

LA ESPAÑA ROMÁNTICA

1830 ~ 1860

y

EL ÁLBUM DE JULIA ESPÍN DE **Gustavo Adolfo Bécquer**



GUILLERMO DE OSMA GALERÍA • MADRID, 1997

LA ESPAÑA ROMÁNTICA



LA ESPAÑA ROMÁNTICA

1830 ~ 1860

GUILLERMO DE OSMA, **LOS AÑOS ROMÁNTICOS** *pág. 5* • CARLOS REYERO, **La pintura**

romántica en España *pág. 7* • FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ, **ÁLBUM**

OURADOU *pág. 15* • RELACIÓN DE LAS **OBRAS EXPUESTAS** *pág. 21* • CATÁLOGO *pág. 25* •

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ, PINTURA Y LITERATURA EN

Gustavo Adolfo Bécquer:

LOS ÁLBUMES DE **Julia Espín** *pág. 51* • SELECCIÓN DEL **PRIMER ÁLBUM** Y **Catálogo**

descriptivo DE LOS ÁLBUMES *pág. 59* • **FACSIMIL** DE **LES MORTS POUR RIRE**



GUILLERMO DE OSMA **GALERÍA** • MADRID, 1997

Agradecimientos

JAVIER BARCÁIZTEGUI, Vizconde de Monserrat, Madrid
JOSÉ LUIS DÍEZ, Madrid
DUQUESA DE FERNANDINA, Madrid
CARLOS GONZÁLEZ, Barcelona
GREGORIO MARAÑÓN MOYA, Madrid
MONTSE MARTÍ, Barcelona
RAFAEL MONTESINOS, Madrid
ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, Madrid
FAMILIA QUIROGA, Madrid

CARLOS REYERO, Madrid
ALBERTO DE LOS RÍOS, Madrid
JESÚS RUBIO, Zaragoza
LUIS SAGRERA, Madrid
JOSÉ LUIS SANCHO, Madrid
RAFAEL SEGOVIA, Madrid
JOSÉ LUIS SOUTO, Madrid
GABRIEL TERRADES, París
ANDRÉS TRAPIELLO, Madrid

Guillermo de Osma GALERÍA

del 7 de mayo al 27 de junio de 1997

CLAUDIO COELLO, 4. 28001 MADRID · TEL.: (91) 435 59 36 · FAX: (91) 431 31 75

ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA: P. 35 DEL ÁLBUM DE DIBUJOS DE G.A. BÉCQUER

© de este catálogo: Guillermo de Osma Galería · © de los textos: Carlos Reyero y Jesús Rubio
Coordinación: María González de Castejón · Tipógrafos: Andrés Trapiello y Alfonso Meléndez

Fotografía: Joaquín Cortés y Alejandro Lamas

Impresión: Artegraf, S.A. (calle Sebastián Gómez, 5. Madrid)

Depósito Legal: M - 16.011 - 1997

LOS AÑOS ROMÁNTICOS

GUILLERMO DE OSMA

Los años románticos en España, que discurren entre 1830 y 1860, fueron sin duda una edad de plata de la cultura española. Tanto histórica como artísticamente fue una época apasionante donde una joven generación de escritores, pintores, arquitectos, críticos, músicos... ejercieron su talento, muy notable en muchos casos.

Somos un país que muy a menudo valora mal o poco aspectos fundamentales y valiosos de nuestra cultura, y yo creo que la época romántica es uno de ellos. A pesar del enorme atractivo de este momento, está todavía por hacer una gran exposición sobre el Romanticismo. Estoy seguro de que sería una gran revelación.

MANUEL CASTELLANO, PINTOR Y FOTÓGRAFO, H. 1860



Muchos de los mejores artistas de este momento siguen siendo unos grandes desconocidos, como es el caso de Alenza.

Gracias a la maravillosa exposición Madrazo que organizó José Luis Díez en el Prado en 1995 comprendimos —al fin— la extraordinaria calidad de este artista tan bueno o mejor que Winterhalter.

Villaamil fue sin duda uno de los grandes paisajistas europeos del momento. Pero si incluso estos grandes artistas están todavía poco valorados, no digamos artistas tan interesantes como Manuel Castellano, uno de los primeros en interesarse por la

fotografía de la que fue un pionero y gran coleccionista cuyo archivo ingresó en la Biblioteca Nacional.

En el fondo debería agradecer este abandono, que nos permite encontrar y ofrecer todavía obras importantes y muy atractivas en valores razonables.

España estuvo estos años de moda en Europa y la lista de viajeros ilustres que vinieron es impresionante: Merimée, Gautier, Dauzats, Delacroix, Blanchard, Alejandro Dumas, el barón Taylor, Richard Ford, David Roberts, John F. Lewis y un largo etcétera. Sin duda venían cautivados por el lado exótico y remoto de nuestro país pero sería interesante estudiar el eco y las influencias de estos viajeros. Roberts fue fundamental para entender a un artista como Villaamil o a los paisajistas románticos sevillanos como Barrón. Madrazo en Madrid recibió y paseó a todos los ilustres viajeros franceses como él mismo indica en su correspondencia, ya en su temprana revista *El Artista* colaboraron algunos artistas franceses. La relación entre literatos y escritores también fue muy intensa y merece profundizarse.

En esta exposición pretendemos mostrar y dar una pequeña idea de la gran riqueza e interés de estos años románticos y al lado de los grandes pintores como Madrazo, Lucas, Alenza, Villaamil, Castellano, Esquivel o Barrón, hemos querido mostrar las obras de artistas menos conocidos, junto a las de artistas extranjeros que pintaron aquí. El espléndido cuadro de Pharamond Blanchard, muy amigo de los Madrazo «Bandoleros en la sierra de Madrid» (cat. núm. 5), fechado en 1829 es, sin duda, uno de los primeros cuadros románticos de tema español del que generaría toda una iconografía fundamental en la pintura española y europea del siglo XIX.

Junto a los pintores hemos querido exponer algunos ejemplos de arquitectura y artes decorativas.

Hay aspectos que me sugieren ciertos paralelos con los años de vanguardia del siglo XX a los que hemos dedicado gran parte de las exposiciones de esta galería.

Pero si la época de las vanguardias ha despertado un enorme interés estos últimos años gracias a una serie de importantes exposiciones y publicaciones, queda mucho por hacer en el siglo XIX.

Me gustaría—como colofón— mencionar los extraordinarios álbumes de dibujos del gran poeta romántico español Gustavo Adolfo Bécquer que se exponen aquí por primera vez.

La imaginación, la frescura, la temática, la calidad de estos dibujos, realizados hacia 1860, son excepcionales y la impresión que producen al contemplarlos es de una gran emoción. Además de unas joyas artísticas, son, sin duda una aportación de enorme relevancia no sólo para entender la figura del poeta sino de toda su época.



LOS ALEMANES
SCHROPP
MONTERA 12

FABRICA DE SOMBREROS
DE CASAS
Y CAMBIO DE MONEDAS Y BILLETES
PLAZUELA DEL ANGEL
Nº 7

POLVOS DENTIFICOS DE QUIROGA
CALLE DELA MONTERA 10 EL ARBO EN TRES VUELO

DEPOSITO
DE BOTONES
PARA
EL EJERCITO ARMADO
Y PAYSANO
CALLE DELA MONTERA 49

LA CORTE DE
ESPAÑA
CARRETAS Nº 6

BARNICES, COLORES
PARA TODA CLASE DE CARRUAGES
DE LA GRAN FABRICA DE
NOBLES HOARE DE LONDRE
CALLE DELA MONTERA 12

DE LAS FAMILIAS
CHOCOLATE ATEMPERANTE
COMPANIA COLONIAL MONTERA 16

REPARACION DE CARRETAS

LA PINTURA ROMÁNTICA EN ESPAÑA

CARLOS REYERO

LA debilidad del pensamiento romántico en España, en consonancia con la crisis general vivida tras el derrumbamiento del Antiguo Régimen, muchas de cuyas estructuras se resistían ferozmente a desaparecer, contrasta con la enorme vitalidad coetánea del mito de lo español, básicamente construido desde presupuestos románticos, a partir de un teóri-



CLIFFORD, VISTA DE LA PUERTA DEL SOL, H. 1854

PÁGINA ANTERIOR, ANÓNIMO, ANUNCIOS EN LA PUERTA DEL SOL DURANTE LA REFORMA, 1859

co determinismo geográfico, una aparente singularidad en el carácter y unas hipotéticas tradiciones culturales comunes (todo ello, por cierto, constantemente reinterpretado después según los intereses de cada momento: el Romanticismo nos enseñó, entre otras cosas, a cambiar la perspectiva de la historia como si necesitásemos siempre del beneplácito de Clío para amparar nuestras ideas). Ambos factores —de un lado, la relativa pobreza teórica, acompañada, hasta cierto punto al menos, de una escasez de aspiraciones creativas (aunque algunas sean tan valiosas y todas tan deliciosas) y, desde luego, de una falta de infraestructuras, y, de otro, el incalculable poder de un mito cuyas consecuencias transformadoras (y también lastradoras) habrían de revelarse enormes—

producen una inquietante paradoja en el historiador que trata de interpretar un fenómeno tan importante en la historia de la cultura en el marco de las específicas circunstancias vividas en España durante la primera mitad del siglo XIX.

Marco histórico, cultural e institucional

Las raíces del Romanticismo hay que buscarlas dentro de las aspiraciones y, sobre todo, de las contradicciones del espíritu ilustrado —en esa siempre difícil conciliación entre pasión y orden— que gradualmente impregnó el talante de los aristócratas e intelectuales del siglo XVIII, desde los propios monarcas a los dirigentes de las grandes instituciones culturales —como la Academia— a quienes entonces estaba ligada la principal actividad artística. Aspectos tales como la conciencia de vivir un tiempo distinto del pasado, que llevó a profundizar en la historia y, en concreto, a estudiar, por ejemplo, los grandes monumentos de otras épocas (¡Y no sólo se contempló el Escorial sino también la Alhambra!), el análisis pormenorizado y minucioso del entorno (la ciudad, la calle, la arquitectura, la tierra, el cielo), la mirada curiosa a los distintos tipos humanos (según edades, profesiones, vivencias, carácter), la exploración de la privacidad y de la individualidad, que habrían de constituir, todos ellos, objetivos esenciales del Romanticismo, estaban ya presentes, de algún modo, entre los ilustrados. No fue ese, sin embargo, el motivo —por lo menos, el principal— por el cual el Romanticismo español acabó por tener un talante tan moderado y conciliador en sus propuestas cuando se convirtió en la corriente dominante de la cultura de una época —lo que ha permitido hablar de un Romanticismo ecléctico—

sino, más bien, las circunstancias históricas —con intereses tan encontrados— en las que se vió obligado a desarrollarse. La guerra de la Independencia abrió una dolorosa brecha en la realidad española, aparentemente conducida hacia la unidad por el absolutismo fernandino, que trató de imponer, a contrapelo de los tiempos, la retórica del siglo anterior como si nada hubiera pasado. Para el desarrollo del gusto y del ejercicio de la pintura, uno de los acontecimientos artístico-culturales más decisivos de aquellos años, en principio tan oscuros, fue la inauguración del Museo del Prado el 19 de noviembre de 1819, once meses después de la muerte de María Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII, a quien la tradición atribuye los desvelos necesarios para alumbrar tan ilustre institución. Bernardo López Piquer (1799-1874) dejaría constancia de esa contribución en un retrato póstumo de la reina (1829, Madrid, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro) cuyo sentido conmemorativo es patente.

Pero, durante el reinado fernandino, la persecución y exilio de los liberales, a quienes estuvo muy ligada la difusión del Romanticismo, impidió una continuidad de la nueva tendencia, a pesar de que las inquietudes de los intelectuales, cuya adaptación al marco institucional no fue entonces fácil, eran ya claramente otras. Es cierto que también la Europa romántica fue la del conservador Congreso de Viena, pero, al menos en Francia, la revolución de 1830 terminaría por llevar al poder a una generación combativa cuyas obras no tienen parangón posible a este lado de los Pirineos. Con todo, los intentos por hacer del Romanticismo una corriente asumible y coherente con los principios del orden establecido y reglado, lo que se produjo a lo largo de los años treinta y cuarenta, coincidió con su implantación en España. Los principales protagonistas de la vida artística española a partir de la nueva constitución del año 1837 —fecha a la que, por muchos motivos, se puede conceder un cierto valor referencial— se abrieron, en unos casos, a todo cuanto ya constituía una corriente generalizada del gusto en Europa, en especial de Francia, en aras de demostrar una superioridad cosmopolita plagada de eclecticismo, o se dejaron llevar, casi todos, por la mirada embelesada de los extranjeros que visitaban el país e invitaban a inspirarse en paisajes, monumentos y tradiciones artísticas. Tales fueron, de hecho, las dos vertientes que habrían de marcar la actividad creativa de impronta romántica —y especialmente la pictórica— durante varias décadas.

La difusión del Romanticismo en España fue posible gracias a la existencia de un buen número de publicaciones periódicas —aunque, casi todas ellas, de escasa duración, lo que no disminuye su importancia, como *El Artista* (Madrid, 1835-36) o, mucho más popular, el *Semanario Pintoresco Español* (Madrid, 1836-57)— y de algunas instituciones que dieron un nuevo sentido a la vida artística, como los liceos artísticos y literarios —el de Madrid se fundó en 1837— o, incluso, las tertulias en cafés y ateneos que promovieron el intercambio de experiencias plásticas, literarias y musicales en el marco de la vida y de las aspiraciones cotidianas, lo que constituye un germen esencial para entender la creatividad contemporánea. De todos modos, la orientación y propagación que habría de alcanzar el Romanticismo en España aparece muy ligada (aunque, en principio, parezca una contradicción) a las instituciones académicas. En Madrid, por ejemplo, la Academia de San Fernando controlaba la actividad docente y promovía ayudas para que los alumnos estudiasen en el extranjero (casi todos en Roma, donde la presencia de J.-A.-D. Ingres al frente de la prestigiosa Academia francesa de la Villa Medici y el fervor suscitado allí por el nazarenismo de origen germánico justifica, entre otras razones, el sesgo estilístico adoptado por los pintores españoles de composición), de manera que ni profesores ni alumnos estaban ajenos a las modas internacionales. Las exposiciones anuales de la Academia de San Fernando constituyeron, hasta la institucionalización de las Nacionales en 1856 (cuyo arranque y primer desarrollo es, claramente, de inspiración romántica también), el



ANÓNIMO, MUJER EN UN BALCÓN MADRILEÑO

punto de encuentro más importante para el debate sobre el papel —todavía tan limitado— que la obra de arte habría de tener en la sociedad. Los receptores de esas obras fueron, en gran parte

todavía, el Estado y la Corona (menos la Iglesia, aunque la pintura religiosa sobrevivió teñida de sentimentalismo humano): los pintores que trabajaron para ambas instituciones rigieron —casi sin contestación— los destinos de la vida artística. Pero no puede negarse, al mismo tiempo, la existencia de una clientela particular (en principio aristócratas, pero, enseguida, no necesariamente) que —cabe, al menos, pensarlo— desarrollaron sus propias preferencias en cuestiones de gusto. Nunca se debe de dejar de tener presente, tampoco, como referente sociológico, que el pintor romántico español se debatió constantemente entre su profesionalización (de hecho, todos se dedicaron a actividades variadas más o menos ligadas a su condición de «expertos en arte») y los deseos de ejercer libre y vocationalmente su tarea como si fueran genios predestinados (lo

que, a veces, les llevó a esconderse tras una imagen legendaria, adornada luego por una historiografía artística plagada de retórica).



ANÓNIMO, SENTADOS DE IZDA. A DCHA.: BENITO MURILLO, LUIS DE MADRAZO, CARLOS DE HAES, MOLONI. DE PIE DE IZDA. A DCHA.: CONDE DE LA UNIÓN, FEDERICO DE MADRAZO, CARLOS LUIS DE RIVERA, RAIMUNDO DE MADRAZO Y MANUEL CASTELLANO

El retrato y la pintura de composición

Desde un punto de vista institucional, la personalidad de Federico de Madrazo (1815-1894) —que, entre otros cargos, llegó a ocupar los de primer pintor de cámara, director del Museo del Prado, de la Academia de Bellas de San Fernando y miembro casi permanente del jurado de las Exposiciones Nacionales— dominó no sólo la vida artística madrileña habitualmente calificada de romántica o postromántica sino una buena parte de las directrices generales que tomaron los jóvenes pintores españoles coetáneos integrados en el sistema que férreamente controlaba y, sobre todo, la imagen del arte moderno español en el extranjero, a cuya jerarquía valorativa todavía difícilmente podemos sustraernos. A su doble formación romano-parisina (en realidad muy coherente porque integraba dos corrientes muy próximas como eran el nazarenismo germánico, a la moda en la Ciudad Eterna, y el purismo ingresco, que era lo más prestigiado en los círculos oficiales franceses) superpuso otra tendencia menos compatible, en principio, con aquella, como era la tradición española (así todo, interpretada siempre en clave muy moderada), cuya valoración en el extranjero, sobre todo en Francia, empezaba a ser creciente. Los débitos con el mundo ingresco fueron mucho más acusados en los comienzos de su carrera, como se aprecia, por ejemplo, en la *Odalisca* (c. 1850), evocación de la *Odalisca con esclava* (1836-40, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum) del maestro de Montauban y uno de los pocos ejemplos de desnudo femenino ambientado en un harén que se pintaron entonces en la pintura española y que tantísima fortuna iconográfica habrían de alcanzar después dentro del género orientalista que comenzaría poniendo de moda el Romanticismo.

