

EL VIAJE ROMÁNTICO. PEREGRINACIONES Y DESCUBRIMIENTOS

Edición de Enrique Rubio Cremades
y Borja Rodríguez Gutiérrez



**BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES**
www.cervantesvirtual.com

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Alicante, 2025

El viaje romántico. Peregrinaciones y descubrimientos.
XIV Congreso del Centro Internacional de estudios
sobre Romanticismo Hispánico Ermanno Caldera.
Universidad de Udine, 5-7 de octubre de 2022, edición de
Enrique Rubio Cremades y Borja Rodríguez Gutiérrez.
Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2025, 321 pp.
ISBN: 978-84-1143-939-8

Este libro se publica con el patrocinio de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Ayuntamiento de Santander.



Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2025.
Este libro está sujeto a una licencia de «Atribución-NoComercial 4.0
Internacional (CC BY-NC 4.0)» de Creative Commons.



© 2025, Enrique Rubio Cremades y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.)
Algunos derechos reservados
ISBN: 978-84-1143-939-8

Imagen de portada: *Salisbury Cathedral from the Meadows*, John Constable, 1831. Tate Britain, London, UK.
Fuente: WikiArt. © Public domain.

EL VIAJE ROMÁNTICO

Peregrinaciones y descubrimientos

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO

Editores

Enrique Rubio Cremades

Borja Rodríguez Gutiérrez

ÍNDICE

PEREGRINACIONES

María José Alonso Seoane

Martínez de La Rosa vuelve a su patria. Sus itinerarios por Granada en las notas
a Doña Isabel de Solís 11

Julia Bernal Ferriz

Una filosofía romántica española, el viaje por el arte y la literatura 37

Marieta Cantos Casenave

El viaje europeo como legado matrilineal. De Frasquita Larrea
a Fernán Caballero 59

Carlos Miguel Pueyo

Homo viator ad bivium: huellas del viajero clásico en el viaje romántico 83

Borja Rodríguez Gutiérrez

Viaje, soledad y poesía. Años de juventud de Concepción Arenal 101

Enrique Rubio Cremades

Los viajes preparatorios de *El señor de Bembibre* 129

DESCUBRIMIENTOS

Ana Isabel Ballesteros Dorado

Viajes románticos en las obras de Manuel Bretón de los Herreros..... 155

M. Pilar Espín Templado

Madrid en la mirada ¿romántica? de los viajeros a ambos lados del Atlántico.... 183

José María Ferri Coll

Frasquita Larrea. Una vida en el camino 209

Salvador García Castañeda

La España fernandina (1818) que conoció George Ticknor 229

Raquel Gutiérrez Sebastián

El viaje del satírico. Martínez Villergas en México 239

Alberto Ramos Santana

La imagen de vinos andaluces en los viajes románticos 255

Montserrat Ribao Pereira

El *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior* o el viaje interior
de Enrique Gil y Carrasco..... 275

Leonardo Romero Tobar

El viaje en *De Villahermosa a la China* 289

Raquel Sánchez

Eugenio de Ochoa: reflexiones sobre el viaje y el viajero..... 299

INTRODUCCIÓN

El viaje es uno de los grandes temas románticos. Todos los artistas románticos, pintores, escritores, músicos, piensan en el viaje de alguna manera. El viaje puede ser deseo, proyecto, propósito, fracaso, descubrimiento, aprendizaje, revelación, sueño, fantasía, pesadilla, obsesión, muerte. Pero, de alguna manera, el viaje es la promesa de un cambio, de un progreso, de una etapa conseguida en la construcción de sí mismo que hacen románticas y románticos. Pues el viaje los lleva hacia algo diferente de la realidad cotidiana en la que viven. Un algo que es ignorado o conocido, pero distinto del mundo rutinario en el que la mentalidad romántica se ahoga.

A veces el viaje se convierte en una peregrinación, una búsqueda, un deseo de algo inexplicable e inexplicable. Un descubrimiento de algo nuevo que satisfaga ese vacío insaciable que puebla tantos espíritus románticos. O una fuerza de lo extraño que hace surgir del fondo del alma deseos inconfesados o pensamientos desconocidos. En cualquier caso, el paso de una frontera entre el «yo» anterior al viaje y el «yo» que surge tras él.

En otras ocasiones el viaje es un descubrimiento de algo nuevo, una revelación que satisface ese insaciable deseo de novedad y de cambio que está presente en tantos y tantas artistas del Romanticismo. La sed de conocer, de descubrir y de transmitir lo descubierto alimenta muchos de los viajes románticos.

Francisco Martínez de la Rosa, Francisca Larrea, Enrique Gil y Carrasco, *Fernán Caballero*, Concepción Arenal, Eugenio de Ochoa, Juan Martínez Villergas, George Ticknor, Manuel Bretón de los Herreros, Nicomedes Pastor Díaz, la filosofía del viaje, la presencia de los viajeros clásicos, Madrid y los vinos andaluces como objeto de viaje son los viajeros, las viajeras y los temas sobre los que reflexionan en este volumen María José Alonso Seoane, José María Ferri Coll, Montserrat Ribao Pereira, Enrique Rubio Cremades, Marieta Cantos Casenave, Borja Rodríguez Gutiérrez, Raquel

Sánchez, Raquel Gutiérrez Sebastián, Salvador García Castañeda, Ana Isabel Ballesteros Dorado, Leonardo Romero Tobar, Julia Bernal Férrriz, Carlos Miguel Pueyo, Pilar Espín Templado y Alberto Ramos Santana.

Amigos y amigas, lectores y lectoras, viajeras y viajeros. Que en vuestra navegación a la largo de estas páginas se cumpla el deseo que Konstantin Kavafis ponía al principio de su *Viaje a Ítaca*:

Cuando emprendas tu viaje a Ítaca
pide que el camino sea largo,
lleno de aventuras, lleno de experiencias...

Enrique Rubio Cremades y Borja Rodríguez Gutiérrez

PEREGRINACIONES

**MARTÍNEZ DE LA ROSA VUELVE A
SU PATRIA. SUS ITINERARIOS POR
GRANADA EN LAS NOTAS A
*DOÑA ISABEL DE SOLÍS***

**MARTÍNEZ DE LA ROSA RETURNS
TO HIS HOMELAND. HIS GRANADA
ITINERARIES THROUGH THE
NOTES TO *DOÑA ISABEL DE SOLÍS***

María José Alonso Seoane

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Francisco Martínez de la Rosa escribe la novela histórica *Doña Isabel de Solís, reina de Granada*, para mostrar, entrelazado con un argumento tomado de la historia, el final de la dominación árabe en España y dar a conocer el paisaje y los monumentos de Granada. El autor recorre personalmente los lugares que describe, elaborando, en las notas al texto, un pequeño libro de viajes, a través de sus itinerarios por Granada.

Palabras clave: Francisco Martínez de la Rosa. *Doña Isabel de Solís, reina de Granada*. Libros de viajes. Novela histórica. Romanticismo. Siglo XIX.

Abstract: Francisco Martínez de la Rosa writes the historical novel *Doña Isabel de Solís, Queen of Granada* to show, intertwined

with an a plot taken from history, the end of Arab domination in Spain and to reveal the landscape and monuments of Granada. The author personally visits the places he describes drawing up, in the notes to text, a little travel book through his itineraries in Granada.

Keywords: Francisco Martínez de la Rosa. *Doña Isabel de Solís, reina de Granada*. Travel books. Historical Novel. Romanticism. Nineteenth Century.

¿Cuál es tu magia, tu inefable encanto,
Oh patria, oh dulce nombre¹

Doña Isabel de Solís, reina de Granada, fue la única novela que escribió Francisco Martínez de la Rosa. Una obra extensa, muy bien escrita, por lo general, aunque sin un interés apasionante. En ella, el autor se propuso, partiendo de un hecho histórico, narrativizar el final de la dominación árabe en España y dar a conocer Granada: la de finales del siglo XV, y la actual de su época. Un plan ambicioso, cumplido en su totalidad, a pesar de que, a medida que se fue internando en la obra, comprendió, de manera evidente, «cuán difícil era encerrar en estrechos límites un campo tan vasto» (1839c, V)², una vez trazado el plan que se había propuesto.

Dejando aparte otros aspectos interesantes de la novela, este trabajo se centra en uno de los propósitos esenciales del autor: la consideración de *Doña Isabel de Solís* como, en cierto modo, libro de viajes, y en Martínez de la Rosa como viajero romántico por Granada, a través de sus notas al texto.

Dentro de la indeterminación genérica propia de la literatura de viajes; en la novela histórica se da con frecuencia una de sus posibilidades de hibridación, por el peso que suelen tener en ella los elementos no ficcionales, como son la historia, el arte y la naturaleza del lugar elegido. Más todavía en la novela de Martínez de la Rosa que se estructura, en gran medida, en desplazamientos. Inicialmente, de la villa de Martos, en Jaén, a Granada; y, en Granada, a un

¹ Francisco Martínez de la Rosa, «Vuelta a la patria». Granada, 27 de octubre de 1831 (1833, 139).

² Cito por la primera edición de cada tomo (1837, 1839c y 1846, respectivamente), actualizando ortografía y puntuación.

número muy elevado de localizaciones en la ciudad y sus alrededores. Por lo general, con la mirada focalizada en Doña Isabel -Zoraya, en el mundo musulmán-, que ve todo por primera vez.

Doña Isabel de Solís no es la obra mejor considerada de las publicadas por Martínez de la Rosa. Salvo algunas críticas positivas en el momento de su publicación y otros datos de lectura, como su utilización por Enrique Gil en *El lago de Carucedo*, hay que esperar a Soledad Carrasco Urgoiti, en *El moro de Granada en la literatura* (1956) para el comienzo de una lectura más comprensiva y justa. Desde luego, no ayuda la costumbre de Martínez de la Rosa de quitar importancia a sus creaciones, a las que trata de obras de «leve monta» (1846: [IV]), «ocios literarios» (1835, VII), y expresiones parecidas, a las que se dedica cuando las circunstancias le impiden actividades de mayor alcance. Especialmente, en el caso de *Doña Isabel de Solís*, algunas afirmaciones de su conocida *Advertencia* inicial, inclinaron a pensar que su novela histórica era un mero ejercicio literario, hecho, casi a la fuerza, para cubrir un hueco en la literatura española de la época. Sin embargo, escribir una novela histórica no fue para Martínez de la Rosa una idea epidérmica sino que, en el contexto europeo en que se mueve durante su emigración en París, asombrado de que todavía no se haya escrito, con una historia tan rica como la de España, es cuando proyecta, como respuesta, la creación de *Doña Isabel de Solís*³.

A través de una relectura de las *Advertencias*, tan reveladoras (Rubio Cremades, 2002, 397), y otros testimonios personales, se hace necesario renovar el sentido de la relación de Martínez de la Rosa con su propia obra. Así, hay que señalar la importancia de la creación literaria para Martínez de la Rosa, para el que, dotado de auténtica sensibilidad poética, era una tarea vocacional muy relevante. Algo de lo que era consciente, como señala en carta a Lord Holland, al enviarle el primer tomo de su novela, el 23 de noviembre de 1837. En ella, le escribe que se encuentra nuevamente lanzado a la arena parlamentaria, «con muy poca voluntad, y teniendo que renunciar por ahora a continuar mis trabajos literarios, que me hacían olvidar todas las cosas

³ A la vez que supone un reto experimental que ya en otras ocasiones había empleado, como señala en sus *Apuntes sobre el drama histórico* (1830, 365); buscando la utilidad de los jóvenes fundamentalmente, como expresa en su *Introducción a Edipo* (1828, 287).

del mundo». (Moreno, 1997, 437). En aquellos momentos, su principal trabajo literario era la continuación de *Doña Isabel de Solís*, en la que estaba muy interesado. Él mismo lo señala, temiendo que «tal vez en manifestarlo con tanta ingenuidad y lisura me deje llevar sobradamente de la afición que le he cobrado» (1837, XI).

El contexto europeo

Las circunstancias de la vida de Martínez de la Rosa explican la singularidad de *Doña Isabel de Solís* en la novela histórica española de la época. Es en el París de finales de la década de 1820 donde se entusiasma con el drama y la novela histórica⁴. Aunque piensa en España, es en el contexto literario europeo, en que se mantiene durante todo el proceso de creación de su novela, en el que encuadra su finalidad de dar a conocer Granada; contando con la acogida favorable internacional del tema granadino, desde Florian a Washington Irving (1837, IX)⁵. Este contexto le respalda tanto en la elección del género -la novela histórica-, como en la localización en Granada, que ya había probado con éxito en *Abén-Humeya*⁶. Efecto distinto al que podría esperarse en España, en las fechas en que se publica la primera parte, en 1837; en un marco cultural distinto, con unas características literarias alejadas de las primeras novelas históricas españolas, y en una

⁴ Es difícil imaginar el furor por la novela histórica que existía en esos momentos en París, como puede verse, por citar un ejemplo, en la carta que el joven Berlioz escribe a su hermana sobre las novelas de Fenimore Cooper, -al que cita indirectamente Martínez de la Rosa en su *Advertencia* (1837, V)- cuya última novela, *La pradera*, lee entera, en cuanto llega a sus manos, durante siete horas seguidas (1972: 155-6).

⁵ Martínez de la Rosa, se referirá en varias ocasiones en *Doña Isabel de Solís* a la obra de Irving, *Chronicle of the conquest of Granada* (1829), cuyo título cita en inglés; a veces corroborando, otras corrigiendo; en ocasiones, de manera directa (1846, 422).

⁶ Aunque no necesitara más apoyo para un orientalismo tan natural en él, que ya había ejercitado en Morayma, y, en general, en la tradición española; con los matices personales que supone la emigración, en que se refuerzan sus vínculos con Andalucía (Ginger, 2008, 55) y la cultura árabe, siempre manteniendo la superioridad moral de la civilización cristiana. Xavier Andreu Miralles, al tratar el orientalismo de Martínez de la Rosa, considera que el cristianismo llega a convertirse en el principal elemento constitutivo de la nación (2013).

situación política que hacía difícil la imparcialidad con el autor. Todo ello se hará notar en alguna crítica, fundamentalmente, en la acerba del considerablemente joven Eugenio Moreno, en *El Español* (21 de noviembre de 1837).

Que el interés de Martínez de la Rosa por la novela histórica, en el horizonte europeo en que se enmarca, era profundo, puede verse en su conexión con otra obra del autor, especialmente relacionada con *Doña Isabel de Solís, Hernán Pérez del Pulgar, el de las hazañas. Bosquejo histórico* (1834). Gracias a la *Advertencia* de Martínez de la Rosa, puede fecharse prácticamente con exactitud, el momento en que comienza a redactar su estudio sobre Pérez del Pulgar, a partir del 2 de enero de 1832, fecha en que se solía poner en escena, en Granada y en otros lugares, *El triunfo del Ave María*⁷, que no había visto desde su juventud. Aunque al ver de nuevo las hazañas de Hernán Pérez del Pulgar le parecieron fabulosas, su instinto de historiador le llevó a buscar documentación sobre su figura, iniciando una serie de consultas a archivos inexplorados y otros materiales, cuya investigación continuó en Madrid, donde publicó con éxito su biografía, en febrero de 1834⁸. A la vez, fue entonces, como escribe Martínez de la Rosa, cuando encuentra, investigando en el archivo del marqués del Salar, «varios materiales para otra obra que traigo entre manos» (1834, VI) -*Doña Isabel de Solís*-.

Martínez de la Rosa escribe la biografía de Hernán Pérez del Pulgar, siguiendo el modo nuevo de escribir la historia del barón de Barante⁹, cuya *Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois, 1364-1477*, publicada entre 1824 y 1826, habría conocido en París. Años más tarde, Martínez de la Rosa expondrá sus principios en su artículo de la *Revista de Madrid*, «Cuál es el método o sistema preferible para escri-

⁷ De Pedro Rosete Niño, aunque entonces se presentaba como escrita «Por un ingenio de esta corte».

⁸ Su obra fue reseñada de manera positiva en varios periódicos. Por Antonio María Segovia, en el *Correo de las Damas* (20/03/1834) y en su reseña recogida en su *Colección de composiciones serias y festivas* (1839, 48-52); por Larra, en *La Revista Española* (30/3/1834). También, en la *Gaceta de Madrid* (27/3/1834) y en el *Eco del Comercio* (6/5/1834).

⁹ Con quien seguramente tenía una relación personal desde sus años de emigración en París. Ya en España, le escribe cuando es nombrado primer ministro (Sarrailh, 1930, 178).

bir la historia» (1839), vinculando las novelas de Scott con el origen de esta nueva manera, a la que llama *descriptiva o pintoresca*, que

no deja de ofrecer cierto agrado, imitando la ingenua sencillez de las antiguas crónicas y anales: lo cual agrada en la edad presente, cansada del espíritu del filosofismo y ansiosa de novedades. Hasta me parece que este género de *historia* ha nacido de la *novela histórica* y que, a no haber habido un Walter Scott, quizá no hubiera escrito su obra de Barante (1839, 535).

De este modo, *Doña Isabel de Solís* nace estrechamente emparentada con *Hernán Pérez del Pulgar*, no solo por los materiales encontrados en el mismo archivo, sino por su relación con el nuevo método para escribir la historia, intrínsecamente relacionado, a su vez, con el de la novela histórica scottiana; con los rasgos señalados en su valioso trabajo por Ana L. Baquero Escudero (2017, 22). Martínez de la Rosa ya había expuesto estas cualidades en la *Advertencia a Hernán Pérez del Pulgar*, en que, tanto por su nombre como por sus hazañas y su patria, le pareció podía dar al estilo «cierta gala y lozanía, que no consintiera tal vez asunto más severo; y me ha parecido, no sé si con razón, que podía bosquejarse el retrato de un héroe de aquel temple con vivos colores y matices que, lejos de desfigurarle, contribuyesen a darle realce, movimiento, vida» (1834, VIII). Eugenio de Ochoa, muy tempranamente, supo ver este carácter peculiar: «La vida de *Hernán Pérez del Pulgar*, *el de las Hazañas*, es un libro escrito con toda la severidad de la historia, con toda la gala de la novela» (Ochoa 1835, 159)¹⁰.

Se trata de los mismos principios que se integran en el conjunto de sus creaciones inmersas en el romanticismo, en el que escribe sus dramas históricos -*Aben Humeya*, *La conjuración de Venecia*, *año de 1310*- y su novela, con los que muestra una gran unidad en aspectos esenciales; como los que expone, entre otros lugares, en los *Apuntes sobre el drama histórico* y el *Avant-Propos* al texto francés de *Aben Humeya*. Entre ellos, el de mantener la mayor fidelidad posible a la historia, sin la exactitud de una crónica, y el de esforzarse

¹⁰ Por similitudes internas con este artículo, se puede pensar que Ochoa es el autor de la reseña sobre esta obra de Martínez de la Rosa que aparece en la *Gaceta de Madrid*, el 27 de marzo de 1834, con la reseña del tomo III de la *Vida de españoles célebres*, de Quintana, publicado en la *Gaceta* el 12 de abril de 1834.

por grabar, en sus creaciones, el sello de la época y del país (1830a, I-II). Siempre, intentando conocer, a través de la historiografía que maneja -Luis de Mármol, Hurtado de Mendoza, en el caso de *Aben Humeya*-, los detalles del entorno de la acción, para así poder dar a su composición el necesario *color local* (1830a, V-VI).

En las dos obras, *Hernán Pérez del Pulgar* y *Doña Isabel de Solís*, Martínez de la Rosa sigue el método de escribir acomodándose al asunto; en una narración *descriptiva* o *pintoresca*¹¹, en que «ya que se pintan cuadros, conviene que tengan colorido, y que presenten las figuras como de bulto; no basta la simple y árida indicación de sus contornos» (1839a, 536). Precisamente, lo contrario al obstáculo que le había detenido en París para escribir su novela: que, lejos de Andalucía, saliera «fría y descolorida» (1837, VIII). El momento histórico elegido, por otra parte, era especialmente apropiado para el nuevo método; ya que la guerra y conquista de Granada, que había durado diez años, y en la que se llevaron a cabo tantas hazañas, se prestaba para escribir del modo «*descriptivo* o *pintoresco*, tan grato a la imaginación» (1939a, 531-9).

La publicación de *Doña Isabel de Solís, reina de Granada*

Martínez de la Rosa deja Granada para volver a Madrid en la primavera de 1833 (Sarrailh, 185). En los meses siguientes, da un impulso a sus tareas literarias: publica sus *Poesías*¹² en agosto de 1833, y finaliza, en la medida de lo posible¹³, sus consultas para la publicación de *Hernán Pérez del Pulgar*, que termina a finales de 1833¹⁴. En los primeros días de enero de 1834, ya estaba prevista

¹¹ Aspecto sobre el que han llamado la atención, en lo que se refiere a *Doña Isabel de Solís*, Robert Mayberry y Nancy Mayberry (1988, 96-7).

¹² El 1º de julio de 1833 se le concede la licencia de impresión (*Archivo Histórico Nacional*, Consejos, 5572, Exp. 98). Reseñadas por Rementería en *El Correo* (30/08/1833), y por Larra, en *La Revista Española* (03/09/1833).

¹³ Martínez de la Rosa era consciente de que no había tenido toda la suerte posible en sus búsquedas. Francisco Villa-Real (1890, 8) que sí la tuvo, aporta correcciones a la obra de Martínez de la Rosa.

¹⁴ La licencia de impresión le había sido concedida el 13 de diciembre de 1833 (*Archivo Histórico Nacional*, Consejos, 5572, Exp. 111).

la puesta en escena de *La conjuración de Venecia, año de 1310*¹⁵. El siguiente paso debería haber sido terminar el primer tomo de *El espíritu del siglo*, y la primera parte de *Doña Isabel de Solís*, para su publicación. Pero, a mediados de enero de 1834, cuando estaba corrigiendo las pruebas del *Hernán* (Pacheco 1841, I, 24), es llamado a presidir el Consejo de Ministros. En el año y medio siguiente, desde el 15 de enero de 1834 hasta el 7 de junio de 1835, su situación personal no le dejó pensar en sus escritos. Ni siquiera, escribe, «estaba seguro de su paradero, al buscarlos con solícito afán, apenas me vi libre del torbellino de los negocios públicos» (1835, VII). Termina muy pronto el primer tomo de *El espíritu del siglo*, que se anuncia a la venta en septiembre de 1835. *Doña Isabel de Solís* tuvo que esperar su turno hasta 1837, en que Martínez de la Rosa dio a la imprenta la primera parte de su novela histórica, «después de haber dormido algunos años entre mis borradores» (1837, XI).

La novela, anunciada en el *Diario de Avisos de Madrid* el 7 de noviembre de 1837, y el 8, en la *Gaceta de Madrid*, recibió críticas dispares: la demoledora de Moreno (1837) en *El Español*, ya citada; la interesante de Blanco-White, objetiva y elogiosa en su conjunto (1838: 78-89); la de Ramón de Navarrete (1837), muy favorable. Año y medio más tarde, aproximadamente, apareció la segunda parte, en 1839¹⁶. Navarrete (1839) hizo una reseña laudatoria, defendiendo su imparcialidad con la persona del autor -algo que, como deja caer, no todo el mundo haga, por envidia o por divergencias políticas-. En la «Crónica Literaria» del *Semanario Pintoresco Español*, correspondiente al 1º de septiembre de 1839, se lee un comentario positivo sobre su aparición que cabe atribuir a Antonio María Segovia, encargado de la Sección¹⁷. Años más tarde, Eugène Duflot de Mofras, en su reseña a *El espíritu del siglo*, cuyo 7º tomo había aparecido en agosto de 1846, hará un elogio de *doña Isabel de Solís*, que considera «roman historique conçu avec amour, plein de descriptions charmantes, de grâce et d'imagination» (1846, 179).

