la virtud y la exaltación heroica del guerrero...

Finalmente, los dos poemas persas repiten idéntico contraste temático, al recrear en el primero el tópico bíblico *Comedamus et bibamus, cras enim moriemur* (Is. XXII, 13) y de Virgilio, *latet anguis in herba* (*Buc.*, 3,93), en el segundo.

[20] *Ibid*., «De la gacela y el diván», pp. 237 y 238.

Bibliografía

I. *Obras de Noroña*

-*Poesías del Conde Noroña*, Madrid, Vega y Compañía, 1799.
-*Poesías del Conde de Noroña*, Madrid, Vega y Compañía, 1800.
-*Ommíada*. *Poema*, Madrid, Imprenta Real, 1816.
-*Poesías Asiáticas puestas en verso castellano por Gaspar María de Nava, Conde de Noroña*, París, Imprenta de Julio Didot Mayor, 1833.

II. *Estudios*

- Aguilar Piñal, F., *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, VI, Madrid, CSIC, 1991.
- Arce, J., *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1980;
- «Sannazaro y la lengua poética castellana», en *Estudios ofrecidos a Alarcos Llorach*, III, Oviedo, 1978, pp. 367-85.
-Balbás, J. A., *Castellonenses ilustres*, Castellón, Armengot, 1883.
- Caso González, J. M., *Ilustración y Neoclasicismo* en Rico, F., *Historia y crítica de la Literatura Española*, IV, Barcelona, Crítica, 1983.
- Cueto, L. A de., *Poetas líricos del siglo XVIII*, BAE, Madrid, Atlas, tomo LXIII (II), 1952.
- Fitzmaurice- Kelly, J., «Noroña´s *Poesías asiáticas*», *Revue Hispanique*, vol. XVIII, Nueva York- Paris, 1908.
- García de la Concha, V., *Historia de la literatura española: siglo XVIII*, coord. Guillermo Carnero, vol. I, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- Gómez Hermosilla, J., *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, obra póstuma, que saca a luz D. Vicente Salvá, Tomos I y II, París, Librería de Don Vicente Salvá, 1840.
- Julià Martínez, E., «Un castellonense visto por Menéndez Pelayo», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, octubre- diciembre de 1957 y enero-marzo de 1958.
-Pastor Fuster, J., *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días*, Valencia, Mompié, 1830.
- Polt, John H.R., *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1975.

ANTOLOGÍA*

A mis amigos. Sobre la sociedad. 1803.

Aquí do silencioso
corre el blando Guadiana cristalino
sin azotar ruidoso
las piedras de camino,
o encanecen de espuma la ribera.
Tan manso, que creyera
cualquier que lo mirase
que, estancadas sus aguas, no se mueve,
o de su curso leve
la fija dirección equivocase:
aquí que la espesura
de los fresnos y arbustos enlazados
mantiene la frescura,
y ajenos meneados
al dulce soplo del calmoso viento,
nos llaman al contento
del blando meditar, placer süave
que el alma melancólica y sensible
tan sólo encontrar sabe
aquí en la soledad apetecible.

Ven, tierno Ypanco[1], ven, y tú, mi Anfriso,
fiel Anfriso, venid, venid, sin mora
al lado de Feniso[2],
que agitado os implora.
Venid aquí y gocemos
la sabrosa amistad tranquilamente
y en su seno clemente
el bullicio dejemos.
La sociedad los hombres olvidemos.

.....

* *Advertencia del editor*: Modernizo la ortografía que actualiza la puntuación y acentuación, a menos que se trate de una forma de posible interés lingüístico. Las notas de los poemas, a excepción de este primero, son del Conde de Noroña.

A la furiosa guerra siguió luego
la dura esclavitud. El inclemente
vencedor conservó la triste vida
del mísero vencido,
y juzgando demente
le estaba concedida
facultad para habérsela extinguido.
Sumiólo en servidumbre aborrecible
a que fuera la muerte preferible.
Vergonzosas cadenas
obras de la injusticia más tirana
de vilipendio llenas,
cayeron a agobiar la especie humana.

.....

Así do quiera que la vista tiendo,
sola la humana sociedad me ofrece
un laberinto horrendo
de males que parece
sobrepujan, si bien lo examinamos,
los bienes todos que en aquella hallamos.
Tan sólo el egoísmo
a los hombres ocupa y los dirige,
la virtud, la justicia, el patriotismo,
la santa y celestial beneficiencia,
sólo en muy pocos corazones mora.
Sólo muy pocos la verdad adoran.
Y nadie en la violencia
de la opresora esclavitud se atreve
a querer anunciarla,
y sólo puede en su interior llorarla.
Todo es esclavo, todo.
Las ciencias y las artes
gimen, sin libertad y despreciando
el saber verdadero en todas partes,
es tal vez como un crimen condenado:
todo en cadenas mil está sumido
y aún el raciocinar ya prohibido.

.....

Así de nuestra vida

viéramos sin temor aproximarse
el dulce fin; y cuando la homicida
Parca nos sorprendiera
en plácido deliquio[3]
la muerte apareciera.
Y diéramos los últimos alientos
cual en un sueño blando
a el Amor y Amistad himnos cantando.

Fin

(Biblioteca Nacional, manuscrito 21191-6)

[1] Antropónimo de difícil lectura en el manuscrito.
[2] «Como poeta, usó el seudónimo de Feniso», afirma F. Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, VI, Madrid, CSIC, 1991.
[3] Verso casi ilegible en el manuscrito.

* * *

Retrato de la tristeza del Doctor Young

Sobre la negra tumba recostado
está el anciano Young; contempla atento
bajo la losa todo su contento,
porque nada la Muerte le ha dejado;
Con lágrimas su rostro está bañado,
y temblando su cuerpo macilento;
sólo consta de un ay su triste acento,
que resuena en el techo embovedado.
¡Supremo Ser -exclama-, que, subido
sobre el cerco de las estrellas prodigioso,
ves con tedio al que gusta de esta vida!,
¿cuándo será mi espíritu impelido
de tu potente diestra, y con reposo
hará junto a tu trono su manida?

Poesías del Conde de Noroña (1800).

POESÍAS ÁRABES

*

Los verdaderos placeres

Vino, y festín sabroso,
y el dulce retozar de la camella,
que firme el suelo huella,
a la que amo ansioso
recuesta en lo interior del bosque umbroso.

Muchachas agraciadas,
que en torno nos rodean, con vestidos
de oro y seda tejidos;
y las frentes veladas
cual ebúrneas estatuas delicadas;

abundancia y sosiego,
y el ay suave de la cuerda herida
hacen feliz la vida:
y el hombre sigue ciego
de la fortuna el inconstante juego.

El caso adverso y fuerte,
y la dicha apacible, y la riqueza,
y la amarga pobreza
tienen la misma suerte:
que cuanto vive está sujeto a muerte.

***

A la muerte de su dama

por
Abu Sahet Hedhily

Si después de la muerte todavía
se encuentran nuestras voces dolorosas,
y bajo las elevadas duras losas
abrasa al pecho el fuego que solía,

prosiga el eco de la angustia mía;

y las verdes colinas, que envidiosas
dividen nuestras tumbas silenciosas,
le aumenten y repitan a porfía,

para que sea al punto conducido
a Leyla en alas del piadoso viento,
hiriendo con amor su tierno oído:

Así tendré al morir este contento,
que aunque me halle ya a polvo reducido
se goce Leyla con mi triste acento.

***

De la juventud y la vejez

por
Nabegat ben Jaid[1]

No hay bien en la juventud
si le falta aquel valor
que conserva su esplendor
con toda su plenitud;

Ni se encuentra en la vejez,
si no tiene pecho fuerte
que arrostre la adversa suerte
con generosa altivez.

[1] Ha habido varios poetas árabes con el nombre de *Nabegat*: el autor de estos versos era descendiente de la familia de Jaid. Murió el año 40 de la Hegira de 120 de edad; tendría 80 a la promulgación del islamismo, y, sin embargo, se convirtió al instante a la nueva fe.

***

A una muchacha llorando

por
Ebn al Rumi[1]

Cual la viola del huerto,
cuyas suaves hojas
brillan con el rocío
que derrama la aurora,
parece la flor mía,

cuando a la angustia brotan
de sus ojos azules
mil perlas deliciosas.

[1] *Ebn Al Rumi* es tenido por los escritores árabes por uno de sus más excelentes poetas: nació en Siria y pasó la mayor parte del tiempo en Esmera, en donde murió el año de la Hegira 283 . *Al Rumi* se ejercitó con éxito en todas las especies de poesía, no mereciendo menos elogios por haber sido el autor favorito del célebre Avicena, que empleó gran parte de sus horas vacantes en escribir un comentario sobre las obras de *Ebn Al Rumi.*

***

A un amigo
el día de su cumpleaños

Naciendo el llanto humedeció tus ojos,
y reímos en torno de tu cuna.
¡Ojalá rías al perder tus luces,
mereciendo te lloren en la tumba!

***

A una mujer
que decía estar apasionada de él en su vejez

por
El Califa Al Moktofy Liamriltah[1]

Me dices que me adoras, embustera;
así se halaga al juvenil deseo:
di: te aborrezco; y te diré: lo creo,
que al viejo no hay ninguno que lo quiera.

1 *Al Moktofy* fue el califa XXXI de la casa de Abbas, y el único que poseyó alguna autoridad real después del reinado de Radhi. Murió el año de la Hegira 555, habiendo disfrutado 24 el califato.

***

Descripción de una muchacha

Fragmento
del
Moallakah de Amralkeis

Delicada muchacha, refulgente,
de cuerpo enhiesto, pecho relevado

como líquida plata rebruñido.

Se aparta y vuelve su apacible rostro
mirando tiernamente, como suele
la recelosa madre del cervato.

Su cuello ornado en torno de collares
al de la hermosa gacela se parece
cuando ufana pompea [*sic*] por el prado.

Sus cabellos, adorno de sus hombros,
son negros, son negrísimos y espesos
cual los densos racimos de la palma.

Su cintura un cordón en lo delgado,
su pierna como ramo de palmera
regado de continuo por el agua.

Esclarece las sombras de la noche
cual la sagrada lámpara esplendente
de oculto vigilante solitario.

Su faz como perla roji-blanca
alimentada en aguas cristalinas
no turbadas jamás de viajantes.

***

POESÍAS PERSAS

La gota de agua

Fábula
por
Sadi[1]

Bajaba de las nubes desprendida
una gota a la mar. Estremecida,
¡cuánta agua! -exclama-. ¡Qué extensión! Soy nada
con esta enorme masa comparada.
En tanto que ella con rubor se encoge

una concha en su seno la recoge,
la abriga, la alimenta de tal suerte
que en una hermosa perla se convierte,
y ora brilla en la frente de un rey puesta.
¡Tal premio consiguió por ser modesta!