Pero Federico de Madrazo fue, ante todo, un retratista. Ante él posaron los grandes personajes de la vida pública española del siglo XIX y el catálogo de su obra constituye la galería iconográfica más rica de un mundo encantadoramente obsesionado por las apariencias. Su triunfo dentro del pabellón español en la Exposición Universal de París de 1855 —donde, entre otras obras, estaba el atractivo *Retrato de la Duquesa de Medinaceli* (1854, Fundación Casa de



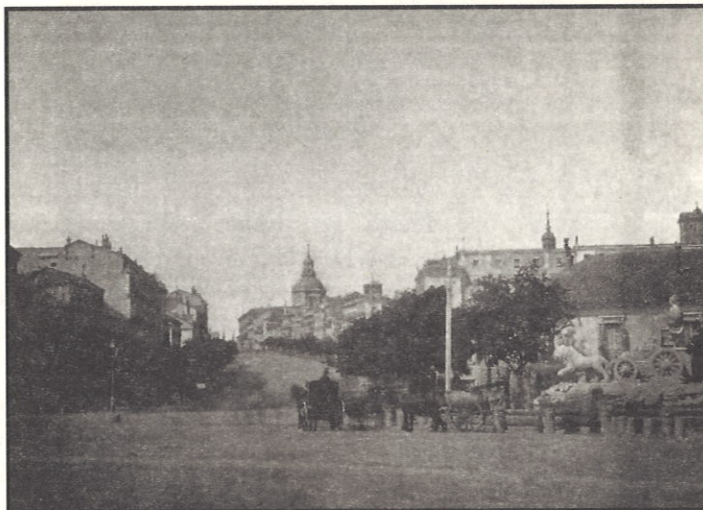
J. LAURENT, RETRATO DE F. DE MADRAZO, H. 1860

Alba, Sevilla, Palacio de las Dueñas), donde aparece vestida de maja (lo que debió de agradar sobremanera al público parisino, ávido de casticismo)— fue decisivo para su encumbramiento en la vida artística española. Los retratos masculinos —a diferencia de los femeninos, en los que siempre existe una envolvente seducción— resultan más sobrios, por lo que están más emparentados con la tradición española de los fondos escuetos, desde los que emerge la figura nítidamente retratada, por lo general con toda la arrogancia del papel público que desempeñaba el efigiado.

Aunque la figura de Federico de Madrazo dominó ampliamente la vida artística madrileña —y, por extensión, española y, en consecuencia, la imagen internacional de esta— durante los años de máxima vigencia de los ideales románticos (y aún después), no es la única consolidada durante el periodo alto-isabelino. Una trayectoria similar (con acusadas influencias francesas también) siguió Carlos Luis de Ribera (1815-1891) cuyos retratos y, sobre todo, composiciones históricas, claramente influidas por el pintor Paul Delaroche, constituyen un eslabón capital para el desarrollo de este género, que tanta importancia habría alcanzado en España durante la segunda mitad del siglo, alentado por un impulso romántico.

Fuera de Madrid, las academias y las instituciones provinciales no tuvieron, en época romántica, el peso específico que San Fernando y la Corte representaban como punto de referencia para casi todos. No obstante, es preciso constatar que Barcelona, por un lado, y Sevilla, por otro, fueron dos centros significativos en torno a los cuales se aglutinaron una serie de pintores con personalidad propia dentro del marco de sus respectivas escuelas de Bellas Artes. Los catalanes, lo mismo que los madrileños o cuantos llegaron a Madrid a formarse, miraron, más bien, hacia las corrientes internacionales más moderadas del Romanticismo y, específicamente, al nazarenismo romano. Por eso, se ha hablado —con errónea exclusividad, como si el nazarenismo no fuese un fenómeno generalizado entonces— de nazarenos catalanes para identificar a un grupo de pintores de esa procedencia —entre los que destacan Joaquim Espalter (1809-1880), Pelegrí Clavé (1811-1880) y Claudi Lorenzale (1815-1889), formados en Roma— que, por lo demás, desarrollaron una parte muy significativa de su actividad fuera de Cataluña.

El caso de Sevilla es bien distinto: alejada de la renovación cosmopolita que suponían las modas internacionales puristas y nazarenas rápidamente asimiladas en Madrid y Barcelona, su aparente sensibilidad trasnochada, porque todavía seguían vigentes allí las tradiciones artísticas del Siglo de Oro, convirtió a la ciudad, en virtud de una visión romántica, en baluarte mítico del gusto de los nuevos tiempos. Pero el peso de los mitos es duro de soportar. Por eso, resulta difícil dirimir si en el Romanticismo sevillano se puede hablar de una modernidad historicista consciente (con toda la riqueza intelectual que eso supone) o de una tradición intemporal estereotipada (como, muchas veces, así se demostró). En cualquier caso, ahí están pintores muy vinculados a las instituciones oficiales sevillanas como José Gutiérrez de la Vega (1791-1865) o Antonio María Esquivel (1806-1857) cuya veneración hacia Murillo y a todo cuanto supuso lo murillesco de modernidad, desde la factura hasta el intimismo, otorga a sus creaciones un atractivo sorprendente. Los retratos de Esquivel, en concreto, están imbuidos de una



CLIFFORD, LA CIBELES, H. 1855

ternura espiritual que los humaniza y santifica a la vez, en una síntesis singularísima de cotidianeidad y trascendencia.

El costumbrismo

La representación de tipos característicos de un determinado lugar, así como de sus tradiciones peculiares, constituye el objeto de la pintura costumbrista, cuyo primer desarrollo hay que situarlo en el siglo XVIII. El interés hacia ese tipo de representaciones se agudizó, desde comienzos del siglo XIX, en virtud de un fenómeno empático de identificación espacial, que, de hecho, actuó, siempre, como valor semántico primordial: la absoluta conciencia que tuvieron los románticos de vivir un tiempo nuevo, radicalmente diferente de cuanto hasta entonces había sucedido, les llevó, por una parte, a concebir la historia como sucesión de acontecimientos —apasionantes, pero también pretendidamente lógicos y edificantes— que conducían «naturalmente» hasta el presente y, por otro, a justificar la existencia de un espíritu de



R.P. NAPPER, GITANOS, H. 1863

los pueblos, cuya supuesta traducción en las costumbres —tan curiosas como atractivas— proporcionaba una razón de ser intemporal a un tema absolutamente contemporáneo como era el nacionalismo. Tales son las circunstancias pintoresco-ideológicas que justifican el extraordinario auge de esta especialidad pictórica cuya vigencia sobrevivió ampliamente al contexto romántico en el que se generó.

El repertorio de imágenes costumbristas destinadas a representar la idiosincrasia de lo español fue extraído, sobre todo, de Andalucía, que era uno de los destinos míticos del Romanticismo. La unidad política del Estado moderno favoreció que, tanto desde dentro como, sobre todo, desde fuera de España, tales imágenes funcionasen con un claro sentido nacionalista, aunque empezaron a aparecer, en su seno, las primeras

interferencias a los límites, de manera que las mismas costumbres parecen remitir, eventualmente, a un ámbito espacial más restringido: no puede ignorarse, en todo caso, el hecho de que, en el momento álgido de los ideales románticos (aunque no después), fueran pintores andaluces —sevillanos, en concreto— quienes más se obstinaron por proporcionar a su tierra una iconografía caracterizadora. Esa iconografía ofrece una visión complacida del entorno, donde lo gozoso, amable y desproblematizado domina por completo: fiestas populares, religiosas, corridas de toros, ferias, bailes, en los que aparecen el majo, la bailarina, la cigarrera, el ciego cantor, el mendigo, la lavandera o el bandolero, constituyen la temática de esta corriente. Entre los pintores sevillanos que ocuparon un puesto angular destacan, además de Manuel Rodríguez de Guzmán (1818-1967), los pertenecientes a las familias Bejarano —el mejor, quizá, Manuel Cabral Bejarano (1827-1891)— y Bécquer. En esta dinastía sobresale Valeriano Domínguez Bécquer (1833-1870), hermano del poeta Gustavo Adolfo, cuya dedicación a las artes plásticas es también apreciable, y uno de los más originales intérpretes del costumbrismo. En su obra confluyen no sólo las tradiciones de la escuela sevillana sino —tras su paso por Madrid— las de Goya, lo que imprime a su producción una extraordinaria personalidad.

Pero no fueron sólo pintores andaluces quienes practicaron la pintura costumbrista. En Madrid, a la sombra de un cierto academicismo de corte internacional en cuanto al estilo, algu-

nos pintores se interesaron también por temas castizos. El más interesante de este grupo es, sin duda, Manuel Blas Rodríguez de la Parra Castellano (1826-1880) —apellido este último que le identifica— cuya obra más conocida *Patio de caballos antes de la corrida* (1853, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro) es una galería de personajes concretos, fidedignamente descritos, que proporcionaron a su autor notable prestigio.

No obstante, la vertiente más conocida del costumbrismo romántico madrileño se articularía en torno a la herencia artística de Goya, que habría de configurar lo que se ha dado en llamar la «veta brava» del costumbrismo español. Se trata de otra interpretación de las tradiciones del país cuya expresividad en los tipos no afecta tanto (aunque también) a una caracterización «nacional» de los mismos, cuanto a una dimensión más profunda de la condición humana, sustentada en los aspectos más sombríos de la personalidad romántica. Tanto por las alusiones que estos pintores realizan hacia una conciencia dramática de la existencia —lo amargo ha resultado secularmente más «respetable» que lo jocoso— como, sobre todo, por haber quedado amparados en el supuesto vanguardismo estilístico que Goya representaba frente a las imposiciones académicas nacionales y extranjeras, los románticos goyescos han disfrutado siempre de una fortuna crítica admirable en el panorama historiográfico español del Romanticismo. Entre ellos, Leonardo Alenza y Nieto (1807-1845) descuella como una de las figuras más apasionantes de la vida artística española de su tiempo: sus pequeños cuadros anecdóticos, en apariencia sencillos, que, muchas veces, copian prototipos de Goya, pero siempre con agudeza, traducen un sentido moderno de la profundidad de la vida, lejos de cualquier retórica, y están ejecutados de una manera ágil y escueta, llenos de palpitable espontaneidad. En las mejores obras de otro goyesco, Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870), es posible encontrar también las dotes del genio: autor tanto de escenas de género como de excepcionales paisajes ejecutados con una pincelada briosa y hasta violenta, consigue efectos de una gran riqueza cromática que han llegado a compararse con los del maestro aragonés.



ANÓNIMO, GRUPO DE ARISTÓCRATAS
CON TOREROS

Vistas, visiones monumentales y paisajes románticos

Aunque en el escalafón académico la pintura de paisaje tenía una consideración menor que otros géneros (a causa de las complejidades técnicas y conocimientos teóricos que serían para valorar la representación de asuntos en detrimento de cualquier otra especialidad pictórica), el interés hacia la representación del entorno cobró un auge considerable a comienzos del siglo XIX. Dentro de la tradición clasicista, emparentada con las *vedutte* del siglo XVIII, proliferaron en España —lo mismo que en el extranjero, de donde vinieron algunos pintores a trabajar— las visiones cuidadosamente estudiadas y compuestas de la naturaleza y, sobre todo, de las ciudades. Las numerosas vistas urbanas que entonces se realizaron, donde se describen con verosimilitud topográfica gentes y monumentos, evidencian unas dotes de observación escrupulosa. Fernando Brambila (1763-1834), de origen italiano, y, sobre todo, José María Avrial y Flores (1807-1891), que aprendió con aquel, pintan con inusitada minuciosidad y riguroso detallismo panorámicas de la capital dotadas de un encanto a la vez ingenuo por su primitivismo e intelectualizado por las honradas aspiraciones a traducir la verdad de las cosas.

La profundización en la sensibilidad romántica otorgó una dimensión nueva a este tipo de vistas urbanas y monumentales: el apasionado interés que los románticos desarrollaron

hacia una gran parte del patrimonio artístico sentó las bases de un historicismo estético que alcanzaría un alto grado exquisitez e, incluso, de originalidad en la reinterpretación de modelos antiguos. Aparte de la pintura del Siglo de Oro, cuyas consecuencias para el desarrollo del gusto fueron decisivas, los románticos se apasionaron por las grandes construcciones medievales, catedrales góticas y mezquitas y palacios islámicos en concreto, que habrían de constituir una de las temáticas preferidas de dibujantes, grabadores y pintores.

En ese contexto cobra una importancia singular la obra y la trayectoria artística de Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854), que habría de convertirse en el primer catedrático de paisaje en la Academia de San Fernando y, en consecuencia, en una figura clave para la revalorización del género. Además de su actividad como pintor, cuyos cuadros están realizados con un técnica rica y pastosa, de gran virtuosismo, Villaamil fue un auténtico entusiasta del pasado arquitectónico español: a lo largo de su vida realizó diferentes viajes por la Península, de donde extrajo

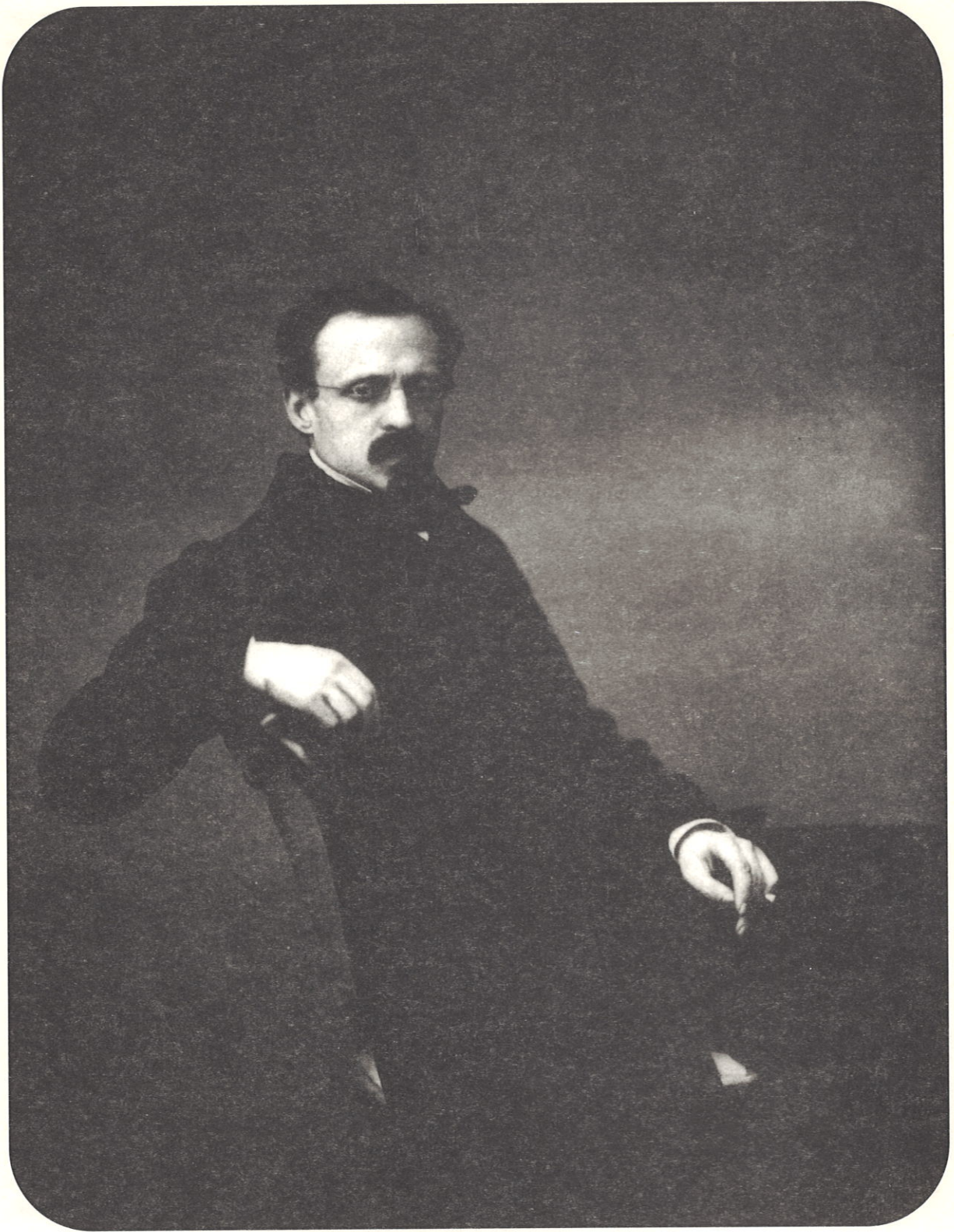


CLIFFORD, VISTA DE LA CALLE MONTERA, H. 1854

motivos para dibujos, acuarelas y óleos. Sus descripciones plásticas de monumentos, la mayor parte medievales, en los que suele incluir figuras de caracter costumbrista, constituyen uno de los más preciados testimonios de la pasión suscitada por los mitos del pasado artístico. Muchos de estos dibujos habrían de ser utilizados para las litografías de la *España Artística y Monumental*, obra editada en 1842 que constituye uno de los libros ilustrados de viajes más exquisitos del Romanticismo español.