¹⁵ Como se lee, meses más tarde, en *La Revista Española* (21 de abril de 1834).

¹⁶ Se anuncia en el *Correo Nacional* el 22 de julio de 1839, el 23 en la *Gaceta*, y el 25 en el *Diario de Madrid*. Con anterioridad, Jacinto Salas y Quiroga había recomendado la novela, en *No me olvides* (nº 31, 3 de diciembre de 1837, a la vez que se unía a la crítica de *El Español*).

¹⁷ Como consta en el primer número de la Segunda Serie, 6 de enero de 1839 (Rubio Cremades, 1995, 85).

La tercera y última parte de *Doña Isabel de Solís* vio la luz en 1846, cuando probablemente nadie la esperaba. En la *Gaceta de Madrid* del 15 de agosto de 1846, se avisa de que se está imprimiendo el tercer tomo de *Doña Isabel de Solís*; pero no aparecen anuncios para la venta hasta marzo de 1847 (el 5 de marzo de 1847 en la *Gaceta*, y el 8, en el *Diario de Madrid*), cuando su autor estaba, desde enero, de nuevo en España¹⁸. En la *Gaceta*, en lugar distinto al del anuncio, se le dedica una nota, señalando que se deja para otro momento el análisis detenido -que no va a tener lugar-. En la nota, probablemente de Navarrete, se afirma: «nos limitaremos a decir que el interés de esta novela, a la que no cuadraría mal el título de poema, lejos de decaer, crece sobremanera en el último tomo respecto de los anteriores; y no podía menos de ser así» (*Gaceta de Madrid*, 5 de marzo de 1847).

Solo gracias al extraordinario interés de Martínez de la Rosa por su obra fue posible que consiguiera terminarla, en medio de continuas y graves vicisitudes. Él mismo lo señala en la *Advertencia* a la tercera parte, a propósito de la distancia temporal con que se publicaron sus tomos, especialmente el último:

Indicio claro de cuantos habrán sido los entorpecimientos y obstáculos con que he tropezado; unas veces ausente de mi patria y otras agobiado con el peso de ocupaciones graves; ya escaseando el tiempo, y ya el ánimo poco dispuesto a dedicarse a una obra de leve monta.

Mas nunca desistí del propósito de llevarla a cabo; tanto menos, cuanto que la tercera parte debía referirse a los hechos más importantes de la guerra de Granada hasta la conquista de aquella ciudad (1846, [III-IV]).

¹⁸ Martínez de la Rosa, con sus abismales cambios de fortuna, entre la segunda y tercera parte de la novela había vivido exiliado en París, días después de la renuncia de María Cristina a la Regencia, en octubre de 1840, hasta la caída de Espartero y su vuelta a España, a principios de septiembre de 1843. El 29 de diciembre de 1841 fue nombrado embajador en Francia, presentando las credenciales a finales de enero de 1841. En septiembre de 1844 estaba de nuevo en Madrid como ministro de Estado, hasta febrero de 1846. En marzo, está nuevamente en París, como embajador. En diciembre, sale diputado por Alhama; vuelve a España en enero de 1847.

En la conclusión de la *Advertencia*, Martínez de la Rosa afirma claramente, una vez más, el doble interés que le ha guiado hasta la terminación de *Doña Isabel de Solís*. Como señala, su novela, ya terminada, «acreditará, a lo menos, mi deseo de celebrar las hazañas de nuestros mayores así como mi afición a la tierra que me dio el ser y donde pasé tranquilamente los años más dichosos de mi vida» (1846, [V]).

***Doña Isabel de Solís* como libro de viajes**

Si bien los aspectos históricos de *Doña Isabel de Solís* tienen mayor relieve en la última parte de la novela, particularmente con su culminación en el final de la guerra, en 1492, la localización en Granada y sus alrededores tendrá su mayor alcance en las dos primeras partes de la misma. Martínez de la Rosa elaborará, desde el principio, una doble mirada sobre la ciudad y su entorno, confrontando sistemáticamente la Granada de finales del siglo XV con la del siglo XIX; en la que ha vivido y tiene ahora oportunidad de volver a recorrer. Desde esta perspectiva, la novela, aunque de otra magnitud en su conjunto, contiene aspectos esenciales de los relatos de viaje, en que sus itinerarios por Granada, son equiparables a un microviaje, que plasmará fundamentalmente en sus notas al texto.

Más allá de presentar los hechos históricos y los lugares en que está ambientada, ambición normal en una novela histórica, el autor establece una doble instancia temporal en el texto, que transcurre en el siglo XV, y en las notas, a las que traslada el resultado de sus pesquisas, después de comprobar el estado actual de todas las localizaciones, como se había propuesto desde el origen de la novela. De manera que la tarea de observación y descripción, se expresa en el texto de la novela y se reconstruye en las notas; en que, además de citar los estudios anteriores, desde el siglo XVI al XIX, el autor da una idea personal, muy completa, de la realidad de Granada y su entorno a principios de la década de 1830.

El diseño del fondo de la acción, con la descripción de Granada en los últimos momentos de la dinastía nazarí, está relacionado esencialmente con la exigencia schlegeliana del sello de la época y el color local. El autor estudia las fuentes históricas y aplica una considerable imaginación poética para reconstruir, en lo posible, el escenario de su

mundo narrativo. Este propósito descriptivo está en la raíz de la novela; en la elección del argumento que, a Martínez de la Rosa, le pareció que reunía «todas las condiciones apetecibles. En este cuadro cabía bosquejar los principales monumentos que han dejado en Granada los Árabes como testimonios vivos de su grandeza» (1837, X)¹⁹.

En cuanto a sus itinerarios, afirma que la novela será para él un nuevo estímulo para recorrer «aquellos sitios apacibles y registrar curiosos monumentos; no fiándome de lo que acerca de ellos refiriesen antiguos escritores, y procurando comprobar con mis propios ojos si estaban o no conformes con la verdad sus asertos». (1837, X). De manera que, según los principios del método *pintoresco*, podría conseguir que las descripciones no fueran «vagas y pintadas de fantasía, como lo suelen ser las que se hacen de países que no se han visto; sino calcadas, por decirlo así, en el propio terreno y sobre los objetos mismos» (1837, IX).

Martínez de la Rosa insiste, en la *Advertencia* a la segunda parte, como lo hará en la correspondiente a la tercera parte, ya citada, en el propósito de que su novela sea una guía que dé a conocer Granada a finales del siglo XV: «tampoco he podido prescindir de uno de los principales fines que me estimularon a acometer esta empresa, cual fue el aprovechar la ocasión de dar a conocer los lugares más señalados y los monumentos más famosos con que se envanece Granada (1839, VI)»²⁰; teniendo presente la preocupación por rescatar por escrito lo queda, antes de que desaparezca para siempre²¹.

¹⁹ Idea esencial que aparece reiteradamente; como en la carta ya citada a lord Holland, al enviarle la novela histórica que había escrito, «que tal vez distraiga a Vd. algunos momentos por contener algunas noticias curiosas acerca de aquella ciudad, tan célebre y hermosa». (Moreno, 1997, 437).

²⁰ No de un modo exhaustivo sino ligero: «procurando recoger al paso las flores que ofreciese el terreno, y dejando a los eruditos y anticuarios consumir largas horas entre piedras y escombros.» (1839, VI); afirmando expresamente que no va a hacer descripciones completas de sus monumentos (1837, 249). Martínez de la Rosa afirma su postura, acudiendo al humor en alguna ocasión, contra una fidelidad histórica meramente erudita (1837, 222); otras, enunciando claramente lo que cree esencial a la novela histórica -y el drama histórico: «Ocioso fuera advertir que no me propongo escribir unos anales, en que se refieran los hechos con orden riguroso y nimia exactitud» (1839, IX); sin fingir hechos importantes o desfigurar los verdaderos.

²¹ Un riesgo muy real en su época. En «La vuelta a la patria», ya se encuentra esta preocupación por preservar su memoria: la rápida ruina de lo que se ama, de

Las notas de Martínez de la Rosa a *Doña Isabel de Solís*

Martínez de la Rosa desarrolla en las notas todos los aspectos referenciales que aparecen en el texto de la novela. No deja aspecto por tratar, le interesa todo. A la vez, se informa de cada aspecto en distintos niveles: documentación histórica en archivos, inédita, de fácil o difícil acceso, obras históricas, libros sobre Granada, tradiciones, fuentes orales, y su reconocimiento personal de los lugares que cita; siguiendo generalmente estos pasos, en ocasiones, con mucho detenimiento. Siempre señala y prefiere, en principio, los historiadores más cercanos a la época, que han verificado personalmente los sucesos²².

Al autor le preocupa, en primer lugar, probar la historicidad de la vida de su protagonista, Isabel de Solís. Para ello, cita sólidas fuentes históricas; prometiendo presentar, a lo largo de la obra, «nuevas pruebas irrefragables del mismo hecho» (1837, 304), que tuvo una gran importancia por su influjo en la guerra civil que impulsó el fin del reino de Granada. Por lo demás, su interés se extiende a todos los aspectos históricos de la trama. No es de extrañar que Juan Luis Alborg considere *Doña Isabel de Solís*, un «buen relato histórico-novelado» (1980, 449); y Enrique Rubio Cremades, dentro del apartado especial «La novela-crónica», la califique como «una excelente crónica novelada en la que el autor analiza con especial detenimiento los múltiples aspectos que configuran la realidad histórica escogida» (1997, 619), a pesar del perjuicio que supone para la acción novelesca.

En la tercera parte, en que incorpora obras recientes, como la de William H. Prescott (*History of the reign of Ferdinand and Isabe-*

lo que no sabe si llegará a tiempo, puesto que ya en su juventud, amenazaban con caer al Darro las torres quebrantadas de la Alhambra (1833, 138-9).

²² Entre los testimonios históricos, cita en primer lugar los más cercanos al momento -que contaban con testigos de primera mano-, como Lucio Marineo Sículo, Luis de Mármol, Andrés Bernáldez, cura de Los Palacios, cuyo manuscrito consulta -así como otros manuscritos, en distintos archivos-; Hernán Pérez del Pulgar; y otros, como Ginés Pérez de Hita, Pedro de Salazar y Mendoza, Francisco Bermúdez de Pedraza; así como los posteriores, Juan Velázquez de Echevarría, Simón de Argote, W. H. Prescott, W. Irving; José Antonio Conde y Pascual de Gayangos -en la Tercera parte-, desde el punto de vista árabe. Jean-Louis Picoche concluye: «Doña Isabel de Solís, más que una novela, es un excelente libro de historia, muy documentado y que utilizó numerosas fuentes inéditas» (1978, 148).

lla, *the Catholic*, 1838), y la de Pascual de Gayangos (*The history of the mohammedan dynasties in Spain*, 1840-43), las notas suelen ser extensas. Algunas son, de hecho, apéndices; transcripciones de manuscritos consultados en archivos, como los del Ayuntamiento de Granada, la casa de los señores de Castril en Baza, la casa de los condes de Luque -además del archivo del marqués del Salar, poseedor del archivo de la casa de los Pulgares-.

La abundancia de notas, con su enorme carga de descripciones y citas de autores, ha sido frecuentemente criticada de forma negativa. En mi opinión, esto podría suceder por no tener presente que, prácticamente, las notas constituyen otro libro aparte. Dos libros -o tres, si se desdoblán las notas referidas a lugares y a hechos históricos- que se desarrollan en un doble plano temporal: el siglo XV, en el texto de la novela, y del XV al XIX pasando por los siglos intermedios, en las notas; con los que cabe hacer dos lecturas y dos relatos paralelos. Como es conocido, ya desde el principio, Martínez de la Rosa propone dos niveles de lectura, desterrando las notas al final para que no estorben a los que solo quieran leer, como distracción, una narración amena; manteniéndolas en lugar aparte para los lectores interesados. Acudiendo a su experiencia como viajero, Martínez de la Rosa señala que las notas son para aquellos que sientan curiosidad y

sean aficionados a recoger abundante mies de datos y noticias [...] como los que viajan en Suiza por sacudir el ocio y el fastidio, se contentan con admirar de corrida tantas y tan varias perspectivas, montes, cascadas, lagos; en tanto que el curioso naturalista se detiene a cada momento, para contemplar una por una las maravillas que le ofrecen los Alpes (1837, XII).

Aunque en ediciones posteriores de *Doña Isabel de Solís* no se respetó el deseo del autor y las notas se llevaron a pie de página²³, en mi opinión, pienso que no es un acierto haberlo hecho. Más bien un error, en este caso, porque en la novela resulta inevitable bajar la vista y leer, siquiera puntualmente, las notas a pie de página, con la ruptura inmediata del pacto ficcional y la fluidez de la acción.

²³ Incluso antes de que se publicara la tercera parte (1846), que mantiene las notas al final, en la edición francesa de las dos primeras (París, Baudry, 1844).

Reginald F. Brown, en su artículo sobre la novela romántica en Cataluña, considera que las notas contienen la escritura más convincente; para él, como para muchos lectores, mejor lectura que la propia novela²⁴. De hecho, el no haber respetado este aspecto de las notas es la razón que temía Martínez de la Rosa, de que su obra pareciera por ese motivo «lenta y pesada» (1837, XII).

La diferencia entre los dos niveles se manifiesta con claridad en el lenguaje. En el texto de la novela, Martínez de la Rosa mantiene un tono noble, apropiado al tema; no arcaizante sino cercano a las fuentes históricas que maneja para consolidar así el sello de la época. No resulta esencialmente discordante con el lenguaje culto de su época, salvo alguna excepción; como el río «Dauro», denominación empleada por algunos autores como Lucio Marineo Sículo o Bermúdez de Pedraza, que siempre aparece en el texto de la novela, frente al común «Darro». Sin embargo, Martínez de la Rosa no tiene inconveniente en emplear «Darro», aunque no siempre, en las notas; en las que emplea un lenguaje referencial plenamente actual, no ficcional. Un lenguaje de igual carácter al que emplea en su artículo de viajes «Un recuerdo de Italia», sobre su visita al Vesubio en la primavera de 1824; que Martínez de la Rosa publica en la *Revista de Madrid* (1839b) en las mismas fechas en que publica la segunda parte de *Doña Isabel de Solís* ²⁵.

La literatura del yo está también presente en las notas, aunque Martínez de la Rosa pocas veces hace referencia a su intimidad. Por lo general, en sus itinerarios por Granada, dedica sus notas a destacar los lugares ligados al mundo nazarí, por los que muestra gran admiración, llamando la atención sobre los que perviven en la actualidad.

²⁴ «Even more frequently the simple historical footnotes to the story contain the most convincing writing. How many readers, for example, have not found the notes to *Dona Isabel de Solis* better reading than the novel itself» (Brown 1945: 307).

²⁵ Martínez de la Rosa anota en su poema «La vuelta a la patria»: «Alude este pasaje a haber penetrado el autor dentro del cráter del Vesubio en la madrugada del día 7 de abril de 1824» (1833, 140). Hay una ligera discordancia con las fechas en el artículo «Un recuerdo de Italia», en que sitúa la expedición en el mes de mayo, sin especificar día concreto (1839b, 544).

Notas informativas

Martínez de la Rosa, además de señalar adecuadamente las maravillas del paisaje, no deja pasar nada reseñable, de Granada y las zonas cercanas. En sus notas, al hilo de los acontecimientos de la novela, escribe textos de distinta extensión, muy próximos al género de las guías de viajes, describiendo cada lugar para aquellos que deseen conocerlos, señalando adecuadamente su estado actual. Aunque no necesariamente con esa finalidad, señala todo lo que pueden desear los viajeros, extranjeros fundamentalmente, que se desplazan a Granada, y los lectores; los viajeros de papel, que van a viajar por la lectura del libro. Las notas constituyen una completa guía de Granada; no sistemática, sino dispuesta al hilo de los desplazamientos de los personajes en el argumento.

Así ocurre a propósito del *patio de los Arrayanes*²⁶, al que dedica una larga nota. En ella, el autor describe el lugar, el material de las fuentes, los canales por donde corre el agua hasta el estanque, el enlosado del suelo; las flores, las galerías, las puertas de varios aposentos cerrados en la actualidad por amenazar ruina, como la *sala de los secretos*, a la que ya no se permitía entrar a mediados del siglo XVIII (1837, 292); o el llamado *Tocador de la reina*, en el que quedan vestigios de pinturas que, a Martínez de la Rosa, le recuerdan el gusto peregrino de los *grutescos* de Rafael²⁷. Hay notas para cada espacio: la loma de *Abulnest*, hoy *campo del Príncipe*; la *puerta del Sol*, el cerro de *Abahul*, llamado después *de los Mártires*, cuyas simas considera que son silos para guardar el pan²⁸. El magnífico palacio de los *Alixares*, del que pocos años después de la conquista apenas

²⁶ La Alhambra es un escenario privilegiado en la novela, como lo ha sido en tantas ocasiones de la creación literaria (Rodríguez Gutiérrez, 2003).

²⁷ En el *jardín de la Reina*, magníficos aposentos de los que todavía, escribe Martínez de la Rosa, «quedan preciosos restos, como torres, miradores, estanques»; y señala en una extensa nota: «el autor de esta obra ha tenido ocasión de examinar cuidadosamente dichas huertas, y va a presentar un breve resumen de lo que hoy día se nota en ellas, que pueda arrojar luz sobre lo que fueron en otro tiempo» (1839, 328-9).

²⁸ En contra de la común creencia que las supone prisiones de cristianos. Entre otras consideraciones, Martínez de la Rosa se autocita, aduciendo «un pasaje de un escritor muy fidedigno [...]. Se halla en el *Bosquejo histórico* publicado por el autor de esta obra» (1837, 271-2).

quedaban vestigios y del que el autor considera haber encontrado su emplazamiento. El *salón de Comares*, el *jardín de Lindaraja*, la *sala de las Dos Hermanas*, los *Baños reales* -en los que, afirma, hasta hace pocos años, se conservaba la caldera, del tiempo de los Moros (1837, 291)-. El curioso *palacio de Darluet*, después llamado *casa de las Gallinas*, en que, para recreación de los reyes se criaban las aves «más vistosas y raras de todas las partes del mundo» (1837, 212)²⁹. La hermosa calle de los Laureles, “que subsiste en la actualidad, así como la cascada que baja a los jardines desde el *Cerro del Sol*” (1839, 328); la *puerta de Fajaleuz*, «que aún subsiste en pie, cuando han desaparecido tantos reinos de la sobre haz de la tierra» (1839: 17).

Martínez de la Rosa expone sus observaciones sobre los enclaves que va visitando, analizando distintas teorías. A propósito de los pozos que aparecen en los terrenos al pie de la sierra de Elvira, el autor conjetura que son taladros o calas para buscar alguna mina; aunque no rechaza la teoría de que fueran respiraderos para disminuir el riesgo de los temblores de tierra, recogiendo ese sentir del pueblo:

Aún subsiste cegado este pozo, llamado comúnmente el *pozo airón*; y tan arraigada quedó la creencia de los moros respecto de las ventajas de dejarlo abierto, que el vulgo aún atribuye la repetición de los terremotos a la providencia de haberle cerrado, como se ordenó por fundados motivos de buen gobierno y policía (1837, 266)³⁰.

²⁹ El interés de Martínez de la Rosa por todos los aspectos de la civilización árabe, le lleva a comentar la aparición de dos jarrones, en un pequeño lance de la novela en que Isabel esconde la cruz que conservaba, en la tierra de «un vaso precioso en que criaba con sus propias manos hierbas olorosas y flores» (1837, 197). Se trata de un jarrón nazarí, como explica Martínez de la Rosa en nota (1837, 283).

³⁰ El autor muestra frecuentemente el recurso a fuentes orales como, a propósito de la senda al Generalife, actualmente al aire, que considera había estado cubierta; formando, a su parecer, un mismo edificio con la Alhambra. «Así se echa de ver examinando atentamente aquellos parajes; y allí mismo dijeron al autor de esta obra que, según antigua tradición, había estado aquel camino embovedado y cubierto» (1839, 326).

Muy al tanto de las novedades bibliográficas, este aspecto aparece también en las notas³¹. A propósito de la *Cuesta de la Matanza*, en la Axarquía de Málaga, anota que muchos historiadores han escrito sobre aquel «día de desolación»; también extranjeros:

Dos escritores de nuestros días, ambos dos extranjeros y muy aficionados a la literatura española, han trazado con mucha fidelidad y exactitud aquel lamentable suceso: Washington Irving, en el tomo I de su amena obra intitulada *Chronicle of the conquest of Granada*, y su compatriota Prescott, que acaba de publicar en los Estados Unidos de America una obra llena de selecta erudición, *History of the reign of Ferdinand and Isabella the Catholic* tomo I, cap. X (1839, 378).

Igualmente conoce los testimonios gráficos que se están publicando. Así, al referirse a la casa del Chapiz, sobre la que afirma: «Aún quedan de ella algunos vestigios, que son conocidamente del tiempo de los moros, y que han merecido ser trasladados a la estampa, en el pasado año de 1834, por el célebre artista inglés Lewis, que ha publicado en Londres una magnífica colección de vistas y monumentos de la Alhambra» (1839, 363)³².

Muchas notas se dedican a constatar la continuidad de lugares o costumbres de la época de su novela, a finales del siglo XV que se mantienen en la época del autor. Entre otras, el laboreo de las minas que, en las Alpujarras que, al contrario que el cultivo de la cría de la seda, que se ha abandonado, ha abierto por entonces una nueva fuente de riqueza (1837: 243); así como, en un anticipo de la actualidad reciente, señala la existencia de una variedad de terrenos y microclimas que producen frutos muy diversos. Sobre la Torre de la Vela, señala la permanencia de su uso y la costumbre de acudir

³¹ Ocasionalmente, aparecen referencias a la presencia de viajeros en Granada, como señala a propósito del llamado *ciprés de la reina Sultana*, que «despierta la curiosidad de los viajeros» (1839: 327).

³² La litografía de John Frederick Lewis, fechada en 1833, corresponde al álbum *Lewis's sketches and drawings of the Alhambra made during a residence in Granada in the years 1833-4*, London Hodgson & Graves [1835], en que, a través de una ventana nazarí -que se conserva actualmente en el Museo Arqueológico Nacional-, se ve el Generalife.

«regocijados, a tocarla, las gentes de los alrededores de Granada, el día en que se celebra todos los años la toma de aquella ciudad» (1839, 337).

Un aspecto relativamente frecuente en las observaciones del autor en las notas, es la referencia a los descubrimientos de la época nazarí que se producen en época actual, como la senda subterránea que apareció en 1830, al desplomarse un murallón:

Cabalmente hace muy pocos años, en el de 1830 [...], se descubrió al pie de la torre del *tocador de la Reina* la abertura de una mina, con la boca en forma de arco, por la que podía entrar y salir cómodamente una persona. Hallábase (cuando examinó aquellos sitios el autor de esta obra) cerrado el paso con vigas y travesaños; pero allí mismo oyó decir que, habiendo reconocido aquella entrada un maestro de obras, había descubierto unas escaleras (1837, 256-7) ³³.