[1] *Sadi* nació A. C. 1175. Sus principales obras son el *Gulistan*, el *Bostan* y el *Molameat*, y un *Diván* de poesías varias. Se le atribuyen sin embargo catorce o quice más, y M. Le Bruyn, que visitó su tumbaen 1705, nos asegura que allí supo que existían veinte volúmenes en arábido compuestos poe él. El *Gulistan*, traducido en latín por el sabio Gentio, se publicó por primera vez en folio en Amsterdam, año 1651, y en 12º el 1655 en alemán por Oleario; en Schleswig, en folio, el 1654, con láminas; y en francés por M*** en París, el 1737 en 12º. Del *Bostan* hay algunas traducciones en inglés en la *Miscelánea Asiática*, y en francés en los viajes de Chardin. El *Molameat* es muy raro: no hay nada traducido de él, y muy poco del *Diván*. Se le atribuye una obra obscena titulada *El Libro de las impurezas*, de la que parece se arrepintió en la edad madura y por la que, según las noticias que hay de ella, se puede decir de él como de Petronio «que escribió las cosas más impuras con el lenguaje más puro». El primer volumen de las obras de Sadi fue impreso en Calcuta en folio, año de 1791, con un prefacio inglés por J. Harringtan, en el cual se da por auténtico *El Libro de las impurezas*.

***

Gazela IV

Llégate, o sofi[1], y este vaso mira,
espejo cristalino
donde el dulce placer se ve y admira
del rubicundo vino.

El velo descorrer de lo futuro
a los ebrios es dado:
no es éste, no, negocio para el puro
asceta macerado.

Prender con red y cauteloso engaño
al Enka[2] es vano intento,
retira ya la tuya, pues ogaño
sólo cogerá viento.

Goza del bien presente con prudencia,
porque Adán, confiado
en el bien que esperaba de la ciencia,
del Edén fue arrojado.

Bebe uno que otro vaso en el banquete

del mundo y te retira,
pues quien placer estable se promete
ciertamente delira.

Pasó la verde edad, la única rosa
que te resta recoge,
y antes de ajarse, la virtud preciosa
con tierno amor acoge.

Ansía la copa Hafiz; Céfiro blando
busca Giami[3] corriendo,
y mi cariño le recuerda cuando
veas que está bebiendo.

[1] *Sofi*: monje, anacoreta, que está dedicado a la vida penitente y contemplativa.
[2] *Enka*: es un ave fabulosa, el fénix oriental, la imagen de lo más raro y casi imposible.
[3] *Giami*: juega el poeta con la palabra *Giam*, que significa 'copa', y además es el nombre de la patria de su amigo.

* * *

GAZELA XXI

Nada podrá arrancar del alma mía
de mi joven gentil la imagen grata,
ni la memoria del ciprés pomposo
de mi pecho jamás será *borrada*.

No lograrán el hado enfurecido
ni la fortuna con rigor voltaria
que la miel de tus rojos labios sea
de mi sediento corazón *borrada*.

Enredado en tu negra ondosa crencha
está mi corazón desde la infancia;
hasta la muerte unión tan agradable
no será deshecha, ni *borrada*.

Arrebatarme las pasiones fieras
lo pueden todo con ardientes ansias;
sólo no pueden de mi amante pecho
esta agradable llama ver *borrada*.

Mi violenta pasión con tal impulso

ha sido impresa en lo interior del alma,
que aunque mi cuello dividido sea
jamás esta impresión será *borrada*.

Si en sus amores mi alma mostró exceso,
es preciso no obstante disculparla;
está enferma, la fiebre que la agita
quisiera, ¡ay triste!, al punto ver *borrada*.

El que no quiera como *Hafiz* mirarse
lleno de frenesí, de angustia amarga,
hasta la idea del hermoso sexo
tenga del débil corazón *borrada.*

* * *

GAZELA XXX

Llegó la rosa, amigos;
vengan, vengan los juegos;
esto mismo aconsejan
los venerandos viejos.

No hay tristeza ahora en nadie,
pero, ¡ay!, que vuela el tiempo.
Pues bebamos con ansia
mas que el tapiz manchemos.

Dulce el aura es, da gozo;
mas yo apurar prefiero
el rojo vino al lado
de un semblante halagüeño.

Venga la lira; adversa
es la suerte a los buenos.
¿Para evitar su angustia
por qué no enloquecemos?

¡Cómo brilla la rosa!
Agua y vino, que el fuego
de amor, que me consume
quiero apagar con ellos.

Hafiz, ruiseñor eres.
¿Pues cómo tú al aspecto
de las rosas pudieras
mantenerte en silencio?

POESÍAS TURCAS

Sobre los inciertos placeres de la vida

¿Hay estado que esté libre
de la horrorosa tristeza?
¿A quién no roba la sangre
de la mejilla la pena?

Mi alma el vergel de esta vida
contempló con faz atenta,
y no encontró rosa alguna
sin espina que la hiriera.

¡Cuántos años he vagado
en torno de las tabernas
y no gustado yo vino
que no cause borrachera!

Poesías Asiáticas (1833).

Historiografía

MARIANO DE CAVIA Y LA CALLE DE LOS HERMANOS BÉCQUER (Madrid, 1916)

Robert Pageard

¿Quién se acuerda hoy de que, sin una iniciativa del entonces muy influyente Mariano de Cavia (1855-1920), la calle madrileña de los Hermanos Bécquer se llamaría «Bécquer» a secas, o, más cordialmente, «Gustavo Adolfo Bécquer», sin mención del hermano pintor?

El injusto olvido de Valeriano fue denunciado en tiempo oportuno por Cavia, con pasión y sencillez, en un artículo de *El Imparcial* publicado en el número del 29 de febrero de 1916.

En ese artículo, el periodista, muy admirado por sus colegas y a punto de ingresar en la Real Academia Española, demuestra tener un perfecto conocimiento de las estrechas relaciones que existían entre los hermanos Bécquer, especialmente al final de su vida, cuando trabajaban juntos en *La Ilustración de Madrid*, fundada por Eduardo Gasset y Artime como *El Imparcial*, si bien la revista artística tuvo una carrera mucho más breve que el diario. No menos interesante es el encuentro, en los elogios de Cavia, de los nombres de Valeriano Bécquer y de Ortego, en el origen ambos del valor permanente de las colecciones de *El Museo Universal* y de *La Ilustración de Madrid*. Como miembro destacado del Círculo de Bellas Artes de Madrid, Cavia conocía bien el aprecio de que gozaban las dos firmas, a menudo vecinas en las publicaciones periódicas de la época.

La propuesta de Mariano de Cavia, calificado de «ilustre maestro» por los actuantes, fue adoptada por el Ayuntamiento de Madrid el primero de Marzo siguiente. Presentaron el informe los concejales Díaz Agero y Casero.

He aquí en su totalidad el artículo de quien fue un príncipe de los cronistas. Cuando Mariano de Cavia habla de Veruela o de los Argensola, hemos de recordar que era hijo de Zaragoza.

«Los hermanos Bécquer»

El Ayuntamiento de Madrid se propone dar el nombre del insigne poeta y prosista Gustavo Adolfo Bécquer a una calle nueva del barrio de Salamanca.

Dignum et justum est. El acuerdo será de todo punto plausible, y el recuerdo sería de fijo mucho más acepto y grato al espíritu del autor de las *Rimas* si los ediles madrileños quisieran aprovechar esta situación para reparar una grave injusticia que se viene cometiendo desde muchos años ha.

Ni en el monumento sevillano, ni en la lápida toledana, ni en parte alguna donde se haya honrado y ensalzado a Gustavo Adolfo, se ha tenido el recuerdo más leve para su hermano Valeriano, el admirable dibujante, el intérprete viril y gracioso de las costumbres rurales de Aragón. Y esto es tan injusto como lo serían hoy nuestros loores a Serafín Álvarez Quintero, dejando a su hermano Joaquín en absoluto olvido, y viceversa.

Otro pecado de omisión como el que a tiempo se denuncia, por si el Ayuntamiento se digna evitarlo, se ha cometido en la rotulación callejera de la villa y corte. Me refiero a la calle de Argensola. ¿A cuál de los dos hermanos está dedicado el rótulo? ¿A Bartolomé? ¿A Lupercio? Ambos Leonardos de los Argensola son igualmente dignos del recuerdo lapidario. «Verdaderos Gariones» los llamó Justo Lipsio en carta al hermano mayor, que era Lupercio, y como añade don Julio Cejador en el tomo III de la *Historia* de nuestra lengua y letras que viene publicando, «con dificultad se hallarán en la historia literaria ingenios más gemelos que los Argensola».

Calle de los Argensolas, pues, debe rotularse la mal rotulada, como también debiera haber una calle de «los Madrazos». Así en el plural que corresponde. Eso de «los Madrazo» que hoy se lee en el azulejo no sirve más que para atestiguar la cursilería del beocio que lo dictó.

De los hermanos Bécquer se ha dicho que era un alma en dos cuerpos. Su inspiración era recíproca. Siempre trabajando juntos, y cuando Gustavo escribía en el monasterio de Veruela las maravillosas *Cartas desde mi celda* y buscaba por aquellos pintorescos alrededores temas para sus evocaciones románticas, Valeriano evocaba también el alma celtíbera, dando vida con el lápiz a los pastores, los baturros, las mozas y los caciques bebedores del Moncayo. Y como no podía vivir el uno sin el otro, con muy pocos días de diferencia ocurrió el doble y prematuro fallecimiento de entrambos ingenios peregrinos.

Ensalzar a uno de ellos, dejando al otro en el olvido, es agraviar a los dos. Si no recuerdo mal, mi fraternal compañero Francisco Alcántara señaló esta injusticia en el *Diario Toledano*, cuando se inauguró en la imperial ciudad la artística lápida dedicada a Gustavo Adolfo Bécquer, y como la injusticia perdura, y acaso fuera desoída esta modesta vindicación del artista olvidado, me permito apelar a mis distinguidos consorcios del Círculo de Bellas Artes para que hagan suya la presente exhortación al Ayuntamiento.

En la proposición municipal a que vengo refiriéndome se habla de los tesoros que Gustavo Adolfo Bécquer dejó en *El Museo Universal* y en *La Ilustración de Madrid* (artística hermana de *El Imparcial*). Pues, ¿dónde sino en aquellas mismas páginas dejó Valeriano los tesoros de su lápiz magistral? El valor que hoy tienen las colecciones de *El Museo Universal* y de *La Ilustración de Madrid* se debe, casi exclusivamente, a los soberbios dibujos de Valeriano Bécquer y a los chispeantes primores de Ortego.

Y nada más, sino pedir, como mejor proceda en derecho, que la inscripción en ciernes de que hablamos se trace definitivamente en esta forma: «Calle de los hermanos Bécquer».

Reseñas

nº 6 (1997). ISSN 1133-1046.

Gustavo A. Bécquer, *Obras Completas II (Narraciones. Cartas literarias a una mujer. Desde mi celda. Libro de los gorriones. Artículos, crónicas y cuadros. Miscelánea)*, ed. de Ricardo Navas, Biblioteca Castro-Turner Libros, Madrid, 1995.

Jesús Rubio puso de manifiesto en su reseña del vol. I (*El Gnomo*, 4, de 1995) una serie de carencias editoriales de esta obra -que no del editor- que no han podido corregirse a causa de ser éste un proyecto editorial común para ambos volúmenes. Por ello, en la «Bibliografía fundamental» siguen faltando muchas obras y, acaso, o bien sobra o está necesitada de matización la presencia de la que atribuye el álbum *Los borbones en pelota* a los hermanos Bécquer, sobre todo después del intenso debate sostenido sobre esta problemática autoría en *El Gnomo*.