Aunque la figura de Villaamil ha eclipsado la respetable labor de otros paisajistas contemporáneos imbuidos del mismo espíritu romántico en la percepción de la arquitectura o la naturaleza, existen unos cuantos nombres merecedores de memoria para completar el panorama de un género rico, cuando menos, en aspiraciones. También en Madrid trabajaron Vicente Camarón y Meliá (1803-1864) y Fernando Ferrant Llausás (1810-1856). Más interesantes incluso que estos son el aragonés Pablo Gonzalvo Pérez (1827-1896), especializado en la visión de grandes interiores de edificios históricos, y, sobre todo, los catalanes Lluís Rigalt y Fabriols (1814-1894) y Francesc-Xavier Parcerisa (1803-1876). En Sevilla trabajó Manuel Barrón y Carrillo (1814-1884), que había conocido a Villaamil en su juventud: en sus obras se mezcla la grandiosidad del paisaje, a veces todavía lleno de convenciones teatrales, y la anécdota pintoresca, aunque, sin embargo, su obra tiende gradualmente a desprenderse del idealismo romántico y revela otras preocupaciones: la naturaleza, que había sido uno de los grandes descubrimientos del romanticismo, terminará por desvelarse también como uno de los principios de su disolución. Una vez más, los grandes y aparentemente más inequívocos conceptos pueden conducir a los más distintos destinos.





RETRATO DE FEDERICO DE MADRAZO

FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ

ÁLBUM OURADOU

El *Album Ouradou* es seguramente el más importante y completo de Federico de Madrazo. Paul Ouradou estaba casado con una hermana de Luisa Garreta, primera mujer del artista. Mantuvo con él una estrecha relación a lo largo de su vida. Las cartas y otra documentación de esta relación se conservan en el Museo Goya de Castres. Ver también el retrato de Paul Ouradou fechado en 1837 que exponemos aquí (cat. núm. 16). Se trata de un álbum de hojas de diversos colores que tiene 21 hojas con dibujos a lápiz y tinta, a veces dibujados directamente en las hojas del álbum, y a veces pegadas sobre las mismas.

Contiene cuatro retratos de familiares del artista a lápiz, fechados en 1845; un dibujo preparatorio para *Godofredo de Bouillon proclamado Rey de Jerusalén*; una serie de hojas con dibujos de personajes incluyendo a un pintor de la época de Velázquez; caricaturas; temas

militares; escenas alegóricas, mitológicas y medievales; escenas de usos y costumbres, a veces de gran ironía destacando el vendedor de remedios, una escena de una corrida, un paisaje de Nápoles, etc... y varias hojas de jeroglíficos.

26,5 x 22 cm, la cubierta. 25 x 21 cm, cada hoja.

Realizado hacia 1845-1860

PROCEDENCIA: PAUL OURADOU, FRANCIA. HEREDEROS DE PAUL OURADOU, MONTPELLIER.
EXPOSICIONES: MADRID, MUSEO DEL PRADO, FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ (1815-1894), NOVIEMBRE 1994-ENERO 1995, NÚM. 104, P. 373, REPRODUCIDO EN COLOR EL DIBUJO GODOFREDO DE BOUILLON PROCLAMADO REY DE JERUSALÉN.

BIBLIOGRAFÍA: CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ (1815-1894), MADRID, MUSEO DEL PRADO, NOVIEMBRE 1994-ENERO 1995, VARIOS DIBUJOS REPRODUCIDOS EN PP. 81 Y 82.



P. 1



P. 3



P. 5



P. 7

P. 1, P. 3, P. 5 y P. 7, RETRATOS DE FAMILIARES DEL ARTISTA, 1845



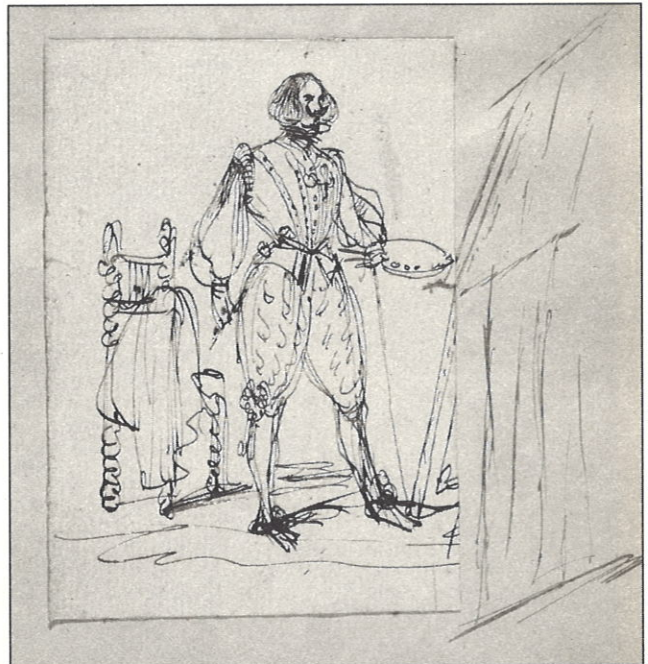
P. 9
 1. Godofredo de Bouillon -
 2. - tancrado -
 3. - general heremita -



P. 10



P. 12



P. 13

- P. 9, GODOFREDO DE BOUILLON
- P. 10, EL TULLIDO
- P. 12, PERSONAJE DE ÉPOCA
- P. 13, PINTOR DE LA ÉPOCA DE VELÁZQUEZ



P. 14



P. 15



P. 16



P. 17

- P. 14, LANCEROS
- P. 15, ESTUDIOS DIVERSOS
- P. 16, ESTUDIOS
- P. 17, DOS FRAILES



P. 19



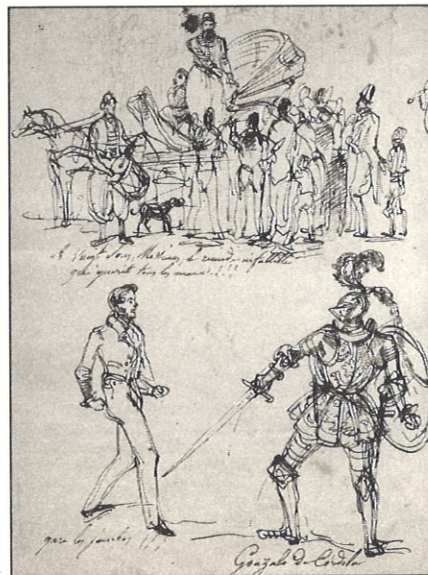
P. 20



P. 21



P. 23



P. 24

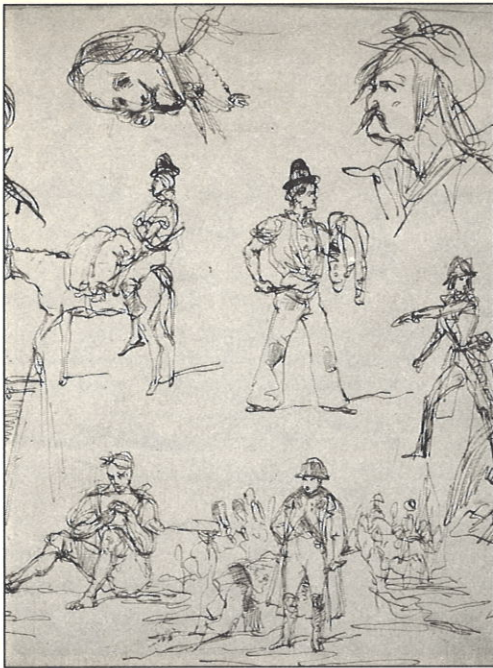
P. 19, ESTUDIOS CON TEMAS MILITARES

P. 20, ESTUDIOS DIVERSOS

P. 21, HÉCTOR

P. 23, PERSONAJES

P. 24, EL VENDEDOR DE REMEDIOS, GONZALO DE CÓRDOBA Y PERSONAJE ROMÁNTICO



P. 27



P. 28



P. 31



P. 32

P. 27, NAPOLEÓN Y DIVERSOS PERSONAJES

P. 28, ESTUDIOS CARICATURESCOS Y DE COSTUMBRES

P. 31, ALEGORÍA Y PERSONAJE

P. 32, BAILARINAS Y ESCENAS CÓMICAS



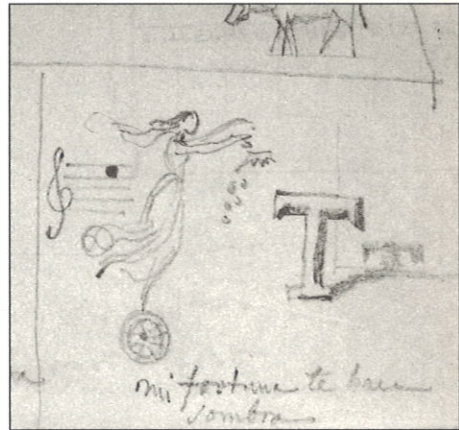
P. 35



P. 36



P. 49



P. 52

P. 35, ESCENAS CÓMICAS

P. 36, GUERREROS ANTIGUOS Y CORRIDAS DE TOROS

P. 49, VISTA DE NÁPOLES

P. 52 JEROGLÍFICO (DETALLE): «MI FORTUNA TE HACE SOMBRA»

RELACIÓN DE LAS OBRAS EXPUESTAS

MARIANO ALCAIDE

NATURAL de Valencia, estudió en la Academia de San Carlos. Una vez establecido en Madrid, se dedicó a la pintura de paisaje, vistas, monumentos y retratos. Trabajó también en Roma y Nápoles.

1, Retrato de Caballero

Óleo sobre tabla. Firmado y fechado «Alcayde F.º Madrid-1823». 15,5 x 12,5 cm

2, Retrato de Caballero

Óleo sobre tabla. Firmado, fechado y dedicado «En amistad / su amigo Mariano / Alcayde f.º Mad. 1823». 15,5 x 12 cm

BERNARDO LÓPEZ (1799-1874)

DISCÍPULO de su padre, Vicente López, y de la Academia de Bellas Artes de Madrid, de la que sería académico más tarde. Fue pintor de cámara de su discípula, la reina Isabel II. Tuvo una extraordinaria reputación como retratista.

3, Maria Isabel de Braganza [Rep. p. 25]

Acuarela sobre papel. Firmada y fechada «1828». 18 x 13 cm

NOTA: PODRÍA TRATARSE DE UN DIBUJO DE PRESENTACIÓN RELACIONADO CON EL BOCETO AL ÓLEO EN COLECCIÓN PARTICULAR MADRILEÑA, PARA EL CUADRO DEFINITIVO DE 1829 QUE SE ENCUENTRA EN EL MUSEO DEL PRADO

FRANCISCO DE PAULA VAN HALEN (1800-1887)

NACIÓ en Vich, de origen flamenco. Fue discípulo de José Aparicio y se dedicó con preferencia a la pintura histórica, sintiendo especial atracción por la contemporánea. Fue académico de San Fernando. Se interesó también por los paisajes y vistas de monumentos. En 1847 publicó *España pintoresca y artística. Viaje a El Escorial, La Granja y Segovia*.

4, Escena orientalista [Rep. p. 26]

Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado «1838». 80 x 100 cm

NOTA: ESTE ES, SIN DUDA, UNO DE LOS EJEMPLOS MÁS TEMPRANOS DE LA PINTURA DE TEMA ORIENTAL EN ESPAÑA.

PHARAMOND BLANCHARD (1805-1873)

NACIDO en Lyon, ingresa en L'École des Beaux Arts. En 1826, realiza su primer viaje a Madrid donde pinta retratos, paisajes y cuadros costumbristas. Más tarde, acompañará al Duque de Montpensier como cronista gráfico de su viaje y de las Bodas Reales.

5, Los contrabandistas [Rep. p. 27]

Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado «Madrid 1829». 45,5 x 65,5 cm

TRIB. A CARLOS LUIS DE RIBERA (1815-1891)

NACIÓ en Roma en 1815, cuando su padre era pintor de cámara de los reyes desterrados. Fue discípulo de su padre, Juan Antonio, y de Delaroche y Gros en París, donde también coincidió con su amigo Federico de Madrazo. Cultivó todos los géneros.

6, Alegoría de las Estaciones

Tinta sobre papel. Inscrito. 40 x 57 cm

LEONARDO ALENZA (1807-1845)

NACIÓ en Madrid donde falleció a los 38 años. A pesar de su corta carrera, fue uno de los mejores y más representativos pintores del romanticismo español. Estudió en la Academia de San Fernando, se interesó por la obra de los pintores de género holandeses como Teniers. Se nota también la influencia de Goya a la que él da un tono muy personal en sus escenas de costumbres populares y personajes madrileños.

7, Campesinos [Rep. p. 28]

Óleo sobre tabla. 22,5 x 17 cm

8, Vieja contando cuentos [Rep. p. 28]

Óleo sobre tabla. Firmado con inicial «A». 30,5 x 22,2 cm

9, Escena familiar [Rep. p. 29]

Óleo sobre tabla. 22,5 x 17 cm

10, El Barbero [Rep. p. 29]

Óleo sobre tabla. Firmado «L. Aza». 30,5 x 22 cm

EUGENIO LUCAS VELÁZQUEZ (1817-1870)

NACIÓ en Madrid, estudió en la Academia de San Fernando, y estuvo muy influenciado por la obra de Goya. Fue un pintor bohemio de vida irregular, gran viajero, abordó todos los temas. Utiliza el color con gran intensidad, de una manera muy libre y moderna.

11, Paisaje fantástico con veleros [Rep. p. 30]

Tinta sepia sobre papel. Firmado y fechado «1850». 14 x 22,5 cm

12, Barcos en la costa [Rep. p. 31]

Óleo sobre tablero. Firmado y fechado «1860» al dorso. 31,7 x 40,7 cm

13, Paisaje costero [Rep. p. 30]

Óleo sobre tabla. 18 x 25,5 cm

DOMÍNGUEZ (ACTIVO H. 1850)

14, Prisión de Francisco I [Rep. p. 32]

Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado «inguez 1847».
73 x 60 cm

NOTA: ESTE CUADRO ES UNA EXCELENTE COPIA DEL ORIGINAL DE GIOVANNI MIGLIARA (1785-1837), PINTOR TROUVADOUR ITALIANO QUE TUVO GRAN ÉXITO EN SU ÉPOCA. LA OBRA DE MIGLIARA FUE ADQUIRIDA POR LA REINA GOBERNADORA MARÍA CRISTINA Y PASÓ A FORMAR PARTE DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO DEL PRADO, APARECIENDO EN EL CATÁLOGO DE 1854-58. ESTABA SEGURAMENTE EXPUESTO EN LA GALERÍA DE LOS ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS Y HOY SE ENCUENTRA DEPOSITADO EN EL AYUNTAMIENTO DE PORRIÑO, PONTEVEDRA. FUE SIN DUDA UN CUADRO MUY EMBLEMÁTICO EN LA ÉPOCA YA QUE SE CONOCEN OTRAS COPIAS DE PEOR CALIDAD COMO LA DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE OVIEDO.

ANTONIO MARÍA ESQUIVEL (1806-1857)

NACIÓ en Sevilla, donde estudió en la Academia de Bellas Artes; se trasladó a Madrid en 1831 y fue académico de San Fernando, donde enseñó anatomía artística. En 1841 fue nombrado pintor de cámara, expuso muy activamente y cultivó todos los temas, especialmente el retrato.

15, Retrato de la hija del pintor [Rep. p. 32]

Óleo sobre lienzo. 43 x 30 cm

FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ (1815-1894)

NACIÓ en Roma, donde vivía su padre y pintor neoclásico José de Madrazo, con quien comienza su formación de pintor. Ya en 1833, es nombrado académico de mérito de San Fernando. Viaja a París donde retrata a Ingres. En Madrid, participa en la revista romántica *El Artista* (1835). Marcha a Roma en 1840 donde conoce al pintor nazareno Overbeck. En 1842, regresa a Madrid convirtiéndose en el mejor y más cotizado retratista español de su época. Tuvo un gran poder en el panorama artístico nacional: fue pintor de cámara de Isabel II, director del Museo del Prado y de la Academia de San Fernando etc... A pesar de esta faceta tan oficial, sabemos por sus libretas personales que era muy aficionado a las tertulias, a los toros y a los paseos por el «Salón» del Prado.