Siempre sorprende a Martínez de la Rosa la identidad de costumbres y apariencia de los lugares de la actualidad con los de finales del siglo XV; como la *Alcaizería*, que subsiste «con el propio nombre y en el mismo lugar en que se hallaba en tiempo de los moros y destinada igualmente al comercio de sedería; siendo aún más digno de notar la semejanza que hay entre el estado que en la actualidad tiene y el que tenía en el reinado de los Reyes Católicos» (1837, 264). O el bosquecillo de almendros y avellanos al que llega la reina, del que explica en nota: «La *f fuente del avellano*, uno de los sitios más deleitosos de Granada, se halla al pie del *Cerro del Sol* y cerca de las *Angosturas de Darro*. En la primavera y estío sirve aquel camino de paseo a los moradores de dicha ciudad» (1839, 362).

Las notas fechadas

Uno de los aspectos de mayor interés en las notas de los itinerarios de Martínez de la Rosa se produce cuando en ellas se precisa la fecha en que se han realizado. De manera genérica, las alusio-

³³ Tema que aparece también con relativa frecuencia en la prensa de la época, como el descubrimiento accidental en la Alhambra de un salón subterráneo, del que dan cuenta *El Español* (22/1/1836) y *El Artista* (III, 4, 47 [24-1-1836]).

nes a la actualidad aparecen en multitud de notas pero, gracias a las fechas que aparecen ocasionalmente, se puede ver que Martínez de la Rosa dedicó aproximadamente un año -al menos, desde mediados de 1832 hasta la primavera de 1833-, a la tarea de recorrer Granada y varias zonas de los alrededores, comprobando cada aspecto de su novela. Así ocurre con el denominado *Palacio o Cueva de la encantada*, cuya entrada se ve desde la cumbre de las *mesas de Villaverde*, sobre el que anota:

Existe efectivamente en el paraje que aquí se indica una casa muy curiosa labrada toda ella de una misma piedra con doce estancias pequeñas; cuando la examinó el autor de esta obra a mediados del año de 1832, aun subsistían en pie los muros hasta la mitad de su altura pero no tenía ni puertas ni techumbre (1839, 369).

A finales del año 1832, Martínez de la Rosa examina la Casa de la Moneda³⁴ y el Albercón del Moro, en el que se toma un trabajo considerable para descubrir, alzando malezas y zarzales, el sitio por el que entraba el agua.

Es de advertir que todavía se llama por una tradición no interrumpida el *albercón del Moro* se halla comprendido en el cercado alto de Cartuja y, a últimos ya del año de 1832 en que lo examinó el autor de esta obra, estaba plantado de olivos y con hoyos abiertos para viñedo (1839, 332).

Acerca de la puerta del *Bimittre*, llamada vulgarmente del *pescado*, afirma que «cuando la examinó el autor de esta obra (año de 1833) había sobre dicha puerta una capilla; después parece que todo ello ha sido derribado» (1846, 356). Martínez de la Rosa no se olvida de Santa Fe aunque, como señala, «cuando el autor de esta obra recorrió aquellos parajes en la primavera del año de 1833 no existía dentro de la ciudad ninguna cosa antigua digna de citarse» (1846, 582).

³⁴ La *casa de la moneda* «es un edificio del tiempo de los moros, como [...] lo demuestra una inscripción arábiga, colocada sobre la puerta, que aún subsistía cuando reconoció aquel paraje el autor de esta obra a fines del año de 1832. Aquel edificio servía a la sazón de cuartel de presidiarios» (1846, 353).

Una de las descripciones más completa e interesante que aparece en las notas es la de la *Torre de los Siete Suelos*, al final de la novela; en el punto exacto de la entrega de Granada. En la Torre, «de tan terrífico aspecto, que el vulgo solía apartarse de aquel paraje por reputarlo de fatal agüero» (1846, 305), se ocultaron Gonzalo de Córdoba y Hernando de Zafra, que llevaban a cabo las conversaciones con Boabdil para la entrega de Granada. La situación se ve contemplada en una extensa nota, en que el autor no deja de señalar las leyendas que suscitó, como la «la aparición del *caballo descabezado* y otras, que han cundido en el vulgo, desde muy antiguo» (1846, 398-9).

Martínez de la Rosa, al describir el lugar, realmente extraño, que ha inspeccionado personalmente, señala, como en otras ocasiones, la acción de los franceses en la Guerra de la Independencia³⁵: «Los franceses volaron dicho fuerte la noche antes de que sus tropas abandonasen la ciudad; pero a principios del año de 1833, aun se mantenía en pie una parte del torreón, si bien carcomida la base y amenazando ruina; descubriéndose algunos arcos y señales de puertas» (1846, 399). En la primavera de 1833, cuando está terminando la recogida de materiales para los últimos episodios de la novela, examina la puerta por donde se supone que salió Boabdil, señalando en nota que

La gente de aquellos contornos asegura que estaba forrada de hierro, como las demás de la Alhambra, cuando volaron los franceses aquella parte de la fortificación; y que después quedó tapiada con ladrillos y escombros, como se hallaba por los años de 1833 [...]. Para cerciorarse aún más el autor de esta obra, recorrió por dentro y por fuera todo aquel lienzo de muralla, desde los Siete Suelos hasta la torre arruinada que hace esquina por frente de Fuente-Peña; y en todo aquel espacio no se halla rastro ni vestigio de ninguna otra puerta (1846, 413).

³⁵ Martínez de la Rosa trata este episodio en su obra sobre Hernán Pérez del Pulgar, con documentación inédita consultada en el archivo de la casa de Pulgar y en el de la casa de los señores de Castril, a la que da fe, en relación a la entrada de Hernando de Zafra ocultamente en Granada y de Gonzalo de Córdoba en su búsqueda (1834, 122).

Elementos autobiográficos en las notas

Sin duda, las notas que mayor interés despiertan son aquellas en las que aparecen aspectos personales de la vida de Martínez de la Rosa. Se trata de breves comentarios, no excesivamente frecuentes, con referencias autobiográficas al hilo del texto de la novela o de las mismas notas que, a la vez, muestran la vida de Granada en su tiempo.

Algunas de ellas son alusiones objetivas a costumbres de la juventud del autor. Excepcionalmente, alguna observación aparece no en nota sino en el texto de la novela. Aunque el mundo cristiano se trata con menos amplitud que el musulmán en la novela, un episodio de la fiesta de moros y cristianos en el castillo de Martos -en que no faltan el moro Muza y Don Pelayo-, da idea de elementos teatrales que conoció el autor, en las representaciones de obras que pervivían en su época, aludiendo a su experiencia como espectador de la obra de José de Cañizares:

a pesar de la ligereza de los Alarbes, que se enriscaban por aquellos vericuetos a manera de cabras, no podían resistir los mandobles que les tiraban en las costillas los peones castellanos, echándolos a veces a rodar, cual si fuesen Moros de paja; ni más ni menos que solíamos verlo en nuestros teatros, cuando representaban la famosa comedia de *Carlos V sobre Túnez* (1837, 49)³⁶.

Más interesante son algunas referencias personales a las que alude ocasionalmente, como su relación con Diego Clemencín, «cuya memoria me será siempre grata» (1837, 217); o la alusión a sus coetáneos, descendientes de los árabes, que mantienen el apellido, como los Zegrí³⁷. Con mayor frecuencia, surge naturalmente

³⁶ El autor atestigua la *fiesta de moros y cristianos* como costumbre todavía vigente «en algunos pueblos de la Vega de Granada; celebrándose con cierto boato aun después de entrado este siglo» (1837, 227).

³⁷ «Hasta el presente se conserva en aquella ciudad el apellido de Zegrí, tan famoso en tiempo de los moros» (1837, 262). Seguramente, Martínez de la Rosa conocería a Antonio Zegrí, médico y profesor de la Universidad de Medicina de Granada, cuyo hijo, Juan Nepomuceno Zegrí, nacido el 11 de octubre de 1831, fue beatificado en 2003. De otros, permanecen en los nombres de las calles, como Gomeres y Zenetes (1837, 273-4).

la comparación de los paisajes de Granada con otros vistos en sus viajes por Europa. A propósito de un salto de agua en el paraje de las Mesas de Villaverde, Martínez de la Rosa anota que, en la actualidad, como en los tiempos de Mármol, hacia 1580, el río se despeña igualmente: «Esta cascada situada en medio de sierras altísimas recuerda algún tanto el *circo de Gavarnie* en los Pirineos y la *caída del Rhin* en Suiza; ofreciendo un hermoso espectáculo, si bien no tan grande y sublime» (1839, 369-70)³⁸.

Aunque todos los lugares de la ficción fueron transitados por el autor, de lo que queda constante huella, en algunos casos la nota personal es muy vívida y emocional. En alguna ocasión, aparece el sentimiento melancólico de las ruinas, con la plenitud antigua frente a los vestigios de la actualidad. Así, cuando conducen por primera vez a Isabel de Solís a la Alhambra, el grupo se encamina por la ruta más breve y solitaria; sobre la que Martínez de la Rosa comenta en nota: «Hoy día subsiste este camino de la propia suerte que aquí se describe; y hasta las ruinas mismas contribuyen a darle cierto aspecto grave y majestuoso, que embarga el ánimo y convida a la meditación» (1837, 243). Impresiones que aparecen en otros pasajes, sin duda experimentadas por el autor; como cuando, en el texto de la novela, los reyes llegan al anochecer a la ciudad de Loja «que apenas se divisaba entre las altísimas sierras que la circundan; contribuyendo la sombra de los montes, el silencio y la oscuridad, a dar a aquel cuadro un aspecto grave y sublime, que convidaba a la melancolía» (1839, 97-8).

Un ejemplo íntimo, más personal todavía, que aparece en el texto y en su nota correspondiente, se da cuando los protagonistas contemplan la vista desde el pie de la cascada de la acequia de Dinadamar³⁹. La fuente de la Gayomba, recuerda al autor otra fuente, ligada a su vida familiar:

³⁸ Así como la trayectoria del Gran Capitán, desde sus comienzos humildes a la fama posterior, le recuerda el salto del Rin en Suiza: «así vemos al Rhin nacer tan escaso y pobre, que el viajero le cruza a pie enjuto, y cuando luego se despeña de la altísima cumbre de los Alpes, zumba el viento y retiembla la tierra» (1846: 42). Martínez de la Rosa utiliza la forma francesa para citar el río Rhein.

³⁹ En el después llamado popularmente «Panderete de las brujas». Martínez de la Rosa da fe de todo lugar curioso, con sus tradiciones populares, el «Panderete de las brujas», en este caso, o los *Infiernos de Loja*; que, como cita en nota, «situados en las sierras vecinas a la ciudad han dado margen a muchas fábulas

Con el fin de disfrutar a placer tan halagüeña vista, colocáronse los reyes de Granada a la entrada de una verde gruta, donde manaba más clara que el cristal *la fuente de la Gayomba* (no lejos ¡ay! de otra fuente que, al volverla a ver tras largos años, arrancó lágrimas de mis ojos) (1839, 17).

En nota, escribe, con la emoción consecuente: «La otra fuente, a que aquí se alude, se halla en el *Carmen de las torres*, labrado por el padre del autor de esta obra, quien solía atribuir a aquellas purísimas aguas el recobro de su quebrantada salud» (1839, 332).

* * *

Como se ha señalado a lo largo de este trabajo, en *Doña Isabel de Solís, reina de Granada*, se entrelazan la historia singular de la protagonista con dos elementos primordiales para Martínez de la Rosa: la descripción del momento clave de la historia de España en que la dominación árabe llega a su fin, en 1492, y la pintura de los paisajes y monumentos de Granada en aquella época y su estado en la actualidad. En las notas sobre lugares, el autor da abundantes noticias sobre este último aspecto, con la particularidad de que para actualizar en ellas lo que describe, examina personalmente cada paso en distintos itinerarios por la ciudad y sus alrededores. De manera que, con la transmisión actualizada del mundo granadino de su época, las notas se convierten en una guía sólida para el viajero por Granada. A su vez, al recoger la voz directa del autor, constituyen un nuevo acercamiento a la persona de Martínez de la Rosa, viajero romántico en su patria.

Bibliografía

ALBORG, Juan Luis. (1980). *Historia de la Literatura Española. El Romanticismo*, Madrid, Gredos.

BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2017) «La novela histórica en el pensamiento literario de la época romántica». *La historia en la literatura española del siglo XIX*. José Manuel González Herrán,

y tradiciones supersticiosas a causa de la gran profundidad de aquellas simas y del ruido subterráneo que desde su boca se oye» (1839, 348).

Marisa Sotelo Vázquez, Marta Cristina Carbonell, Hazel Gold, Dolores Thion Soriano-Mollá, Blanca Ripoll Sintes, Jessica Cáliz Montes (eds). 13-24.

BERLIOZ, Hector. (1972) *Correspondance generale: 1803-1832* I. Pierre Citron (ed. lit.) Paris. Flammarion.

BLANCO-WHITE, José María. (1838). «Doña Isabel de Solis, Reyna de Granada; Novela historica». *Foreign Quarterly Review* (Vol. XXI April and July. XLI: 78-89.

BROWN, Reginald F. (1945) «The Romantic Novel in Catalonia». *Hispanic Review*. 13. 4. 294-323.

CARRASCO URGOITI. Soledad. (1956). *El moro de Granada en la literatura: del siglo XV al XIX*. Madrid, Revista de Occidente.

DUFLOT DE MOFRAS, Eugène. (1846). «L'esprit de siècle. Par M. Martinez de la Rosa». *La Revue Nouvelle*. 12, 15 diciembre: 165-179.

GINGER, Andrew J. (2008). «The Estranged Self of Spain: Oriental Obsessions in the Time of Gayangos». *Pascual de Gayangos: A Nineteenth-Century Spanish Arabist*. Álvarez Millan, Cristina y Claudia Heide (eds.). Edinburgh University Press: 49-67.

LARRA, Mariano José de. (1834) «Hernán Pérez del Pulgar, el de las hazañas: Bosquejo histórico». *La Revista Española*. 30 de marzo de 1834.

MAYBERRY, Robert, and Nancy Mayberry. (1988). *Francisco Martínez de la Rosa*. Boston, Twayne.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. (1828) *Edipo, Obras literarias* IV, París, Julio Didot.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. (1830a) *Aben Humeya ou La révolte des maures sous Phillippe II. Drame historique*, París, Jules Didot l'Ainé.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. (1830a) *La conjuración de Venecia, año de 1310. Apuntes sobre el drama histórico*, Obras literarias V, París, Julio Didot.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. (1833). *Poesías*. Madrid. Tomás Jordán.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. (1837) *Doña Isabel de Solís, reina de Granada*. Madrid, Tomás Jordán.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. (1839a) «Cuál es el método o sistema preferible para escribir la historia». *Revista de Madrid*. 2. 531-9.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. (1839b) «Un recuerdo de Italia». *Revista de Madrid*. 2ª serie, t. I, 543-552.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. (1839c) *Doña Isabel de Solís, reina de Granada*. Madrid, Tomás Jordán.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. (1846) *Doña Isabel de Solís, reina de Granada*. Madrid, Imprenta del Caballero de Gracia.

MIRALLES, Xavier Andreu. (2013) «L'Espagne c'est encore l'orient, pasado oriental y moral cristiana en Martínez de la Rosa». *Nación y nacionalización: una perspectiva europea comparada*. Ferran Archilés i Cardona, Marta García Carrión, Ismael Saz (coords.). Valencia: Publicacions de la Universitat de València. 171-200.

MORENO ALONSO, Manuel. (1997). *La forja del liberalismo en España*. Madrid. Congreso de los Diputados.

M[ORENO, Eugenio]. (1837). «Doña Isabel de Solís, reina de Granada. Novela histórica por D. Francisco Martínez de la Rosa». *El Español*, 21-11-1837.

N[AVARRETE], R[amón de]. (1837). «Doña Isabel de Solís, reina de Granada. Novela histórica por D. Francisco Martínez de la Rosa». *Gaceta de Madrid*, 27 de noviembre de 1837.

N[AVARRETE], R[amón de]. (1839). «Doña Isabel de Solís, reina de Granada. Novela histórica por D. Francisco Martínez de la Rosa». *Gaceta de Madrid*, 22 de agosto de 1839.

OCHOA, Eugenio de. (1835) «Don Francisco Martínez de la Rosa». *El Artista*. 35/04/05. 14, I: 157-159.

PACHECO, Joaquín Francisco. (1841). «Martínez de la Rosa». *Galería de españoles célebres contemporáneos*. Díaz, Nicomedes Pastor y Francisco de Cárdenas (eds.). I, Madrid, Imprenta de Sanchiz.

PICOCHÉ, Jean-Louis. (1978) *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1865)*. Madrid. Gredos.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. (2003) «Cuentos en la Alhambra (1800-1850)», *Cuadernos de La Alhambra*, 39: 109-120.

RUBIO CREMADES, Enrique. (1995). *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el “Semanario Pintoresco Español”*. Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert (Diputació d'Alacant), Generalitat Valenciana.

RUBIO CREMADES, Enrique. (1996) «La novela histórica del romanticismo español». *Historia de la literatura española*, 8, Siglo XIX-1, Carnero-Arbat, Guillermo (ed.). Madrid. Espasa-Calpe. 610-642.

RUBIO CREMADES, Enrique. (2002) «La función del prólogo en la novela histórica». *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Díaz Larios, Luis F. et al. (eds.). Barcelona. Editorial PPU. 392-398.

SARRAILH, Jean (1930). *Un homme d'État espagnol: Martinez de La Rosa (1787-1862)*. Paris. Feret & Fils.

SEGOVIA, Antonio María. (1834). *Hernán Pérez de Pulgar el de las hazañas*. Bosquejo histórico por don Francisco Martínez de la Rosa. *Correo de las Damas*, 20 de marzo 1834.

[SEGOVIA, Antonio María] EL ESTUDIANTE (1839). *Co-lección de composiciones serias y festivas en prosa y en verso*. I. Madrid, I. Sancha. 48-52.

VILLA-REAL Y VALDIVIA, Francisco de Paula. (1890). *Hernán Pérez del Pulgar: ligeros apuntes sobre la vida y hechos hazañosos de este caudillo*. Madrid, Tip. de Manuel Ginés Hernández.

UNA FILOSOFÍA ROMÁNTICA ESPAÑOLA, EL VIAJE POR EL ARTE Y LA LITERATURA¹

A SPANISH ROMANTIC PHILOSOPHY, A JOURNEY THROUGH ART AND LITERATURE

Julia Bernal Ferriz

Universidad de Alicante - BVMC

Resumen: Para captar la ciencia de la filosofía romántica española es necesario leer detenidamente las revistas de arte surgidas en la tercera década del siglo XIX, especialmente *El Artista* y el *No me olvides*. Son expresión de moral pura con carácter humanitario y nacen por el compromiso que asume la elite cultural del país por intentar regenerar España. Desde estas empresas periodísticas se desarrolla una crítica artística que, además de informar, transmite un denso y complejo ideario forjado desde una amplia visión intercultural propiciada por determinados hitos históricos. Los redactores “poetas del corazón” viajan de diversas maneras -física, creativa e interpretativamente- por el arte y la literatura para devolver a ambos el lugar que les corresponde y contribuir así al bienestar de la sociedad.

¹ Este trabajo tiene su base en la tesis titulada Los relatos cortos en la prensa ilustrada madrileña (1835-1838): Pensamiento y forma en *El Artista*, *Observatorio Pintoresco* y *No me Olvides*.

Palabras clave: Conmoción artística. Moral. Filosofía. Pensamiento. Relatos. Sublime.

Abstract: To grasp the science of Spanish Romantic philosophy, it is necessary to read carefully the art magazines that appeared in the third decade of the 19th century, especially *El Artista* and *No me olvides*. They are an expression of pure morality with a humanitarian character and were born out of the commitment of the country's cultural elite to try to regenerate Spain. These journalistic enterprises developed an artistic criticism which, as well as informing, transmitted a dense and complex ideology forged from a broad intercultural vision fostered by certain historical milestones. The editors, "poets of the heart", travel in different ways -physically, creatively and interpretatively- through art and literature to restore both to their rightful place and thus contribute to the well-being of society.

Keywords: Artistic commotion. Moral. Philosophy. Thought. Stories. Sublimity.

Tradicionalmente, se ha incidido en la debilidad ideológica y en la brevedad temporal del romanticismo español, pero tal afirmación solo es acertada si el campo de análisis se circunscribe exclusivamente al ámbito literario. España interrumpió la evolución de la verdadera cultura nacional en dos momentos, según Campo Alange², a la muerte de Carlos II por la terrible guerra de sucesión (1701-1713) y por la llegada del príncipe francés Felipe V, época en la que los restauradores adoptaron como modelos a Racine, Corneille y Boileau. En ese *impasse*, otras naciones siguieron su historia literaria escogiendo los recursos, valores y temas propios de nuestra verdadera cultura nacional -el romancero español primero y del teatro clásico español más tarde- para dotar de esencia o ejemplificar sus propias teorías literarias³. Así, mientras el incipiente romanticismo alemán

² Véase el artículo «Literatura. Teatro» firmado por C. A. y publicado en *El Artista* (I: 52-55 y 67-71).

³ De ello nos deja constancia Agustín Durán cuando en su prólogo al *Romancero de Romances moriscos*, fechado en 1828, comenta que «[...] Europa parece disputarse a porfía la adquisición de todas nuestras obras de Literatura y Bellas Artes [...] los ingleses han comprado a peso de oro, y extraído una

escogió y tildó de románticos elementos de nuestra literatura que para nosotros eran simplemente romancescos y originales -en tanto que formaban parte de nuestra esencia-, nosotros nos ocupábamos de seguir las reglas de otros, degenerando nuestra literatura. La invención y originalidad desaparecieron para dar paso a la imitación.

No obstante, hubo un hecho que propició el retorno al punto de inflexión que se había producido en la evolución de la cultura nacional española, la migración. El factor migratorio facilitó las relaciones entre personas de diferentes edades y nacionalidades propiciando un intercambio artístico-cultural de unas dimensiones sin precedentes⁴. Si a ese hecho añadimos que la filosofía española no tuvo su exilio en los años veinte como la literatura y que extraacadémicamente las autoridades escolásticas aceptaban nuevas ideas de corrientes de pensamiento orientadas a la renovación (Llera, 1982), tenemos el entorno perfecto para que en un momento dado confluyeran intentos por hacer avanzar al país desde donde menos sensibilidades y suspicacias se despertaran: las tribunas de los periódicos de arte ilustrados. Y precursores en este sentido fueron Agustín Durán y los redactores de *El Europeo* (Alborg, 1982: 56)⁵. Durán confiesa que el aprecio que los extranjeros tienen a nuestra literatura se la hacen a él más atractiva y ve la necesidad de que los propios españoles vuelvan al estudio de lo antiguo, interrumpido en el siglo XVIII, para sobre ello crear, reformar y adaptarlo desde la madurez y la reflexión para dotarlo de unidad filosófica y conseguir que nuestras letras, además de bellas, sean útiles. Cifra sus esperanzas de que esta carencia quede cubierta cuando la activa juventud culta⁶, a la que él

infinidad de rarísimos cancioneros, que es verosímil no volvamos a recuperar» (Durán, 1828: 3-4)

⁴ Sobre este asunto de cómo la migración incidió en el desarrollo de una filosofía nacional me ocupo en otro trabajo (Bernal, 2022).