Bajo el apartado «Narraciones» opta Navas, con buen criterio, por «recoger su obra narrativa bajo un título neutro como el propuesto y respetar los subtítulos cuando existan». Se advierte en el editor un plausible deseo de volver al Bécquer primigenio, anterior a editores y público, que impusieron el marbete *Rimas y Leyendas* para la mayoría de su obra. Será el mismo criterio que, como veremos, prevalecerá a la hora de editar las poesías becquerianas. Filológicamente hablando, es una decisión impecable.

La intención unitaria que evidencian, sin embargo, las *Cartas literarias a una mujer* y las de *Desde mi celda*, aconsejan publicarlas, como hace Navas, en dos bloques compactos. Destaca el editor en las cartas verolenses su carácter de reportajes periodísticos costumbristas, artísticos o folclóricos.

En cuanto a las poesías, se edita aquí *El libro de los gorriones* siguiendo la voluntad manifestada con este manuscrito por el poeta, con clara intención por parte de Navas de retrotraer la obra del poeta sevillano a sus orígenes, sin las adherencias posteriores. En el apartado sobre el desengaño romántico de mi artículo-reseña «El romanticismo de Bécquer», que se publica en este mismo volumen, justifico y analizo ampliamente la necesidad de volver al orden del manuscrito becqueriano, y allí remito al lector curioso. Hay que aplaudir, pues, la decisión de Ricardo Navas, filológicamente indiscutible, de respetar el orden que dio el poeta a sus rimas: «Se opta aquí por ofrecer el *Libro de los gorriones* tal como se halla en el manuscrito, con sus dos textos en prosa y sus poemas sin numeración. No se reflejan las enmiendas que los amigos del poeta se permitieron hacer en él, reconocibles por el tipo de letra; sí, por supuesto, las escasísimas que han sido establecidas como del autor. Es probable que éste hubiera introducido cambios de cara a la impresión del libro; pero la realidad histórica es que no los hizo. Hay que aceptar, pues, de una vez lo que existe como su último deseo. En tal sentido el *Libro de los gorriones* debe asumirse como un todo cerrado, sin aditamentos, dejando para otro lugar los demás poemas que puedan semejarse o no a las *Rimas*, pero que él no incluyó entre ellas».

En el apartado «Artículos, crónicas y cuadros» reúne Navas aquellos textos que no pueden considerarse poesía, teatro o narración. Es su «obra periodística en sentido estricto», aunque advierte el editor que casi la totalidad de la obra becqueriana posee ese carácter. Esta sección presenta problemas que Navas no ha querido o no ha podido resolver, pues él mismo reconoce que la anonimia de muchos textos hace insegura su inclusión o supresión. Añade, eso sí, las «Revistas de la semana» que Bécquer firmó en *El Museo Universal* y que rescató del olvido Iglesias Figueroa.

Rechaza el editor, con el mismo impecable criterio filológico -acercarse a la voluntad última del autor- una agrupación temática de estos trabajos -aun cuando la reconoce posible-, y, ante la ausencia de criterios becquerianos, opta por una ordenación cronológica «para que el lector soboree el día a día de un autor tan variado, tan vivo de imaginación, tan sujeto a la impresión del momento».

Finalmente, en la sección «Miscelánea» incluye el editor los textos que llama «de imposible catalogación», con mero interés histórico o filológico (poemas, variantes, esbozos, cartas y documentos).

Ricardo Navas, en ambos volúmenes, ha hecho un excelente trabajo, que si bien no es la edición crítica necesaria (con tablas cronológicas, variantes, historia de cada texto, obra iconográfica, etc.), imposible al parecer con los criterios editoriales de la Fundación Castro, ofrece las suficientes garantías ecdóticas como para considerar fiable esta edición de la obra becqueriana. Y, por supuesto, para comprobar que, de ser otras las circunstancias editoriales, Ricardo Navas nos hubiera entregado sin duda la edición definitiva que demandan los escritos de Gustavo A. Bécquer. **Jesús Costa**

***

Cristóbal Cuevas García, ed., *Bécquer. Origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 1893*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1995.

Suele ocurrir con relativa frecuencia que las ponencias y comunicaciones presentadas a congresos y convenciones no responden a las expectativas formuladas en unos subtítulos que, más que otra cosa, se cuelgan a modo de reclamo o de distintivo singularizador respecto de otros ya realizados con anterioridad. Es mero trámite propio de las rotulaciones del *género congresual*, simple tarea de *remplissage*. De ahí que en estas actas no se hable o, mejor, sólo se hable muy tangencialmente, de Bécquer como el origen y la estética de la modernidad. Se discute, se argumenta, se analiza la figura y la obra de Gustavo Adolfo Bécquer, que no es poco.

Por esta causa el discurso de apertura de Cristóbal Cuevas (págs. 7-10) funciona, en razón del *enfoque* subtitular, como justificación parcial de la modernidad de Bécquer. Y es parcial porque presupone un acuerdo tácito inicial, una escasamente arriesgada petición de principio, por la que Bécquer es *moderno* por su vigencia, sin más. Crea así un cauce amplio para que las aportaciones que engrosan el libro discurran sin desnaturalizar el propósito germinal del subtítulo y dibujen un trazo misceláneo de «estudios sobre Bécquer» más acordes con el título de la convención, que es de lo que se trata.

Siendo sinceros, la primera de las ponencias es la que más se ajusta al subtítulo. Robert Pageard («Bécquer o la peligrosa pasión de explorar: poesía, poemas en prosa, crítica y *variedad* periodística», págs. 13-32) realiza un corte diacrónico a través de la trayectoria de Bécquer rigu-

rosamente cronológico —sin apenas caer, por ello, en la falacia del *post hoc, propter hoc*, de un ciego positivismo— y ayudado por el criterio de que la modernidad de Bécquer estriba en su obsesiva tendencia a explorar nuevos caminos literarios. Pageard detecta ya este impulso en la juvenil etapa sevillana, donde Bécquer imita pero supera los modelos clásicos de la segunda escuela sevillana de poesía. La exploración prosigue en el siguiente periodo (1857-1860), una «época de fuego» de influencias de los *lieder* alemanes, de improntas de la cultura india y de la escritura de Eulogio Florentino Sanz, que al fin desembocará en la redacción de la mayoría de las *Rimas*. Sin solución de continuidad, la época de relación de Bécquer con *El Contemporáneo* (1861-1864) la caracterizan la redacción de varias leyendas, de las *Cartas literarias* y las *Cartas desde mi celda*, mientras que el siguiente tramo cronológico (1864-1868), de «extensión del campo poético», al entender de Pageard, lo jalonan los artículos de *El Museo Universal* y *La Ilustración de Madrid*. De ahí (1868) hasta su prematura muerte se extendería el tramo final de Bécquer, el del *Libro de los gorriones*, donde Bécquer no perdería la «pasión por explorar». En fin, una cumplida panorámica es la que ofrece el becquerianista Pageard en esta ponencia inaugural.

Poco cumple, sin embargo, la segunda de las ponencias. El ensayo de Pascual Izquierdo («Presencia de lo lírico, atmosférico y maravilloso en las *Leyendas* de Bécquer», págs. 33-61) resulta un nebuloso asedio interpretativo a «lo lírico» de las *Leyendas*, que parte de errores de principio como es la indefinición de qué es exactamente «lo lírico». Izquierdo difiere —involuntariamente— la limitación de ese estatuto, para centrarse en rasgos descriptivos de imprecisiones *atmosféricas*. Poco más o menos, Izquierdo viene a defender «lo lírico» de las *Leyendas* por la presencia de «atmósfera», de rumores, fragilidades, sutilezas, noches misteriosas… en el discurso; la culminación de la vaguedad se alcanza cuando se habla de «la atmósfera lírica» (¿?). También las novelas más naturalistas tienen «atmósfera», y tantas otras escasamente «líricas», según estos tópicos supuestos. El caso es que la definición de «lo lírico» debería pasar por la predominancia de un discurso metafórico frente a uno metonímico, y, si apuramos el nivel ideológico, por cómo se consideraba en la época a la prosa —el repudio de la «prosa burguesa» es revelador— como vehículo propio de la verdad, vetado precisamente a «lo lírico». *Contar piedras*, hacer una recopilación de pasajes donde hay brumas o celajes, sirve de poco, y traslada la vaga *boira* atmosférica del objeto analizado al sujeto interpretador.

Ayudado por la dilatada experiencia como filólogo, en la que destaca la edición de *Las Cartas Literarias a una mujer* en 1972, Francisco López Estrada («*Las Cartas Literarias a una mujer*. Profesión pública de una fe poética», págs. 63-89) resuelve con pericia y magisterio la difícil labor de explicar qué es exactamente esta obra de Bécquer. El criterio, en esta ocasión, está bien definido, y consiste en el saludable anclaje del libro dentro del género epistolar y la relación de éste con otros géneros colindantes como el ensayo o el artículo periodístico. Todo ello debidamente contextualizado en época, usos del momento y tradición heredada. No olvida López Estrada las implicaciones —intrínsecas y extrínsecas— que entrañaba un libro destinado a la mujer o al público femenino en general, así como que la auténtica novedad de *Las Cartas* la constituyó su carácter metaliterario, el bucle —a veces irónico y humorístico, *moderno* por tanto— reflexivo sobre qué es la poesía, qué el proceso poético y cuál el concepto de realidad literaria representable.

Ricardo Senabre («Poesía y poética en Bécquer», págs. 91-100) elabora una breve ponencia que, sobre todo, previene ante las convenciones creadas en torno a Gustavo Adolfo Bécquer, señaladamente la de atender en exceso a la supuesta obsesión autobiográfica del poeta. El uso del «yo» por Bécquer, señala Senabre, es absolutamente natural, y debe entenderse dentro del proceso contemporáneo por conseguir dotar de figuras sensibles a los conceptos de «ideal» o «belleza». Un análisis de este proceso, singularizado en las propuestas de Schlegel y de Lessing, explica, ciertamente, la «poesía y poética» de Bécquer.

Muy documentado es el estudio de Rogelio Reyes Cano («La prehistoria lírica de Bécquer (Los poemas anteriores a las *Rimas*)», págs. 101-134), quien da cuenta de aquello que promete en el título de su ponencia. Es muy útil, por tanto, su investigación acerca de la influencia de la llamada «segunda escuela poética sevillana» en el Bécquer anterior a 1859. Señaladamente, incide Reyes en cómo el carácter neopopularista ilustrado de Lista y Mármol, entre otros, fue adquirido por Bécquer y dejaría impronta indeleble en su producción poética, de forma especial en la maestría de dotar de modelos cultos a formas y dispositivos estrictamente populares. Demuestra incluso cómo determinados gestos de los trece poemas «prehistóricos» analizados (odas, anacreónticas… a lo Lista, Meléndez Valdés o Quintana) persistirían en las *Rimas*.