16, Retrato de Paul Ouradou [Rep. p. 33]

Óleo sobre lienzo. Firmado «F.M.º» y fechado «1837». Firmado e inscrito «XII Paul Ouradou» en el bastidor. 27,2 x 22 cm

PROCEDENCIA: COLECCIÓN OURADOU, MONTPELLIER. COLECCIÓN PARTICULAR, MADRID.
EXPOSICIONES: ZARAGOZA, CAJA RURAL DEL JALÓN, FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ (1815-1894), 1995, NÚM. 6, P. 156, REPRODUCIDO EN COLOR.

BIBLIOGRAFÍA: CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ (1815-1894), MADRID, MUSEO DEL PRADO, NOVIEMBRE 1994-ENERO 1995, P. 61, REPRODUCIDO EN COLOR. CARLOS GONZÁLEZ LÓPEZ, FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ. APORTACIONES AL CATÁLOGO. BARCELONA, 1995, NÚM. 42A.

NOTA: PAUL OURADOU ESTABA CASADO CON ROSA GARRETA, HERMANA DE LA MUJER DEL ARTISTA Y CON EL QUE MANTUVO UNA ESTRECHA RELACIÓN.

17, Retrato de Isabel Garreta [Rep. p. 33]

Óleo sobre lienzo. 36,5 x 27 cm. Realizado hacia 1837

PROCEDENCIA: COLECCIÓN OURADOU, MONTPELLIER. COLECCIÓN PARTICULAR, MADRID
EXPOSICIONES: ZARAGOZA, CAJA RURAL DEL JALÓN, FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ (1815-1894), 1995, NÚM. 4, P. 152, REPRODUCIDO EN COLOR.

BIBLIOGRAFÍA: CARLOS GONZÁLEZ LÓPEZ, «FEDERICO DE MADRAZO, RETRATISTA DE LA ESPAÑA OCHOCENTISTA». GOYA, NÚM. 237, 1993, P. 162. CARLOS GONZÁLEZ LÓPEZ, FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ. APORTACIONES AL CATÁLOGO. BARCELONA, 1995, NÚM. 41A. CARLOS GONZÁLEZ LÓPEZ, «FEDERICO DE MADRAZO», PASARELA. ARTES PLÁSTICAS, NÚM. 5, MAYO 1995, P. 49, REPRODUCIDO EN COLOR.

NOTA: UNA VERSIÓN MÁS ESBOZADA DE ESTE RETRATO SE ENCUENTRA EN EL MUSEO GOYA DE CASTRES, REPRODUCIDO EN: CARLOS GONZÁLEZ FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ, BARCELONA 1981, P. 222, FIG. 12 (40). ISABEL GARRETA ERA LA HERMANA DE LUISA, LA PRIMERA MUJER DEL ARTISTA Y DE ROSA, CASADA CON PAUL OURADOU.

18, Odalisca [Rep. p. 35]

Óleo sobre lienzo. Firmado. 52,2 x 64 cm

EXPOSICIONES: BUENOS AIRES, SALÓN WITCOMB, FEDERICO DE MADRAZO, 1923, NÚM. 7, REPRODUCIDO. MADRID, MUSEO DEL PRADO, FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ (1815-1894), NOVIEMBRE 1994-ENERO 1995, NÚM. 30, P. 218, REPRODUCIDO EN COLOR.

BIBLIOGRAFÍA: CARLOS GONZÁLEZ Y MONTSE MARTÍN, «SU RELACIÓN FAMILIAR CON FORTUNY», ANTIQUARIA, NÚM. 120, 1994, P. 32, ILUSTRADO EN COLOR.

19, Retrato de Isabel II [Rep. p. 34]

Óleo sobre lienzo. Firmado con iniciales. 35,5 x 25,5 cm

NOTA: ES UN BOCETO INÉDITO PARA EL RETRATO GRANDE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.

20, Ángela Pérez de Barradas y Fernández de Córdoba, Duquesa de Medinaceli (boceto) [Rep. p. 34]

Óleo sobre tabla. Inscrito al dorso: «Testament.^a de Carderera / (D.ⁿ Valentín) / 30 Doña Ángela de Barradas / Duquesa de Medinaceli / Está en pie con traje/de maja andaluza en el / terrado de su parque o / jardín. Lindo boceto de Dn / Federico de Madrazo. / Las facciones de la Duquesa / quedaron sin concluir / (Catálogo de la Venta)». 35 x 26 cm

PROCEDENCIA: MARQUÉS DE LA TORREHERMOSA (1949).

EXPOSICIONES: MADRID, BOCETOS Y ESTUDIOS PARA PINTURAS Y ESCULTURAS (SIGLOS XVI-XIX), 1949, NÚM. 183, P. 43. MADRID, MUSEO DEL PRADO, FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ (1815-1894), NOVIEMBRE 1994-ENERO 1995, NÚM. 43, P. 246, REPRODUCIDO EN COLOR.

BIBLIOGRAFÍA: CARLOS GONZÁLEZ LÓPEZ, FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ, BARCELONA 1981, P. 176, 274, NÚM. 346, FIG. 64, REPRODUCIDO. SE TRATA DEL RETRATO PARA EL QUE ESTA OBRA ES BOCETO.

21, Virginia Albini [Rep. p. 34]

Óleo sobre lienzo. Firmado e inscrito: «Virginia Albini / Retrato bosquejado en una sesión / Recuerdo de amistad».
59 x 48 cm. Realizado hacia 1850

PROCEDENCIA: COLECCIÓN REGINA PACCINI DE ALVEAR, BUENOS AIRES.

BIBLIOGRAFÍA: CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ (1815-1894), MADRID, MUSEO DEL PRADO, NOVIEMBRE 1994-ENERO 1995, P. 76, REPRODUCIDO EN COLOR.

NOTA: ERA UNA CONOCIDA CANTANTE.

22, Álbum Ouradou

Álbum de dibujos que consta de 21 hojas con dibujos a lápiz y tinta de Federico de Madrazo. Para una descripción más detallada y una selección de ilustraciones ver pp. 15-20

MANUEL CASTELLANO (1828-1880)

NACIDO en Madrid, estudió en San Fernando con su maestro Carlos Luis de Ribera. Pintor de género, gran aficionado a los toros, también practicó la pintura de historia destacando su excelente obra *Muerte del Conde de Villamediana* (Museo Municipal). Fue uno de los primeros artistas en interesarse por la fotografía, de la que fue un gran coleccionista.

23, Picador [Rep. p. 36]

Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado «1851». 89 x 73 cm

NOTA: SEGURAMENTE SE TRATA DEL CONOCIDO PICADOR JUAN ÁLVAREZ, CHOLA (1819-1856), QUE APARECE RETRATADO EN EL CUADRO DE CASTELLANO EL PATIO DE CABALLOS DE LA ANTIGUA PLAZA DE TOROS DE MADRID, ANTES DE UNA CORRIDA. (1853), NÚM. 4.272 DEL INVENTARIO DEL CASÓN DEL BUEN RETIRO.

MANUEL BARRÓN (1814-1884)

NACIÓ en Sevilla, donde se formó en la Escuela de Bellas Artes. Conoció a Jenaro Pérez Villaamil y a David Roberts en la Sevilla de los años 30. Fue, seguramente el mejor paisajista de los pintores románticos sevillanos, género al que dedicó la mayor parte de su producción.

24, Bandoleros a orillas del Guadalquivir [Rep. p. 38]

Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado «Sevilla, 1855». 75 x 84 cm

25, Paisaje con campesinos y ganado [Rep. p. 39]
Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado «1855». 75 x 84 cm

26, La Tormenta [Rep. p. 40]
Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado «1856». 72,5 x 110,5 cm

JOAQUÍN DOMÍNGUEZ BÉCQUER (1817-1879)

Nació en Sevilla. Estudió con su primo José Domínguez Bécquer en la Academia de Bellas Artes, de la que fue miembro en 1848, y más tarde profesor y director. Practicó el cuadro de género, de tipos populares y de vistas y monumentos. Fue tío de Valeriano y de Gustavo Adolfo Bécquer.

27, Retrato de los generales Prim y Ros de Olano [Rep. p. 37]
Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado «1864». 66 x 52 cm

EXPOSICIONES: SEVILLA, PINTURA ROMÁNTICA, 1944. MADRID, REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, TESOROS DE LAS COLECCIONES PARTICULARES MADRILENAS: PINTURAS ESPAÑOLAS DEL ROMANTICISMO AL MODERNISMO, OCT-NOV. 1991, P. 15, REPRODUCIDO EN COLOR.

BIBLIOGRAFÍA: GUERRERO LOVILLO, RETRATOS DE PRIM Y USTÁRIZ, 1949, P. 56. FERNÁNDEZ LÓPEZ, RETRATOS DE PRIM Y USTÁRIZ, 1985, P. 72.

NOTA: SE TRATA DE UN ESTUDIO PREPARATORIO PARA EL CUADRO LA PAZ DE WAD-RAS (SEVILLA, AYUNTAMIENTO), QUE LE FUE ENCARGADO PARA CONMEMORAR EL FIN DE LA GUERRA DE AFRICA DE 1860. SON LOS GENERALES JUAN PRIM Y ANTONIO ROS DE OLANO, Y NO USTÁRIZ COMO SE HABÍA CONSIDERADO TRADICIONALMENTE.

JENARO PÉREZ VILLAAMIL (1807-1854)

NACE en El Ferrol y comienza sus estudios en el Colegio Militar de Santiago donde su padre era profesor de dibujo. En 1832 se instala en Madrid frecuentando los círculos románticos de la época y conoce a Patricio de la Escosura, con quien colabora más tarde en *La España Artística y Monumental*. Conoce a David Roberts en Andalucía, ingresa en la Academia de San Fernando de Madrid en 1835, de donde llegará a ser director. Tenía el gusto por las ruinas, catedrales y castillos de la Edad Media, acentuando los aspectos fantásticos.

28, Claustro del Colegio de S. Gregorio, Valladolid [Rep. p. 41]
Tinta y acuarela sobre papel. Inscrito. 40 x 27,5 cm

29, Capilla de Sta. Ana de la Catedral de Burgos [Rep. p. 42]
Tinta y acuarela sobre papel. Firmado e inscrito. 40 x 31 cm

30, Puerta del Claustro de la Catedral de Burgos [Rep. p. 43]
Tinta y acuarela sobre papel. Firmado, fechado «le 9 Octubre 1841», e inscrito. 40,5 x 32 cm

31, Puente de San Martín, Toledo [Rep. p. 41]
Acuarela sobre papel. Firmado e inscrito. 18,5 x 24,5 cm

32, Palacio de Galiana, Toledo [Rep. p. 42]
Lápiz sobre papel. Firmado e inscrito. 32 x 40 cm

NOTA: ESTOS 5 DIBUJOS SIRVIERON PARA LAS LITOGRAFÍAS PUBLICADAS EN LA ESPAÑA ARTÍSTICA MONUMENTAL, PARIS 1842.

33, Plaza Zocodover de Toledo
Lápiz sobre papel. Inscrito «788». 19 x 23 cm

CÍRCULO DE JENARO PÉREZ VILLAAMIL

34, Alcázar de Toledo [Rep. p. 42]
Acuarela sobre papel. Titulado e inscrito. 21 x 30 cm

NOTA: SE TRATA DE UNA VISIÓN ROMÁNTICA DEL ALCÁZAR, DONDE LA PROPORCIÓN DE LOS ARCOS RESULTA MUY ESTILIZADA Y DONDE LAS VENTANAS QUE RESULTAN DE LA REFORMA DE LORENZANA EN EL SIGLO XVIII NO APARECEN.

LA PROCEDENCIA DE ESTOS 7 DIBUJOS ES: COLECCIÓN ANTONIO BILBAO, BILBAO.

LOUIS EUGENE GINAIN (1818-1886)

NACIDO en París, ingresa en la Escuela de Bellas Artes. Sus cuadros representan generalmente motivos militares. Ginain viene a España en 1846 con la comitiva que acompaña al Duque de Montpensier para su boda con la Infanta Luisa Fernanda.

35, Desfile en Atocha con el Observatorio al fondo
Acuarela sobre papel. Firmado. Inscrito al dorso «213». 20,2 x 36,2 cm
Realizado en 1846 con motivo de la boda de la infanta Luisa Fernanda con el Duque de Montpensier.

PROCEDENCIA: DUCQUES DE MONTPENSIER, SEVILLA.

EXPOSICIONES: MADRID, GALERÍA GUILLERMO DE OSMÁ, VISTAS ROMÁNTICAS DE ESPAÑA, MARZO-MAYO 1994, NÚM. 28, P. 20, REPRODUCIDO EN COLOR.

CÍRCULO DE GIUSSEPPE CANELLA (1788-1847)

FUE muy conocido por sus paisajes de cuadros y monumentos de pequeño formato y excelente calidad. Vivió en Italia y París desde donde viajó a España. Tuvo relación con pintores españoles como Mariano Alcaide y otros.

36, La Puerta de Alcalá
y la antigua Plaza de Toros [Rep. p. 46]
Óleo sobre tabla. 26 x 36 cm

PROCEDENCIA: PRINZ LUDWIG FERDINAND, BAVIERA.

NOTA: SE TRATA SEGURAMENTE DE UNA OBRA PINTADA EN LOS DÍAS DE LA BODA DE LA REINA ISABEL II CON FRANCISCO DE ASÍS Y DE LA INFANTA LUISA FERNANDA CON EL DUQUE DE MONTPENSIER EN 1846, A LOS QUE SE RECONOCE EN UNA CARROZA QUE ACABA DE PASAR LA PUERTA DE ALCALÁ CON UNA ESCOLTA DE LANCCEROS.

CONSTANTIN GUYS (1802-1892)

«EL pintor de la vida moderna», según Beaudelaire, vino a España en varias ocasiones. Desgraciadamente tenemos muy pocas noticias de estos viajes.

37, El estanque grande del Buen Retiro
y su embarcadero [Rep. p. 44]
Acuarela sobre papel. 19 x 32 cm

NOTA: ESTA OBRA PODRÍA FECHARSE EN 1846, AÑO DE LAS BODAS REALES.

LOUIS-JULES BOILLY (1796-1874)

Hijo de Louis-Léopold Boilly, del que fue discípulo así como del neoclásico Barón Gros. Participó regularmente en el Salón de París. Fue un destacado retratista y un notable pintor de vistas de ciudades y monumentos.

38, Fuente de la Cibeles [Rep. p. 45]
Óleo sobre lienzo. Fechado «Madrid. 4-1850»; firmado y titulado al dorso. 25,5 x 33 cm

PROCEDENCIA: VENTA BOILLY, PARIS, NÚM. 509.

NOTA: LOS EDIFICIOS SITUADOS DETRÁS DE LA CIBELES ERAN LA INSPECCIÓN DE MILICIAS, QUE SIRVIÓ DE RESIDENCIA ESOS AÑOS AL JEFE DE GOBIERNO, EL GENERAL NARVÁEZ, TAL COMO SE NARRA EN LOS EPISODIOS NACIONALES DE BENITO PÉREZ GALDÓS.

CARLO BOSSOLI (1815-1884)

PINTOR principalmente de paisajes y vistas de ciudades, fue un gran viajero. Vivió y trabajó en Inglaterra, Suecia, España, Alemania...

39, La Fuente de Neptuno y el Paseo del Prado [Rep. p. 44]

Acuarela y gouache sobre papel. Firmado. 24 x 45 cm. Rep. p. 44

PROCEDENCIA: LA ZARINA ALEXANDRA FEODOROVNA DE RUSIA. REGALO DE LA ZARINA A UN DIPLOMÁTICO INGLÉS DE CUYOS DESCENDIENTES PROCEDE.

ATRIB. A WILLIAM LAKE PRICE (1810-1891)

MIEMBRO de la Sociedad inglesa de acuarelistas se dedicó al paisaje, al retrato, a la pintura de género y de monumentos. Viajó por Italia y España donde se fascinó por los monumentos árabes.

40, El Patio de los Leones

Lápiz y acuarela sobre papel. Fechado e inscrito «Lions Court / Alhambra 1848». 21,5 x 26,5 cm

ANDRÉS HERNÁNDEZ Y CALLEJO

SE formó en la Escuela de Arquitectura. Fue un seguidor en España de la corriente neomedieval, influenciado por las doctrinas de Viollet-le-Duc. Fue de los primeros restauradores de monumentos en España y participó en la restauración de la catedral de León.