⁵ El *Europeo* fue editado en Barcelona desde el 18 de octubre de 1823 hasta el 24 de abril de 1824. El equipo editorial lo integraban los italianos Fiorenzo Galli y Luigi Monteggia, el austriaco de formación alemana Carlos Ernest Cook y los catalanes Buenaventura Carlos Aribau y Ramón López Soler. Nació como un espejo de la realidad y un espacio de reflexión para las ciencias, al arte y la literatura; constituyéndose como un difusor de idearios, Monteggia de *Il Conciliatore* y Cook de la estética alemana. De esta última forma parte la teoría de Schiller que defiende que para que el arte sea bueno ha de ser moral.

⁶ Agustín Durán y Bretón de los Herreros son los colaboradores de mayor edad de otra publicación dedicada al arte, el *Observatorio pintoresco*, en la que

trata, muestre más constancia en el estudio, dejando a un lado sus ansias por los goces materiales y su desmedida ambición (Durán:).

La «Filosofía romántica española»

Tal y como recuerda Marías, desde la época de Kant hasta la primera mitad del siglo XIX hay una intensa actividad intelectual en Alemania, cuyo estrato más profundamente filosófico está representado por el propio Kant, pero también por Fichte, Schelling y Hegel. En el momento de madurez de la Europa moderna, Kant empezará hablando en su *Lógica* y al final de la *Crítica de la razón pura* del concepto mundano de la filosofía entendiendo la filosofía como la ciencia de la relación de todo conocimiento con los fines esenciales de la razón humana. El filósofo se convierte así en legislador de la razón humana, considerando el destino moral o el concepto de persona moral la culminación de su metafísica. Ya previamente en sus *Observaciones sobre el sentimiento...* (1764) había destacado la superioridad moral de las personas capaces de sentir lo sublime (Marías, 1980: 3). La elite intelectual española, entre los que se encontraban los Madrazo, iniciadores de *El Artista*, no solo estaba al corriente de esa actividad sino que simpatizaba con esas ideas.

Teniendo en cuenta esta confluencia de hechos, llamamos «Filosofía romántica española» a la ciencia de la relación de todo el conocimiento con los fines de la razón humana; y su objeto de análisis es multidisciplinar, y la manifiestan los intelectuales *moderados* como expresión de moral pura con carácter humanitario entre 1833 y 1838, en la intersección entre romanticismo y modernidad⁷ (Peers: 1967, Romero Tobar: 1994).

Lógicamente, su nacimiento no nace de manera espontánea sino que deviene como lógico proceso de la fusión entre la asunción del precepto ilustrado basado en el progreso social y el conocimiento y

Basilio Sebastián Castellanos y Rohisindo Solá-Ángel Gálvez son el puente de conexión con los más jóvenes, entre ellos, Roca de Togores.

⁷ Peers fija el momento culminante del Romanticismo entre 1834 y 1837, y L. Romero Tobar establece el triunfo del Romanticismo español en la década de los años treinta, señalando como fechas claves las apuntadas por E. Allison Peers en su *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1967. (Romero Tobar, 1994, 100-112.)

posterior análisis de unas ideas derivadas de las circunstancias históricas unidas a las corrientes de pensamiento precedentes y coetáneas, entre ellas, la estética romántica. Ese amalgamamiento, como hemos comentado, fue posible en buena parte por la movilidad migratoria que se dio entre 1700 y 1833 y que por primera vez en el caso de España, afectó a intelectuales y artistas.

Entre los hitos históricos que influyeron a este cambio de perspectiva son tres los que más incidencia pudieron tener en el ámbito del pensamiento.

Primero, la masonería especulativa (1723), nacida en Inglaterra, ya prohibía debatir o discutir sobre política y religión para lograr su objetivo, la beneficencia, la fraternidad y la mejora del ser humano. Y para conseguirlo se debía obedecer a una ley moral, que no es otra que la dictada por la conciencia. Está basada en la creencia en un Dios que ve el corazón. En el tercer decenio del XIX «*la masonería viene a ser una meta salvadora de lo que en aquellos momentos [...] necesitaba España [...]: libertad, tolerancia, igualdad, apertura, fraternidad y progreso*», y así es como lo percibe y recrea Galdós. (Ferrer Benimelli, 1998: 281-282).

Segundo, la Revolución francesa (1789-1799) avivó la conciencia histórica, su fracaso demostró que la causación histórica no es racional, lo que llevó a la creencia de que en el tiempo se oculta una sabiduría superior a las voluntades racionales y conscientes (Tollinchi, 1989).

Y tampoco olvidemos que en 1833 quedaba definitivamente abolida la Inquisición en España después de una lenta agonía (La Parra y Casado, 2013) y, a partir de ahí y teniendo en cuenta el clima de crispación, la religión solo podía ser útil si era bondadosa.

Por otra parte, la *Raison* ilustrada había ido progresando hacia una sumersión romántica en lo nacional-popular e histórico. López Soler, en las páginas de *El Europeo*⁸, ya señalaba como la razón, incardinada por el deleitar-enseñando y la religión, ahora contaba con un sistema moral más ancho impregnado de una sublime metafísica. A este respecto, Guillermo Carnero también recuerda como ya en

⁸ En lo concerniente a la Literatura dan los leitmotiv propios del estilo romántico: Dios, patria y amor expresados con una escritura elegante, sencilla y melancólica que interesará el ánimo mientras no se vuelvan demasiado fantásticos y terribles. Consideran que las Bellas Artes, capaces de llegar a la imaginación, son esenciales para completar la poesía del corazón.

el siglo XVIII no hay contradicción en la dualidad entre razón-ética positiva y emoción-religión (Carnero, 1983: 79-80). No es de extrañar que bebiendo de todas estas influencias, unos intelectuales muy cercanos al poder y participantes de una ética universal, interiorizaran una filosofía moral española que necesitaba de un vehículo de expresión. Con ese propósito nace *El Artista*, diez años más tarde de *El Europeo*, como el instrumento final, resultante de la meditación grupal razonada, capaz de contribuir a la felicidad.

El viaje, motor de conocimiento

El viaje migratorio

Aunque *a priori* las corrientes de pensamiento que circulaban por Inglaterra, Alemania y Francia puedan parecerse tangenciales como para incidir en España de manera reseñable, no es así. El exilio global sin precedentes que se dio entre 1700 y 1833 afectó por primera vez a intelectuales y artistas⁹, facilitando la creación de una red de amistades, influencias, intereses y, lo que es más importante de intercambio de ideas, opiniones y enriquecimiento cultural.

La expulsión de los jesuitas (1767) no implicó una dejación de funciones por su parte y permaneció en muchos casos su autoridad. Sirva como ejemplo la actividad que Juan Andrés, figura principal de la Escuela Universalista Española, siguió desarrollando transterrado en Italia. Este jesuita ya percibió como su siglo, el XVIII, que él sentía como ilustrado (cultura común y universal) y filosófico (verdad y claridad), progresaría por el colaboracionismo mutuo que no tenía más remedio que ir creciendo en la trastienda¹⁰.

Así de la mezcla del ideario masónico, la formación ilustrada y la conciencia histórica avivada por la revolución francesa y asumida

⁹ Una intelectualidad que estableció estrechos lazos de amistad en el extranjero y velaron por la protección de la lengua y costumbres de su patria.

¹⁰ La Escuela Universalista Española ya constató una Ilustración tardía, cristiana y empirista con una visión global del orbe y la ciencia. Sus mayores representantes fueron Juan Andrés, Lorenzo Hervás y Antonio Eiximeno. Para conocer la visión de Juan Andrés sobre la literatura de su tiempo véase Juan Andrés, *La Literatura Española del siglo XVIII*. Ed. de Davide Mombelli, Instituto Juan Andrés de Comparatística y Globalización, Madrid, 2017, 149 págs.

por el intercambio cultural impregnado de modernidad y espíritu romántico, nace la pretensión de iniciar la reconstrucción social desde la regeneración artística. Este conglomerado se hace palabra tangible en las páginas de los periódicos de arte. Así pues, las bellas artes y letras, se convierten en el elemento común armónico y moderador capaz de templar los ánimos y de velar por el progreso a pesar del enervado clima político-social.

El viaje creativo

A principios del XIX la prensa sufre una innovación, adquiere un carácter instrumental y profesional o generalista que vela por los intereses morales y materiales. Aún con ciertas restricciones, brindaba un formato muy apropiado para transmitir de manera rápida y directa cualquier asunto y, aunque debía hacerse con cautela para evitar la censura latente, también se daban dos circunstancias clave que facilitaron su desarrollo, el regreso de los intelectuales y artistas exiliados que tenían mucho que contar y cierta libertad para hacerlo al estar debilitados o vacíos los hasta entonces tradicionales ámbitos de poder, la educación y la iglesia, ahora sin la sombra de la Inquisición.

El Artista lo inician quienes podían osar emprender una empresa tan ambiciosa y no exenta de riesgos. Al frente del proyecto editorial se sitúan los «*individuos señeros penetrados por el conflicto europeo*» (Romero Tobar: 1994, 76), los Madrazo, Eugenio de Ochoa, Masarnau, etc. En definitiva, personas muy cercanas al gobierno, monárquicos y liberales «en el sentido más puro y honrado de esta palabra», como se describiría Ochoa en *La España*, años después¹¹. Muy instruidos, bien bajo el magisterio de Lista (Ochoa) o de los jesuitas en el Real Seminario de Nobles (Zorrilla), y conocedores de los últimos avances en todos los ramos del saber y de la literatura extranjera de la que muchos eran traductores¹². Si a todo

¹¹ Pedro de Madrazo había sido pintor de cámara de Fernando VII y, además de abogado y experto en economía política, dedicó su actividad de escritor a la investigación histórica y a la crítica artística y literaria; Masarnau era gentil-hombre de la Casa real desde los 14 años por sus dotes musicales, ... (Baasner y Acero, 2007).

¹² Ochoa, por ejemplo, era traductor de Victor Hugo, Walter Scott, Jorge Sand y Dumas, entre otros.

ello unimos los estrechos lazos de amistad que se fueron tejiendo como compañeros de estudios o reunidos en el exilio, no es de extrañar que llegaran a un consenso ideológico basado en la preocupación por su país y en el respeto de opiniones. En la confluencia entre el romanticismo y la modernidad, los críticos artísticos que difunden esa filosofía, primero en *El Artista* y luego en el *No me olvides* o el *Observatorio pintoresco* lo harán sin polemizar sobre ninguna cuestión y en un tono absolutamente templado¹³, aunque con ciertos matices.

Estas tres revistas ilustradas madrileñas, siguiendo el modelo periodístico inglés, trazaron un plan estructural similar, aunque con algunas variaciones en la intención de fondo.

Preocupados por las causas que estaban hundiendo el país -desde la guerra y la miseria hasta la ignorancia y el fanatismo o el despotismo- se proponen regenerar España y hacerla progresar, asumiendo así un alto compromiso social e individual¹⁴. Usarán sus tribunas metódicamente para informar, orientar y crear arte, probando incluso la experimentación creativa interdisciplinar. En los periódicos de arte veremos como la importancia del viaje que sufrieron o disfrutaron en sus propias carnes¹⁵, tuvo su equivalencia en *otro viaje*, el que ellos mismos diseñan y seleccionan con la exposición de referentes en el arte y la literatura. La conciencia histórica les induce a la acción y, viendo decaer la Retórica clasicista en la que habían sido educados pero percibiendo las posibilidades que abrió la Ilustración tardía más humanística y científica, participan en la creación de la nueva Estética y Teoría Literaria¹⁶. Mayoritariamente

¹³ Si echamos un vistazo a los prospectos de los periódicos madrileños de esta etapa, veremos que el tono editorial, por lo general, es más duro y apasionado en sus controversias que los de Arte.

¹⁴ J. J. Mora en el prólogo al lector de los Ensayos literarios y críticos de Lista confirma que la regeneración fue iniciada desde el magisterio de Lista porque, al adoctrinar a sus alumnos en los principios de lo bueno y lo bello desde el punto de vista filosófico, les dio las herramientas para iniciar una crítica artística y literaria.

¹⁵ Según si el viaje se hacía para desarrollar sus estudios como pensionados o bajo un mecenazgo, o, por el contrario, era una medida de prevención ante las persecuciones por defender ideas políticas ofensivas.

¹⁶ En la nómina de los grandes críticos destacan Agustín Durán, Bartolomé José Gallardo, Larra, Antonio Alcalá Galiano y la Escuela romántico-espiritualista

se adscriben al romanticismo verdadero, al que como estética del sentimiento, les permite adentrarse en las distintas áreas de la historiografía. Hacen, pues, un recorrido por las manifestaciones creativas de diversa índole, artísticas y literarias, y en diferentes momentos puntuales de la historia, para tras la selección, mostrarlos al lector. En este sentido, la expresión escrita será un elemento nuclear origen con una doble finalidad para el poeta/crítico literario, la informativa-ensayística y la experimental.

El viaje interpretativo

Pero hay un viaje más, el que necesariamente ha de hacer la mente del lector para captar el mensaje. Sobre esto hay varias alusiones en la revista, los grados interpretativos serán diferentes según la naturaleza, creencia e instrucción del espectador oyente/lector. Pero el primer grado, el de la conmoción, es alcanzable por todos.

Son, pues, empresas periodísticas que se inician, promovidas por una gran preocupación social, uniendo sinergias de personas de distintas generaciones y con distintos intereses, de especialistas de distintos ramos del saber (pintores, músicos, literatos...), e incluso con distintas orientaciones políticas o literarias.

La lectura detenida de las tres publicaciones, de todas y cada una de sus diferentes secciones¹⁷, manifiestan al lector unos temas y conceptos de forma recurrente, a través de ellas se percibe sintonía en los pensamientos que vertían tanto los redactores como los distintos colaboradores y eran reiterados en los textos de creación -ya fueran poemas, relatos biográficos, o cuentos-, o en los de crítica artística teatral o en las meras anotaciones de diversa índole. Sin duda, entre ellos hablaban, debatían y consensuaban, y de esas conversaciones salía el producto final reflejado en los semanarios, un ideario común en su base conceptual cuyo objetivo era favorecer el desarrollo de la inteligencia humana olvidando las discordias civiles¹⁸. Un ideario

surgida en Barcelona. Véase Aullón de Haro, Pedro. Los géneros ensayísticos en el siglo XIX.

¹⁷ Biografías, noticias, artículos de opinión o de crítica teatral.

¹⁸ El Artista surge en un ambiente en el que se recuerdan los estragos de la epidemia de cólera, en plena guerra civil, se generalizó el odio a los religiosos que comenzó con la matanza de frailes en la capital por parte del pueblo

complejo y perfectamente diseñado para llegar al lector por diversas vías, facilitando distintos niveles de comprensión al tiempo que un total entendimiento del mensaje.

El Artista es la precursora y la más emblemática, y el *No me olvides* participa de las mismas ideas solo que con mayor densidad conceptual. Es normal que se asemejen ya que comparten gran número de plumas. Eugenio de Ochoa, Pedro de Madrazo, José Zorrilla y Jacinto de Salas y Quiroga participan en ambas.

En el fondo ideológico de *El Artista* subyace la necesidad de entender la moral del arte deduciéndola a partir de la misma gestación del objeto artístico. En el caso español, los críticos románticos retomarán las obras del siglo de oro español porque pueden transmitir la poesía del corazón proveniente del Cristianismo mediante el juicio que el lector-espectador se forme desde la necesaria doble captación sensitiva y sensorial (*El Artista*, I: 86-90). Piensan que quien se sabe cristiano comprenderá inmediatamente el mensaje, pero el que no tampoco quedará indiferente ya que quedará igualmente conmovido y desconcertado por lo que intuye revelación¹⁹. Por lo que José de Madrazo utiliza la pintura filosófica de Miguel Ángel, Leonardo Da Vinci y Rafael Urbino como herramienta eficaz para lograr este propósito de dominar el corazón humano. Masarnau apelará, para lograr ese mismo fin, a la música instrumental y sagrada.

El *No me olvides*²⁰ surge en una época de disturbios políticos-nueva constitución, avance del ejército carlista hacia Madrid- y son

por creer el rumor de que eran responsables del envenenamiento del agua de las fuentes que ocasionaban la epidemia. El estatuto de Martínez de la Rosa había fracasado y hay cambios sucesivos en la presidencia del gobierno. En el verano de 35, el cólera, el hambre y la crisis económica estimulan los motines. Se suceden los incendios y los asesinatos y se inicia la desamortización de los bienes de las órdenes religiosas.

¹⁹ Marcel Brion calificaba de romántico a cierto estado anímico o del alma que se manifiesta en las obras de arte. A esa esencia romántica se la llama nous romántico (Gras Balaguer, 1983).

²⁰ No me olvides se publicó desde el 7 de mayo de 1837 hasta el 11 de febrero de 1838. Es un periódico semanal que consta de 41 números. El fundador, editor y director de la revista es Jacinto de Salas y Quiroga y entre los colaboradores se encuentran José Joaquín de Mora —figura clave el periodo de transición entre el neoclasicismo y el romanticismo (García Castañeda, 2002)—, Martínez de la Rosa, el duque de Rivas, Maury, Alcalá Galiano, Zorrilla, Pedro de Madrazo, Miguel de los Santos Álvarez, Manuel de Assas y Morán, Fernando de la Vera

numerosos los motivos de dolor que cada individuo de la nación tiene (NmO, 21: 7), lo cual hace que se extienda la anarquía de pensamiento, la incredulidad y el escepticismo. En el prospecto, los redactores manifiestan que perciben su época como un tiempo de Filosofía y observación. Se ven a sí mismos como predicadores capaces de establecer los principios de la verdadera literatura -la del corazón- llevando consuelo, con sus escritos, a los que padecen: madres que han perdido a sus hijos, personas que se han quedado sin un techo bajo el que cobijarse. *No me olvides* surgirá como lógica continuación de *El Artista*, profundizando aún más en la preocupación por el bienestar de la humanidad. Muestran honda preocupación por la proliferación de suicidios y los vicios de una sociedad donde los individuos se mueven cada vez más por el interés. Su rol de escritores es equiparable al de un sacerdote de paz o predicador de una religión de fraternidad en la que genio, filosofía y gobierno van unidos. No intentan usurpar el papel de los hombres consagrados a la iglesia, simplemente «la vía religiosa como medio de transmisión de la emoción estética era imprescindible para llegar a una sociedad acostumbrada a entender la vida desde esa perspectiva» (La Parra:). Desde este punto de vista el romanticismo puede ser definido como un manantial de consuelo y puro germen de virtudes sociales.

El *Observatorio* es la publicación más modesta de entre las tres a nivel compositivo y participativo ya que los redactores habituales son solo cinco: el editor principal, que es Rohisindo Solá *alter ego* de Ángel Gálvez (Seoane, 2017), Serafín Estébanez Calderón «El Solitario», Augusto Ferrán, Manuel Dámaso de Nestosa y Basilio Sebastián Castellanos, aunque también aparecen las firmas esporádicas de Agustín Durán, Luis de Usoz y Casiano de Prado, entre otros. Será Basilio Sebastián Castellanos quien, en su artículo *Siglo XIX. De la revolución de la poesía* (OP, 1.^a serie, 11: 90-92) manifieste por qué esta nueva revista de arte se desvía de las anteriores, su forma de entender el romanticismo. Su escrito puede quedar resumido de la siguiente manera:

e Isla, Eugenio de Ochoa, Juan Bautista Alonso, Pedro Luis Gallego, Sebastián López de Cristóbal; y, esporádicamente, Juan Eugenio de Hartzenbusch, Nicomedes Pastor Díaz, Enrique Gil y Carrasco, Francisco Rodríguez Zapata, Donoso Cortés, etc.

En España, la revolución de la poesía nació con felices auspicios porque iba de la mano de Moratín, Meléndez, Cienfuegos, Quintana, Gallegos, Lista y el duque de Rivas, por citar algunos. Las guerras, unidas al cambio de las costumbres europeas donde triunfaba lo romántico, hizo que las doctrinas de Víctor Hugo, Alejandro Dumas y otros se fueran extendiendo pero mezcladas con consideraciones políticas. Por eso, en España, la parte más sana, la de los no exaltados por el Nuevo Régimen, decidieron seguir la revolución resucitando la memoria de nuestros antiguos poetas y las obras de Góngora, Lope, Calderón, Tirso, Moreto, y otros patriarcas del 'romanticismo español del siglo XVI'. Agustín Durán dará un impulso a la revolución publicando su romancero y, después de que Bretón de los Herreros sirviera de émulo a los trovadores y de la fresca ironía, ya perdida de Fígaro²¹, será Martínez de la Rosa quien encabece el movimiento romántico español. Empieza entonces la época en la que se registran las antiguas crónicas, se recuerdan las glorias nacionales y el deseo de saber se retrata en las almas de todos los jóvenes.

Están tan hastiados de la situación de conflicto bélico y de ver la falta de protección a las Artes que, molestos con las consecuencias sociales que ambas circunstancias provocan, su activismo se va concretando y radicalizando en cada número de la revista. Quieren llegar a más número de lectores y, empleando un lenguaje llano y directo, en los relatos tratan temas históricos y de costumbres cercanas para facilitar que el mensaje cale en el pueblo. Al mismo tiempo la crítica artística sitúa el Arte por encima de la religión y no desestiman el clasicismo artístico porque «para que el arte prospere no se puede hermanar la piedad cristiana con la impiedad artística, ello nos llevaría a destruir creaciones de gran talento artístico por considerarlas impías o ídolos de templos griegos y romanos» (B.S.C., *OP*: 45-47). Inciden mucho en la importancia de tener un teatro ejemplar y en que socialmente se revisen las costumbres para dulcificarlas o reno-

²¹ Nótese el intento que hace Castellanos por reconciliar el recuerdo de estos dos grandes, desaparecido ya uno de ellos muy recientemente —Larra se suicidó en febrero de este mismo año—, y enfrentados por diatribas literarias.

varlas. La diferencia de esta publicación con respecto a las anteriores es la supremacía del Arte a la religión, pues esta última la consideran dogmática. Hay un llamamiento a la acción gubernamental para que se implique en mejorar la cultura social y esta necesariamente pasa por el cuidado y difusión de las artes. Su país de referencia es Italia por ser una perfecta obra de filosofía, entendiéndose como tal la que orienta la opinión pública en *pro* del talento y la instrucción pública, y por contar con una cultura de mecenazgo.

En definitiva, los tres viajes, el migratorio, el creativo -fruto de la experiencia directa- y el interpretativo-, van concatenándose hasta que el activismo latente en ellos toma cuerpo en forma de revistas de arte.