Tampoco Juan María Díez Taboada («La rima de Bécquer «Una mujer me ha envenenado el alma…», págs. 135-174) deja de ofrecer aquello que anuncia en el rótulo de su ponencia. Ésta es un estudio paradigmático de cómo debe analizarse individualmente una *Rima*, desde la indagación acerca de la fecha exacta de composición, la recopilación concienzuda y comentada de versiones, variantes y la autoría de las posibles enmiendas, hasta el comentario razonado de las fuentes, pasando por el inevitable análisis de la relación formal y temática con otras rimas. Por si fuera poco, Díez Taboada no cae en la tentación de un estéril inmanentismo hermenéutico.

Traza Rubén Benítez («Las *Rimas* como Orientales», págs. 175-200) una sumaria y útil panorámica del orientalismo español de la época, rastreando sus orígenes, argumentando el porqué de su consolidación en España y, por último, destacando su influencia decisiva en Bécquer. El becqueriano curioso se detendrá precisamente en el estudio del orientalismo del conde de Noroña, Byron, Víctor Hugo, Arolas o Espronceda, y en cómo esa inquietud por lo oriental caló, a través de estos poetas, en Bécquer.

Tras las ponencias, aparece una sección de «Homenaje» donde se incardina la aportación de Francisco J. Díaz de Castro («Jorge Guillén ante Bécquer», págs. 203-237). Como suele suceder en este tipo de comparaciones, sale mejor parado el más cercano a nuestros días, en el sentido de que este artículo ha de ser más útil a los estudiosos de Guillén que a los de Bécquer; o lo que es lo mismo, es un verdadero *Homenaje* a Guillén. Por otra parte, la contribución de Díaz de Castro, en su rastreo de afinidades y diferencias, abunda, eso sí con nuevas e interesantes contribuciones, en lo ya apuntado por José Enrique Serrano («Permanencia de Bécquer en la obra de Jorge Guillén») en las *Actas del Congreso «Los Bécquer y el Moncayo»* de 1992.

Abre el apartado de comunicaciones una de Yolanda Montalvo Aponte («Sublimación e irrisión en las narraciones orientales de Bécquer», págs. 241-249) de contenido bastante discutible, no por lo que quiere decir, sino por los instrumentos que maneja para ello. Y es que Montalvo se sirve del eje interpretativo sublimación/irrisión —dualidad, así for-

mulada, un tanto opinable— para analizar las tres leyendas *orientales* de Bécquer, sólo en un principio, pues este eje, al poco, se proyecta en el de analogía/ironía y, en ocasiones, en el de analogía/parodia -el cual no es tan proyectable así como así-, sin explicar con exactitud los formantes de dichos ejes. Para completar la confusión, y con el fin explícito de dar diferente estatuto gradual a las tres leyendas, calza su interpretación utilizando, ya no el eje dual y sus *proyecciones*, sino tres categorías distintas, la loa para *El caudillo*, la parodia para *La creación*, y la diatriba para el *Apólogo*.

Casi como complemento, en cierta manera, de la ponencia de López Estrada, se lee la comunicación de Enrique Rull («Estructura poética de las *Cartas desde mi celda*», págs. 251-264). Rull también se cuida de deslindar esta obra del biografismo omnipresente que ha lastrado en tantas ocasiones la crítica becqueriana, y propone el análisis de las *Cartas* en relación a los dos géneros *naturales* en que debe comprenderse, el epistolar y el del artículo periodístico. Hecho esto, Rull demuestra, paso a paso, el carácter orgánico de las *Cartas*, cómo dibujan un orden progresivo en itinerario, según Rull, hacia lo «trascendente».

Tocada por una muy determinada escuela de crítica literaria, Sieghild Bogumil («La dialogicidad de la poesía de Bécquer», págs. 265-279) analiza las *Rimas* becquerianas reivindicando, en consecuencia con su «poética del sujeto lírico», la validez ontológica de la dialogicidad del hecho poético, en el sentido de que toda escritura ha de comprenderse como un acto enunciativo completo donde el interlocutor jamás puede ser soslayado. Este carácter pragmático o performativo de la poesía se extiende también hacia lo que tradicionalmente se conoce por «fuentes»; de esta manera se entiende el análisis del «diálogo» entre Bécquer y sus interlocutores Heine y Goethe, que cierra una comunicación, la de la profesora alemana, que escasamente añade nada nuevo.

Por caminos resbaladizos discurre la comunicación de Irene Mizrahi («Bécquer y Ortega y Gasset. Arte contra la idealización de lo real», págs. 281-292), aquellos de la peligrosa utilización anacrónica —mejor, acrónica— del «lo mismo» a la hora de comparar ideas de dos individuos cuyo *florvit* separa más de medio siglo, diferente formación… y tantas otras cosas más. Que Bécquer y el Ortega de *La deshumanización del arte* y *La rebelión de las masas* coincidieran de tal manera en su filosofía de la percepción de la realidad como nos expone Mizrahi se nos hace muy poco creíble, la verdad; máxime cuando la comunicante está tocada de una militancia que todavía empaña más, si cabe, sus elucubraciones y homologías epistemológicas. El referirse despectivamente a un supuesto y «largo silencio naturalista» que, cual tierra sobre el Guadiana, haya hecho imposible hasta los días que corren observar un Bécquer «deshumanizado» excepto para sus ojos, se nos antoja, sinceramente, un disparate. En todo caso —véase lo apuntado sobre el artículo de Díaz de Castro—, el artículo puede interesar a orteguianos más que a estudiosos de Bécquer.

Joan Estruch Tobella («Bécquer, ¿un romántico rezagado?», págs. 293-301) empeña su breve comunicación en anular la validez de marbetes vagos como «rezagado», «posromántico» o «pre-realista», especialmente en su indiscriminada utilización para colgárselos a Bécquer. En opinión de Estruch, la escritura de Bécquer está en perfecta sintonía con los movimientos y debates estéticos e históricos del periodo que le tocó vivir, sólo que respondió a ellos con un discurso que, con matices, todavía resulta vigente hoy. Todo lo que sea llamarle «rezagado» sólo contri-

buye a distorsionar la verdad histórica y a poner de relive la vagancia y escasa altura especulativa de quien utiliza tal rótulo.

Por último, cierra el libro de *Actas* la comunicación de Jesús Costa Ferrandis («La influencia de Lord Byron en Gustavo Adolfo Bécquer y Augusto Ferrán», págs. 303-316). Es fruto de un arduo trabajo de investigación hemerográfica que culminó con el descubrimiento de las poesías de Augusto Ferrán en el periódico alicantino -que a la sazón dirigía- *Diario de Alcoy*. Costa extrae el importante y necesario rendimiento a este hallazgo, a sabiendas de la trascendencia que tienen las traducciones de Ferrán de poemas de Byron para reivindicar con argumentos la decisiva influencia de Byron, no sólo en Bécquer, sino también en otros contemporáneos. Una de las consecuencias inmediatas, dentro del estrecho ámbito de la historiografía literaria, es el rescate de las ideas apuntadas por W.S. Hendrix en 1931, tan injustamente -ve Costa ahora- rebatidas al poco por Dámaso Alonso.

Inevitablemente misceláneo, *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*, es un volumen en el que algunas aportaciones destacan sobremanera respecto de las demás, toda vez que para que haya buenas apreciaciones debe existir, indefectiblemente, un término de comparación evaluado con menor puntuación. Las primeras salvan, con mucho, las segundas, a pesar de que no hablen exactamente del «origen y estética de la modernidad», y sí, y bien, de Bécquer y su mundo literario. **Juan Carlos Ara**

***

***Sem. Los Borbones en pelota. Originales, textos y litografías de Gustavo Adolfo Bécquer, Valeriano Bécquer, Francisco Ortego y otros artistas y escritores*, Madrid, La Compañía Literaria, 1996. Edición a cargo de Robert Pageard, Lee Fontanella y María Dolores Cabra Loredo.**

Beatriz Hernando, *Los Hermanos Bécquer. Una aproximación al periodismo satírico madrileño del siglo XIX*, Madrid, Prensa y Ediciones Iberoamericanas S. L., col. Biblioteca Universitaria, 1997.

Continúa la polémica andadura de la colección de acuarelas *Los Borbones en pelota*. Nuevas publicaciones tratan de desvelar su sentido y autoría. Su asociación con el nombre de los hermanos Bécquer hace que debamos prestar gran atención en *El gnomo* a cuanto se publique sobre la debatida colección. Y así lo hacemos reseñando la segunda edición de las acuarelas y el libro de Beatriz Hernando. Tenemos noticia de un tercer ensayo que, no obstante, no hemos podido leer todavía: L. Charnon-Deutsch, «The Pornographic subject of *Los Borbones en pelota*», incluido en *Bodies and Biases. Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures* (1996).

El libro de Beatriz Hernando es un estudio oportunista, confuso y superficial. Oportunista: nacido del notable eco que la publicación en 1991 de los cartapacios ha tenido en España. Confuso: carece de una organización lógica y coherente. La mayor parte de sus páginas son un refrito de generalidades sobre los Bécquer -un inevitable recorrido biográfico que nada aporta sino confusión, una caótica acumulación de facsímiles de textos e ilustraciones- y de los textos que acompañaron la primera edición de las acuarelas. Superficial: ignora la bibliografía posterior a la edición de las acuarelas, tanto reseñas -(Ricardo Centellas, Rubén Benítez entre otros)- como ensayos que han ofrecido otros puntos de vista, en particular relacionados con la autoría y la prensa satírica (Joan Estruch, Jesús Rubio). El ensayo de

Beatriz Hernando es así una ocasión perdida de seguir ahondando en uno de los aspectos fundamentales de *Los Borbones en pelota* sobre el que venimos insistiendo desde que las acuarelas fueron dadas a conocer: su relación con la prensa satírica ilustrada de su tiempo. Como no hay libro tan malo que a pesar de todo no contenga algo bueno, en este estudio se da noticia de una nueva publicación periódica donde comparece la firma SEM en una viñeta del único número que se cita: *ESTO SE VA. Périódico satírico, cuyo color está indicado*, correspondiente al lunes 10 de enero de 1870 (p. 42 y anexo I, núm. 12 en pp. 129-130). Pero apenas nada se aclara sobre quienes hacían este periódico del que se deben estudiar todos los ejemplares posibles, además de este número 2 al que pertenece la viñeta.

Se trata, en definitiva, de un estudio malogrado.

Muy distintas consideraciones suscita la nueva edición de las acuarelas por La Compañía Literaria. En primer lugar, hay que recalcar que no se trata de una reedición, sino de otra edición en la que han variado muchos aspectos, empezando por la configuración material del volumen, ahora apaisado con lo que produce una sensación más cercana al formato de los álbumes decimonónicos. Ha mejorado la calidad en la reproducción de las imágenes, pero las de los cartapacios se uniforman en su tamaño, agrandándolas con lo que se ha vuelto a perder la ocasión de una reproducción facsímil precisa.

Otros aspectos, sin embargo, hacen esta edición digna de atención, comenzando por su título y autoría, alterados notablemente respecto a la primera edición. En aquella se leía: «Valeriano Bécquer, Gustavo Adolfo Bécquer, *Sem*, *Los Borbones en pelota*»; ahora: «*Sem*, *Los Borbones en pelota*», seguido de un subtítulo donde a los nombres de los hermanos Bécquer se añaden «Francisco Ortego y otros artistas y escritores». La cubierta y la portada presentan así el estado de los estudios sobre las controvertidas acuarelas. A la atribución de autoría primera -los hermanos Bécquer- se ha añadido el dibujante Ortego y no se cierra la posibilidad de la participación de otros.