41, Obelisco del Dos de Mayo en la Plaza de la Lealtad, Madrid [Rep. p. 47]

Acuarela sobre papel. Firmado. 54 x 40 cm.
Realizado a finales de los años 30

PROCEDENCIA: DUQUES DE MONTPENSIER, SEVILLA. MARQUÉS DE VALDERRAZO, MADRID.
NOTA: EN 1821 SE PUBLICARON LAS BASES DEL CONCURSO PARA HACER UN MONUMENTO A LOS CAÍDOS EN MADRID EL 2 DE MAYO DE 1808. LO GANÓ EL ARQUITECTO ISIDRO VELÁZQUEZ, PERO SOLAMENTE SE INAUGURÓ EN 1840. EL EDIFICIO QUE SE VE DETRÁS DEL OBELISCO ERAN LAS ANTIGUAS CABALLERIZAS QUE LLEGABAN HASTA EL RETIRO.

ISIDRO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ (1765-1840) Y ESTUDIO

FUE el discípulo predilecto de Villanueva, y fue el arquitecto más importante de su generación. Junto con Antonio López Aguado fue el artífice del Madrid fernandino, siendo arquitecto mayor de las obras reales. Realizó el Obelisco del Dos de Mayo, el Embarcadero Real del Retiro, el Colegio de San Carlos... Fue también un excelente dibujante.

42, Proyecto de Torres

Tinta y acuarela sobre papel. 47 x 63 cm

Este proyecto está relacionado con sus trabajos en el Pardo y el Buen Retiro. Al dorso hay un dibujo a lápiz de la fachada norte del Museo del Prado

PROCEDENCIA: DUQUES DE MONTPENSIER, SEVILLA. MARQUÉS DE VALDERRAZO, MADRID.

CÍRCULO DE SILVESTRE PÉREZ (1767-1825)

FUE otro de los grandes arquitectos de su generación. Se formó en Zaragoza y en Roma donde se integró en el neoclasicismo. Trabajó mucho en Bilbao, donde realizó la Plaza Nueva.

43, Base para estípite

Lápiz y acuarela sobre papel. 36,4 x 24,4 cm

PROCEDENCIA: DUQUES DE MONTPENSIER, SEVILLA. MARQUÉS DE VALDERRAZO, MADRID.

CÍRCULO DE JAVIER DE MARIATEGUI (1796-1844)

FUE el arquitecto favorito de María Cristina convirtiéndose en un personaje importante del Madrid de la Regencia. Realizó la Universidad Central, el obelisco de la Fuente Castellana, la Fuente de los Galápagos...

44, Proyecto de Monumento para María Cristina de Borbón [Rep. p. 47]

Acuarela sobre papel. 44 x 35 cm

PROCEDENCIA: DUQUES DE MONTPENSIER, SEVILLA. MARQUÉS DE VALDERRAZO, MADRID.
NOTA: LA ARQUITECTURA RECLAMADA A LAS OBRAS DE MARIATEGUI, COMO EL PROYECTO PARA LA UNIVERSIDAD CENTRAL CON CUNO ESTILO CONOCIDO. MARIATEGUI FUE ADEMÁS UNO DE LOS ARQUITECTOS PREFERIDOS DE LA REINA CRISTINA. ESTE DIBUJO SE PUEDE FECHAR ENTRE 1838-1840.

DIONISIO AGUADO (1764-1849)

FUE un célebre guitarrista. Vivió en París entre 1825 y 1839, donde llamó la atención de Rossini, Bellini, Paganini y otros, con los que contrajo gran amistad. Publicó varias obras musicales y es conocida su colección de Estudios y su método clásico de tocar la guitarra, titulado *Essai et traité de l'art de jouer de la guitare*.

45, Dibujo del proyecto de Tripulian [Rep. p. 48]

Tinta y aguado sobre papel. Firmado e inscrito. 61,3 x 44,3 cm

46, 2 dibujos para Tripulian [Rep. p. 48]

Tinta y aguado sobre papel. 39 x 47 cm

47, Tripulian [Rep. p. 48]

Craquelado y lápiz sobre papel. Firmado e inscrito. 35,7 x 27 cm

48, Tripulian [Rep. p. 48]

Tinta y aguado sobre papel. Firmado, fechado «12 Octovtre 1836», titulado e inscrito. 34,5 x 22 cm

PROCEDENCIA: DUQUES DE MONTPENSIER, SEVILLA. MARQUÉS DE VALDERRAZO, MADRID.



3,
BERNARDO LÓPEZ, *Maria Isabel de Braganza*, 1828, 18 x 13 cm



4,
FRANCISCO DE PAULA VAN HALEN, *Escena orientalista*, 1838, 80 x 100 cm



5,
PHARAMOND BLANCHARD, *Los contrabandistas*, 1829, 45,5 x 65,5 cm



7,
LEONARDO ALENZA, *Campesinos*, 22,5 x 17 cm



8,
LEONARDO ALENZA, *Vieja contando cuentos*, 30,5 x 22,2 cm



9,
LEONARDO ALENZA, *Escena familiar*, 22,5 x 17 cm



10,
LEONARDO ALENZA, *El Barbero*, 30,5 x 22 cm



13,
EUGENIO LUCAS, *Paisaje costero*, 18 x 25,5 cm



11,
EUGENIO LUCAS, *Paisaje fantástico con veleros*, 1850, 14 x 22,5 cm



12,
EUGENIO LUCAS, *Barcos en la costa*, 1860, 31,7 x 40,7 cm



14,
DOMÍNGUEZ, *Prisión de Francisco I*, 1847, 73 x 60 cm



15,
ANTONIO MARÍA ESQUIVEL, *Retrato de la hija del pintor*, 43 x 30 cm



16,
FEDERICO DE MADRAZO,
Retrato de Paul Ouradou, 1837, 27,2 x 22 cm



17,
FEDERICO DE MADRAZO,
Retrato de Isabel Garreta, 36,5 x 27 cm



19,
FEDERICO DE MADRAZO, *Retrato de Isabel II*, 35,5 x 25,5 cm



20,
FEDERICO DE MADRAZO,
Duquesa de Medinaceli, 35 x 26 cm



21,
FEDERICO DE MADRAZO, *Virginia Albini*, 59 x 48 cm



18,
FEDERICO DE MADRAZO, *Odalisca*, 52,2 x 64 cm



23,
MANUEL CASTELLANO, *Picador*, 1851, 89 x 73 cm



27,
JOAQUÍN DOMÍNGUEZ BÉCQUER, *Retrato de los generales Prim y Ros de Olano*, 1864, 66 x 52 cm



24,
MANUEL BARRÓN, *Bandoleros a orillas del Guadalquivir*, 1855, 75 x 84 cm



25,
MANUEL BARRÓN, *Paisaje con campesinos y ganado*, 1855, 75 x 84 cm



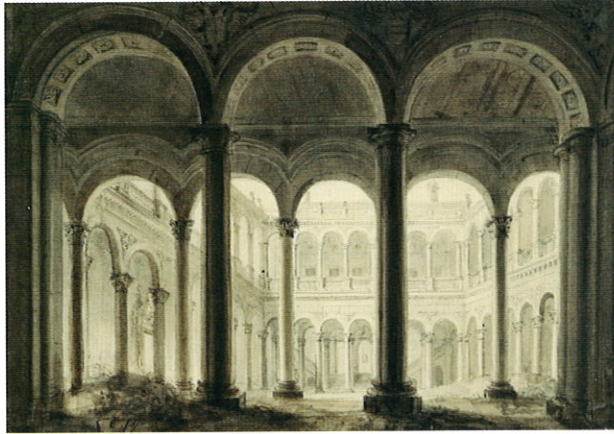
26,
MANUEL BARRÓN, *La Tormenta*, 1856, 72,5 x 110,5 cm



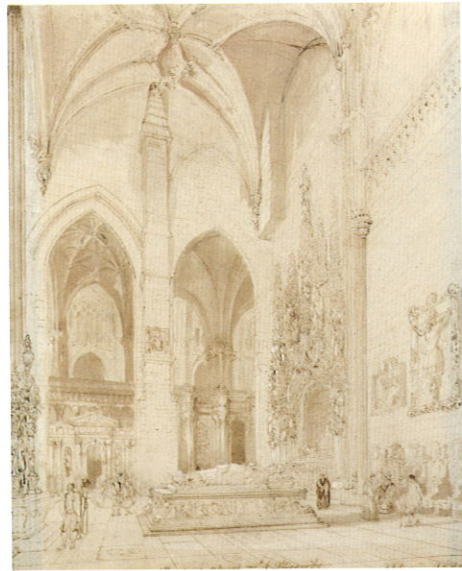
31,
JENARO PÉREZ VILLAAMIL, *Puente de San Martín*, 18,5 x 24,5 cm



28,
JENARO PÉREZ VILLAAMIL,
Claustro del Colegio de San Gregorio,
40 x 27,5 cm



34,
CÍRCULO DE JENARO PÉREZ VILLAAMIL,
Alcázar de Toledo, 21 x 30 cm



29,
JENARO PÉREZ VILLAAMIL,
Capilla de Santa Ana, 40 x 31 cm



32,
JENARO PÉREZ VILLAAMIL, *Palacio de Galiana*, 32 x 40 cm



30,
JENARO PÉREZ VILLAAMIL, *Puerta del claustro de la Catedral de Burgos*, 1841, 40,5 x 32 cm



37,
CONSTANTIN GUYS, *El estanque grande del Buen Retiro y su embarcadero*, 19 x 32 cm



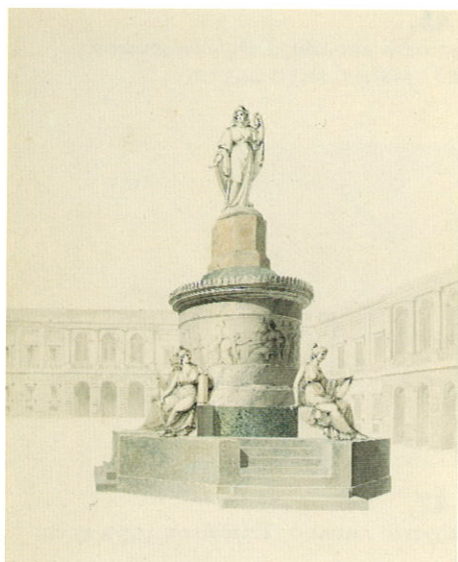
39,
CARLO BOSSOLI, *La Fuente de Neptuno y el Paseo del Prado*, 24 x 45 cm



38,
LOUIS-JULES BOILLY, *Fuente de la Cibeles*, 1850, 25,5 x 33 cm



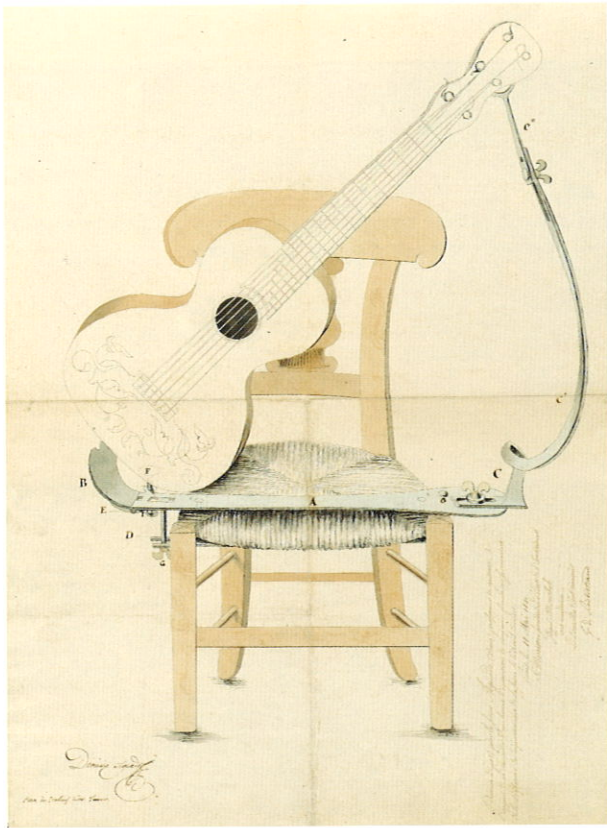
36,
CÍRCULO DE GIUSEPPE CANELLA, *La Puerta de Alcalá y la antigua Plaza de Toros*, 26 x 36 cm



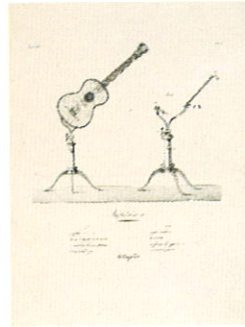
44,
CÍRCULO DE JAVIER DE MARIÁTEGUI, *Proyecto de Monumento
para María Cristina de Borbón*, 44 x 35 cm



41,
ANDRÉS HERNÁNDEZ Y CALLEJO, *Obelisco del Dos de Mayo*, 54 x 40 cm



45,
DIONISIO AGUADO, *Dibujo del proyecto de Tripódison*, 61,3 x 44,3 cm



47,
DIONISIO AGUADO, *Tripódison*, 35,7 x 27 cm



48,
DIONISIO AGUADO, *Tripódison*, 30,5 x 21 cm



46,
DIONISIO AGUADO, *3 dibujos para Tripódison*, 30 x 47,7 cm



DIONISIO AGUADO

A Julia

Gustavo Adolfo de Beyer



ÁLBUM DE JULIA ESPÍN, HACIA 1860



PINTURA Y LITERATURA EN G.A. BÉCQUER:

LOS ÁLBUMES DE JULIA ESPÍN

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ

RAMÓN Rodríguez Correa en el «Prólogo» de las *Obras de Gustavo Adolfo Bécquer*,

«Como sus dibujos eran admirables, para todos, que se disputaban el poseerlos, tras seguían con la vista aquella mano se- de pluma hacer figuras tan bien acabadas. tomos han sido escritas, como ya he dicho,

aquel que tardaba en dibujar con la pluma lo que había de describir o ser objeto de su inspiración: y eran de ver los primores de sus cuartillas, festoneadas de torreones ruinosos, mujeres ideales, guerreros, tumbas, paisajes, esqueletos, arcos y flores. Rara era la carta que salía de su mano sin ir llena de copias de lo que veía o caricaturas admirables de lo que narraba.»¹



De esta sencilla manera, Rodríguez Correa dejaba planteado uno de los aspectos fundamentales de la creación bécqueriana, que sólo en los últimos años va ocupando entre sus estudiosos el lugar que merece: la estrecha convivencia entre palabras e imágenes como instrumentos mediante los cuales trató de expresar lo inefable, objetivando sus ensoñaciones.

La palabra bécqueriana, sin embargo, se ha impuesto durante mucho tiempo a sus imágenes por diversos motivos, especialmente por el reducido número de dibujos suyos que se conocen —no más de una treintena— y que se han difundido sólo entre sus estudiosos. Pero la importancia de la convivencia de imágenes y palabras en la creación bécqueriana es tal que, aún así, el peso de su personalidad de artista plástico aflora en el corazón mismo de la escritura, cuando para salvar sus insuficiencias comunicativas añora la posibilidad de suplirla en múltiples casos mediante imágenes. Muchos de los textos bécquerianos indispensables están atravesados por esta nostalgia del poder evocar de las imágenes para acceder al mundo de lo inefable.

Hace ya bastantes años, Edmund King realizó un magistral estudio sobre el tema —*Gustavo Adolfo Bécquer: From Painter to Poet* (México, 1953). En fecha reciente han vuelto sobre el asunto, entre otros, Jesús Rubio, *Los Bécquer en Veruela: Un viaje artístico-literario* (Zaragoza, 1990), Robert Pageard al editar sus *Críticas de arte* (Madrid, 1991), o Darío Villanueva en un ensayo no menos revelador: «*Ut pictura poesis: Los Bécquer en Veruela*», en *Actas del Congreso Los Bécquer y el Moncayo* (Zaragoza, 1992). No son sino unos ejemplos de los muchos que cabría aducir.

logo» que escribió para la primera edición en 1871, señaló:

ya se habían hecho casos de atención aguardando a que los concluyera, mientras y firme, que sabía con cuatro rasgos

»Todas las obras que contienen estos dos sin tomarse más tiempo para idearlas que

Es pues una evidencia ineludible la importancia de lo plástico en la exégesis de la obra bécqueriana, pero arrastra una curiosa paradoja: se le viene concediendo sólo un papel vicario en la aclaración de su literatura cuando el propio artista le otorgaba un papel similar y aún superior afirmando con reiteración que, en determinadas situaciones, sólo mediante imágenes se podía dar cuenta de lo inefable supliendo estas carencias de la palabra. Es decir, palabra e imágenes, pintura y literatura, se ofrecen en la producción bécqueriana estrechamente solidarias, instrumentos limitados pero útiles en la aventura de comunicar lo inefable.