Referentes artísticos para la recreación/re-creación

La tres publicaciones, en lo que hemos denominado «viaje creativo», van deteniéndose en la determinación y análisis de unos referentes literarios y artísticos muy concretos. Siguen la definición de literato como aquel que «se ocupa en cultivar su entendimiento recorriendo la historia para recoger todos los pensamientos y espíritu de los grandes hombres de todas las edades, los que aman lo hermoso, lo bueno y lo verdadero». Y así transitan por distintos momentos de la historia para recuperar los referentes interesantes en literatura, música, pintura o escultura y arquitectura. Desde una panorámica global, estos objetos aglutinan las ideas nucleares inferidas por las opiniones del equipo de redactores y colaboradores de cada revista y los escogen por un motivo particular que explican debidamente. Veremos objetos artístico-literarios que recrean el ánimo, algunos que proporcionan instrucción moral o señalan vicios y carencias de la sociedad, otros que dan a conocer a los ingenios de la época o los que muestran la importancia de la verdad. Entrar al detalle de cada uno, excedería los límites de este trabajo, por lo que nos detendremos únicamente en los más «filosóficos», los que seleccionan por tener la cualidad de la sublimidad y, por tanto, mayor capacidad para conmover el corazón²².

²² Será Kant quien diferencie entre lo bello, que provoca goce estético y da conciencia de limitación, y lo sublime, que provoca placer mezclado de horror y admiración, dando así impresión de lo infinito.

Musicalmente, citan a los grandes compositores alemanes, *El Artista* se decanta por *Norma* de Bellini, *Roberto el Diablo* y *Los Hugonotes* de Meyerbeer y el *Reinaldo* de Haendel; y el *No me olvides* aunque cita a los compositores del *bel canto* -*La Straniera* de Bellini, *Guillermo Tell* de Rossini y *Semiramide* de Ducasi- califica de sublime la obra *Güelfos y Gibelinos* de Dionisio Scarlatti y Aldama, un ingenio nacional. En España, a falta de ópera nacional solo pueden alabar la música instrumental y sagrada. El gran compositor español José Melchor Gomis «uno de los mejores artistas del siglo», según se le califica en el *No me olvides*, tuvo que marchar a Alemania para que su talento fuera reconocido.

En lo que refiere al arte de la pintura, la figura más importante es Rafael de Urbino, sus cuadros son citados como indiscutiblemente sublimes y se detienen en el comentario explicativo de *La familia sacra* o el misticismo de *Las tres gracias*. Citan a Murillo, Corregio, Ticiano, Tintoretto y pondrán especialmente el foco en José de Ribera y Leonardo da Vinci por su capacidad de transmitir conmoción cristiana mediante el *Martirio de san Bartolomé* o el *Salvator Mundi*, de Leonardo Da Vinci. Todos ellos son calificados de pintores filosóficos porque saben llegar al corazón.

Las referencias a la arquitectura y la escultura tienen menor presencia en conjunto con respecto al resto de artes. No es de extrañar ya que en la época de *El Artista* apenas puede desarrollarse. Son pocos los referentes calificados de «sublimes», pero en el *No me Olvides*, seleccionarán la catedral de Burgos.

En materia literaria, los genios recomendados son Calderón, Moreto, Lope y Cervantes, especialmente si son leídos en la edición de Agustín Durán, de gran pureza idiomática²³. A este elenco añade el *No me olvides* a Tirso y el *Observatorio Pintoresco* a Dante «il Sommo Poeta» nacido en Florencia, el país de la regeneración.

No obstante, la sublimidad, transmitida en el arte o la literatura, puede ser considerada locura por las personas frívolas, de ahí que los críticos artísticos decimonónicos desplieguen un método filosófico orientado a mover a la opinión pública a favorecer y apoyar el talento y la instrucción; pese a ser conscientes que esta filosofía moral -a la que dan un soporte religioso, concretamente el que llaman «cris-

²³ En el *Observatorio Pintoresco* se recomienda la lectura del *Romancero* de Agustín Durán como ejemplo de estudio filosófico.

tianismo puro»- solo podrá abrirse camino cuando cese la guerra y llegue un tiempos de paz. Parten de la convicción de que lo sublime se impregna en el objeto artístico literario por el impulso de las facultades intelectuales del artista en el propio acto de crear y que ese mismo impulso, se siente y entiende. Esa es la razón de que el arte sea capaz de crear arte. Bermúdez de Castro no habría podido escribir el relato titulado *Los dos artistas* (*El Artista*, I: 281-286) sin conocer la pintura «El aguador» de Velázquez. Tampoco Zorrilla habría escrito *La mujer negra o una antigua capilla de Templarios* (*El Artista*, II: 103-107) si previamente la observación de los bajorrelieves de Berruete en el sepulcro sito en una capilla toledana no le hubiera causado una fuerte impresión. Tampoco conoceríamos la narración de *Pamplona y Elizondo* (*El Artista*, I: 115-120 y 127-132) si la música no hubiera inspirado a su autor, Eugenio de Ochoa.

Los relatos trascendentales. Un ejemplo práctico

Pero, algunos de estos relatos insertos en las revistas de arte, además de ser creaciones resultantes de una inspiración artística promovida por otro producto artístico y con una intencionalidad manifiesta de trasladar un mensaje claro, son en sí mismos contenedores de referencias artísticas interiorizadas por el autor.

En general, los relatos (o textos de creación) son de lo más variopinto y su dimensión interpretativa cambia sustancialmente si se leen de forma desgajada o si nos acercamos a ellos teniendo en cuenta la intencionalidad manifiesta expuesta en cada uno de los tres prospectos y haciendo el ejercicio de extrapolar las ideas centrales de cada publicación señalando las concernientes al pensamiento. Así podríamos llegar a hacer una modesta clasificación en la que veríamos cómo, en poco más de un centenar de relatos que encontramos entre las tres revistas, tenemos resúmenes y traducciones de obras (*La constante cordobesa*, *Yadeste*, *Apariencias*); recreaciones novelescas de situaciones o personajes coetáneos (*Yago Yasck-Paganini*); expresiones de desahogo, hastío o dolor (*Las dos ventas*); ejemplos de un determinado tipo de romanticismo (*Año 956*) o incluso la diatriba entre clásicos y románticos (*Todos son locos*). Pero sobre todo sobresalen dos grandes bloques: El de los relatos que son guías de

acción ejemplarizantes o consejas y peticiones dirigidas a los órganos de poder y el grupo que da una panorámica de los vicios de la sociedad y advierte de sus consecuencias. En el primero se ensalza la valía del pueblo español (1519) y se incide en la importancia de un buen gobierno en el que el monarca y la justicia sean ejemplares (*Siglo XII*, *Siglo XV* y *La última noche de una reina*), donde prevalezca el honor (*Siglo XIV*, *Año de 1212*) y el servicio a Dios (*Siglo XI*), entendiendo que la religión solo es útil si es bondadosa (*Aventura de un parisiense*, *La sorpresa*, *Un recuerdo*). En el segundo, se advierte de las nefastas consecuencias de los matrimonios de conveniencia (*Mi esposo viene...*, *Una escena de amores en un buque*) y se evidencian los vicios de la sociedad -dinero (*¿Quién será?*), relajación de costumbres (*Los jóvenes son locos*, 1534, *El cuarteto*) y debilidad humana (*Recuerdo de un bautizo*, *El expósito*, *El loco*) - que, al igual que la proliferación de suicidios, solo pueden combatirse con la calma que proporciona la contemplación de la naturaleza.

En conjunto aglutinan una determinada forma de comportarse, con honradez, discreción y fe, y apoyando el amor verdadero porque solo así se consigue tener tranquilidad de conciencia.

La conmoción inicial del lector es un efecto de la empatía que siente con las pasiones de los personajes/autores, orientadas a hacerle virtuoso. En varias ocasiones, para reforzar ese pretendido efecto se valen del poder de la imagen (Gutiérrez, Coll y Rodríguez, 2019).

La praxis de toda la teoría literaria que hemos comentado, la tenemos en *Yago Yasck (cuento fantástico)*, de Pedro de Madrazo. Publicado en *El Artista* es, además de “el mejor cuento de terror del romanticismo y uno de los mejores de la primera cincuenta del XIX” (Borja Rodríguez, 2003: 18), un exquisito ejemplo de plasmación literaria de los diferentes niveles interpretativos que permite la narración en marco y que se dan más notoriamente en las obras pictóricas. La primera caja es la que enmarca y determina cómo el lector-espectador ha de forjarse las imágenes de los personajes y escenas narradas. En este cuento, Pedro de Madrazo, pintor, demuestra su capacidad para crear fantasía literaria impregnada de connotaciones pictóricas (claroscuros), al tiempo que expone un ejemplo de música romantizada de las manos del personaje de Jenaro (similar a la de Paganini, también llamado “el violinista del diablo”). Se vale de una dimensión fantástica, terrorífica, para trans-

mitir de forma transversal la teoría estética que defiende. Correlatos -elementos reforzadores- de este texto son las dos ilustraciones de Carlos L. de Ribera; el cuadro *La confesión*, de Johannot aparecido en *L'Artiste* francés; así como las múltiples referencias artísticas y literarias en el texto (la cara de Ángela es como la de las mujeres pintadas por Corregio o Murillo; la poesía más bella es la de san Juan, Homero y Calderón: San Juan le arrebató a uno al cielo en una capa de fuego o torrente de luz; Homero lo hace en un carro tirado por aves blancas o mujeres hermosas y Calderón ha adoptado el mundo y sus pasiones en su pensamiento).

Del mismo modo en *Una impresión supersticiosa*, el mismo autor, narra el pensamiento que le provoca el dibujo de su hermano Federico con ese nombre, litografiado por Barrionuevo. Es consciente de que cada suscriptor dará a la stampa la significación que más le acomode. La suya es la del drama de Lucrecia y Luis, recreada en su individualidad e inspirada por sus influencias: la obra de Byron, las pinturas de Rafael, Tiziano y Tintoretto y la poesía profundamente cristiana de Torcuato Tasso.

Baste como ejemplo la mención a estos dos cuentos para demostrar que son productos elaborados que muestran la riqueza referencial que subyace previamente al momento germinal del relato. Están impregnados de la “manía autobiográfica” acuñada por Valera, que hacía que, como explica José María Quadrado, en el XIX se mezclara la reflexión, los sistemas de filosofía psicológica y el cristianismo (Gies, 2002: 149). Su potencial es diverso, transmiten conocimiento, obedecen a un propósito y son ejercicios de experimentación literaria. Son lo que el profesor Baquero Goyanes llamaba «géneros híbridos», narraciones consustanciales al propio periódico en que se insertan (Baquero Goyanes, 1949: 164). ¿Cómo iba el lector medio de la época a sentir la belleza de la protagonista si antes no hubiera sido instruido acerca del modelo al que se la está comparando? Ese hibridismo entre los relatos y las ideas vertidas en otras partes del periódico va incluso más allá, porque su gradación interpretativa se acrecienta según el conocimiento de las referencias artísticas aludidas así como las biografías, talla intelectual y relaciones personales entre los artistas de antes y de ahora.

Conclusión

Las revistas de arte españolas aquí tratadas subsumen la influencia del panorama cultural europeo: siguen el modelo periodístico inglés; recopilan las ideas de la Ilustración al tiempo de los avances de la ciencia que tienen su eco en Francia; y, además, participan activamente de la corriente estética y crítica procedente de Alemania sin obviar que buena base de la filosofía alemana tiene su germen en el teatro clásico español del siglo de oro y la asunción que *El Europeo* hizo de esa corriente. Todo ello unido y adaptado al sentir patrio español concluye en unos textos de consulta imprescindible para entender las circunstancias históricas y sus repercusiones. Estas publicaciones transmiten en cada una de las secciones los temas que preocupaban a los intelectuales españoles de diferentes edades, en ellas se manifiestan las ideas surgidas en las amenas conversaciones sobre cualquier cuestión. Dentro de un clima de gran crispación política, estas tribunas intentan dar un soplo de esperanza a la sociedad desde el entendimiento, la armonía, la moderación y el respeto. Su canal es la prensa, su instrumento el arte y su objetivo la regeneración del país. El mensaje que transmiten es rico, profundo y complicado de entender fuera del ámbito de relaciones donde germina esta idea al estar imbuido de una sólida formación ilustrada y de vivencias y experiencias nuevas y cambiantes. Por lo que los relatos cortos se convierten para los críticos en la fórmula más lúdica de transmitir el profundo ideario filosófico. Estos relatos son la forma más cómoda y libre para que lo que empezó siendo ensayo termine en un despliegue de creatividad en el que cada autor puede manifestar la intensidad de su compromiso con respecto a él mismo y a la sociedad en general, esperando contribuir así al bienestar social. Siendo periódicos declaradamente apolíticos, hacen gala de una nueva forma de hacer política consistente en valerse de la crítica artístico-literaria y la experimentación literaria para adoctrinar conciencias capaces de distinguir el bien y el mal y así acabar con los vicios.

Actualmente, tenemos la suerte de poder disponer de estas publicaciones y captar el ideario común en toda su magnitud porque las referencias artísticas y literarias son asequibles. Podemos leer las obras literarias que critican o recomiendan, podemos escuchar las composiciones musicales y observar detenidamente los frescos, las

esculturas y las joyas arquitectónicas. Y todo ello sin levantarnos de la silla, Internet ofrece un mundo de posibilidades. No somos el tipo de público al que se dirigían en su época, pero sí somos el público ideal que hubiera capaz de captar su complejo mensaje, al que pocos coetáneos fuera de su red de relaciones pudieron acceder de manera eficaz. Ha tenido que transcurrir más de una centuria y media para que los relatos cobren una nueva dimensión y quede explicada la conmoción que la lectura de muchos de ellos provocaban. Para que cuando por ejemplo, José de Madrazo comenta su admiración por el *Salvatore* de Leonardo Da Vinci por la bondad que transmite la expresión de su rostro, podamos seguirle y entenderle a la perfección porque tenemos la oportunidad de observar ese rostro en la imagen capturada e inserta en el documento. Lo mismo ocurre, cuando Santiago de Masarnau recomienda la ópera *Norma* de Bellini porque es una obra bellísima que despierta un entusiasmo frenético.

En la suma de los relatos podemos ver que unos refuerzan conceptos vertidos en otras secciones y otros son auténticos ejercicios ejemplificadores del buen hacer literario tal y como lo entendían Eugenio de Ochoa y los Madrazo, Salas y Quiroga o Solá, editores principales de *El Artista*, el *No me Olvides* y el *Observatorio Píntoresco*, respectivamente. Pero todos son relatos «transcendentales» —en tanto que tienen consecuencias más importantes de lo que cabe esperar—, «filosóficos» si se prefiere este adjetivo.

Ya hemos visto en el desarrollo de este trabajo como hasta el mismísimo concepto de filosofía cambia desde *El Artista* al *Observatorio Píntoresco* perdiendo «profundidad».

Es una suerte contar con plataformas virtuales como la Biblioteca Virtual de Cervantes que nos proporcionan el acceso a los textos originales y los estudios desde distintas perspectivas de investigación (Seoane, 2020). Eso nos permite seguir ahondando en el conjunto de técnicas y teorías que se dan en las manifestaciones literarias más denostadas de nuestra literatura —los cuentos— para descubrir cómo, mediante un profundo ejercicio de reflexión, contribuyeron no solo a cambiar la sociedad sino a continuar el camino de nuestra historia literaria por la senda correcta de la que nunca debió desviarse y así abrir el camino a nuevos géneros de expresión artística genuinos y originales. Decía Agustín Durán en el prólogo del *Romancero general* que «la historia de la literatura es el espejo de la sociedad y

del hombre modificado por las circunstancias y necesidades que le rodean e influyen: es la consideración de la ley constante de la humanidad, que solo aparece variada en su expresión y en sus formas accidentales»; y, desde esa perspectiva, la crítica artístico-literaria y su plasmación en los relatos cortos nos devuelven la imagen veraz de la España de las primeras décadas del siglo XIX.

Bibliografía

Bernal Ferriz, Julia María. (2019). *Los relatos cortos en la prensa ilustrada madrileña (1835-1838): Pensamiento y forma en El Artista, Observatorio Pintoresco y No me Olvides* [Tesis doctoral]. Universidad de Alicante. 347 páginas.

Bernal Ferriz, Julia María. (2022). «La migración como factor clave en el desarrollo de una filosofía romántica española». *Anales de Literatura Española*. 37. 195-208.

Alonso Seoane, María José. (2020). *Literatura y periodismo en la época del Romanticismo en España* [web]. <https://www.cervantes-virtual.com/nd/ark:/59851/bmc0291325>.

Baasner, Frank y Francisco Acero Yus (dir.). (2007). *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX: Diccionario biobibliográfico*. Darmstadt-Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 900 páginas.

Baquero Goyanes, Mariano. (1949). *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid. Centro Superior de Investigaciones Científicas. 699 páginas.

Carnero, Guillermo. (1983). *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid. Fundación Juan March. Cátedra. 123 páginas.

BENIMELI, José A. (1998). «El discurso masónico y la Inquisición en el paso del siglo XVIII al XIX», *Revista de la Inquisición*. 7. 269-282.

GIES, David T. (2002). «Alcalá Galiano: Autobiografía y teoría». Edición digital a partir de Romanticismo 8: Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de marzo de 2002). *Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bologna, Il Capitello del Sole. 143-152.

Gras Balaguer, Menene. (1983). *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona. Montesinos. 167 páginas.

Gutiérrez Sebastián, R., J. M.^a Ferri Coll y B. Rodríguez Gutiérrez (eds.). (2019). *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX*. Santander. Universidad de Cantabria. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela. 573 páginas.

La Parra, Emilio y María Ángeles Casado. (2013). *La inquisición en España: Agonía y abolición*. Los libros de la Catarata. Madrid. 222 páginas.

Llera, Luis de. (1982). «Filosofía romántica y lenguaje: aspectos contradictorios». *Romanticismo 2: atti del III Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano (12-14 aprile 1984): il linguaggio romantico*. Genova. Facoltà di Magistero dell'Università di Genova. Istituto di Lingue e Letterature Straniere. Centro di Studi sul Romanticismo Iberico. 47-56.

MARÍAS, Julián. (1980). *Historia de la Filosofía*. Madrid. Biblioteca de la Revista de Occidente. 32.^a edición. 515 páginas.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. (2003). Los cuentos de la prensa romántica española (1830-1850): Clasificación temática. Edición digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir de *Iberoromanía: Revista dedicada a las Lenguas y Literaturas ibero-románicas de Europa y América*. núm. 57, Tübingen, Max Niemeyer Verlag. 1-26.

Romero Tobar, Leonardo. (1994). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid. Castalia. 576 páginas.

Tollinchi, Esteban. (1989). *Romanticismo y Modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Puerto Rico. Universidad de Puerto Rico. I-II. 1296 páginas.

Bibliografía

El Artista (Madrid. 5 de enero de 1835-1 de julio de 1836), Madrid, Imp. de Sancha, 3 tomos, 1835-1836. Edición digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir del ejemplar localizado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Sig. 81-83.

El Europeo (Barcelona, 1823-1824), ed. Luis Guarner, Madrid, CSIC, 1954.

No me olvides, Madrid (España), 1837-1838. Edición digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir del ejemplar loca-

lizado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca M-IH, RES, sig. F.A. 2.188.

Observatorio pintoresco, 1.^a serie, núm. 1 (1 marzo 1837) - núm. 17 (30 agosto 1837), 2.^a serie, núm. 1 (5 septiembre 1837) - núm. 12 (30 octubre 1837), Madrid, Imprenta de la Compañía Tipográfica, 1837. Edición digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir del ejemplar localizado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Sig. 3549-3550.

EL VIAJE EUROPEO COMO LEGADO MATRILINEAL. DE FRASQUITA LARREA A FERNÁN CABALLERO

THE EUROPEAN JOURNEY AS A MATRILINEAL LEGACY. FROM FRASQUITA LARREA TO FERNÁN CABALLERO

Marieta Cantos Casenave

*Instituto de Estudios del Mundo Hispánico.
Universidad de Cádiz*

Resumen: Aunque Cecilia Böhl firmó sus obras con seudónimo masculino, Fernán Caballero, y son escasas las referencias a escritoras en su obra, en comparación con las citas de escritores masculinos, podría considerarse que, en sus artículos de viajes por Europa, la experiencia y la práctica literaria de su madre, Frasquita Larrea, constituyeron su modelo vital y ascendiente literario. Este trabajo analizará las similitudes y diferencias entre los viajes literarios europeos de ambas y prestará especial atención a los respectivos contextos políticos y culturales que configuraron sus experiencias vitales y literarias.

Palabras clave: Viaje europeo. Legado literario matrilineal. Fernán Caballero. Frasquita Larrea. Turismo romántico.

Abstract: Although Cecilia Böhl signed her works with a male pseudonym, Fernán Caballero, and there are few references to

women writers in her work, in comparison with the quotations of male writers, it could be considered that, in her European travel articles, the experience and literary practice of her mother, Frasquita Larrea, constituted her vital model and literary ancestry. This paper will analyse the similarities and differences between the European literary travels of both women and will pay special attention to the respective political and cultural contexts that shaped their life and literary experiences.

Keywords: European Journey. Literary matrilineal legacy. Fernán Caballero. Frasquita Larrea. Romantic Tourism.

La vida y la escritura de Frasquita Larrea (Cádiz, 1775- El Puerto de Santa María, 1838) y la de su hija Cecilia Böhl Larrea, Fernán Caballero (Morges, Suiza, 1796 - Sevilla, 1877) estuvieron marcadas por continuos viajes y, aunque no siempre los hicieron juntas, las experiencias de la madre pudieron marcar tanto las vivencias personales como la literatura viajera de su hija, puesto que, como señalan Gilbert y Gubar, las escritoras necesitan encontrar un referente que les sirva de modelo más allá de la posibles influencias masculinas (1998, 86). La literatura de viaje, al fin y al cabo, manifestación de la literatura del yo, es uno de los pocos géneros que, por su carácter emocional, pueden cultivar las mujeres sin escándalo del género masculino (Martín Villarreal, 2023: 128). Pero los viajes de madre e hija no se circunscriben al ámbito más cercano, que propicia la representación de la domesticidad en la estética de lo pintoresco, donde suelen encuadrarse las obras femeninas, sino que sus periplos atraviesan fronteras, se adentran por tierras extranjeras y surcan mares poderosos que favorecen la representación de territorios poco frecuentes y propicios por tanto a ser contemplados desde la estética de lo sublime, aunque también puedan ofrecer algunos resquicios a la visión pintoresca (Cantos Casenave, 2022 y 2022). Lo cierto es que la literatura transnacional de viajes será muy frecuente en el siglo XIX y más aún entre las mujeres pertenecientes a la burguesía de negocio (Ferrús Antón, 2011, 84) y también a la aristocracia —esta última en el caso de la hija— en la que Frasquita y Cecilia se situaron.

Empezaré, por tanto, por analizar la práctica viajera de la madre y su representación literaria para compararla después con la de su hija.

A continuación comprobaré si existen fuentes literarias comunes y veré en qué coinciden y difieren sus poéticas viajeras.

Los viajes de Frasquita Larrea por Europa

El Gran Tour es el hito que marca la vida de muchos escritores europeos de los siglos XVIII y XIX, pero lo cierto es que viajar no siempre fue una experiencia intelectual o cultural. En el XVIII, los viajes de negocios y las emigraciones forzosas fueron otros condicionantes que obligaron a muchos europeos a recorrer distintos lugares dentro o fuera del continente.