Esto no quiere decir que el asunto haya quedado zanjado ni mucho menos. Siguen siendo precisos numerosos deslindes y el rastreo sistemático de la producción periodística y gráfica de aquellos años, para determinar el alcance preciso de *SEM*, que aflora intermitentemente en publicaciones.

En los estudios que acompañan a las acuarelas, Robert Pageard matiza su ensayo de 1991 para indicar que «debe tomarse en consideración la hipótesis de un empleo del seudónimo *Sem* por un grupo de dibujantes satíricos o, andando el tiempo, por uno u otro de ellos» (p. 17). Igualmente fundamental para la comprensión formal de las acuarelas resultan los referentes franceses a que alude: *Cham*, Monnier, Gavarni o Daumier entre los dibujantes o las agudas reflexiones de Baudelaire sobre la caricatura.

Lee Fontanella publica de nuevo el ensayo de la primera edición aunque con algunas breves ampliaciones relacionadas con otras producciones de Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer, cuyo estudio pudiera arrojar alguna luz sobre las acuarelas como los álbumes de Julia Espín, cuya publicación en este mismo volumen permite ya ese necesario careo entre las diversas producciones de los artistas y otras cuya atribución como en este caso es discutible. En mi opinión, son escasas las analogías entre los dibujos de Gustavo Adolfo y las acuarelas. Son dos colecciones de horizonte muy diverso.

Corrijo tan solo un dato: quien murió en 1841 no fue Joaquín Bécquer sino José Bécquer, el padre los artistas (p. 38 nota). Por contra, don Joaquín parece haber sido

durante años uno de los protectores fundamentales de los dos jóvenes artistas. Atractivo resulta lo apuntado sobre el Viaje Real a Andalucía, que pudo influir en la decisión de Valeriano de trasladarse a la Corte, buscando clientela para su pintura partiendo de su reconocida habilidad de retratista y copista de Murillo.

Finalmente, María Dolores Cabra ha sustituido su ensayo de la edición de 1991 por otro nuevo del que *El gnomo*, 4 (1995) adelantó una primera versión con el título de «La orquesta de *SEM*» (pp. 11-34) pero con un reducido aparato gráfico por razones de espacio. Se trata de un texto combativo dirigido hacia algunos artículos que en su opinión «intentan borrar las huellas becquerianas de estas importantes acuarelas, de tal manera que, consciente o inconscientemente, están sustituyendo la autoría de los hermanos por otras autorías, léase Ortego, Daniel Perea, etc.» (p. 49). O después: «¿Por qué existe tanto interés, por parte de muchos especialistas becquerianos, en borrar las huellas de los hermanos, o al menos de Gustavo, de las acuarelas de los portafolios?, ¿qué mito se desmorona y a quién se le desmorona?, ¿es que acaso Bécquer es monopolio de los que caminan por encima de las aguas sin hundirse jamás?» (p. 50)

Todas estas afirmaciones y preguntas tal como demanda la ensayista deben ser respondidas. Y a ello voy. Aunque quizás sea lamentable, no existen muchos especialistas becquerianos; hasta donde se me alcanza son todavía muchos menos los que se han pronunciado por escrito sobre la autoría de la colección y yo no advierto por ninguna parte ese pretendido interés en borrar la huella de los hermanos -y en particular de Gustavo- en estas acuarelas. Ni se ha desmoronado ningún mito con la publicación de *Los Borbones* ni Gustavo Adolfo Bécquer es monopolio de nadie hace tiempo. Y lo prueba la inacabable sarta de afirmaciones infundadas vertidas sobre él durante decenios, incluidas algunas sobre las disputadas acuarelas. A estas alturas, ensartar afirmaciones sin pruebas y preguntas sin respuestas adecuadas no conduce a ninguna parte. Esas afirmaciones se diluyen en inútiles y simples opiniones y esas preguntas se quedan sin la única respuesta posible: la que aportan datos rigurosos y documentos contrastados.

Y por todo ello se deberían dejar en suspenso opiniones descalificadoras para seguir aplicándose en la búsqueda de piezas que permitan reconstruir el rompecabezas de *Los Borbones en pelota*. Por faltar, faltan hasta acuarelas que al parecer se conservan en manos privadas. ¿Cuándo aparecerán? ¿quién y para qué las retiene?

Sería una aberración científica que por apresuramiento se sustituyera la *leyenda becqueriana* que con tantos desvelos vienen desmontando desde hace años becquerianistas como Rica Brown, Montesinos o Pageard por otra de signo contrario tan infundada como la primera. Y es lo que puede ocurrir si se genera una dinámica de descalificaciones. Dar a conocer una cabecera de periódico firmada por *SEM*, que no parece estar ligada a los Bécquer, o una litografía de una de las acuarelas firmada por Ortego nada tiene que ver con preocupaciones moralistas noñas, dañinas y escandalizadas como se apunta. Es algo tan simple como aportar piezas del rompecabezas. Hace tiempo que cualquier investigador medianamente serio sabe que los argumentos moralizadores para nada aclaran los asuntos científicos y por tanto no pierde el tiempo con ese tipo de argumentaciones. Sobran pues en mi opinión en el ensayo de María Dolores Cabra las consideraciones que realiza en torno a una hipotética crítica empeñada en separar a Bécquer de las acuarelas con razones moralistas para «salvar la honra» (p. 49) del poeta. Existen, eso sí, becquerianistas que como ella contem-

plan con fascinación la colección y tratan de situarla correctamente en su horizonte creativo, comenzando por su autoría. Hay que reiterarlo una vez más: no sabemos todavía -al menos esta es mi opinión- el alcance real del seudónimo *SEM*.

Pero el ensayo de María Dolores Cabra ofrece otros aspectos de mayor interés. Sobre todo, contiene una notable cantidad de imágenes, que demuestran la reutilización de grabados de *SEM* en los almanaques de sucesivos años de *Gil Blas* después de su primera publicación en 1865 con bailes de nombres de los dibujantes en las portadas que muestran cuán difícil es saber exactamente la participación de unos y otros. Las viñetas, cuyos pies se cambian, adquieren también nuevos sentidos.

Sus comparaciones entre imágenes fotográficas o de la prensa y acuarelas concretas son en ocasiones reveladoras. Así ocurre especialmente en el estudio comparado de fotografías de caricaturas del *Álbum de Contemporáneos Ilustres* del Museo Romántico de Madrid y la acuarela 68 (p. 80). Otras veces las relaciones son más discutibles como sucede con su asociación entre el dibujo *Une belle-mère* (p. 85) y las acuarelas referidas al exilio de Isabel II en Francia. No se debe olvidar que este dibujo a pluma es una hoja suelta que se encontró en el interior del álbum *Spanish Sketches*, de Valeriano Bécquer, pero nada garantiza la autoría del artista sevillano y por tanto debe asociarse a su nombre con extremada prudencia.

La afirmación de que un dibujo del *Álbum Bécquer*, de Valeriano, que tutela la Fundación Lázaro Galdiano (p. 80) parece servir de modelo a algunas acuarelas es sugestiva, pero necesita de una mayor profundización. La escena de Valeriano creo que corresponde a la ópera *Lucia de Lammermoor*: Edgardo y Lucia junto a la fuente de la sirena. Su difusión fue enorme por lo que el acuarelista pudo inspirarse en numerosas imágenes. Igualmente, las acuarelas 41 y 85 creo que tienen su punto de partida en la ópera de Donizetti, pero parodiando por completo su sentido idealista. En el caso de las acuarelas los vestidos del personaje masculino se corresponden a la perfección con las imágenes difundidas por Europa de la ópera diferentes de los del refinado trovador de Valeriano. La transposición irónica del mundo idealizado de las óperas fue habitual en la prensa satírica. Los usos de las óperas más célebres fueron tales que llegaron a cabeceras como ocurre con la revista satírica *Rigoleto*.

El despliegue de imágenes eróticas que pudieron servir de modelos (pp. 86-102) contribuyen a hacer menos insólito el contenido de las acuarelas, pero nada aclaran sobre la autoría.

En definitiva, era ya necesaria una nueva edición de *Los Borbones en pelota*, acogiendo las novedades que se van produciendo sobre la insólita colección de acuarelas, que con tanta agudeza captaron los amenes del reinado de Isabel II. La edición que reseñamos cumple en lo fundamental estos requisitos. **Jesús Rubio**

Postdata: escrita ya esta reseña recibo el ensayo de Marie-Linda Ortega «Donde se dan noticias desde París de Urrabieta, Sem y Ortego». En él se documenta la utilización de croquis de «M. V. Sem» o «M. Sem» en la revista parisiense *L´Illustration* en 1868 y 1869, para la elaboración de grabados con información sobre España, sobre todo en fechas cercanas a la revolución de 1868. Esta vez los dibujantes más cercanos son Vicente Urrabieta -¿ha podido prestar esa V?- y Daniel Urrabieta (más conocido como Daniel Vierge), además del siempre presente Ortego. Más piezas del rompecabezas y más interrogantes que deberán ser respondidos.

***

Javier Delgado, *Job en Veruela (Esculturas del claustro gótico del Monasterio de Veruela)*, Zaragoza, Ibercaja, col. Boira, 1996.

La estrecha vinculación existente entre el Real Monasterio de Santa María de Veruela y la producción artística de los hermanos Bécquer justifica de sobra que demos noticia de este libro bellamente editado sobre el claustro del monasterio. Gustavo Adolfo aludió a su estado de abandono en las cartas *Desde mi celda* y Valeriano dibujó numerosos rincones del mismo, sus capiteles, gárgolas, ménsulas o marcas de canteros en sus álbumes *Expedición de Veruela* y *Spanish Sketches*.

Javier Delgado realiza un sugestivo ensayo de aproximación a la iconografía y simbología del claustro relacionándolo sobre todo con el libro bíblico de Job, que les debió parecer muy misteriosa a los soñadores viajeros románticos que fueron los hermanos Bécquer.

Alguna vez habrá que carear y reproducir juntas todas aquellas esculturas con los dibujos de Valeriano, los grabados que de ellos se hicieron y los comentarios de Gustavo Adolfo con que se publicaron. De momento, los lectores curiosos pueden empezar ya su propio careo entre este libro bellamente ilustrado con fotografías del claustro y los que recogen las obras y textos de los Bécquer. Una parte del «Escorial de Aragón» como Gustavo Adolfo calificó felizmente al monasterio comparece en ellos con toda su belleza y misterio. Toda una invitación al viaje. **Jesús Rubio**

* * *

Ana Rioja, *Julia, rayo de luna,* Madrid, Huerga y Fierro editores, 1996.

Una de las bases de la *leyenda becqueriana* ha sido a lo largo del tiempo la presentación novelada de su relación con las mujeres que se cruzaron en su vida, trasponiendo a éstas las figuras femeninas de sus *Rimas* y *Leyendas* con mayor o menor fortuna. Estas imaginativas lecturas han dado lugar a un sin fin de pastiches del que son los primeros responsables los críticos becquerianos que con tanta frivolidad han barajado literatura y vida. Así las cosas, nada más natural que cuando alguien se deja seducir por la tentación de escribir un relato literario que tenga como protagonista al poeta de las *Rimas* fácilmente confunda con mayor razón la literatura y la vida del poeta.