Así las cosas, la recuperación de los dos álbumes de Julia Espín, conteniendo junto al primer autógrafo de la rima xvi —titulado «A Julia»— casi un centenar de dibujos del poeta, ofrece al fin un *corpus* gráfico del poeta de una entidad extraordinaria, que permitirá romper la consideración de su faceta de pintor como vicaria de la escritura a la vez que ofrece numerosas claves para acceder a sus textos y para iluminar aspectos de su biografía como su misteriosa y siempre controvertida relación personal con Julia Espín, su activa participación en la vida cultural madrileña a comienzos de los años sesenta —el momento álgido de la creación bécqueriana—, o el decisivo papel de la ópera romántica y el teatro en general en la configuración de su imaginario.

Esto por no hablar aquí de otros aspectos de los álbumes igualmente relevantes como son la presencia de textos autó-

1. Ramón Rodríguez Correa, «Prólogo», en G. A. Bécquer, *Obras*, Madrid, Fortanet, 1871, pp. XI y XX.

grafos de literatos como Pedro Antonio de Alarcón, Manuel Murguía, Narciso Serra, Luis Rivera, el chileno Blest Gana, Narciso Serra, Agustín Bonnat, Florencio Moreno Godino, Narciso Campillo, Aristides Pongilioni, Ramón Rodríguez Correa, etc. Dibujos y acuarelas de Valeriano Bécquer, *Adolfo Rodríguez* (seudónimo que oculta a Gustavo Adolfo Bécquer y Ramón Rodríguez Correa), E. M., etc. O fragmentos, en fin, de partituras de piezas teatrales musicales. Todo ello convierte a los álbumes de Julia Espín en un documento de primera magnitud para la crítica bécqueriana y para la reconstrucción de la vida sociocultural madrileña de entonces vista desde uno de los salones de la capital frecuentado por poetas, dramaturgos, músicos, cantantes y pintores.

El salón de los Espín

En el domicilio de Joaquín Espín y Guillén, músico 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, tenía lugar a finales de los años cincuenta una acreditada tertulia a la que concurrían artistas muy diversos.

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 uno de los pioneros del periodismo musical en España². En 1845, al morir Isabel Colbrand, Rossini le reclamó desde Italia para arreglar la testamentaria. Se estableció 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. 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 del Conservatorio.

Todos estos datos permiten abocetar cuál era el entorno donde se desarrollaba la vida familiar y profesional de los Espín, quienes tuvieron cuatro hijos con vocación artística y que participaron también activamente en aquella tertulia:

En primer lugar, JOAQUÍN ESPÍN Y PÉREZ DE COLBRAND (nacido en Madrid en 1837), músico formado en el Conservatorio de París como discípulo de Baziux y Auber (Director del Centro y a quien le había recomendado su tío Rossini). Pri-



M. KONARSKY, RETRATO DE JULIA ESPÍN, MOSCÚ, 1869

mer premio en la clase de Composición. Sustituto de Hilarión Eslava en el Conservatorio y profesor del mismo. Acompañó a su hermana Julia a Italia en 1867-1868, actuando como concertista y director de orquesta. En el teatro Scala dirigió el estreno de la ópera *Duranda*, de Bazini, protagonizada por Julia. Después actuaron en Francia y Rusia donde al parecer la carrera de cantante de Julia se truncó al perder la voz. Murió en 1879 en Madrid.

JOSEFINA ESPÍN Y PÉREZ DE COLBRAND. 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 bécqueriana sobre todo por Rafael Montesinos, que halló en su álbum un autógrafo de la rima xxvii y dos dibujos del poeta.³

ERNESTINA ESPÍN Y PÉREZ DE COLBRAND. No poseemos datos de la menor de las hijas de los Espín, muy pequeña en todo caso en las fechas que nos interesan directamente.

Y, finalmente, JULIA ESPÍN Y PÉREZ DE COLBRAND. Segunda de las hermanas, igualmente de reconocida belleza. Se destacan sus penetrantes ojos negros y un rasgo caracterizador muy llamativo: su nariz aguileña.

Poseía cualidades artísticas notables y se dedicó profesionalmente —como he indicado— a la ópera, actuando en Italia, Francia y Rusia. Está por determinar el alcance real de su éxito. Sus álbumes ofrecen diversos autógrafos y dibujos en italiano, francés, inglés y ruso, que ayudarán a delimitar con quiénes tuvo relación durante sus años de cantante de ópera. Casada en 1873 con Benigno Quiroga Ballesteros acompañó a éste hasta su muerte en 1907 en su brillante carrera política y administrativa.

Con el paso del tiempo, Julia se ha convertido en la «mujer ideal» bécqueriana a partir de su conocimiento que cabe situar entre los años 1858 y 1860. Su primer encuentro está rodeado de imprecisiones. Según algunos, Gustavo Adolfo iba con un amigo —para unos Rodríguez Correa, según otros Nombela (partiendo de sus poco fiables *Memorias*)— cuando vieron en el piso principal de una casa de la Calle del Perro, esquina a la de Justa (ambas desaparecidas con los derribos para la construcción de la Gran Vía), asomadas a una ventana, entre tiestos y flores, a dos muchachas, Julia y tal vez su hermana Josefina o una amiga de aquélla. La impresión fue muy fuerte y Bécquer habría quedado arrobado en su contemplación.

Después, Bécquer se habría dedicado a seguirla hasta que Rodríguez Correa lo introdujo en la tertulia familiar de los Espín. 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 —suelen ser muy posteriores al momento en que Bécquer frecuentó el salón de los Espín— como los de Eusebio Blasco o Manuel del Palacio, éste a través de su hijo Eduardo del Palacio, quien la describe como: «una hermosa y enérgica deidad, de tez melada, fuerte como una Juno y arrogante como una Freya»⁴. El retrato moral es menos lisonjero: altiva y desdenosa, orientada a conseguir un matrimonio ventajoso. Eduardo del Palacio, habla mucho mejor, sin embargo, de Josefina, de sus ojos románticos y soñadores, que le otorgan un carácter más ideal.

2. Jerónimo Rubio, «Un músico olvidado: Joaquín Espín y Guillén», *Celtiberia*, separata s. d.

3. Rafael Montesinos, *Bécquer. Biografía e imagen*, Barcelona, RM, 1977.

4. Eduardo del Palacio, *Pasión y gloria de G. A. Bécquer*, Madrid, 1947.

Julia Bécquer Coghan, la hija de Valeriano, ya anciana, en una entrevista concedida a José Montero Alonso, producía este retrato literario, que publica acompañando a una fotografía de Julia obra de Alejandro Eichenwald, dedicada a Rodríguez Correa: «Rostro añado lleno de serenidad, correcta la nariz, rasgada la boca, firme y dulce la mirada, ondulado y recogido el cabello.» (*La Esfera*, n.º 267, febrero de 1919)

Se equivoca Julia Bécquer por completo al afirmar que se casó Julia Espín durante la estancia de los Bécquer en Veruela. Lo hizo en 1873 con D. Benigno Quiroga y López Ballesteros, Ingeniero de Montes que después sería Director de su Escuela. Brillante carrera política: Diputado a Cortes, Director General de Agricultura en España; Director General de Administración y Fomento en Filipinas (allí su carácter liberal le indispuso con las órdenes religiosas); en 1905, Ministro de Gobernación en el Gobierno presidido por Moret.

En realidad, Julia Bécquer, estaba juzgando *a posteriori* la trayectoria personal de Julia, mezclando datos y fechas, lo que disminuye mucho el valor de su testimonio. Pero es lo que en general ocurre con los testimonios que nos han llegado de Julia, de los que aquí no presento sino una muestra mínima: son tardíos y muy viciados por el deseo de protagonismo de quienes escriben; todos parecen querer tener un especial mérito en la gloria del poeta.

Para intentar comprender la relación entre Julia Espín y Gustavo Adolfo Bécquer es necesario volver a los años 1858-1860 y al testimonio fundamental que de ellos nos queda: los álbumes aquí presentados. De la repercusión de esta relación en la creación artística posterior bécqueriana se puede imaginar cuanto se quiera (y así se ha hecho), pero si algo nos ancla a la realidad son estos álbumes y el de Josefina Espín, que Rafael Montesinos tuvo ocasión de ver, publicando dos dibujos firmados por Gustavo Adolfo y el autógrafo de la rima XXVII fechado en «Madrid, mayo de 1860», es decir, en las mismas fechas en que firma el de la rima XVI que incluyen los álbumes que estudiamos.

Lamentablemente, Montesinos no describe el resto del contenido del álbum de Julia, que debe contener textos y dibujos de otros artistas que frecuentaron la casa y ayudarían a perfilar mejor las actividades que allí tenían lugar.

Los álbumes de Julia Espín: breve descripción

La primera y única vez que los álbumes de Julia Espín han sido citados por la crítica bécqueriana *después de verlos directamente* fue en 1907. Lo hizo Everett Ward Olmsted en la «Introduction» de su libro *Legends, Tales and Poems by Gustavo Adolfo*

Bécquer⁵. Olmsted elaboró la biografía de Bécquer, que constituye el grueso de su introducción, con datos obtenidos no solo de la investigación hemerográfica, sino entrevistando durante los años 1905-1906 a personas que conocieron al poeta, a otras que las trataron o a investigadores bécquerianos como José Gestoso y Pérez o Francisco de Laiglesia.

Recuerda el investigador norteamericano la tertulia de los Espín y que a ella concurrían «Gustavo, with Correa, Manuel del Palacio, Augusto Ferrán, and other friends, used to gather for musical and literary evenings, and there Gustavo used to read his verses. These he would bring written on odd scraps of paper, and often upon calling cards, in his usual careless fashion.»⁶

Y recuerda igualmente el aspecto descuidado de Gustavo (aspecto que le comentó Manuel del Palacio) y que rechazado por Julia, se casó en 1861 con Casta Esteban. En una larga nota describe los dos álbumes a la vez que agradece haberlos podido ver a D. Benigno Quiroga y a su esposa fallecida no mucho después (enero de 1907 según él):

«The editor of his sketch is indebted to the courtesy of the Excmo. Sr. D. Benigno Quiroga Ballesteros and to his lately deceased wife, Doña Julia, the muse of at 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.»⁷

Sigue una 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]».

Olmsted vio con detenimiento los álbumes y realizó una primera descripción de sus dibujos que muestra la variedad de sus contenidos. Sin embargo, se limitó a indicar que había algunos versos y ni siquiera especificó que se trata del texto autógrafa de la futura rima XVI en la que al día de hoy es la primera versión conocida del importante poema, titulada «A Julia». Para nada se habla de los numerosos textos de otros escritores o de otras obras gráficas entre las que cabe recordar aquí la aguada firmada por «Adolfo Rodríguez», seudónimo al que no fue ajeno, como ya he recordado, Gustavo Adolfo o el dibujo con que Valeriano Bécquer contribuyó al álbum de Julia.

A partir de la descripción de Olmsted, los álbumes de Julia Espín entraron en la crítica bécqueriana, pero es necesario subrayar algunas de las condiciones con que han seguido siendo citados:

1. Nadie los volvió a ver directamente. Quedaron en manos de los sucesores de D. Benigno Quiroga Ballesteros y así han

permanecido hasta el momento presente en que procedemos a su catalogación y estudio.

2. El libro de Olmsted ha sido especialmente difícil de consultar en España con lo que su contenido ha resultado un tanto inaccesible y las citas a veces se han realizado sobre citas no siempre correctas.
3. El uso del término «álbum» por Olmsted ha resultado equivoco, ya que en el segundo caso lo aplica a un breve álbum de temática grotesca que se integra en otro mucho más amplio, que contiene textos, partituras y dibujos de diversos artistas.

El resultado es que a la no siempre precisa descripción de Olmsted se le han añadido otras no menos generales que hacen que al día de hoy la imagen de los álbumes sea bastante difusa en la crítica bécqueriana. Es sintomático, por ejemplo, que sin verlos se les haya relacionado –sin fundamento alguno– con las acuarelas de *Los borbones en pelota*, en su segunda edición (Madrid, 1996).

Todo ello hace necesaria una descripción más cuidada de los álbumes como paso previo a su estudio⁸. Los dos álbumes a que nos referimos son dos ejemplares encuadernados, cuyo contenido se corresponde en un caso al descrito por Olmsted como «First Álbum», mientras que el descrito por él como «Second Álbum» es tan sólo una reducida parte del álbum de Julia, que resulta ser un verdadero *liber amicorum*.

El «Primer álbum» –si mantenemos el orden de Olmsted– contiene una 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 –creemos que antes de ser encuadernada la colección–, lo cual ha motivado que algunas cifras de la paginación hayan sido guillotizadas total o parcialmente.

Los temas de los dibujos son variados, pero alcanzan singular relevancia los relacionados con el mundo teatral, que presentan tanto el ambiente que rodea las funciones –vistas interiores del escenario del Teatro Real (hoja 28) o de uno de sus palcos donde se encuentra la familia Espín (h. 55)– como escenas de obras concretas: las hojas 2 a 12 ofrecen una bella visión plástica de la ópera de Donizetti *Lucia de Lamermoor*; a *La hija del regimiento* del mismo compositor se refieren los dibujos de las hojas 12, 13 reverso, 15; «Eleonora», de *La Favorita* donizettiana, ocupa la h. 44; una escena tal vez del *Otello* de Rossini ocupa la hoja 49; *El escarpelo del diablo* –cuyo texto y autor no he podido localizar todavía– le permite dibujar a Gustavo Adolfo una sugestiva escena sobre el tema de la mujer sin

corazón que tan tónica resulta en su poesía (h. 38). Otras veces es más difícil precisar a qué operas pertenecen los figurines: caballeros medievales con o sin cimera (h. 20, 24, 47); el tenor Mario es dibujado en varias escenas (h. 25).

Una serie de dibujos adquieren un valor alegórico notable como ocurre con la representación de «Fausto» (h. 33) o la inquietante hoja 34 donde una mujer —con rasgos de Julia Espín— navega en una barca mientras en medio de las olas se agita un hombrecillo.

Otros dibujos están más próximos a la vida cotidiana con escenas costumbristas —un torero con su muleta recogida (h. 30), dos ancianas que charlan junto a una iglesia (h. 52), un grupo familiar sorprendido en la calle (h. 35), una ronda en una reja (h. 39)—, o incluso acontecimientos de actualidad como los derivados de la Guerra de África: un militar abriendo un arcón del que sale un mago haciéndole la 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 a la grupa del caballo que éstas llevan (h. 40); «Un marroquí» (h. 48); un soldado entrando en una tienda donde espera una mujer desnuda (h. 50).

No faltan escenas cómicas, si bien tendiendo a una comicidad grotesca sobre la que volveré más adelante: fraile extremadamente obeso (h. 57); un diablo confiesa a una diablesa (h. 17); una diablesa arrastra a un hombre incauto hacia su perdición (h. 41); una monja descubre con sorpresa al abrir su cama que hay un diablo dentro esperándola (h. 23); un esqueleto agarrado a una campana que voltea (h. 19); escena en un 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); nueva escena en un cementerio: un esqueleto entreabre su nicho para recoger la tarjeta que le entrega un visitante (h. 29); dos esqueletos cabalgan en sendos caballos (h. 32) o una pareja de esqueletos canta acompañándose del piano (h. 42).

Quisiera detenerme un poco en algunos dibujos relacionados con la visión de la mujer, que Gustavo parece tener: fácilmente toma rasgos diabólicos como se ha visto (hs. 17 y 41), pero en otras ocasiones la mujer es idealizada y convertida en musa: así, en la hoja 21 representa una figura femenina



A. EICHANWALD, RETRATO DE JULIA ESPÍN, MOSCÚ, 1869

en vuelo muy similar a la que publicó Rafael Montesinos del álbum de Josefina Espín con el título de «La Musa de las Rimas» y también a las figuras femeninas del dibujo conocido desde que Montesinos lo publicara como «El poeta y las musas», considerándolo un «Autorretrato» de Gustavo Adolfo⁹. No podía ser de otro modo si se tiene en cuenta que, en realidad, este ya célebre dibujo correspondía a la hoja 22 de la colección comentada que fue arrancada por D. Benigno Qui-

roga Ballesteros y entregada como regalo al Dr. D. Gregorio Marañón, cuyos descendientes la conservan. La tendencia de Gustavo Adolfo a seriar sus dibujos es permanente y estos dibujos son un ejemplo elocuente; cada uno es como una variación del tema que está tratando de objetivar plásticamente y, además, estos dibujos nos remiten a sus *Rimas* que tratan de la poesía o la visión idealizada de la mujer.