A un próspero Cádiz mercantil y cosmopolita —clave del negocio con América, desde que en 1717 se trasladara desde Sevilla la Casa de Contratación con Indias—, llegó Antonio Ruiz de Larrea y González de Copidana, alavés originario de Mendiola (1725 - Cádiz, 1793), de profesión comerciante. En Cádiz conoce a Francisca Javiera Aherán y Molone, una católica nacida en el condado de Waterford (1741- Londres, 1812), de donde tal vez sus padres Diego Aheran y Catalina Molonney emigrarían por la presión de las Leyes Penales de Irlanda, que discriminaban a los católicos. Antonio Ruiz y Francisca Javiera se casaron en Cádiz en 1763 y tuvieron cuatro hijos, Mercedes, José Antonio, Francisca Javiera y Domingo Antonio (Cantos Casenave, 2009, 271)¹.

A ese mismo Cádiz habría venido Juan Nicolás Böhl und Lütken (Hamburg, 1770 - El Puerto de Santa María, 1836), un comerciante de origen sueco-alemán, cuyo padre Johann Jacob Böhl, procedente de Stralsund en la costa Báltica, se había casado con Cecilia Lütken, la hija de un senador de Hamburgo (Tully, 2007, 19 n.), y había promovido una empresa mercantil, que se convertiría en una importante casa de negocios conectada con las de sus socios europeos (Bustos, 2000, 159).

Después de algunos años de noviazgo, Juan Nicolás y Francisca Javiera se casaron en Cádiz en febrero de 1796. El primer viaje de Frasquita Larrea en compañía de Juan Nicolás Böhl tiene como destino Suiza, paraíso soñado por Juan Nicolás, que prefería su

¹ Archivo Histórico Provincial de Cádiz (en adelante AHPC), Protocolo 0405, folios 913-916.

clima al de Alemania² y seguidamente en este último país al Melckemburgo, donde vivía la familia de Juan Nicolás: su madre y el segundo marido de esta, el senador Faber, así como sus hermanos Johann Friedrich (Fritz) y Cecilia, que se había casado a los 17 años con Bernhard Philip Berckemeyer.

Como resultado de este primer viaje, Frasquita escribió un fragmento que tituló «Suiza» donde, además de proyectar la estética unas veces sublime y otras pintoresca que convivieron en el Romanticismo como modos de representación del paisaje, Frasquita dio rienda suelta tanto a la indignación que le causaban las ruinas que a su paso dejó el ejército revolucionario francés en Lyon como a las emociones de felicidad que gozaba el matrimonio recientemente celebrado y la inminente maternidad (Cantos Casenave, 2024).

El fragmento comienza con una cita de unos versos del poema «The Seasons», del escocés James Thomson, referidos al invierno:

[...] with frequent foot,
Pleas'd, have I, in my cheerful morn of life,
When, nurs'd by careless Solitude, I liv'd,
And sung of Nature with unceasing joy,
Pleas'd have I wander'd thro' your rough domain;
Trod the pure virgin-snows, my self as pure

² Nun ergeht er sich in einer Menge von herrliche Plänen, er denkt in der Schweiz einen Meierhof zu erwerben, einen Zufluchtsort im Schooße der Natur und der Freiheit, wo er vielleicht einmal seine Laufbahn beschließen könnte. Die Phantasie trägt ihn weiter; das nächste Jahr soll ihn und seinen Bruder Frig, den Landmann, nach Nordamerika bringen; dieser würde sich dort ankaufen, und er habe dann später die Wahl, hier oder in der Schweiz zu leben, denn Deutschlands rauher Himmel und bunte Verfassung fängt an ihm zu widerstehen. Dennoch bitteter, alle diese Projecte nicht weiter zu bringen, die doch sehr bald durchkreuzt und vernichtet werden könnten.

Ahora se entrega a una multitud de planes espléndidos; piensa en adquirir una granja en Suiza, un lugar de refugio en el regazo de la naturaleza y la libertad, donde tal vez un día pueda concluir su actividad. La imaginación lo lleva a seguir adelante; el próximo año lo llevará a él y a su hermano Fritz, el campesino, a Norteamérica; allí comprará una granja, y más tarde tendrá la opción de vivir en Suiza, ya que el cielo áspero y la constitución colorida de Alemania comienzan a resistirsele. Sin embargo, pidió que todos estos proyectos no se llevaran a cabo, ya que podrían frustrarse y destruirse muy pronto. Campe, 1858: 18.

La llegada al lago Lemán, después de contemplar las ruinas de Lyon y pasar unos días en Lausanne, le permite plasmar un paisaje de enorme variedad de matices:

El suntuoso espectáculo del lago, con todos sus montañas, de un lado, y los graciosos repechos adornados de viñas, pastos y cortijos, del otro variaban sin cesar el paisaje. El Mont Blanc alzaba su antigua cabellera de eterno albor, sin que se atreviese a reflejarle al vasto espacio de aguas, que a manera de media luna, cercaban sus riberas de elevados riscos (Larrea, 1977, 257).

Junto a las notas pintorescas de las viñas, pastos y cortijos se alza la presencia sublime del Mont Blanc, pero lo que facilita esa imagen amable del entorno es la felicidad que la invade:

Yo gozaba de la vida. Todos mis afectos eran suaves. ¿En qué resquicio de esta soledad podría esconderse pasión alguna? Pronto había de ser madre y mi corazón, lleno de amor e inocencia, aprehendió lo que era ternura maternal antes de nacer mi criatura. Unas filas de antiguos nogales rodeaban nuestra habitación. Allí, ¡cuántas veces, con el alboroto de la niñez y las risas de la alegre inexperiencia he jugado y corrido con el compañero de mi juventud! (Larrea, 1977, 258).

Por ese motivo, a pesar de la lobreguez que trae el invierno, el próximo alumbramiento de su primogénita le impide complacerse en la naturaleza muerta y la anima a agarrarse a la esperanza y confianza en la divinidad:

En esta gran ausencia de vida, el alma reconocía aquel Omnipotente espíritu que en una perpetua rotación hace circular la vida y la muerte, para mantener el magnífico equilibrio. En esta sublime soledad nació mi Cecilia» (Larrea, 1977, 259).

El segundo viaje se realiza en la primavera de 1805. Nuevamente se dirigen a Mecklemburgo, donde Böhl comprará una hacienda. El viaje lo harán por Londres en compañía de Cecilia y el único hijo

varón, Juan, mientras que las otras dos niñas Aurora y Ángela permanecerán en la finca de Chiclana (Cádiz), con la abuela materna.

Frasquita no se sentía a gusto allí, y tampoco estaba satisfecha con las decisiones de su marido, que acababa de comprar una hacienda en Görslow, lo que significaba poner los cimientos para realizar su deseo de vivir en Alemania. Por ambos motivos y por algunas desavenencias con su marido, ella decide volver sola junto a su madre y las hijas que vivía con esta.

El regreso se produce en la primavera de 1806. Frasquita vuelve por París. De esta aventura en solitario quedan algunos extractos del original que escribió al hilo de su periplo. Solo citaré un breve fragmento, firmado en Bayona a 16 de mayo de 1806, que muestra la nostalgia de la patria:

La vista del Mar y de los Pirineos me causó una sensación inexplicable. Mis ojos cansados de las vastas llanuras limitadas solo por el horizonte, no podían apartarse de estos grandes rasgos de la naturaleza. La idea de que mi patria se hallaba del otro lado de estos montes, y que estos formaban su baluarte natural, me enterneció (Larrea, 1821, 33v).

En esa contemplación del paisaje natal se adivina la perspectiva que se produce al regreso de una especie de exilio³.

Aún realizará un tercer viaje a Alemania para reunirse con su marido e hijos mayores. Este itinerario pasa por Londres, adonde llega a finales de verano o comienzo del otoño de 1811 con su madre y con Aurora y Ángela. De esta experiencia quedan también extractos de unas cartas familiares que se inician con un fragmento denominado «Chiclana», firmado en Brighton, diciembre de 1811, el texto está encabezado por una cita de la novela *Ida of Athens* de Lady Morgan, seudónimo de Sydney Owenson⁴: «“She is a charming visionary!” he exclaimed. “Her mind is stored with images of

³ La perspectiva del mar y de los Pirineos constituye el resorte emocional, como lo fue también este último en los versos de la Profecía del Pirineo (1808) de su amigo Arriaza, y en muchos emigrados después (Cantos Casenave, 2017)

⁴ Para más información sobre esta escritora irlandesa nacida en 1783 y muerta en 1859, remito a la semblanza de Dennis R. Dean, 2004, «Morgan [née Owenson], Sydney, Lady Morgan», Oxford Dictionary of National Biography, <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/19234>.

clasic interest & her heart is witness to circumstances on national grievance. This is the true patriotism of Women”⁵». Esta expresión del patriotismo femenino se traduce en una añoranza de la paz vivida en la Andalucía de su juventud:

¡Era un dulce rincón. Rincón alegre y festivo de la hermosa Andalucía que, alguna vez, la risueña primavera señaló por suyo. A lo lejos podéis divisar este ameno valle. La blanca población de Chiclana resalta entre el perpetuo verdor de sus bosques de pinos. A su espalda descuellos una colina, coronada por un castillo de otros tiempos. Al amparo de su antiguo silencio reposan en paz los padres del pueblo.

¡Días de paz, pasados como pasa el humo del aloe! Lejos de vosotros, y semejante a la nube sin agua, juguete de los vientos, entre los yelos de otro clima, en la tierra del extranjero, vuestra idea acompaña mi agitada carrera (Larrea, 1821, 6r).

En este caso la sensibilidad hacia la patria está mediatizada por la experiencia de la guerra y del hostigamiento imperialista francés que ha invadido su ciudad. La cita de la novela de Lady Morgan no solo es significativa por constituirse en un referente literario femenino, sino porque esta autora reclamó un papel para la mujer en la política y en la defensa de la nación, en su caso la irlandesa, frente al dominio extranjero, del imperio británico, que Frasquita aplica a su propia vivencia de la España dominada por el imperio de Napoleón.

La escritura se reanuda en Plymouth el 12 de junio. Sabemos que esperan noticias de Londres donde están realizándose las gestiones necesarias con el pasaporte. Los intentos de distraerse conociendo los alrededores se ven frustrados por la enfermedad de sus hijas. De Plymouth pasan a Morlaix y de allí, atravesando por algunos pueblecillos, llegarán a Rennes, desde donde se dirigirán luego a Versailles y París, donde está a finales de julio. Desde la capital francesa marcharán a Valenciennes el 1 de agosto y luego a Jena y Bruselas. Aún les quedan Lieja y 3 jornadas más, Dusseldorf, Aquisgrán (Aachen, Aix-la-Chapel) y Münster, antes de llegar a Osnabruck, donde las espera Juan Nicolás, para llevarlas a la finca de Görslow (Orozco Acuaviva, 1977, 273-291).

⁵ La cita se encuentra en Owenson, 1809, 79.

Finalmente, en 1813 se producirá el regreso de toda la familia a Chiclana, a excepción de Juan Jacobo, que permanecerá en Alemania hasta su muerte y solo volverá excepcionalmente a España, para recoger a su hermana Cecilia y llevarla consigo a visitar a su abuela Cäcilie en 1819, como modo de distraer la desazón que Cecilia sentía tras la muerte de Antonio Planells, su primer marido.

Frasquita también dejó unos apuntes de ese viaje de 1813, «Regreso a España», del que se conserva una copia mecanografiada en el archivo Osborne, incluida al final del «Viaje por Inglaterra, Francia y Alemania». Se trata de una serie de anotaciones del diario de viaje, datado en la Bahía de Portsmouth en octubre de 1813, «a bordo de la Galatea». En ellas, Frasquita da cuenta de que no habían podido viajar hasta que los franceses dejaron libre Hamburgo. Finalmente, pueden marchar a Wismar donde se embarca en un pesquero con destino a Hull⁶ en Inglaterra. Llegan a Warnemünde, cerca de Rostock, donde se enteraron de la ocupación por los franceses de Mecklenbourg, «y dimos gracias a Dios por haber escapado de Görslow tan a tiempo» (Larrea, 1977, 301).

Una vez embarcados, la vista de la islas de Jünen y Langelan les hace recordar «la tierra abandonada tan gloriosamente por nuestros valientes mandados por el honrado La Romana» (Larrea, 1977, 302). Pero la experiencia viajera se nutre también de lecturas, tal como explicita en la siguiente anotación ya en Noruega:

El 4 por fin, llegamos a Gotenburgo, o por mejor decir, a un puertecito distante dos leguas de Gotenburgo, llamado Portoer⁷[...]. De este pueblecito pudiera dar una descripción muy pintoresca, que no me extrañaría el que hubiese leído el precioso *Viaje a Suecia* de Mrs. Wollstonecraft. Es un país como ella lo llama, de pedernal. Piedras, amontonadas sobre piedras⁸, presentan a la vista todo lo que la fantasía se le antoja [...].

⁶ Es una de las etapas del viaje que realiza también Mary Wollstonecraft, por ser usual en el viaje a Suecia y a otros destinos (Wollstonecraft, 1796, 106).

⁷ Orozco lee Warrion, pero el original de Mary Wollstonecraft no deja lugar a dudas. Se trata de Portør en Noruega, del que habla en la n° XI de sus *Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark*, v. 5, London, J. Johnson, 1796, 131. Un poco antes había mencionado East Rüsør (Risør) (1796, 126).

⁸ Esta frase es traducción literal: Rocks were piled on rocks.

Desembarcamos en una de estas islitas. [...]. En menos de cinco minutos paseamos toda la isla y subiendo a la más alta de sus piedras tuvimos el *golpe de vista* más extraordinario. A un lado el gran océano sin piedra ni roca que interrumpiese su tremendo oleaje. A la entrada de la bahía de Tonsberg⁹ el convoy de 500 velas; a nuestros derredores una confusión de aguas, buques y rocas.

De nuevo la visión del paisaje oscila entre la imagen pintoresca y lo sublime. El panorama fue patentado por el irlandés Barker en 1787 bajo la denominación «*nature a coup d'oeil*», expresión que utiliza Franquita Larrea para designar esta visión panorámica de Portør en Noruega.

Un poco más adelante, ofrece una potente imagen del mar contemplada desde arriba, desde un punto de vista que nos recuerda a los cuadros del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich¹⁰:

Más fantástica aún se hace la perspectiva al bajar de la altura. El mar se esconde entre sus elevadas orillas. Algunos de los buques están en este puerto parecen reposar sobre las rocas peladas, mientras otros que solo se ven a medias, parecen haberse estrellado contra ellas, presentando a la vez la imagen de la seguridad y del naufragio, del sosiego y del peligro, del huracán y de la calma (Larrea, 1977, 302).

Esta imagen cambiante del mar, unas veces refugio y otras espacio¹¹ hostil, pesa en el imaginario de su hija que también sufrió los vaivenes de las olas marinas.

⁹ Orozco escribe erróneamente en esta ocasión Jutenberg y Jutemberg (1977, 302 y 447).

¹⁰ No obstante, su *Der Wanderer über dem Nebelmeer* es de 1818, aunque hay otros cuadros que tienen como protagonista los acantilados de la isla de Rügen en Mecklenbourg, que podrían explicar esa relación.

¹¹ Se trata de un espacio de tránsito, que en el caso del viajero se percibe más como proyección de emociones que como lugar geográfico.

La experiencia europea de Cecilia Böhl y la ficcionalización del viaje en Fernán Caballero

La vida de Cecilia en su niñez y juventud está estrechamente marcada por las prácticas viajeras que sus padres llevaron a cabo por motivos familiares. Así se produjo su nacimiento en medio de un viaje y el regreso a España, después de una separación que la hizo vivir sin el contacto materno en una época crucial de su vida, entre los 9, casi 10, y los 16 en que se reúne toda la familia. El regreso a España se produce cuando ella tiene 17 y el contacto con la lengua, el paisaje y las costumbres del país se han visto interrumpidos durante un largo periodo de 6 años.

Poco más de 2 años después en la primavera de 1816, Cecilia conoce a un joven y apuesto militar. Según ella misma admitió, se casa con él tras una breve relación de pocos meses y se marcha a vivir a Puerto Rico, adonde él había sido destinado (Montoto, 1961). Se sabe muy poco de esta etapa, a pesar de los intentos de algunos investigadores (Hespelt, 1928, Sarramía, 1996, 274-8) debido, entre otros motivos, a la ambigüedad con que ella trató este episodio en sus cartas.

Transcurrido un año de su viudedad, Cecilia alivia su luto con un nuevo viaje a Alemania, del que tampoco nos quedan muchas referencias, salvo las hermoideas remembranzas recogidas por el padre Coloma.

Pocos años después, casada ya con el que sería su segundo marido, Francisco Ruiz del Arco, marqués de Arco-Hermoso, hizo un viaje a París, en el que fueron recibidos por un amigo del marqués, el banquero de origen sevillano Alejandro Aguado. Este viaje ha sido ignorado hasta la fecha por los biógrafos de la escritora, seguramente porque las noticias que nos quedan de él son escasas y confusas.

El último viaje al que me referiré fue el que hizo en 1836, en compañía de su hermana Ángela, casada entonces con el coronel Chatry de la Fosse. Ángela le había pedido que fuera con ellos a París, para sacudir la tristeza que le invadió tras la muerte del marqués en marzo de 1835. Este viaje ha sido el que ha despertado más interés de la crítica porque durante su estancia en Londres mantuvo una relación con Lord Cuthbert y porque de esta experiencia publicó varios artículos, «El Eddistone», «Aquisgrán» y «Una excursión a Waterloo» (Miralles, 2009, 3). En todo caso, para este trabajo me interesa examinar la relación que tienen con las cartas de viaje que Frasquita escribió, y la que existe entre tales visitas con las cartas que Cecilia

escribió a su madre. Prescindiré de «El cementerio de París», pues creo que el viaje que dio pie a este artículo es anterior y porque tampoco se relaciona literariamente con los otros artículos. Además de diferencias de estilo¹², no existen referencias intertextuales entre ellos como sí las hay en el de Waterloo y el de Aquisgrán, después de su paso por Londres, tal como se refleja en «El Eddinstone».

En todos los casos citaré por la versión periodística, más cercana a la experiencia del viaje y a las cartas que pudo leer Frasquita Larrea.

Entre experiencia y literatura: el viaje de 1836

Parto de la idea de que «El Eddinstone», dedicado al valenciano Luis Miquel y Roca, director de *El Fénix; periódico universal, literario y pintoresco* desde agosto de 1847, es el primer artículo resultante de esta experiencia viajera. Fue publicado en el *Semanario Pintoresco Español* de 28 de diciembre de 1851¹³ y, como el resto, se inspira en las cartas dirigidas por Cecilia a su madre, tal como informa al principio del «Extractos de cartas escritas a mi mejor amiga durante un viaje», con una nota que aclara: «Suprimimos con cuidado cuanto personal encierran estas cartas familiares, como poco digno de ocupar la atención del público».

El comienzo de este artículo ofrece una nueva pista, que se suma a las anteriormente planteadas, para reforzar mi hipótesis, pues el viaje literario se retrotrae a la partida en aguas españolas, lo que invalidaría la tesis de que la visita a París se hubiera realizado antes que la visita a Londres. El viaje lo realizó en El Manchester, en el que embarcó el día 22 de junio desde la bahía gaditana. Los barcos no llegaban a puerto, que no existía, sino que los viajeros debían acceder al vapor fondeado en la bahía en una chalupa. Una vez en el barco, se desata una imponente tempestad que marca el comienzo de las adversidades marítimas:

Apenas nos habíamos embarcado en la bahía de Cádiz cuando se desencadenó uno de esos furiosos levantes que son el azote de la Andalucía occidental, que aterran, que

¹² Ya Miralles (2009, 6) consideró «El cementerio de París» menos romántico.

¹³ *Semanario Pintoresco Español* n° 52, 28 de diciembre de 1851, 414-416.

irritan y paralizan con su viento y abrasador empuje la marcha ordinaria de las cosas. Fue preciso renunciar no sólo a salir al mar, pero también a desembarcarnos.

Estar dos días presos en un barco parado, que se torna así en un pontón, sonriendo con la vista, casi acariciando con la mano las playas en que se hallan las personas que amamos, es por cierto moralmente el refinado tormento de Tántalo.

La furia del mar y la lentitud con que transcurren las horas invitan al narrador a plantearse el motivo de haberse implicado en este viaje «de recreo». Al tercer día se decide por fin la partida, sentida por la madre que había acudido a despedirla: «¡pobres ojos de madre que la vieron al través de sus lágrimas! ¡Amor de nuestros padres, única áncora siempre segura en las borrascas de la vida».

Como en las anotaciones de Frasquita, el mar presenta una significación ambivalente: «Tiempo hubo en que le amaba, le sonreía, en él confiaba, porque no le conocía, puesto que sólo lo conoce y le comprende aquel que entre la vida y la muerte graduó su ira, su fuerza y su violencia, y yo no me había hallado en ese caso» y, un poco más adelante, en otra expresión que recuerda también las anotaciones de Frasquita, exclama: «¡El mar! No hay pintor que pintarlo pueda, ni poeta que pueda describirlo».

A pesar de las ansias con que los pasajeros tratan de descubrir tierra, lo primero que contemplan antes de llegar a Falmouth es el cabo de San Vicente. Cuando acceden a la bahía inglesa, esta les depara una sorpresa maravillosa en forma de vista panorámica¹⁴ del entorno: «Extiéndese sin interrupción por cuanto alcanza la vista, ya bajando a valles amenos, ya subiendo a colinas salpicadas de magníficos árboles, a cuya sombra descansan hermosas y pacíficas vacas [...]». Además del campo, con sus pintorescas vistas, se siente atraída por él es el admirable *Brac Niwaicr* [sic] de Portsmouth, soberbia obra submarina admirable¹⁵, destinado a contener las olas. Otro tanto sucede con el faro, el Eddystone Lighthouse, que le parece entre todos los que guarnecen las costas británicas, el más interesante:

¹⁴ Sobre la visión panorámica en la literatura de Fernán Caballero, Véanse Cantos Casenave (2013 y 2022) y Florensa (2019).

¹⁵ Semanario Pintoresco Español nº 52, 28 de diciembre de 1851, 416. Parece probable que Cecilia se equivoque y se refiera al Submerged Breakwater en Plymouth, pues no he encontrado referencias de ninguno en Portsmouth.

Solo y aislado en medio de las olas se alza el ermitaño del mar, ante el cual no puedo menos que detenerme para inquirir qué hada enamorada de un marino lo trajo allí por los aires, o qué encanto le hizo brotar del seno del mar para guardar en él una princesa perseguida por los gnomos de la tierra (*Semanario Pintoresco Español* n° 52, 28 de diciembre de 1851, 416).

El faro que conoció Cecilia, construido en 1759, fue el tercero, después de que se incendiara el anterior, pero el artículo concluye con el relato de la leyenda que explica el motivo por el que, a causa del orgullo blasfemo de su constructor, un temporal acabó con obra y su arquitecto, lo que obligaría años más tarde a construir un nuevo faro que, «como no profanó la santa obra una blasfemia, se concluyó y subsiste para bien de la humanidad que peligra, para gloria de la humanidad que ampara» *Semanario Pintoresco Español* n° 52, 28 de diciembre de 1851, 416).

El barco prosiguió su viaje hasta Londres, en cuyo puerto recaló el día 6 de julio. No es extraño que Cecilia aprovechara esta etapa para reunirse con Cuthbert, o hacerle llegar algún recado, pues también pudo encontrarse con él a su regreso.