Es lo que ocurre en esta breve novela de Ana Rioja, fervorosa lectora de Bécquer, que se ha atrevido a escribir nada menos que un relato sobre las relaciones entre el poeta y Julia Espín, la para muchos críticos «mujer ideal» del poeta. Ana Rioja ha dado por buenos relatos anteriores como los de Nombela o Eusebio Blasco sobre cómo se desarrollaron sus relaciones y sobre ellos, la lectura de las obras del poeta en clave autobiográfica ingenua -esto es, identificando literatura y vida- y alguna de las biografías recientes del poeta ha imaginado su novela. Es sintomático que cada uno de los capítulos vaya encabezado por un fragmento de una rima o que después las hermanas Espín se imaginen hasta físicamente asociadas a determinadas rimas. El resultado es una Julia de ojos azules que nada se parece a la de los retratos y otros testimonios que nos han llegado (p. 54); una Julia que describe en su diario el desarrollo de su trato con Gustavo Adolfo hasta la muerte de éste al hilo de una pintoresca cronología en gran parte imaginada y que difícilmente admite una comparación con la de Gustavo Adolfo o Julia. Prosificaciones y glosas de textos becquerianos salpican las páginas y un buen número de anacronismos merman lo que la novela pudiera tener de novela histórica.

El resultado es un endeble pastiche más, lo que no deja de ser una lástima porque la idea es atractiva. Acierta curiosamente, eso sí, al incluir como postdata de las últimas anotaciones del diario de Julia una prosificación de la rima XX, una de las dos que codificada conservan los álbumes de Julia que han permanecido inéditos hasta ahora. Vale la pena descodificarla para leerla en tan primitiva versión: «Sabe si alguna vez tus labios rojos / Qema invisible admósfera abrasada / Que si del alma labios son los ojos / Es un beso de amor cada mirada».

Pero Julia, italianizando presuntuosa su nombre, escribe al comienzo del mismo álbum: «Infelice il cuor che fida / Nel sorriso dell´amor / Brilla e muor qual luce infida / Che smarrisce il viator».

En estos textos y en el conjunto de los álbumes está la clave de lo que fueron realmente aquellas relaciones más que en relatos novelados posteriores. Pero, al día de hoy, las relaciones de Julia Espín y Gustavo Adolfo Bécquer no han encontrado todavía el crítico que las haya dilucidado de manera convincente. Tampoco el novelista capaz de urdir un relato que haya recreado su compleja pasión con la intensidad que tuvo. El relato de Ana Rioja es un intento fallido, adolece de errores de bulto en la documentación histórica y la ficción novelesca es endeble. **Jesús Rubio**

* * *

Carlos Moreno Hernández, *Literatura y cursilería*, Universidad de Valladolid, 1995.

Con la publicación de este libro culmina Carlos Moreno una investigación que le ha ocupado varios años durante los cuales ha ido acumulando testimonios acerca de «lo cursi» sobre todo en la literatura española de los siglos XIX y XX mientras simultáneamente analizaba la literatura crítica posterior que ha producido el análisis de este fenómeno. Algunos ensayos publicados en revistas han jalonado la evolución de esta búsqueda, que concluye ahora en el libro que reseñamos.

Se trata por todo ello de un ensayo bien documentado en el que una amplia muestra de textos de diversa relevancia ha sido sometida a un análisis riguroso que compagina el análisis literario y sociológico. La *cursilería* y *lo cursi* se entienden correctamente sólo teniendo en cuenta la sociedad urbana que los produjo y en la que las clases medias accedieron al consumo de una serie de productos culturales, pero sin poder desprenderse de su *mediocridad*. Tres etapas distingue Carlos Moreno en la consideración de lo cursi: una primera asociada a sus orígenes gaditanos y su propagación en el Madrid isabelino; su auge con la Restauración y su posterior agotamiento ya en nuestro siglo. En sus palabras: «El viaje de lo cursi es cíclico y se repite, de sur a norte, insistentemente; de acuerdo con él configuramos los capítulos no teóricos, los de historia literaria propiamente dicha: De Cádiz a Madrid con el primer romanticismo, donde se afinca de la mano de Zorrilla y el empujón de lo grotesco que Víctor Hugo recogió, según Mesonero, del Seminario de Nobles. Acompaña luego a Bécquer en su propio viaje hacia un Madrid de brumas germánicas, contagiado ya, y lo recoge Galdós en el suyo a su paso por Cádiz. Lo vuelve a recobrar Juan Ramón desde Moguer, entreverado de Kitsch, también germánico, y el propio Ortega, desde su colegio de Málaga, converge con él, y con Machado desde Sevilla. La última oleada coincide con una auténtica invasión desde el sur africano, con paso del Estrecho y asedio a Madrid, cargada de tragedia grotesca y ejército moro, todo disimulado de fascismo europeo: es el

comienzo del fin. Lo cursi va a ser definitivamente engullido por su hermano en la escena internacional, el kitsch.» (p. 13)

El estudio se inscribe así en la línea de historiografía literaria que algunos teóricos vienen propugnando en estos últimos años: aquella que más allá de los cortes cronológicos característicos de nuestros manuales trata de descubrir y analizar continuidades, series literarias en las que se inscriben los textos concretos para confirmarlas o destrozarlas. Datos o textos que aislados desorientan al lector, cobran al insertarlos en esta serie amplia un sentido mucho más atractivo. Y si a primera vista puede sorprender que comparezcan asociados a lo cursi nombres como Bécquer, Clarín, Ortega y Gasset o Antonio Machado, la sorpresa se desvanece cuando se sigue la sólida argumentación en que Carlos Moreno funda sus aseveraciones.

En lo que a Bécquer respecta -en las páginas de *El gnomo* (2, 1993, pp. 41-50) ofrecimos un adelanto- Carlos Moreno estima que «lo cursi» es una adherencia de sus versos derivada de la recepción que estos recibieron a través de sus primeras publicaciones en revistas o tras la publicación de sus *Obras* (1871), vinculada a la leyenda forjada por sus amigos y editores. En su opinión, la existencia de un público lector femenino creciente contribuyó también a esta lectura. Este capítulo, que contrapesa sobre todo las apreciaciones realizadas al respecto por Russell P. Sebold en la «Introducción» a su edición crítica de las *Rimas* (Madrid, Espasa Calpe, 1991), constiuye una notable contribución al análisis de la primera recepción de la poesía becqueriana teniendo en cuenta sus condiciones de producción y difusión que por fortuna cada vez van siendo mejor conocidas.

El libro todo de Carlos Moreno está lleno de agudas apreciaciones con lo que es una invitación a la lectura de numerosos textos desde una novedosa perspectiva. En definitiva, un ensayo excelente de historia literaria. **Jesús Rubio**.

* * *

***Charles Clifford fotógrafo de la España de Isabel II.* Textos de Lee Fontanella y Gerardo Kurtz. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales) y Ediciones El Viso, 1996. 198 págs., profusamente ilustrado (NIPO 301-96-015-2).**

El británico Charles Clifford (1819-1862) fue uno de los fotógrafos más importantes de su época. Permaneció al servicio de Isabel II y de la aristocracia madrileña, alternando el trabajo como fotógrafo de galería y como expedicionario, actividad esta última en la que destacó como pionero y predecesor inmediato del francés Jean Laurent su continuador y en algunos casos «plagiario». La exposición monográfica que se le dedicó entre noviembre y enero de 1996-1997 en las Salas de Exposiciones del Ministerio de Educación y Cultura en el antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid saldó una deuda histórica y recuperó la figura de un fotógrafo que era sobradamente conocido en las referencias bibliográficas y con presencia en exposiciones colectivas, pero no contaba con una exposición ni catálogo monográficos. A esta tarea se entregó de lleno el profesor Lee Fontanella, conocido fotohistoriador estadounidense, autor de la mejor monografía de conjunto sobre la fotografía española antigua: *Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900* (Madrid, Ediciones El Viso, 1981). Él ha sido el comisario de esta muestra en la que ha colaborado el también prestigioso fotohistoriador Gerardo Kurtz. Varios álbumes -como el lujoso de la Alameda de Osuna, h. 1856- y 115 fotografias además

de algún cartel y un daguerrotipo (sobre la faceta como daguerrotipista al frente del «Daguerrotipo inglés» no se ocupó ni el catálogo ni la exposición) compusieron esta magna exposición. El catálogo recogió las extensas fichas redactadas por el profesor Fontanella (115 en total, pp. 72-198) con sendos trabajos previos sobre la biografía «española» de Clifford («Estancia y actividades del fotógrafo Clifford en España», pp. 13-39) y sus desconocidos orígenes como aeronauta, erudito y detectivesco ensayo debido a Gerardo Kurtz («Charles Clifford aeronauta y fotógrafo. Madrid: 1850-1852», pp. 43-69). Acerca de esta última ocupación descubierta a partir de las noticias de la prensa de la época y de los carteles de propaganda editados (se expusieron tres ejemplares de la Biblioteca Nacional de Madrid, también reproducidos en el catálogo, pp. 49, 52 y 53) es posible afirmar que Mr. Clifford realizó la primera fotografía aérea conocida. Por desgracia no se han conservado estas vistas de Madrid ejecutadas en 1851 que se adelantan en seis años a las célebres tomas de París realizadas por Nadar (Kurtz, p. 48). Esta faceta hasta ahora inédita muestra el espíritu romántico e innovador de Clifford que no dudó en aplicar un nuevo invento técnico a un tradicional espectáculo circense, al que por cierto estuvo desde un principio asociada su esposa Jane Clifford -incluso en las en las peligrosas subidas en globo a veces con animales- que por los estudios proporcionados por Fontanella hay que convertir en colaboradora, continuadora e incluso autora de algunas de las fotografías de Clifford (véanse los comentarios de las fichas de las fotografías del Tesoro del Delfín del Museo del Prado -1863, pp. 194-195 y 198- y la Armería Real -1866, pp. 192-193 y 196-197-).

No fue esta una exposición convencional de fotografía -ni por la calidad ni por la importancia del fotógrafo- ni así su catálogo que por vez primera en la historiografía española comentó pormenorizadamente cada fotografía dando reseña no sólo del título, cronología y técnica (positivos a la albúmina a partir de un negativo ora de papel, los más antiguos, ora de cristal, realizado a partir de negativo al colodión, por desgracia todos perdidos), medidas y propietarios sino que analizó *in extenso* cada fotografía (una página por término medio), análisis que fueron en la mayoría de los casos más alla de lo formal (lo noticioso o lo erudito sobre el monumento o vista ejecutados, o la técnica fotográfica...) para entrar en enjundiosos y sugerentes comentarios simbólicos (p. e., a propósito de las vistas del monasterio de El Escorial y la Leyenda Negra, p. 89; o sobre el arco triunfal romano restaurado por Isabel II en el puente de Alcántara, p. 150). El Dr. Fontanella ha aguzado la percepción del espectador y ha revelado el placer de unas imágenes que ya son clásicas.