La mujer representa en los dibujos de los álbumes mundos opuestos y contradictorios, pues si bien por un lado hallamos una visión angelizada por otro encarna la tentación, adquiriendo el aspecto de diablesa o de instrumento del que se vale el diablo para atormentar 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 ya citadas de «El poeta y las musas» en la hoja que fue arrancada del álbum. No es, además, el único dibujo de esta temática que se conserva de Gustavo Adolfo. D. Pedro Martínez Garcimartín en un álbum que adquirió en el Rastro madrileño en los años treinta, halló otro que forma serie con él: un hombre duerme mientras un diablo se acerca con una cometa con forma femenina. Viene a ser una variación del dibujo que nos ocupa o si se prefiere un momento distinto de lo narrado. El mismo álbum contenía, por cierto, otra versión autógrafa de la rima XVI, que fue estudiada y publicada por Juan María Díez Taboada. Ambos álbumes

5. Everett Ward Olmsted, *Legends, Tales and Poems by Gustavo Adolfo Bécquer*, Boston, Ginn & Company, 1907.

6. E. W. Olmsted, *ob. cit.*, pp. XXI-XXII.

7. *Ibid.*, p. XXII.

8. Preparo actualmente su estudio y edición del que aquí no se ofrece sino un breve adelanto. El resultado completo de esta investigación aparecerá en el vol. VI de la revista *El gnomon, boletín de estudios bécquerianos* este mismo año.

9. R. Montesinos, *ob. cit.*, respectivamente en las pp. 180 y 182.

deben ser por tanto de las mismas fechas¹⁰. 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, para llenarlo de zozobras y hasta de pesadillas.

Estos dibujos y la rima nos llevan naturalmente al «Segundo álbum» del que aquí me voy a referir sólo a lo bécqueriano tras una brevísimas descripción del conjunto.

Se trata de un álbum encuadernado en piel verde con cantos dorados en cuya cubierta se lee «Julia Espín». Consta de 73 hojas sin paginar, que recogen los testimonios de admiración a Julia desde los años 1858 a 1868 con dos momentos de mayor uso: los años 1858-1862 y 1867-1868, coincidiendo estos últimos con su actividad de cantante de ópera en el extranjero—Milán, Palermo, Moscú— donde acopió dedicatorias, partituras y algún dibujo.

Bécquer aportó a este álbum el autógrafo de la futura rima XVI con el título de «A Julia» [hoja 62, cara y reverso], firmado «Gustavo Adolfo D. Bécquer» en «Madrid Mayo de 1860», una aguada firmada con el seudónimo de «Adolfo Rodríguez», que comprendía al propio Gustavo y a su buen amigo e introductor en la tertulia de los Espín Ramón Rodríguez Correa, y una serie de dibujos grotescos que constituyen un pequeño álbum: «LES MORTS POUR RIRE» —en su cubierta de papel azul, dibujado con tinta negra y cabalgando las letras ocho esqueletos—, título que se reitera ampliado, «LES MORTS POUR RIRE [pequeña calavera] BIZARRERIES [pequeña calavera] DÉDIÉES à mademoiselle Julie PAR G A Becker», en la portada. Consiste ésta en una alegoría en cuya parte izquierda, sobre un fondo de vegetación y monumento de jardín con los que estaba familiarizado por la enseñanzas recibidas de Joaquín Domínguez Bécquer, presenta a un artista pintando. Detrás de él, una joven —su musa— se inclina apoyándose sobre sus espaldas para verlo. Pero también 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 buho.

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 la creación —aunque amenazados por la muerte— en la derecha domina absolutamente la

muerte. Muchas son las sugerencias que nacen de la contemplación de esta alegoría, válidas para comprender no sólo las dieciséis escenas que componen el álbum sino la totalidad de la concepción 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 hasta obsesivas en toda su obra. Las dieciséis 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 «bizareries» orienta sobre el modo de representación elegido. «Bizarerie», en francés, es rareza o extravagancia. El pequeño álbum es una colección de rarezas o extravagancias. Robert Pageard me recuerda el uso de *bizarre* y *bizarerie* tanto por autores franceses clásicos como románticos para designar algo que está fuera de las normas aunque inofensivo. En el dominio de las artes plásticas, utilizan los términos el pintor Delacroix o Gautier. De este último cabe recordar, por ejemplo, su edición en 1856 de cuentos de Achim D'Arnim con el título de *Contes bizarres*. En su prólogo indicaba que «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 ébauche au milieu de cet amas de ténèbres des groupes à peine indiqués, des figures dont le côté éclairé se détache seul, et dont l'autre se perd confusément dans l'ombre; des physiologies 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.»¹¹

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»¹²; «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 doulou-

reusement 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.»¹³

Es plausible que Gustavo Adolfo conociera el ensayo de Gautier sobre Arnim y otros escritos suyos sobre lo grotesco, frecuentaba la literatura romántica francesa, su amigo Augusto Ferrán le familiarizó con la alemana y, en todo caso, el retrato que del escritor alemán traza Gautier no disuena con ciertas actitudes bécquerianas y su interés por lo fantasmal y raro presentado con total normalidad como en los grotescos *Caprichos goyescos*¹⁴. El interés por lo grotesco se había acentuado durante el romanticismo, generando multitud de obras artísticas y ensayos teóricos¹⁵. Las *bizarreries* bécquerianas deben ser vistas dentro de esta tradición que hace suya y a través de la cual mostrará también algunas de sus obsesiones.

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 en pino 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 y toreros— son esqueletos [h. 59], un actor esquelético que canta ante otros [h. 59], una escena circense de esqueletos [h. 59], duelo a espada entre esqueletos que se atraviesan mutuamente [h. 60]. Lo grotesco adquiere tintes satíricos cuando lo representado invertido es un desfile militar de esqueletos [h. 60]; el esqueleto de un soldado lisiado camina con sus hijos —a su vez esqueletos— por un cementerio [h. 58] o una multitud de escuálidos esqueletos que mira con recelo los esqueletos de dos capitalistas [h. 58]. 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 difun-

to que cabe suponer había sido enterrado en ella... [h. 58]. En pocas páginas de los escritos bécquerianos 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 un torneo entre esqueletos ataviados a la usanza medieval que pugnan frenéticos observados por un paladín.

Pero acaso los más sentidamente personales son aquellos en que se reiteran una vez más temas y escenas obsesivos en Bécquer: tumbas que acogen mujeres jóvenes o el cortejo entre dos esqueletos, que reproduce invertida —la ventana ahora es un nicho— una escena de cortejo amoroso [h. 60]. Son situaciones que ya hemos visto en varias hojas del «álbum primero» (hojas 27, 38). El cortejo amoroso entre esqueletos lo encontrábamos en cierto modo ya también en la pareja de esqueletos que cabalgan juntos (hoja 29) o en la pareja —siempre esqueletos— que mientras él toca el piano, ella canta (h. 42). Por cualquier lado que se mire, la pasión amorosa comparece intensa, pero amenazada, como formando una manifestación más de un sentir bécqueriano general en que la vida y la muerte pugnan, lo bello y lo horrible.

Por aquellos años, en más de una ocasión Gustavo Adolfo —que acababa de salir de una grave enfermedad— reflexiona ya obsesivamente sobre la creación artística y la gloria que espera obtener. Pero también, la soledad angustiosa y el desánimo comparecen tanto en sus reflexiones como en sus dibujos. Es obsesiva siempre la presencia de tumbas, junto a lo más ideal,



10. Detalles —con reproducción del autógrafo de la rima y de los dibujos en Juan María Díez Taboada, «Nueva versión autógrafo de la rima XVI», *Revista de Filología Española*, III, 1969 (pero 1971), pp. 245-259.

11. T. Gautier, «Achim d'Arnim», en Achim d'Arnim, *Contes bizarres*, Paris, Éditions Julliard, 1964, pp. 33-34. También, T. Gautier, *Les Grotesques*, Paris, Slaktine Reprints, 1969.

12. T. Gautier, o. cit., p. 35.

13. *Ibid.*, p. 36.

14. Al menos, Robert Pageard, «Le germanisme de Bécquer», *Bulletin Hispanique*, LVI, 1-2, 1954, pp. 84-109; «Gustavo Adolfo Bécquer et le romantisme français», *Estudios sobre G. A. Bécquer*, *Revista de Filología Española*, III 1969 (pero 1971), pp. 477-524.

15. Véanse, al menos, L. Byron Jennings, *The Ludicrous Demon: Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic 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.

la putrefacción y la muerte. La estética de contrarios que había promovido el romanticismo hugoliano. 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:

«ése 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.» («El maestro Herold», *La Época*, 14-IX-1859)

Todos estos dibujos al igual que los textos bécquerianos están atravesados de solicitaciones en direcciones contrapuestas. Forman un todo textos e imágenes, 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. Indudablemente en los álbumes —más allá de que después Gustavo Adolfo haya llegado a ser el primer gran poeta español contemporáneo— ocupa el lugar central. No se limitó a copiar uno de sus poemas o a entregar a Julia uno de sus dibujos, sino que Julia atesoró una amplia colección de dibujos y fue la destinataria —tal vez la primera— de la rima XVI:

«A Julia»

Si al mecer las azules campanillas
de tu balcon,
crees que el viento pasa murmurando
una canción;
sabe que entre las flores escondido
Te canto yo.

Si se agita medroso en la alta noche
tu corazón,
al sentir en tus labios una ardiente
respiración;
sabe que aunque invisible al lado tuyo
Respiro yo.

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 día
Te llamo yo.

Pasado el tiempo, Gustavo Adolfo invirtió el orden de las estrofas segunda y tercera, modificando también algunos versos hasta dejar velada la clave genérica al desaparecer la palabra «canción». Al publicar el poema en *El Museo Universal* en 1866, lo tituló «Serenata» y fue después cuando desaparecieron título y dedicatoria. La crítica bécqueriana ha considerado después esta rima como un ejemplo perfecto de la expresión del acercamiento del poeta a la amada para manifestarle su amor¹⁶. El poema tal como aparece en el álbum de Julia Espín es una *canción* o *serenata* —con anclajes tanto en las serenatas andaluzas como en la ópera romántica— en que el poeta manifiesta con contención admirable su pasión. Veladas declaraciones de amor son en cierto modo algunos de los dibujos. Literatura y pintura se funden para intentar comunicar una pasión hondamente sentida. Pero las amenazas se ciernen constantemente sobre los seres humanos, convirtiendo sus ideales en inalcanzables.

A juzgar por el contenido de estos álbumes, la relación entre Gustavo Adolfo y Julia Espín fue mucho más amplia y compleja de lo que a veces frívolamente se ha dicho. Cualquier conclusión apresurada del estudio de estos álbumes —se han sacado ya demasiadas con escasas pruebas— enturbiará más que aclarará este encuentro quizás decisivo entre el poeta que dio un giro extraordinario a la poesía española y Julia Espín. Un compartido interés por el arte hizo posible su encuentro y artísticamente se objetivó esta relación en los álbumes que finalmente recuperamos del olvido. Desvelar sus sutiles claves más allá del fácil biografismo es la tarea que se impone tras su recuperación. El siempre misterioso y reservado artista 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.

16. De la numerosa bibliografía existente sobre esta rima, ofrezco una revisión actualizada y de sus implicaciones en el álbum en mi ensayo: «¿Adiós a Julia y Josefina Espín? En torno a un nuevo autógrafo de la rima XVI», en *Homenaje a J. M. Díez Taboada*, Madrid, CSIC, en prensa.

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER (1836-1870)

LOS ÁLBUMES DE JULIA ESPÍN

Estos dos álbumes que se reproducen por primera vez pertenecieron a Julia Espín, musa del poeta. Para un estudio más detallado de los mismos, del contexto en el que se hicieron y de su importancia, ver el ensayo en este catálogo de Jesús Rubio «Pintura y Literatura en Gustavo Adolfo Bécquer: Los Álbumes de Julia Espín» (pp. 51-58).

a) 1^{er} ÁLBUM. ÁLBUM DE DIBUJOS: 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 guillotizadas total o parcialmente.

12,7 X 20,5 CM, LA CUBIERTA. 11,8 X 20 CM, CADA HOJA.

H. 1: Texto a lápiz:

«Infelice el cuor che fida
Nel sorriso dell'amor
Brilla e muor qual luce infida
Che smarrisce il viator.
G. E. [Giulia Espín]»

H. 2: Dibujo a lápiz que hace de portada de la serie que se inicia sobre la ópera *Lucia di Lamemmoor* (sic). Título que está escrito sobre una

lápida, presidida por un ángel con una lira y a cuyos pies se observan una copa, una máscara y un puñal.

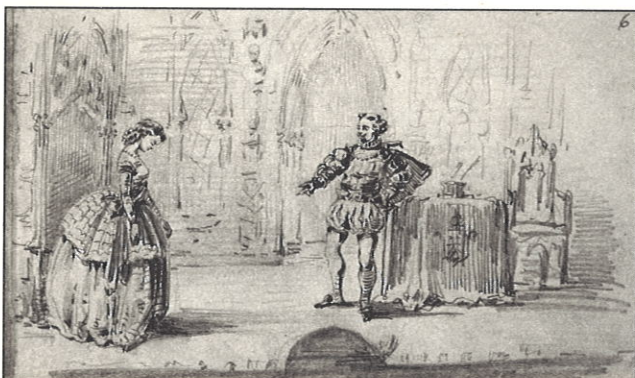
H. 3: Dibujo a lápiz. Corresponde a una escena de la ópera anunciada. Sobre el escenario un caballero adelantado y rodeado de otros —el coro— en un plano posterior (tal vez, acto 1, escena 1: Jardines en el castillo de Ravenswood; sin embargo, el personaje representado se corresponde con la imagen de Edgardo en otras).

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 (Jardín del acto 1, escena 2).

H. 5: Dibujo a lápiz con toques de sanguina. Sobre fondo similar al anterior Lucia dialoga con el caballero de la hoja 3, es decir Edgardo. Corresponde a la continuación del acto 1, escena 2, en que los amantes se prometen amor eterno.

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 por su hermano Enrico a casarse con Lord Arturo Bucklaw. Es decir, se trata del acto II, escena 2.

(SIGUE EN PÁG. 65)



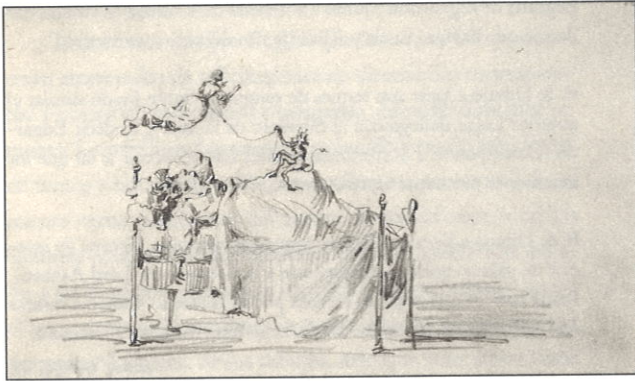
HOJA 6, ESCENA DE LUCÍA DE LAMERMOOR



HOJA 7, ESCENA DE LUCÍA DE LAMERMOOR



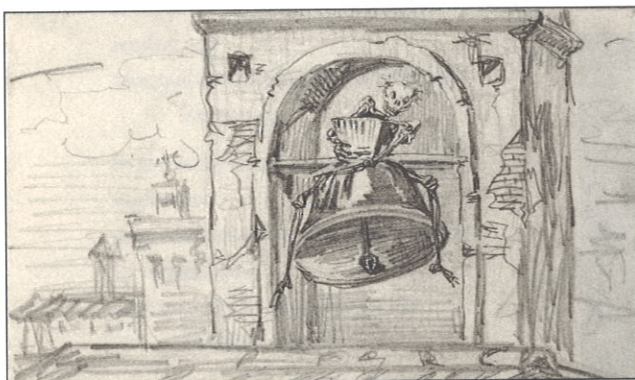
HOJA 11, ACTO FINAL DE LUCÍA DE LAMERMOOR



HOJA 16, PESADILLA DEL ARTISTA



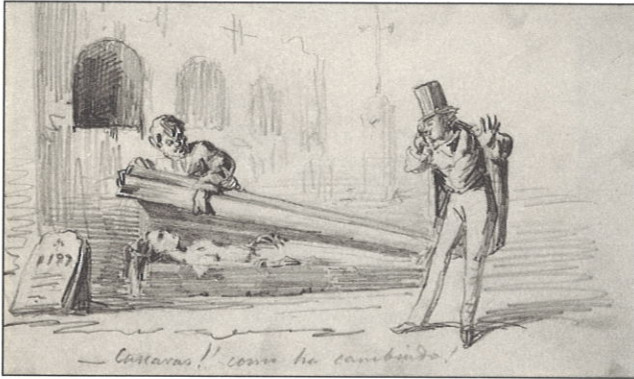
HOJA 17, LA CONFESIÓN



HOJA 19, ESQUELETO Y CAMPANA



HOJA 22, MONJA Y DIABLO



HOJA 27, «CÁSCARAS!! COMO HA CAMBIADO!»