Desde Londres, Cecilia y Ángela viajaron a Bruselas, donde estaba destinado La Fosse, el marido de Ángela, tal como cuenta en «Una excursión a Waterloo. Carta de Fernán Caballero a su mejor amiga». Este artículo, después de varios intentos por publicarlo en otras revistas¹⁶, terminaría por editarse en 1857 en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* de Sevilla¹⁷.

¹⁶ En sucesivas cartas a Hartzenbusch en diciembre de 1849, abril de 1850 le refiere que primero se lo había ofrecido a Ángel Fernández de los Ríos, para el *Semanario Pintoresco Español*, luego le insiste en que puede incluirlo en este o en *La Ilustración* (Heinerman, 1944: 107 y 117). El 11 de abril de 1852 asegura: «Proverbios, noticias sobre autores, cartas de viage, novelas, chascarillos, cuentos de todo he enviado» (Ibíd. 134).

¹⁷ *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, t III, Sevilla, Imprenta y Litografía de la Revista Mercantil, 1857, 733-740. En ese mismo tomo se contiene un «fragmento de la obra titulada Waterloo, treinta y cuatro años después de la batalla», traducido por el C. de V. (167-169), del original francés publicado por Leon Gozlan en la *Revue des Deux Mondes*, tome 3, 1849, 647-670.

El narrador no sólo se limita a describir el país, sino que previamente explica el modo en que llegaron hasta allí y la novedad que suponía la obra de ingeniería¹⁸ que permitía acceder al mar:

Pasamos sobre el Túnel, que es un puente que pasa no por cima, sino por debajo del río; este Túnel es un largo callejón abovedado y alumbrado por gas, el más a propósito para paseo de topos, que han cavado por debajo del río, y que siendo una obra de gigantes, tiene el aspecto de una obra de pigmeos.

Tras navegar por el Támesis con dirección al mar del Norte y el río Escalda (Escaut) llegan a Amberes.

De la ciudad flamenca solo llamó su atención la torre de la catedral y más concretamente su *sonnerie* que es algo más que el campaneo al que alude su traducción literal, es una música «que, entre esta mezcla de piedra y luz, suena y se esparce», de una forma tan diferente «que abre, si decirse puede, un nuevo campo a las ideas, y una nueva esfera al sentir». Su efecto logró «lo que ni el viaje, ni el país, ni nada palpable había logrado»: «me sentí en Flandes». La escritora se sorprende de que «esa melodía sin corazón, esa música autómatas, que conmueve sin estarlo ella» fuera capaz de impresionarla de esa manera, hasta el punto de que

Todo había desaparecido a mi vista: el vapor, el camino de hierro, todo lo que pertenecía a la progresión del monótono espíritu nivelador que avasalla las nacionalidades y despoetiza el mundo, presa y víctima de máquinas y de ideas mezquinas.

El tiempo ha quedado en suspenso para permitirle asomarse a un pasado en que se le aparecen el conde de Egmont y su amada Clara, el duque de Alba y Rubens. Anota el narrador que similar emoción suscitada por la *sonnerie* fue también sentida por Napoleón, personaje que sirve de transición a la siguiente etapa, Waterloo. En sí mismo el nombre de esta ciudad concita todos sus sentidos:

¹⁸ Es relativamente fácil comprobar cómo algunas imágenes que ofrece la narradora están influidas por la cultura visual del momento: grabados, vistas ópticas, en los que el túnel se convierte en un hito del viaje de ilusión (Pinedo Herrero, 2004).

Omito por ahora pormenores sobre Amberes y sobre el lindo país que lo separa de Bruselas y que atraviesa el camino de hierro como vuela un pájaro por un vergel, y me apresuro a emprender mi peregrinación (*Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, t III, 1857, 733-740).

La regularidad y monotonía del paisaje, subyugado por la modernidad, le impiden abstraerse y maravillarse con él. La narración, entonces, se precipita en dirección a Waterloo, en cuyas inmediaciones, a unos 20 km. al sur de Bruselas, tuvo lugar la batalla en que Napoleón conoció la derrota el 18 de junio de 1815. Claramente para Fernán Caballero, como para otros europeos, Waterloo se ha convertido en un lugar de memoria: «He ido a ver este lugar; he ido con el entusiasmo y el respeto con que en un principio fue visitado el lugar del triunfo de la justa causa, pues ni en la verdad ni en la justicia puede haber reacción sino por extravagancia, paradoja o espíritu de partido», confiesa el narrador, que identifica el territorio con el último cañonazo que puso fin a la «indebida usurpación».

Tal como lo explica Pierre Nora (1998: 31), Waterloo es inevitablemente un espacio crucial en los que «se ha jugado el destino global de Europa en un momento determinado», hasta el punto de convertirse en lugar de peregrinación pocos días después de la batalla y en espacio simbólico recreado por la literatura tanto como por la cultura visual¹⁹.

Pero no solo es un lugar de memoria, la visita a Waterloo ya forma parte de un itinerario «turístico», que cuenta con un profesional que se dedica a enseñar y aprender a mirar a ver aquel espacio:

«Cuando apartaba la vista del gigante de hierro [león monumental en la colina Waterloo] era para llevarla [a] los diferentes sitios que me señalaba el guía: aquí, decía, enseñando el sitio que se ve a la izquierda del cortijo de San Juan, se extendía la retaguardia inglesa» [...]. Aquel cortijo que veis a lo lejos, continuó el guía, (de cuya estricta veracidad no puedo responder, aunque le doy entero crédito por haberse hallado

¹⁹ Véase, por ejemplo el cuadro pintado por William Sadler II en junio de 1815 o años más tarde el Panorama de Waterloo, obra de 1881 del pintor belga Charles Verlat y del escultor Frans Joris, que fue exhibido en distintos lugares de Europa.

él mismo en aquella célebre batalla) aquel cortijo, decía, que veis a lo lejos, fue tomado y perdido tres veces sucesivamente, ya por los unos ya por los otros».

Es verdad que, cuando Frasquita realiza su viaje por Europa, los libros le enseñan a ver el paisaje de una determinada perspectiva entre sublime y pintoresca, pero la experiencia de Cecilia está mediatizada en un grado más, por ese guía que se gana su sustento enseñando a los viajeros a ver lo que ellos por sí solos serían incapaces de descubrir. Además, como lugar de memoria, Waterloo puede ser apresado, contenido, en un recuerdo: «Cogí un ramo del que te envió una flor: guarda, guarda la flor de Waterloo, puesto que en la efectiva metempsícosis de todo lo terreno, esa flor roja es quizás la noble sangre vertida por la justa causa».

Esa flor que Cecilia envía a su madre es una forma de compartir con ella una experiencia sensorial capaz de atravesar el espacio y el tiempo.

La última estación será Aquisgrán, Aachen, que da ocasión al último relato de viaje que publicó en «Sección general» de *La Gaceta de Madrid* el 24 de octubre de 1857, con una nota que dice «Creemos que los lectores de la *Gaceta* verán con gusto la siguiente preciosa carta que ha tenido la bondadosa complacencia de enviarnos nuestro excelente y querido amigo el autor de Simón Verde» (*La Gaceta de Madrid*, 1754, 24 de octubre de 1857, [p.4]).

Como las anteriores, «Aquisgrán», lleva el subtítulo de «Carta de Fernán Caballero a su mejor amiga». También como ocurría en «Waterloo», el narrador da cuenta brevemente del punto de partida del viaje. En este caso Bruselas:

Desde que se sale de Bélgica y se entra en Prusia parece que la Naturaleza se agranda y se ensancha Creeríase que la cercanía del Rhin con sus magnas ruinas y sus poéticas y viejas leyendas forma una atmósfera impregnada de emanaciones de cosas grandiosas pasadas, como la que se respira en una vasta biblioteca de libros antiguos.

Este ambiente la lleva hasta Carlomagno, y lo pintoresco del paisaje favorece esa evocación a la que añade un tinte de nostalgia tradicionalista: «las bellas e inútiles ruinas reemplazan a las feas y

útiles fábricas; los bosques a los jardines; a la falange de operarios la hermosa, erguida y bien disciplinada tropa. Allí, a la sombra de Carlo Magno, se oye el grito tan simpático a los españoles de ¡viva el Rey!». En este entorno tampoco resulta extraño que la autora transcriba la traducción de una «cancioncita popular» que aprendió allí con el título de «El soldado herido». Seguidamente el narrador explica que Aquisgrán tiene dos partes bien diferenciadas, «la que cuenta siglos y la que cuenta solo días». La primera está compuesta por las «enormes ruinas que la rodean», la antigua muralla, «que asoma de cuando en cuando, entre árboles de ayer, una torre de seis siglos; aquel Carlo Magno de bronce que se ve en la plaza, imperecedero cual lo es su memoria» y las «leyendas populares, esas crónicas tradicionales; cuyos archivos al aire libre ni devora el incendio ni roe la polilla». Todo esto, junto con su catedral y casa-Ayuntamiento «compone la diez veces centenaria matrona».

La parte moderna no deja de tener sus encantos: la fuente Elisa, la calle nueva «que sería hermosa en Londres», el moderno teatro «que por fuera como por dentro es el más bonito que yo he visto; la Redonte que brinda al baile; Tívoli que convida a helados; las innumerables músicas, cantantes y organistas ambulantes» y a todo esto se añade «la muchedumbre de bañistas de todos países y categorías, que convierten a Aquisgrán en una «moderna y alegre ciudad», «que bulle a los pies de su noble abuela».

Cecilia y su hermana formaban parte de esta afluencia de turistas que iban a tomar los baños, pues la salud de Ángela estaba siempre resentida por sus problemas de cadera. Eso justifica que el narrador relate a continuación la leyenda en torno al descubrimiento por parte de un soldado romano, Granus, de los manantiales de aguas minerales que dieron lugar al nombre de la ciudad Aguisgranus. Sin embargo, la tradición popular se aferra al duende denominado igual que el soldado que aparecía y desaparecía entre el vapor del agua caliente de los baños termales, en el que un día Pipino, el padre de Carlo Magno, cansado de los asedios del genio, sacó su espada y lo mató. El nombre de Aachen proviene también de una leyenda relacionada con Carlo Magno y sus amores por una desconocida, cuya muerte le haría suspirar de por vida, hasta que el obispo le propuso labrar una catedral. Según la tradición, el diablo se entrometió y alcanzó de Carlo Magno que firmara un pacto por el que, a

cambio de su ayuda, le entregaría el alma del primero que entrase en la catedral. El diablo verificó su promesa y Carlo Magno, sin dejar de cumplir su palabra, lo engañó, pues hizo arrojar una loba en su interior, lo que provocó que el diablo enfadado arrancara el corazón del animal. De esa leyenda, queda como recuerdo en el lateral de la puerta de la catedral «una gran loba con un agujero en el pecho», que, según su relato, Cecilia pudo contemplar. El narrador aprovecha este testimonio gráfico para reflexionar sobre el prejuicio con que los extranjeros contemplarían algún testimonio similar en las catedrales españolas, pues en su opinión, la reacción de cualquiera «de los viajeros humoristas que nos favorecen» sería rebajarlo a mera consecuencia de la ignorancia: «la superstición, el *deplorable atraso* les haría llenar muchos pliegos de papel».

El narrador se alinea en el lado de los que apoyan estas creencias tradicionales y allí sitúa a su corresponsal: «Lejos, muy lejos, estamos tú y yo, de mirar con los ojos de los llamados ilustrados estos restos de candidas épocas». Para reforzar esta situación el narrador recurre a un ejemplo moral español que le permite defender estas tradiciones y se anticipa a su posible rechazo con «el anatema de *superstición*, que significa dar culto a quien no se debe, puesto que en estas leyendas, por disparatadas que sean, siempre la intención es buena».

El narrador describe a continuación los rasgos que caracterizan esta iglesia «en efecto hermosa, aunque parece pobre de adornos, a quien está acostumbrado a ver las iglesias de España». Sin embargo en ella se contienen, entre los tesoros de la catedral, una urna con los restos del emperador y un busto de plata de tamaño real, al que el viajero, imbuido de la experiencia desamortizadora que despojó a España de algunos tesoros religiosos, solicita: «Si llegan aquí también a echar abajo el templo que tú edificaste, no te estes ahí ocioso, sino levántate para protegerlo».

El artículo termina con una nueva referencia que da cuenta de hasta qué punto el viaje está mediatizado por las guías, esa literatura turística que los viajeros románticos produjeron y utilizaron para ver y experimentar la realidad ajena que contemplaban desde unos ojos en absoluto ingenuos: «En un librito que llevo, y en el que están reproducidas y descritas, verás las demás alhajas que contiene el tesoro, sobresaliendo por su riqueza las regaladas por los Reyes de España».

Esa mirada en absoluto ingenua es también la de Cecilia Böhl - Fernán Caballero, que no solo trasladó sus vivencias viajeras a estos artículos, sino que los imbuyó en algunas de sus novelas. Por razones de espacio solo señalaré algunos detalles significativos que permiten comprobar este trasvase entre experiencia y ficción.

Aunque desapareció luego de la versión en libro, en *La familia de Alvareda* que publicó *El Heraldo* en su folletín resuenan los ecos de la experiencia londinense. En el capítulo VIII, los extranjeros critican el Guadalquivir al compararlos con sus puertos fluviales en estos términos: «—¡Sin un faro a la entrada del Guadalquivir! dijo el alemán.

—Sin un Breakwater en su barra, añadió el inglés».

Pero donde más testimonios quedan de este periplo es en *La Gaviota*. El narrador sitúa el comienzo del relato precisamente en la misma fecha en que Cecilia regresaba desde Falmouth a Cádiz para ver a su padre, postrado en cama:

En noviembre del año de 1836, el paquebote de vapor Royal Sovereign se alejaba de las costas nebulosas de Falmouth, azotando las olas con sus brazos, y desplegando sus velas pardas y húmedas en la neblina, aún más parda y más húmeda que ellas (Caballero, 2019, 3).

Seguramente no es casual que eligiera una imagen tormentosa para representar este viaje que conducía a Cecilia ante un hombre que se hallaba al borde de la muerte:

El interior del buque presentaba el triste espectáculo del principio de un viaje marítimo. Los pasajeros amontonados luchaban con las fatigas del mareo. Veíanse mujeres en extrañas actitudes, desordenados los cabellos, ajados los camisolines, chafados los sombreros. Los hombres, pálidos y de mal humor; los niños, abandonados y llorosos; los criados, atravesando con angulosos pasos la cámara, para llevar a los pacientes té, café y otros remedios imaginarios, mientras que el buque, rey y señor de las aguas, sin cuidarse de los males que ocasionaba, luchaba a brazo partido con las olas, domínandolas cuando le oponían resistencia, y persiguiéndolas de

cerca cuando cedían. [...] En fin, aquel hermoso bajel parecía haberse convertido en el alcázar de la displicencia (Caballero, 2019, 3-4).

Al mismo tiempo, la autora homenajea en la figura de Stein a aquel padre que había venido, desde Alemania y que, hasta cierto punto, fue siempre considerado como un extranjero. El panorama que puede contemplar desde las inmediaciones del cerro de San Cristóbal es también trasunto del espacio de la paz que Böhl pretendía lograr para disfrutar de sus ocupaciones intelectuales:

Stein se paseaba un día delante del convento, desde donde se descubría una perspectiva inmensa y uniforme: a la derecha, la mar sin límites; a la izquierda, la dehesa sin término. En medio, se dibujaba en la claridad del horizonte el perfil oscuro de las ruinas del fuerte de San Cristóbal, como la imagen de la nada en medio de la inmensidad. La mar, que no agitaba el soplo más ligero, se mecía blandamente, levantando sin esfuerzo las olas que los reflejos del sol doraban, como una reina que deja ondear su espléndido manto. El convento, con sus grandes, severos y angulosos lineamentos, estaba en armonía con el paisaje, grave y monótono. Su mole ocultaba el único punto del horizonte interceptado en aquel uniforme panorama (Caballero, 2019, 36-37).

Por eso, lo que ve no es, desde luego, la Suiza idealizada por Böhl en su juventud, sino la Andalucía cuya singular belleza le hizo sentir nostalgia durante su segunda estancia en Alemania, en el verano de 1805²⁰:

No puede compararse este árido y uniforme paisaje con los valles de Suiza, con las orillas del Rin o con la costa de la isla de Wight²¹. Sin embargo, hay una magia tan poderosa en las obras de la naturaleza, que ninguna carece de bellezas y atractivos; no hay en ellas un solo objeto desprovisto de interés, y si a veces faltan las palabras para explicar en qué consiste, la inteligencia lo comprende y el corazón lo siente (Caballero, 2019, 37-38).

²⁰ Montoto, 1969: 42-43.

²¹ Esta isla está próxima a Portsmouth.

Curiosamente, la isla de Wight es también un lugar mencionado en el «Regreso a España» por Frasquita Larrea:

Y el 24 llegamos a la bahía de Portsmouth²², cuya entrada es hermosa, por lo que la embellece la isla de Wight, que está enfrente de Portsmouth. A esta isla bajamos el 27 [...]. Poco vimos de esta isla, pero ese poco bastó para que la admirásemos infinito. Además de sus bellezas locales y su estado brillante de cultivo, la adornan varias haciendas, cuyos dueños se esmeran en ataviarlas a toda costa (Larrea, 1977: 303).

Conclusiones

La experiencia viajera de Frasquita Larrea es poco común entre las mujeres del siglo XVIII español y su escritura está teñida tanto de las emociones en las que unas veces priman la felicidad y otras la indignación al recorrer lugares que han sido sojuzgados por el ejército revolucionario francés, desde una visión del paisaje unas veces sublime y otras pintoresco. Pero en su plasmación del paisaje no solo dominan las emociones, también se traslucen las lecturas ya de poetas como Thompson, ya de Lady Morgan, ya de Mary Wollstonecraft, alternando, por tanto, modelos masculinos y femeninos.

Fernán Caballero, al contrario que Frasquita Larrea y Sydney Owenson, optó por servirse de un seudónimo masculino con el propósito de que su obra fuera leída y valorada «en serio», con los mismo patrones y exigencias que la masculina, como producto literario sin etiquetas y no como obra de una mujer.

Sus artículos de viaje se caracterizan por enunciarse desde una voz «asexuada», pero que se dirige a su mejor «amiga», lo que en el siglo XIX la revela como «femenina». A pesar de que Fernán Caballero rehuyó de explicitar referencias literarias femeninas que pudieran traslucir el género del autor desde el que verdaderamente escribía, la literatura viajera pone de manifiesto que sus experiencias se inscriben dentro de una práctica que parte, en primer lugar, del legado viajero materno tanto vivencial como literario y, en segundo lugar, de la práctica y la literatura resultante del «tourismo» román-

²² Corrijo los nombres mal transcritos por Orozco.

tico. El artículo sobre «El cementerio de París», nada tiene que ver con los aquí examinados.

La literatura de viaje cultivada tanto por la madre como por la hija deben leerse en un contexto transnacional que las explica mejor que la propia literatura nacional en la que no existe un canon literario femenino al que adscribirse. Por este motivo ya que con frecuencia no existe una biblioteca física es necesario reconstruir las bibliotecas imaginarias que resultan de las citas y de la intertextualidad de cada una de las obras de estas escritoras, con las que contribuyeron a imaginar sus propias realidades nacionales al compararlas con las de otros países europeos.

Bibliografía

BUSTOS RODRÍGUEZ, MANUEL. (2000). «La colonia comercial sueca en el Cádiz del siglo XVIII. Los Bolh». *Comercio y navegación entre España y Suecia : (siglos X-XX)*. Alberto Ramos Santana (coord.). Cádiz. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 145-62.

CABALLERO, Fernán. (2019). *La Gaviota*. Edición, introducción y notas de Eva F. Florensa. Madrid. Real Academia Española.

CABALLERO, Fernán. (1982). *La familia de Alvareda*. Estudio preliminar, edición y notas de Julio Rodríguez-Luis. Madrid, Taurus.

CAMPE, Elisa. (1858). *Versuch einer Lebensskizze von Johan Nikolas Böhl von Faber : nach seinen eigenen briefen (Als handschrift gedruckt)*.

CANTOS CASENAVE, Marieta (1997). «La recreación de la naturaleza en los cuentos de Fernán Caballero: Lo pintoresco», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 4-5, 59-79.

CANTOS CASENAVE, Marieta (2013). «La mirada romántica de Fernán Caballero al patrimonio andaluz», en *Estudios sobre el patrimonio literario andaluz (V)* (Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas), Antonio A. Gómez Yebra (ed.), Málaga, AEDILE, 91-104.

CANTOS CASENAVE, Marieta. (2017): «Paisajes e imágenes de España desde el exilio», en *Paisajes e imágenes de España desde el exilio*, Alberto Romero Ferrer y David Loyola López (coords.), Gijón, Trea, 195-207.

CANTOS CASENAVE, Marieta. (2022). «Lo pintoresco, lo panorámico y el daguerrotipo. Nuevas formas de ver y plasmar las costumbres», en Mercedes Comellas (ed.), *Fernán Caballero escritura y contradicción*, Sevilla, Consejería de Cultura y Patrimonio, 107-117.

CANTOS CASENAVE, Marieta. (2024) «Andalucía y Suiza, paisajes de la felicidad y la nostalgia en Frasquita Larrea», en «*Poderosísimas armas*». *Mujeres artistas, escritoras, promotoras y protagonistas en la escena cultural andaluz*, Illán Martín, Magdalena Ana Aranda Bernal y Mercedes Comellas, coordinadoras, Sevilla, Universidad de Sevilla.

DEAN, Dennis R. (2004), «Morgan [née Owenson], Sydney, Lady Morgan», *Oxford Dictionary of National Biography*, <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/19234>.

FERNÁNDEZ POZA, Milagros (2001). *Frasquita Larrea y «Fernán Caballero»: mujer, revolución y romanticismo en España, 1775-1870*, El Puerto de Santa María. Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.

GILBERT Sandra M. y GUBAR, Susan. (1998). *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Valencia. Universitat de València.

HESPELT, Ernest Herman (1928). «The Portorican Episode in the life of Fernán Caballero». *Revista de Estudios Hispánicos*, 1(2), 162–167.

MARTÍN VILLARREAL, Juan Pedro (2023). *Mujer y suicidio en la literatura española y británica de la segunda mitad del siglo XIX. Perspectivas comparadas*. Berlín: Peter Lang.

MIRALLES GARCÍA, Enrique. (2009) «El viaje romántico de Fernán Caballero por Europa». *Biblioteca Miralles*. 1-10. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-viaje-romantico-de-fernán-caballero-por-europa/>

MONTOTO, Santiago. (1961) *Cartas inéditas de Fernán Caballero*, Madrid. S. Aguirre Torre.

NORA, Pierre. (1998). «La aventura de Les lieux de mémoire». *Ayer*, 32: 17-34.

PINEDO HERRERO, Carmen. (2004). *El viaje de ilusión un camino hacia el cine. Espectáculos en Valencia durante la primera mitad del siglo XIX*, Valencia, Generalitat Valenciana.

SARRAMÍA, Tomás. (1996). «Fernán Caballero en Puerto Rico». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 553-554: 271-278.