No podemos describir con pormenor toda la abundante investigación de Fontanella y Kurtz, baste aquí reseñar que está sólidamente documentada en archivo (algo que no es usual en las bibliografías de fotohistoria) y que presenta, si cabe, un fotógrafo que en absoluto desmerece las expectativas que sobre él se habían forjado tanto como técnico como desde un punto de vista estético. Clifford es ya un clásico consagrado y así lo prueba la labor que realizó para la reina Isabel II: todas las fotos de sus viajes regios (el de Valladolid camino de Asturias, el de Baleares, Cataluña y Aragón y el de Andalucía y Murcia) y en especial de las grandes obras públicas de su época, entre las que destaca el gran reportaje dedicado al madrileño Canal de su mismo nombre, tipo de labor de propaganda desconocida hasta entonces en la Península. Además fue el creador de la imagen romántica de España a través de la fotografía; sus tipos

populares (gitanos, pastores, escenas regionales costumbristas, etc.) y las vistas de los rincones recoletos de la Península (en especial de la Alhambra de Granada y de Sevilla) se difundieron por todo el mundo gracias a su notable clientela entre la que se encontraban los reyes y aristócratas más notables de Europa. En definitiva «llevó a cabo una gran obra de una calidad artística desconocida en España hasta entonces» (Lee Fontanella, *Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, 1981). Las fotografías de Clifford tienen el valor añadido a su altísima calidad de mostrarnos una España pretérita hoy en parte desaparecida o transformada radicalmente y que se asocia inmediatamente (o al menos debería) a algo romántico; fotos realizadas además en formatos de negativo (30 x 40 cm de media) hasta entonces inusuales en España -y que Laurent popularizó- que en nada tienen que envidiar los de, por ejemplo, la famosa Misión Heliográfica francesa.

Entregada esta recensión y estando en prensa la revista ha aparecido (diciembre de 1997) la tan esperada monografía *Clifford en España. Un fotógrafo en la Corte de Isabel II* (Madrid, Ediciones El Viso, 1997, edición no venal en exclusiva para Iberdrola de Madrid) que durante años ha preparado el profesor Fontanella. Profusamente ilustrada (hay que reseñar el magnífico hacer de Ediciones El Viso -y a su frente Santiago Saavedra- productora de los anteriores libros de Fontanella) en sus trescientas treinta y cinco páginas desgrana toda su vida, obra y técnica fotográfica acompañada además por el «Inventario de fotografías hecho por Charles Clifford en España» (pp. 231-319) que ocupa un tercio de la obra y la traducción del famoso e inédito *Photographic Scramble* de Clifford (pp. 321 al final) que narra sus aventuras españolas y en el que para delicia de los lectores españoles podrán leer como se prepara la sopa de ajos entre otras maravillas de la España del Ochocientos. En el próximo número de *El Gnomo* publicaremos la recensión crítica de este estudio. **Ricardo Centellas**

* * *

Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, Madrid: Lunwerg Editores S. A., 1997, 303 pp., 150 ilustraciones, enc. tela editorial.

El madrileño Publio López Mondéjar es uno de los fotohistoriadores españoles más importantes de la actualidad y ha «popularizado» en gran medida la fotografía histórica española gracias a la trilogía *Las Fuentes de la Memoria* comenzada con la romántica *Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX* (1989) cuyos catálogos son editados y producidos por Lunwerg, la editorial especializada de mayor renombre en la Península en el campo de la fotografía tanto antigua como contemporánea. No se podía dejar de dar noticia en *El Gnomo* de la reciente aparición -ya cuando la revista estaba en prensa, de ahí la brevedad y apresuramiento de esta nota- de un magnífico manual sobre la historia general de la fotografía en España en el que la primera parte (pp. 15-87) se dedica a la fotografía antigua, entre 1839, fecha de la introducción del daguerrotipo en Barcelona y luego en Madrid, hasta el cambio de siglo en 1900. Se trata de una visión de conjunto muy bien trabada y con una muy selecta ilustración en la que no ha dejado su autor de proporcionar novedades; en definitiva un libro que lleva camino de convertirse en obra de referencia. Así, creo que es la primera vez que se da noticia del daguerrotipo anónimo *Vista de la casa Xifré, contigua a la muralla de Mar* realizado en Barcelona en septiembre 1848, incunable fotográfico conservado en el Museu d'Art Modern de

Tarragona -institución que tantos esfuerzos dedica a la exposición de fotografía tanto antigua como contemporánea-. Después de analizar el texto, la época del daguerrotipo y el paso a la «imagen multiplicada» (el calotipo) según feliz expresión acuñada por W. Ivins se detiene López Mondéjar en las dos figuras más sobresalientes del ochocientos español: el británico Charles Clifford y su sucesor estético -y hasta moral- el francés Juan Laurent (pp. 43-46). Después de este intermedio, se describen los verdaderos pioneros españoles (pp. 47ss.) entre los que destacan José Spreáfico, José Martínez Sánchez (durante un tiempo asociado a J. Laurent para el que realizó importantes fotografías de Obras Públicas cuya verdadera autoría pasó desapercibida bajo el sello de J. Laurent y Cía.), Martínez Hebert, Casiano Alguacil, Antonio Cánovas del Castillo *Kaulak*, etc. Nombres y nombres que poco a poco van saliendo del anonimato gracias al progreso de los estudios de fotohistoria española cada vez más en alza tanto los de tipo global como los locales que cada vez dan mejores frutos. Después de repasar la fotografía de retrato y su masificación con la proliferación de estudios y galerías, e incluso el auge de los fotógrafos aficionados (cuyo mejor exponente al cierre del siglo XIX fue el premio Nobel Santiago Ramón y Cajal) cierra el repaso del siglo XIX un capítulo sobre la naciente fotografía de prensa (pp. 78 ss.) en el que gracias a los avances de la técnica de impresión la fotografía va a pasar a ser reproducida sin la mediación del antaño paso intermedio de la estampa (primero la xilografía a contrafibra y más tarde el grabado en acero...). Al final del manual y despues de resumir la historia de la fotografía en el siglo XX ha recogido su autor un útil glosario de términos de fotografía en el que con gran claridad se explica qué es un calotipo o un dagrerrotipo, bases técnicas sin las cuales no es posible comprender este invento romántico (pp. 281-286). **Ricardo Centellas**

* * *

***J. Laurent y Cía. en Aragón. Fotografías 1861-1877*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1997, 190 pp. Catálogo de Exposición. Comisariado: Ricardo Centellas Salamero y Alfredo Romero Santamaría.**

A nadie se le oculta a estas alturas que en siglo XIX se modificó profundamente la percepción del hombre occidental. Jugaron un papel decisivo en este cambio una serie de circunstancias concurrentes entre las que se cuenta la revolución industrial que propició la aparición de nuevos artilugios para fijar y reproducir la realidad. Entre ellos la fotografía ocupa un lugar singular que, por fortuna, también España va siendo objeto de estudios históricos cada vez más abundantes y rigurosos. Gracias al trabajo de los foto-historiadores se van así recuperando cada vez más imágenes del pasado, se van reconstruyendo con mayor fidelidad aquellos tiempos, cómo se vivió la difusión social de los nuevos artilugios o su inevitable repercusión en la creación artística.

En este horizonte se inserta la exposición sobre Jean Laurent y Cía. cuyo catálogo reseñamos. La importancia de este fotógrafo para entender lo ocurrido en la fotografía española del pasado siglo es indispensable tanto por el volumen y calidad de su producción como por otra serie de iniciativas suyas que dieron a la fotografía una presencia social impresionante en pocos años, convirtiéndola en una industria sin renunciar a sus posibilidades artísticas. Los miles de imágenes fotográficas de Laurent y sus colaboradores, convertidas en millones gracias a los cada vez mejores procedimientos de copia y distri-

bución comercial, pusieron al alcance de los ciudadanos un volumen de información gráfica enorme, que necesariamente les influyó.

Entre los muchos méritos de esta excelente exposición y catálogo se cuentan el haber afrontado el estudio de las imágenes de Aragón realizadas por Laurent y sus colaboradores, entrecruzando perspectivas, que ayudan a entender mucho mejor el complejo mundo que subyace en su creación y difusión. Alfredo Romero presenta un panorama de la fotografía en Aragón en aquella época, reconstruido a partir de la búsqueda en la prensa y otras fuentes documentales como catálogos de exposiciones, álbumes fotográficos o la obra como fotógrafo del aragonés Santiago Ramón y Cajal (pp. 9-46). Pedro Rújula realiza un atractivo ensayo sobre las relaciones entre ferrocarril y fotografía (pp. 47-60). El primero -que simboliza por sí sólo la fuerza arrolladora del progreso- dio una gran movilidad a los fotógrafos, pero a su vez, las imágenes de los fotógrafos lo popularizaron y fijaron la grandeza épica de sus trazados de los que aquí se describen los realizados en Aragón en tiempos de Laurent y las fotografías con que éste contribuyó a dejar memoria gráfica. Ricardo Centellas realiza una muy precisa aproximación a la trayectoria del fotógrafo, atendiendo tanto a sus facetas de industrial de la fotografía como a las de fotógrafo viajero al modo romántico, buscando no sólo los espacios e iniciativas de la modernidad, sino los lugares apartados o el patrimonio artístico y monumental. Si sus fotografías sobre Zaragoza y sus novedades urbanísticas o las dedicadas al trazado ferroviario nos sitúan del lado de la modernidad, su magnífica serie sobre el Monasterio de Piedra o Alhama de Aragón y las de diversos monumentos zaragozanos o de otros lugares nos descubren a un viajero con un pie en la fascinación por la modernidad y el otro en las nostalgias románticas (pp. 61-86). Las inquietudes de Laurent eran múltiples y por ellas contamos con documentos inapreciables para la historia. Entre ellos no son los menores los referidos al mundo de la cultura, sean retratos de artistas notables -cómo olvidar su retrato de Gustavo Adolfo Bécquer o sus fotografías de obras de Valeriano-, monumentos u obras artísticas de numerosos artistas como Goya al que dedica unas páginas tan precisas como oportunas Ricardo Centellas («La imagen multiplicada. Laurent fotógrafo de Goya», pp. 87-97). El catálogo se cierra, en fin, con un inventario de fotografías de J. Laurent y Cía. relativas a Aragón, que firman Ricardo Centellas y Carlos Teixidor (pp. 99-187). Sus cuidadas fichas técnicas y sus excelentes reproducciones acaban convirtiendo este catálogo en una obra ejemplar no sólo sobre el tema estudiado sino sobre cómo debe ir abordándose el estudio de la fotografía española en la pasada centuria. Detrás de la evidencia de cualquiera de aquellas imágenes es todo un mundo lo que late. Los autores de esta obra han realizado un esfuerzo encomiable por desvelarlo y ponerlo ante nuestros ojos con rigor y con contenida pasión. Se manifiestan éstos en los documentados trabajos, pero también en la precisa reproducción de las imágenes ya sean las fotográficas o las de otros documentos en cuya selección no se ha sido menos precisos y rigurosos. La crítica becqueriana no debiera olvidar nunca que éste y no otro fue el verdadero horizonte de la creación becqueriana. Conocerlo nos sitúa en condiciones cada vez mejores de entender su trayectoria personal y artística donde las tensiones entre tradición y modernidad afloran permanentemente. Era el signo de los tiempos. **Jesús Rubio**

* * *

Francisco Navarro Villoslada, *Obra poética*. Edición y estudio preliminar de

Carlos Mata Induráin. Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Pamplona, 1997.