HOJA 28, EN EL TEATRO REAL



HOJA 33, FAUSTO



HOJA 34, MUJER Y NAUFRAGO



HOJA 35, FAMILIA ROMÁNTICA



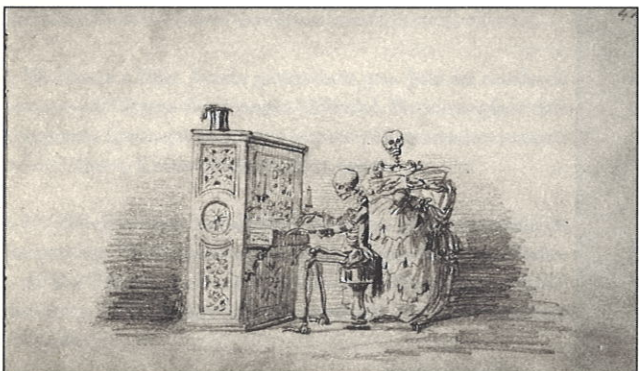
HOJA 38, «EL ESCALPELO DEL DIABLO»



HOJA 40, SOLDADO Y MUJERES



HOJA 41, ACONSEJADA POR EL DIABLO



HOJA 42, ESQUELETOS AL PIANO



HOJA 45, LAS HERMANAS ESPÍN (?)



HOJA 54, «LES DIEUX S'EN VONT»



HOJA 55, EN EL PALCO



HOJA 57, EL FRAILE

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 aparece Edgardo, reclamando a Lucia, que forzada se ha prometido con Lord Arturo Bucklaw. Se trata del acto II, escena 6.

H. 8: Dibujo a lápiz. Similar escenografía. Edgardo devuelve a Lucia el anillo con que se prometieron. Corresponde al final del acto II, escena 6.

H. 9: Dibujo a lápiz. Sobre un fondo gótico dos caballeros con sus espadas desenvainadas hablan. Corresponder a la conversación entre Edgardo y Enrico donde se desafían a muerte [acto II, escena 1].

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 II, escena 5.

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 II, escena 7.

H. 12: Dibujo a lápiz. Cementerio de Ravenswood. Un grupo de caballeros atienden a otro malherido: es Edgardo que se ha clavado su daga para suicidarse al conocer la locura y la muerte de Lucia. Corresponde al final del acto II, escena última, momento culminante de la ópera.

REVERSO H. 12: Dibujo a lápiz, que representa una mujer con una espada desenvainada y quepis. Es probable que corresponda a una escena de la ópera de Donizetti, *La hija del regimiento*.

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 inacabado de la misma dama que aparece en el reverso de la hoja anterior. Una parte repasada con tinta.

H. 14: Blanca.

H. 15: Contiene dos dibujos a lápiz. A la izquierda una dama joven con sombrero y una fusta en la mano izquierda. A la derecha, al pie de una escalera una dama adulta y gruesa con sombrero. Corresponden probablemente 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) y otras.

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 a una de sus alegorías de «El día de difuntos», publicada en *El Museo Universal*]

H. 20: Dibujo a lápiz. Representa un caballero medieval con cimera. Debe corresponder a un personaje de ópera, pero no es fácil de determinar. Se puede sugerir, *Il crociato in Egitto*, de Meyerbeer, que quizás pudo ver en Madrid.

REVERSO H. 20: Un torpe boceto a lápiz que suponemos 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. [Anotaciones: La página que ha sido arrancada pienso que es la que es propiedad actualmente de 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.]

H. 23: Dibujo a lápiz con ligerísimos toques de sanguina; representa a una monja con una palmatoria que al abrir su cama encuentra accrucado entre las sábanas a un demonio, que ríe a carcajadas.

H. 24: 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 cimera, 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 «-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.

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 MEQUÍNEZ». 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: 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: «-Cáscaras!! cómo ha cambiado!».

[H. 28]: Representa un teatro visto desde el fondo del escenario: palcos, patio de butacas forman su fondo. Probablemente 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. 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: 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:

«Día de difuntos.
Difunto- No recibo.
Visitante- Pues hai [sic] queda la targeta [sic]»

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. [Recuerdan los contenidos en el álbum segundo bajo el título *Les morts pour rire* al igual que otro de la hoja 42.]

H. 33: Dibujo a lápiz, titulado a lápiz 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 por la ópera de Gounod (estrenada el 19 de marzo de 1859) y por Augusto Ferrán que había realizado su traducción, después perdida.

H. 34: 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: 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. [Bien pudieran 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: Dibujo a tinta. Representa a dos mujeres jóvenes.

H. 38: Dibujo a tinta y lápiz, con la anotación: «*El escarpelo 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.

H. 39: 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: 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 varias cabezas humanas cortadas del caballo. Por su temática relacionado con la Campaña de la Guerra de África.

H. 41: 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.

H. 42: Dibujo a lápiz. Un esqueleto toca el piano mientras canta otro esqueleto femenino. [Véase h. 32.]

H. 43: 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.]

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. [Más difícil es precisar si pudiera tratarse de Julia, aunque su nariz parece delatarla.]

H. 45: Dibujos a lápiz. Tres bustos femeninos. Podría tratarse de las tres hermanas Espín, en cuyo caso el de la izquierda con nariz aguileña sería Julia Espín.

H. 46: Blanca

H. 47: Dibujo a lápiz, representando un caballero medieval con su paje. Bien pudiera tratarse de un apunte de Manrico en *Il Trovatore*, de Ver-

di, 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 África.

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 *Otello* o de *Il Coradino* —ésta 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: Dibujo a lápiz con ligeros toques de sanguina. Representa una escena callejera: junto a la entrada de una iglesia hablan dos mujeres.

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 (¿Julia?) 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. Pudiera tratarse de un palco del Teatro Real en el que estuvieran las hermanas Espín y su padre.

H. 56: Escrito a lápiz un texto cifrado. Transcripción:

«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.»

NOTA: SE TRATA DE OTRA VERSIÓN DE LA RIMA XX, CON NOTABLES VARIANTES.

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 contenidos en álbumes juveniles.]



POUR RIRE

b) 2º ÁLBUM. LIBER AMICORUM: Se trata de un verdadero *Liber Amicorum* donde diversos artistas que acudían al salón de los Espín aportaron los testimonios de admiración para Julia. De entre los que destacan: José Peralta y Maroto, Manuel de la Calzada, Valeriano Domínguez Bécquer, Pedro Antonio de Alarcón... Está encuadernado en piel de época y en el centro de cuya cubierta se lee: «JULIA ESPÍN». Por su importancia e interés merece destacar en la hoja 62 el texto autógrafo de Gustavo Adolfo Bécquer de la rima XVI en la primera versión conocida del poema y en la hoja 66 una aguada representando un paisaje con un molino de viento, firmada Adolfo Rodríguez, pseudónimo que utilizaban Gustavo Adolfo Bécquer y Ramón Rodríguez Correa.

Una descripción —más detallada que la que sigue a continuación— de cada página de los álbumes y un estudio de los mismos en pro-

fundidad está en curso de preparación por el profesor Jesús Rubio, especialista en la obra de Bécquer, y aparecerá próximamente en un número monográfico de *El Gnomo*, boletín de estudios bécquerianos, dedicado a estos dos álbumes. La aportación gráfica de Bécquer que describimos más abajo consiste en un extraordinario y exquisito álbum de dibujos de esqueletos que forma parte de este segundo álbum, titulado **LES MORTS POUR RIRE**.

[H. 56 Y 61 del *Liber Amicorum*].

PORTADA DEL ÁLBUM. Papel azul. La segunda de ellas sin dibujos. Dibujo a tinta. Presenta, enmarcado en un rectángulo el título «LES MORTS / POUR RIRE». En cada una de las ocho primeras letras un esqueleto en posiciones diversas.

PORTADILLA 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 [sic]. [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 buho. 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 (PÁG. 1 DE *LES MORTS POUR RIRE*): 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 practican el juego de pelota 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.
- c. Centro. En primer plano dos esqueletos: uno grueso y otro sumamente delgado con chistera. Fuman, despidiendo sus pipas las características nubecillas de los dibujos bécquerianos. 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 (PÁG. 2 DE *LES MORTS POUR RIRE*): 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. Bécquer». 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 Soría 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 (PÁG. 3 DE *LES MORTS POUR RIRE*): 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. [En el álbum primero ha habido ocasión de comentar alguna escena similar.]
- c. Ángulo superior derecho. Torneo de esqueletos a caballo presenciado por un paladín con bandera, cimera, etc. [Se asocia fácilmente a las batallas de esqueletos de *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.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- ARA TORRALBA, Juan Carlos y NAVAL, María Ángeles, «Bibliografía bécqueriana», *El gnomo*, núm. 1, 1992.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Teatro*, Madrid, CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, 1949. Edición, estudio preliminar, notas y apéndices de Juan Antonio Tamayo.
- BÉCQUER, Julia, «La verdad sobre los hermanos Bécquer», *Revista de la Biblioteca*, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid, enero 1932.
- BENÍTEZ, Rubén, *Ensayo de bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer*, Universidad de Buenos Aires, 1961.
- BLASCO, Eusebio, *Mis contemporáneos. Semblanzas varias*, Madrid, 1886.
- *Memorias íntimas*, Madrid, 1904.
- CAMPILLO, Narciso, «Gustavo Adolfo Bécquer», *La Ilustración de Madrid*, 12-1-1871.
- CASTRO Y SERRANO, José, *Cuadros contemporáneos*, Madrid, Fortanet, 1871.
- COTARELO, Emilio, *Historia de la zarzuela*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.
- DIANA, Juan Manuel, *Memoria histórica artística del Teatro Real de Madrid*, Madrid, Imprenta Nacional, 1850.
- DÍEZ TABOADA, Juan María, «Bibliografía sobre Gustavo Adolfo Bécquer y su obra», *RFE*, LII, 1969, pp. 651-695. Y suplemento en *Boletín de Filología Española*, 46-49, enero diciembre de 1973.
- ESCOBAR, Antonio, «Bécquer y Correa», *El Fígaro* (La Habana) 14-XII-1904.
- Ilustración Artística, La* (Barcelona), 27-XII-1886. [Monográfico sobre Bécquer]
- LAIGLESIA, Francisco de, *Bécquer. Sus retratos*, Madrid, Voluntad, 1922.
- LUSTONÓ, Eduardo de, «Poesías inéditas de Gustavo Adolfo Bécquer (escritas pocos días antes de su muerte)», *Correspondencia Literaria*, 16-III-1872.
- «Recuerdos de periodista. Bécquer», *Alrededor del Mundo*, 4 y II-VII-1901.
- MONTERO ALONSO, José, en *La Esfera*, 267, 8-II-1919.
- MONTESINOS, Rafael, *Bécquer. Biografía e imagen*, Barcelona, 1977.
- MORENO GODINO, Florencio, «Semblanza de Gustavo A. Bécquer», *La Ilustración Artística*, 4-II-1895.
- NOMBELA, Julio, *Impresiones y recuerdos*, Madrid, 1910-1912.
- OLMSTED, Everett Ward, *Legends, Tales and Poems by Gustavo Adolfo Bécquer*, Boston-New York-Chicago-London, Ginn & Company, 1907.
- PAGEARD, Robert, *Bécquer. Leyenda y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- PALACIO, Eduardo del, *Pasión y gloria de Gustavo Adolfo*, Madrid, 1947.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio, *La ópera española y la música dramática en España*, Madrid, 1881.
- REPARAZ, Gonzalo de, «A mi buen amigo Gustavo A. Bécquer», *El Sol* (26-II-1936).
- RODRIGUÉZ CORREA, Ramón, «Prólogo» a *Obras de G. Adolfo Bécquer*, Madrid, 1871.
- RUBIO, Jerónimo: «Un músico olvidado: Joaquín Espín y Guillén», *Celtiberia*, separata, s. d., pp. 209-238.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Los Bécquer en Veruela. Un viaje artístico-literario*, Zaragoza, Ibercaja, col. Boira, 1990.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús ed., *Los Bécquer y el Moncayo*, Zaragoza, 1992.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, «Valeriano Bécquer ilustrador de Víctor Hugo», en *Los Bécquer y el Moncayo*, J. Rubio ed.
- «Valeriano Bécquer ilustrador de *El príncipe perro*, de Edouard Laboulaye», en revista *Goya*.
- Jesús, «Acerca de la autoría y a primera difusión de *Los Borbones en pelota*», *El gnomo*, núm. 3, 1994.
- «Bécquer y Hamlet», *El gnomo*, núm. 4, 1995.
- SALDONI, Baltasar, *Diccionario biográfico y bibliográfico de la música*, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrúll, 1868, 4 vol.
- VILLANUEVA, Darío, «*Ut pictura poesis*: el arte de los hermanos Bécquer», en *Los Bécquer y el Moncayo*, J. Rubio ed.



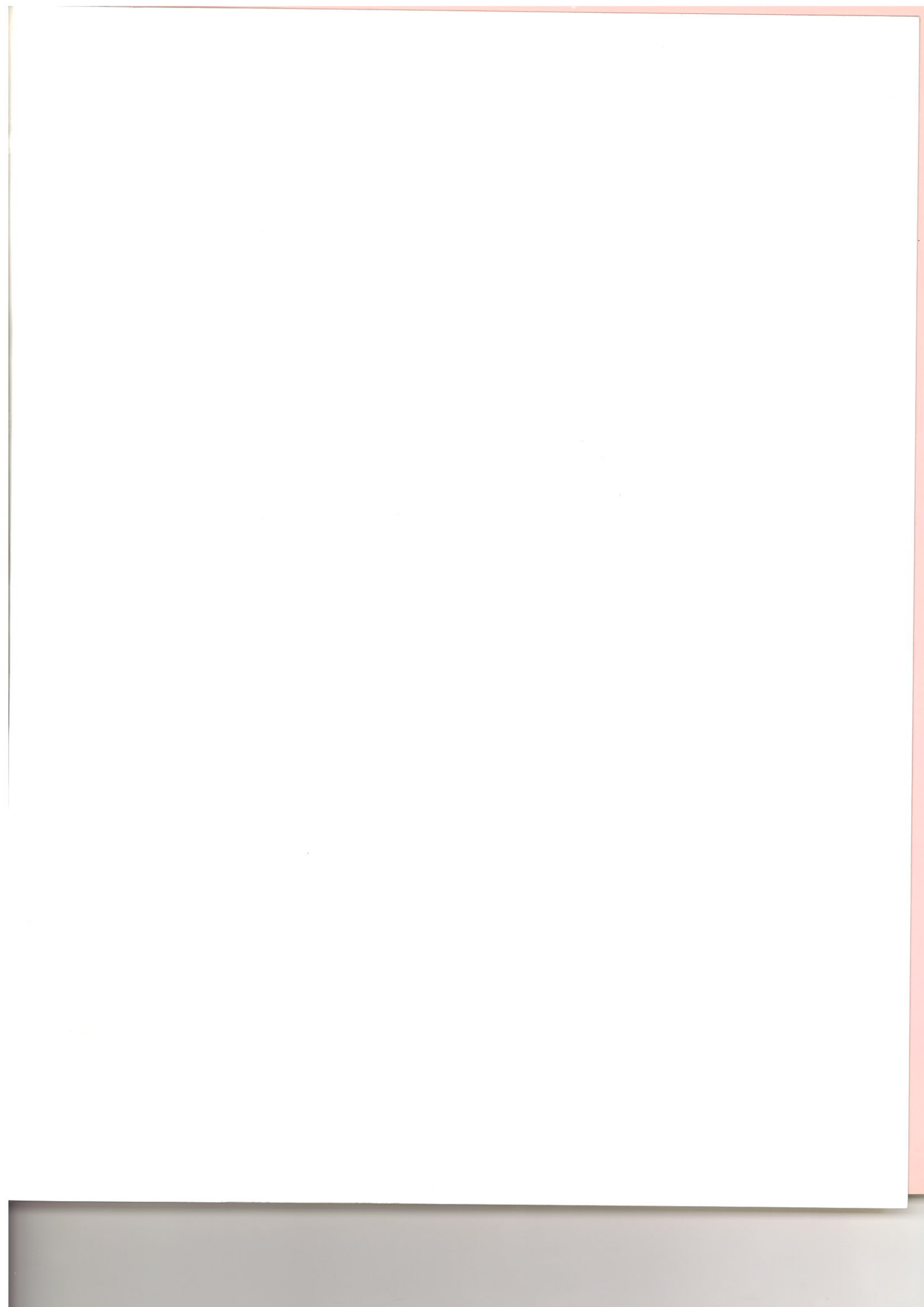
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR ESTE CATÁLOGO DE

LA ESPAÑA ROMÁNTICA

EL DÍA 3 DE MAYO DE 1997







DEL 7 DE MAYO AL 27 DE JUNIO DE 1997



Guillermo de Osma GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4, 1º IZQ.

28001 MADRID

HORARIOS: MAÑANAS DE 10 A 2; TARDES DE 4,30 A 8,30; SÁBADOS, DE 12 A 2. TEL.: 435 59 36 • FAX: 431 31 75