Continúa, infatigable, Carlos Mata con la meritoria tarea de rescatar del olvido la obra de Navarro Villoslada. Reseñamos en estas mismas páginas (vol. 5) su magnífico *F. Navarro Villoslada y sus novelas históricas* (1995), y ahora nos sorprende con una elegante edición de sus poesías, no sin anunciarnos en nota que anda revolviendo los papeles del archivo del autor, cedido por sus bisnietos a la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Navarra, «donde actualmente me ocupo de su estudio y catalogación...». Estoy seguro que ha de brindarnos Carlos Mata algún hallazgo importante, siendo como fue Navarro Villoslada escritor, periodista y político importante en su tiempo.

Hace bien Carlos Mata en publicar estos poemas, aun cuando se esté de acuerdo con Kurt Spang, quien en las palabras de presentación de este volumen advierte de que se trata de una poesía «ampulosa en sus formas, a veces altisonante, quizá incluso pueda parecer algo vacía y, seguramente, bastante alejada de la sensibilidad poética actual...» (p. 18). Y hace bien porque, además de mostrar el carácter polifacético de este escritor, sus poemas nos revelan -sobre todo para quien no ha tenido la fortuna de leer el ensayo antes citado de Carlos Mata- no ya al escritor profundamente religioso, sino al joven poeta liberal y algo revolucionario que también fue Navarro Villoslada: al admirador de Espartero, al debelador del pretendiente carlista, a quien llama «imbécil tirano», al entusiasta de Isabel II y de la libertad, y al seguidor de Larra y Espronceda.

Gracias a esta edición de poemas dificilísimos de encontrar, descubrimos la juventud liberal-radical de Navarro Villoslada, en política o en literatura, y descubrimos su tránsito al conservadurismo y al carlismo, periplo nada extraño en su época -y en la nuestra-. Navarro Villoslada forma parte de esa legión de escritores y políticos decimonónicos que iniciaron su andadura luchando por la libertad y la terminaron asustados de lo que con ésta se hacía. De ese grupo de hombres notables, que encabeza sin duda Luis González Bravo, ministro isabelino en su madurez pero progresista radical en su juventud, que se impusieron la ingrata tarea -también romántica- de forzar a la historia, tras ayudar a que diera un «paso adelante», a dar después «dos pasos atrás».

Carlos Mata cree «sinceramente que algunas de ellas [de las 54 poesías que edita] podrían figurar con merecimiento en las antologías literarias, cuando menos en las de poesía del siglo XIX. Ahora bien, para que eso pueda suceder, primero tienen que ser conocidas. Y ese es el principal objeto de esta edición: rescatar del olvido casi completo en que se encontraba una parte de la producción literaria de un autor que, en el panorama de las letras navarras, ocupa un lugar destacado» (p. 53). Así sea. **Jesús Costa**

***

***Fábulas políticas originales de D. José M. Gutiérrez de Alba; dedicadas por su autor al pueblo libre*, Segunda edición, Sevilla, Establecimiento Tipográfico, á cargo de Juan Moyano, 1945. [Reproducción de la segunda edición, Sevilla, Fundación El Monte, 1997, con «Introducción» de José Manuel Campos Díaz]**

***La tapada, novela tradicional por D. José María Gutiérreez de Alba*, Sevilla, Imprenta de su autor, 1846. [Reproducción facsímil de la primera edición, Sevilla, Fundación El Monte, 1997, con «Introducción» de Enrique Baltanás]**

***Diego Corrientes ó el bandido generoso, drama andaluz en tres actos y en verso, por Don José María Gutiérrez de Alba*, Madrid, Imprenta de J. González y A. Vicente, 1848. [Reproducción de la primera edición, Sevilla, Fundación El Monte, 1997, con «Introducción» de José Luis Pérez Moreno]**

El paso del tiempo ha sido muy cruel con la obra de este escritor decimonónico, que ya en vida vio cómo su fama, que llegó a ser considerable en los años sesenta, se fue desvaneciendo al quedar sus escritos anticuados. Con todo, a la hora de historiar algunos de los géneros más populares de mediados del siglo XIX, sus escritos resultan de necesaria consideración. Tal ocurre con la utilización política de la fábula -que le dio popularidad-, el melodrama -su *Diego Corrientes* alcanzó gran éxito y contribuyó decisivamente en la difusión del andalucismo al igual que sus artículos de costumbres- y la que que consideramos su aportación más personal: la creación de la revista teatral política en los años previos a la revolución de 1868, que cultivó con una brillantez excepcional.

Así las cosas, las tres ediciones de las que damos noticia y que han sido realizadas al calor del centenario del escritor son no solo oportunas sino necesarias porque facilitan el acceso a unos textos ya raros y arropados de introducciones suficientes para contextualizarlos y poder valorar su alcance. J. M. Campos Díaz sitúa sus fábulas en relación con otras colecciones de éstas que llegaron a ser una moda a mediados de siglo. E. Baltanás -que ya publicó otra edición de la novela en 1984- sitúa el relato de Gutiérrez de Alba entre la novela histórica y la leyenda. J. L. Pérez Moreno traza un sucinto recorrido por la numerosa producción del alcalareño y el lugar que ocupa dentro de ella su *Diego Corrientes*.

La edición de las actas del congreso que con motivo del Centenario se celebró el pasado mes de febrero en Alcalá de Guadaíra (Sevilla), impulsado con tesón y dirigido por José Manuel Campos Díaz, proporcinará a los estudiosos una imagen mucho más completa de este curioso escritor decimonónico de quien Valeriano Bécquer pintó, por cierto, un buen retrato, que espera ser incorporado al catálogo de obras de éste. **Jesús Rubio**

* * *

Algunas notas sobre publicaciones en torno al 250 aniversario del nacimiento de Goya

La conmemoración del 250 aniversario del nacimiento del genial pintor de Fuendetodos ha dejado tras de sí un caudaloso reguero de actividades y publicaciones. No es este el lugar para hacer un balance de todo ello pues la variedad es enorme, desbordando con mucho los límites temáticos y cronológicos de *El gnomo*. Algunas de las publicaciones, no obstante, ofrecen un interés particular para el estudio de los Bécquer y su entorno y queremos dar al menos noticia de ellas. Alguna vez habrá que abordar la relación entre la obra plástica de los Bécquer y Goya. Sus años madrileños fueron pródigos en publicaciones goyescas que a buen seguro no ignoraron. Algunas de las más notables de estas han sido objeto de reediciones con motivo de la efemérides recién acabada y ponen al alcance de los lectores así textos fundamentales de la crítica sobre Goya.

Tal es el caso de los cinco artículos de Valentín Carderera que con el título de *Estudios sobre Goya (1835-1885)* -Zaragoza, Institución Fernando El Católico MDCCCLXXXVI- ha recopilado y editado Ricardo Centellas, precedidos de un

minucioso prólogo. El arco cronológico de los ensayos abarca desde 1835 en que el erudito oscense publicó una biografía de Goya en *El Artista* hasta un ensayo póstumo editado en 1885. Pero acaso más importantes fueron sus dos ensayos sobre los dibujos y aguafuertes publicados en la *Gazette des Beaux Arts* en 1860 y 1863, contribuciones importantes en la valoración de estas facetas del artista.

El mismo historiador ha prologado la edición facsímil de *Goya. Noticias biográficas* (Zaragoza, 1868) -ahora Zaragoza, Institución Fernando El Católico, MDCCCLXXXVI-, por D. Francisco Zapater y Gómez, heredero del amigo de Goya, Martín Zapater. El denso prólogo desgrana con cuidado las actividades de éste bibliófilo y coleccionista -conservó las cartas del pintor a Martín Zapater- de decisiva importancia para los estudios sobre Goya por sus escritos y sobre todo por los datos que proporcionó a otros historiadores como Yriarte, de cuyo *Goya* (Paris, Henri Plon, 1867) también se ha realizado una edicón facsímil, seguida de una traducción al español de Enrique Canfranc y Lourdes Lachén (Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1997).

El repaso de facsímiles de obras del siglo XIX se cierra con la mención del de la traducción de *Goya* de Laurencio Matheron, realizada por G. Belmonte Müller (Madrid, 1890), publicado también por la Diputación General de Aragón (Zaragoza, 1996).

La efemérides citada ha servido así para facilitar al lector una serie de textos tan raros como imprescindibles para el estudio de Goya cuya fama fue creciendo imparable a lo largo del siglo XIX como estudió ya hace años Nigel Glendinning en su magistral *Goya y sus críticos* (Madrid, Taurus, 1982), convertido en modelo inevitable y suscitando ya en vida las opiniones más controvertidas. La pintura decimonónica sigue caminos iniciados por él, pero también la literatura, en particular la satírica y la fantástica, se nutre de sus imágenes tan ricas en referentes literarios por otra parte como viene mostrando la crítica y han vuelto a evidenciar publicaciones recientes como las de Leonardo Romero, Julián Gállego y Juan Miguel Serrera en sus contribuciones al Congreso *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo* (Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1997, coord. María del Carmen Lacarra). Casi todas las ponencias de este congreso, en realidad, incidieron en aspectos de interés para los estudiosos tanto del pintor como de su actividad y fortuna durante el siglo XIX, sean episodios concretos como los sucesos de 1808 (Jeannine Baticle), las funciones de la religiosidad y lo religioso (Arturo Ansón), los usos de la iconografía (Rosa López Torrijos) o la fortuna de las estampas de Goya imprescindibles para entender el arte gráfico durante todo el siglo (Elena Santiago).

Otros libros, actas de congresos y catálogos de exposiciones publicados en los últimos meses contienen estudios importantes en estas mismas direcciones. Así, *Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres estudios* (Madrid, Calcografía Nacional, 1996, 2 vols.) con textos de Juan Carrete, Nigel Glendinning, Juan Miguel Serrera y Jesusa Vega. O *Disparates. Francisco de Goya. Tres visiones* (Madrid, Calcografía Nacional, 1997, coord. Juan Carrete y José Manuel Matilla), con ensayos de Pedro Aullón de Haro, Valeriano Bozal, Nigel Glendinning, Jesusa Vega y Javier Blas. Ofrecen las dos obras ediciones de excepcional calidad arropadas con unos textos magistrales sobre estas obras de Goya, amén de una actualizada bibliografía. Resultados de otras búsquedas contienen los ensayos de Jutta Held, Teresa Posada o Janis Tomlinson en *Permanencia de la memoria. Cartones para tapiz y dibujos de Goya* (Zaragoza,

Gobierno de Aragón, 1997).

Al llamar la atención sobre estas publicaciones -apenas unas pocas de las muchas que cabría aducir- lo hacemos para sugerir temas que deben ser más investigados para que el horizonte cultural sobre el que hay que situar la producción artística de los Bécquer se muestre más nítido, un horizonte en el que convergen entrecruzándose modelos pictóricos y literarios entre los que Goya destaca sobre manera. **Jesús Rubio**