HOMO VLATOR AD BIVTUM:
**HUELLAS DEL VIAJERO CLÁSICO
EN EL VIAJE ROMÁNTICO**

HOMO VLATOR AD BIVTUM:
**FOOTPRINTS OF THE CLASSICAL
TRAVELER IN THE ROMANTIC TRAVEL**

Carlos Miguel Pueyo

Valparaiso University

Resumen: Desde más allá de la antigüedad clásica, el viajero, como el poeta, han sentido la necesidad de pintar con palabras las imágenes que deseaban immortalizar. El viajero, para dejar constancia de lo visitado; el poeta, buscando la efectividad de las palabras dándoles capacidad pictórica. Ambos han caminado por la Historia atendiendo a dos conceptos fundamentales, el tiempo, dando lugar a un relato más factual; o el espacio, cediendo a la descripción de la mano de la écfrasis, en sus respectivas formas. Durante los periodos románticos, el discurso literario se enriquece con elementos de otros lenguajes, como el musical, pero manteniendo la écfrasis como elemento principal.

Palabras clave: écfrasis, prosopografía, pragmatografía, topografía, poesía, pintura

Abstract: From Antiquity and beyond, travelers, and poets, felt the need to paint with words those images they wished to im-

mortalize. Travelers, to leave proof of the visited places; poets, to seek the effectiveness of words, giving them pictorial capacity. Both have walked in History looking at two main concepts, time, making the text more factual; or space, making the text more descriptive with ecphrasis, in its different forms. During the diverse Romanticism(s), the literary discourse becomes richer with elements borrowed from other languages, such as music, but maintaining ecphrasis as the main element.

Keywords: ecphrasis, prosopography, pragmatography, topography, poetry, painting

El ser humano debió de sentir, desde el comienzo de su existencia, una innata e irremediable vocación por saber y conocer más allá de su ámbito personal inmediato. Aun a falta de pruebas que lo confirmen en las diversas civilizaciones del mundo, valga recordar el *Poema de Gilgamesh*, considerado como la obra épica más antigua conservada, pues data del 2500 al 2000 a.C. Perteneciente a la civilización asirio-babilónica, narra la historia del rey Uruk, cuyo amigo y a veces enemigo, Enkidu, muere en plena juventud, hecho que impresiona al monarca, llevándole a emprender un viaje en busca de la inmortalidad, que le lleva a los confines del mundo, entre ellos, al sabio Utnapishtim y a su esposa, únicos supervivientes del diluvio universal; dice el protagonista:

Quien vio el abismo
fundamento de la tierra
quien conoció los mares
fue quien todo lo supo;
quien, a la vez,
investigó lo oculto:
dotado de sabiduría,
comprendió todo,
descubrió el misterio,
abrió [el conducto]
de las profundidades ignoradas
y trajo la historia

de tiempos del diluvio.
[Tras] viaje lejano,
volvió exhausto, resignado.
[Y] grabó en estela de piedra
sus tribulaciones (Tabilla I, columna i).

Aquella vocación exploradora debió de surgir pareja a la necesidad de resolver cierto conflicto o duda que el viajero proyectaría en la jornada que emprendía, como la búsqueda de la inmortalidad en el caso de *Gilgamesh*. Dentro de la tradición grecolatina, los textos literarios narrados como viajes, vistieron esa duda o conflicto de alegorías, metáforas o símbolos, y que a menudo avocaban al viajero a la necesidad de elegir entre dos caminos, opciones, o posibilidades, dando lugar al tópico del *bivium* como manifestación plástica de dicha disyuntiva. De esta forma, el viaje adquiriría una doble naturaleza exterior e interior, vale decir, un viaje desde y hacia sí mismo. El viaje pues, suponía un ejercicio simbólico para aquellos como Parménides (515 a.C.), que veían el conocimiento en aquello que permanece; o aquellos como Heráclito (504 a.C.) quienes veían en el descubrimiento de lo desconocido la esencia del saber. Grandes viajeros clásicos fueron Ulises, que negó la inmortalidad a la ninfa Calipso y prefirió volver a casa. Heracles, viajero semidivino, viajó en busca de la inmortalidad en el Mediterráneo. Jasón recorrió el mundo buscando el vello cino de oro. Hércules dejó la nave de Argos para adentrarse en tierra en busca de la fuente Pegea, donde la ninfa Efidagia lo arrastró al fondo. Dioniso viajó a India y volvió en un carro tirado por felinos. Ío y Dánae fueron obligados a exiliarse. Y Perseo, hijo de Dánae, llegó al Atlántico buscando la cabeza de Medusa¹.

¹ Cirene, ninfa de Tesalia, fue raptada por Apolo y llevada a Libia. Dánae tuvo amores adúlteros con Zeus, de lo que nació Perseo. El padre de Dánae, Acrisios, metió a su hija y Perseo en un cofre de madera y lo echó al mar. Continúa con la historia de Perseo. Europa, hija de Telefasa y de Argenor o Fénix, rey de Fenicia, estando recogiendo flores en las playas de Tyro y Sidón fue raptada por Zeus en forma de toro blanco. En el contexto alegórico de los hiérogamos de Zeus con Europa, cada primavera la tierra recibió la energía renovadora, mediante la fusión de lo divino y lo humano como garantía de fecundidad e inmortalidad. Ío, sacerdotisa de Hera, su padre la entregó a Zeus. Ío, siguiendo las órdenes que había recibido en sueños, se entregó a Zeus y para que Hera no la reconociera, fue transformada en vaca blanca.

El periodo helenístico vio varios hechos históricos que propiciaron los viajes y la apertura de mundos imaginarios. Primero, las campañas de Alejandro abrieron un periodo rico en viajes de descubrimiento, y cuyas referencias en otros numerosos textos contribuyeron a crear un saber compartido en Europa, de la mano de autores como Aristóteles, Teofrasto, Tolomeo, Aristóbulo, Onesícrito, Nearco, Eratóstenes o Estrabón. Contemporáneo a Alejandro fue Píteas de Masalia² que exploró y anexionó para Grecia las tierras del norte de Europa, aunque este no tuvo la repercusión de Alejandro, pero sí forjó los textos de Polibio o Estrabón. Por otra parte, la emergencia de Cartago³ en el horizonte intelectual e imaginario griego amplió sus límites intelectuales, en autores como Isócrates y Aristóteles. Debe mencionarse el llamado Periplo del Pseudo Escílax que reveló tierras atlánticas africanas, con la mención primera de la isla Cerne. Al periodo helenístico pertenecen tratados en griego sobre Fenicia y Tiro. También se narraron en este momento las guerras púnicas contra los romanos de la pluma de Filino de Agrigento, Sileno de Caleacte, Sorilo de Lacedemonia o Quereas, o filósofos cartagineses como Clitómaco. Algunos lugares cobraron notoriedad por albergar tratados, historias, libros y textos, como Alejandría, o instituciones como el Museo y su biblioteca, en cuyos muros convivían libros de viajes pretendidamente objetivos, como las campañas militares, y otros decididamente ficticios, como la *Odisea*. En cualquier caso, el grado de veracidad de los textos no importaba demasiado a los espectadores de tan maravillosas escenas narradas, pues la capacidad de ver *in situ* dichos lugares no era demasiado posible, por lo que dichas maravillas alimentaban sobremanera su capacidad imaginativa. Otros nombres continuaron la labor viajera, aunando la objetividad geográfica exploradora, con sugerentes silencios que nutrían una imaginación literaria sin límites, como Nearco, Onesí-

² Los denominados fragmentos de la obra de Píteas, titulada Sobre el Océano, pueden consultarse en las recientes ediciones: (Roseman, 1994), (Bianchetti, 1998, 7), (Magnani, 1992/93, 25-42), (Gómez Espelosín 2000, 134-145), (Cunliffe, 2001) y (Magnani, 2002). Sobre la sincronía de los viajes de Alejandro y Píteas: (Dion, 1977, 175-222), donde propone la conexión política de ambas expediciones propiciadas por iniciativa del conquistador macedonio. Sobre las antiguas rutas del ámbar; (Spekke, 1976).

³ Sobre el tema de la expansión colonial y en el continente africano: (Huss, 1993, 41-50) y (Lancel, 1994, 94-108). En particular: (Demerliac Meirat, 1983).

crito, Andróstenes de Tasos, Sosandro, Ortágoras, Patrocles, Megástenes, Deímaco, Hecateo de Abdera, Amometo, Isígono de Nicea y Nicolás de Damasco, Filón, Sátiro, Simias, Pitágoras, Dalión, Aristocreonte, Simónides, Bión y Basilis, entre otros. Sin embargo, parece aceptado que la fuente considerada más directa es la *Historia* de Herodoto (siglo V a.C.) y *Anábasis* de Jenofonte (siglo IV a.C.), en las que pesa el carácter documental por su carácter de viajero real. Herodoto, conocido en la antigüedad como el gran imitador de Homero, viajó por pueblos considerados bárbaros, y Jenofonte viajó como soldado mercedario griego reclutado por Ciro. En este terreno fronterizo entre géneros, Aristóteles arrojaba luz cuando en su *Poética* decía del narrador de hechos históricos que «si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta» (1451b), y del poeta decía: «Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser» (1460b). En definitiva, la antigüedad proponía a la historia venidera un género *ad bivium* entre lo literario y lo documental.

El relato de viajes del periodo clásico hasta ese momento, parecía perfilarse sobre tres elementos principales: primero, son relatos factuales, basados en hechos concretos; segundo, en ellos predomina la labor descriptiva sobre la narrativa; tercero, intenta predominar la objetividad sobre la subjetividad. Según Gérard Genette (1993, 53-76), la distinción entre relatos factuales y ficcionales permitía otorgar literaturidad a textos tradicionalmente exiliados de dicha consideración: historiografías, biografías, diarios, memorias, y relatos de viajes, aunque su denominador común sea la factualidad y lo verificable, de manera que lo ficcional adquiere una forma adjetiva. Por consiguiente, respetando la verificabilidad de los hechos que dirigen el relato, como pueden ser el tiempo y el espacio, esto no era óbice para que se inyectara en el texto cierta literaturidad, de la mano de la adjetivación, la descripción. El discurso lo vertebran los personajes, los lugares, los hechos, así como un carácter testimonial, que otorgara objetividad al relato. Sin embargo, la descripción de estos asume el protagonismo del relato, desplazando a la propia narración, de la mano de figuras retóricas, que tienen siempre como función principal «traer ante los ojos» las escenas re-

presentadas. Plutarco cuenta que Simónides de Ceos decía que «la poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda», haciendo de la écfrasis la forma privilegiada para este cometido, aunque el poeta jónico se refería a descripciones de escenas grabadas en escudos, frontones, columnas, bajorrelieves, sarcófagos, y otros tipos de ejercicios escultóricos. Sirva como ejemplo la descripción del escudo de Eneas en la *Eneida* (VIII, 626-728). Hermógenes de Tarso la relacionó de una forma más general con las artes plásticas. En la actualidad, Luz Aurora Pimentel distingue entre varias concepciones de la écfrasis: “podemos hablar de écfrasis referencial, cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma, o de écfrasis nocional cuando el objeto ‘representado’ solamente existe en y por el lenguaje” (2003, 207). Junto a ella, otras figuras retóricas se hacían necesarias: la prosopografía (descripción del físico de las personas), la etopeya (descripción de las personas por su carácter y costumbres), la cronografía (descripción de tiempos), la topografía (descripción de lugares), la pragmatografía (descripción de objetos, sucesos o acciones), la hipotiposis (descripción de cosas abstractas mediante lo concreto y perceptible), así como mediante los tropos como la metáfora, la metonimia y la sinécdoque, que suponían el umbral entre lo tangible y lo intangible.

Otros elementos que nutrían estos textos eran la paratextualidad y la intertextualidad. Los elementos paratextuales eran tan variados como títulos, encabezamientos, incipit de los capítulos, prólogos, ilustraciones, etc., que propiciarían en la mente del lector cierta verosimilitud. Estos relatos de viajes, además, dialogaban con otros textos previos, evidenciando cierta conciencia de género, pues como dice Leonardo Romero:

[...]los relatos de viajes se nutren tanto de la experiencia real del viajero como de la escritura de relatos anteriores. El relato personal de un viaje entreverá un “yo he visto” con un “yo he leído” de una forma inextricable que, en muchas ocasiones, hace muy difícil al lector el poder separar lo que ha sido experiencia directa del escritor y ecos de las lecturas de otros relatos de viajes anteriores, bien porque éstos han sido tomados como “guía” práctica para el nuevo viajero bien porque la memoria de este no puede borrar las huellas que le han dejado los textos leídos antes de la redacción del suyo

propio. El libro de viaje ofrece fuentes latentes y fuentes patentes o, dicho de otra manera, secuencias de imitación directa y secuencias de imitación compuesta (Romero Tobar, 2005, 132).

Los siglos XVIII y XIX vieron una explosión de relatos de viajes, que respondieron a diversos momentos históricos. En Inglaterra surge en el siglo anterior el concepto del *grand tour* para conocer Europa, aupada por el libro *De los viajes*, de Francis Bacon de 1625, que debió infundir el deseo, y la moda, de conocer Europa *in situ*, o al menos, algo de ella. En 1760, Rousseau publicó *Emilio*, que incluía un ensayo titulado *De los viajes*, que también influyó en el desarrollo del *tour*. Y Diderot y D'Alambert en un artículo de la *Enciclopedia* titulado *Voyage* estimulaba el mismo asunto como pieza fundamental en la formación de los jóvenes. En España, Cadalso incluía en *Los eruditos a la violeta* un ensayo titulado «Instrucciones dadas por un padre anciano a su hijo que va a emprender sus viajes» (1772), donde el padre aconseja «anotar cada noche lo observado durante el día y, lo más importante, evitar los prejuicios que el joven traiga de su nación». Durante la Ilustración, la curiosidad por el saber perfila viajes científicos que dieron como resultado colecciones naturalistas; y viajes de formación, que pueden denominarse relatos de viaje. El de Antonio Ponz, *Viage de España* (1772-1774), fuertemente descriptivo. Así fue también *Viaje literario a las iglesias de España* (1803-1852) de Jaime Villanueva. *Las diez cartas a Don Antonio Ponz* de Jovellanos datadas entre 1782 y 1792, contienen páginas que pueden considerarse relatos de viaje, donde relata viajes a León, Oviedo o lugares como el convento de San Marcos. En ellas, destaca la minuciosidad de Jovellanos en las descripciones, los hechos, así como la sensibilidad con que experimenta la naturaleza. Los textos de viajes de Leandro Fernández de Moratín, entre ellos, el *Viaje a Italia*, entre 1793 y 1796, se recogieron en sus *Obras póstumas*. Menos conocidas son las *Cartas familiares desde Italia* del padre Andrés a su hermano Carlos al regresar de Mantua, en 1785, cartas que fueron publicadas dos veces en Alemania, lo que demuestra la vigencia del género.

El relato de viajes del siglo XVIII responde claramente a un ejercicio didáctico, que satisface la curiosidad de conocimiento dieciochesca, indispensable para completar una educación decente a la

moda. Pero este relato ya no debe asentarse en relaciones, crónicas o embajadas, como había ocurrido hasta este momento, sino que ahora se trataba de viajes reales, que son narrados *a posteriori* con un claro deseo descriptivo y testimonial, pero en el que emerge el «yo» para convertirse en pieza clave de estos relatos cuando llegue el sentimiento romántico. Este relato de viajes convive en el siglo XIX con la literatura de viajes ficcional, o el viaje artístico-literario, como *Historia de los Templos de España* de Bécquer, que constituyen obras inmóviles, más próximas a los cuadros de costumbres o relatos-estampa, según Jesús Rubio.

En el relato de viajes que consideramos aquí, se produce un viaje real, con un viajero real que lo escribe, aunque pueda dejar algún espacio para cierto grado de ficcionalidad. Valgan algunos ejemplos: el duque de Rivas (*Viaje al Vesubio* o el *Viaje a las ruinas de Pesto*), Galdós (*Viaje a Italia*, *Recuerdos de Italia*, *Cuarenta leguas por Cantabria*, etc.), Amós de Escalante (*Del Ebro al Tíber*), Pedro Antonio de Alarcón (*De Madrid a Nápoles*, *La Alpujarra*), Mesonero Romanos (*Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica*), Emilia Pardo Bazán (*Por Francia y por Alemania*), etc. Vicente Blasco Ibáñez y Juan Valera sobresalen por las crónicas periodísticas de los viajes agavilladas más tarde en forma de relatos. Así ocurre con el primero en París (*Impresiones de un emigrado*) 1890-1891 y *En el país del arte. Tres meses en Italia*, y *La vuelta al mundo de un novelista* del valenciano. El viaje es elemento esencial en otras obras no denominadas bajo la caracterización del viaje, pero que resulta esencial a la obra, como en *Desde mi celda*, de Gustavo Adolfo Bécquer. A ello hay que añadir la presencia de los relatos de viajes en la prensa, así como la influencia manifiesta que ejercieron estas obras en la de los escritores del 98 y en su visión personal del paisaje, que Ortega y Gasset definió precisamente en «Las notas de andar y ver. Viajes, gentes y países», donde plasma una unión metonímica entre hombre y naturaleza que definirá una nueva forma de ver y sentir el paisaje (Pozuelo Yvancos, 1991, 22)⁴.

⁴ Sirvan como recordatorios algunos ‘relatos de viajes’ sociales de la España de postguerra: Juan Goytisolo (Campos de Níjar), Armando López Salinas y Ferres (Caminando por las Urdes), Antonio Ferres (Tierra de Olivos) o Grosso y López Salinas (Por el río abajo), son algunos de los nombres imprescindibles dentro del género, que aportó un significativo número de obras. Entre los

En esta ocasión, analizamos la pervivencia de los diferentes tipos de écfrasis, junto con los tropos y el símil en las cartas primera y tercera de las *Desde mi celda* de Bécquer, para explorar las figuras que hacen posible la écfrasis en un texto que ofrece la experiencia romántica del viaje, y el paisaje, en alto grado. La carta primera comienza con una clara intención localizadora del viajero: «Heme aquí» (Bécquer, 1985, 83) en el valle de Veruela, manifestando también el carácter testimonial del relato. Desde el principio de la carta se aprecia también la intención del viajero/narrador de ofrecer a los ojos del lector escenas pintadas con palabras, vale decir, descripciones de diferente índole, que permitan al lector experimentar y vivir el paisaje con el alma a través de la imaginación: «¡Tan notable es el contraste de cuanto se ofrece a mis ojos; tan vagos y perdidos quedan al confundirse entre la multitud de nuevas ideas y sensaciones los recuerdos de las cosas más recientes!» (83-84). A continuación, una topografía describe el fuego del hogar, e introduce a su vez al lector en una escena casi onírica, que va más allá de la mera descripción, donde se confunden el calor de la lumbre, el silencio de la taza de café, junto con la «honda calma del viento que gime en las ruinas, y el agua que lame los altos muros del monasterio o corre subterránea atravesando sus claustros sombríos y medrosos». El viajero insiste en referirse a los elementos atmosféricos como agentes activos que potencian su imaginación para superarlo cruzando el umbral de lo real a través de estas figuras por medio de su imaginación.

Quando sopla el cierzo, cae la nieve o azota la lluvia los vidrios del balcón de mi celda, corro a buscar la claridad rojiza y alegre de la llama, y allí, teniendo a mis pies al perro, que se enrosca junto a la lumbre, viendo brillar en el oscuro fondo de la cocina las mil chispas de oro con que se abrillantan las cacerolas y los trastos de la espetera, al reflejo del fuego, ¡cuántas veces he interrumpido la lectura de una escena de *La Tempestad*, de Shakespeare, o del *Caín* de Byron, para oír el ruido del agua que hierve a borbotones,

autores contemporáneos de ‘relatos de viajes’: Javier Reverte, Manuel Leguineche, Julio Llamazares, Juan Pedro Aparicio, José María Merino, Manuel de Lope, Luis Mateo Díez, Antonio Muñoz Molina, Lorenzo Silva, Alfonso Armada, Rafael Argullo, Jordi Carrión, suponen tan solo una pequeña parte de viajeros que nos han transmitido sus relatos (María Rubio, 2004).

coronándose de espuma, y levantando con sus penachos de vapor azul y ligero la tapadera de metal que golpea los bordes de la vasija! (85-86).

El resultado es un cuadro pintado con elementos cotidianos, que eleva el uso de epítetos y adjetivos: la «claridad rojiza y alegre de la llama» (85), el «oscuro fondo de la cocina» (85), o el «vapor azul y ligero» (86), que inserta en una topografía detallada del hogar, elevándola a categoría poética.

Las escenas que el narrador dedica al comienzo del viaje en la estación de tren y al viaje mismo ofrecen ricas prosopografías y etopeyas de los personajes que acompañan al viajero narrador en su travesía. En la estación, una rica pragmatografía pinta la locomotora como un personaje más, con epítetos dobles, seguidos de un símil: «arrojaba ardientes y ruidosos resoplidos, como un caballo de raza impaciente hasta ver que cae al suelo la cuerda que lo detiene en el hipódromo» (87). Cuando llega el momento de partir el tren, el material auditivo invade el cuadro que pinta el narrador/viajero con abundantes verbos y adjetivos que pintan con detalle esta escena: el crujir las coyunturas de acero del monstruo, la campana sonó, un brusco movimiento, la culebra negra y monstruosa partió arrastrándose por el suelo, arrojando silbidos estridentes que resonaban en el silencio de la noche. El confuso rechinar de ejes, crujir de vidrios estremecidos, fragor de ferretería ambulante, comparado por un símil con un simón desvencijado al rodar por una calle mal empedrada.

Una vez en el coche del tren, el viajero tiene tiempo de describir en profundidad a los personajes que le acompañan, a quienes dedica detalladas prosopografías. El «yo» del narrador describe a la joven sentada frente a él: «como de diez y seis a diez y siete años, la cual, a juzgar por la distinción de su fisonomía y ese no sé qué aristocrático que se siente y no puede explicarse». A continuación, describe al aya «una señora muy atildada y fruncida» (89). Y este personaje le intriga, y de ella dice: «La edad de aquella señora y el interés que se tomaba por la joven, pudieran hacer creer que era su madre; pero, a pesar de todo, yo notaba en su solicitud algo de afectado y mercenario, que fue el dato que desde luego tuve en cuenta para clasificarla» (89). Otro personaje «es un inglés alto y rubio como casi todos los ingleses, pero más que ninguno grave, afeitado y limpio» (89). El viajero lleva traje de *touriste*, y entre los objetos que lleva están «la

manta escocesa, sujeta con sus hebillas de acero; allá el paraguas y el bastón con su funda de baqueta; terciada al hombro la cómoda y elegante bolsa de piel de Rusia» (89). Y el viajero insiste en «traer ante los ojos» fragmentos de la descripción del inglés:

Quando volví los ojos para mirarle, el inglés, desde todo lo alto de su deslumbradora corbata blanca, paseaba una mirada olímpica sobre nosotros, y luego que su pupila verde, dilatada y redonda, se hubo empapado bien en los objetos, entornó nuevamente los párpados, de modo que, heridas por la luz que caía de lo alto, sus pestañas largas y rubias se me antojaban a veces dos hilos de oro que sujetaban por el cabo una remolacha, pues no a otra cosa podría compararse su nariz (89-90).

La prosopografía es detallada, con series de dos o tres adjetivos - «pupila, verde, dilatada y redonda» (89) y «pestañas largas y rubias» (90). El viajero se fija en los ojos del inglés, y las acciones de estos las describe en forma de pragmatografía para el lector/espectador: «paseaba una mirada olímpica sobre nosotros» (90), y «entornó nuevamente los párpados» (90). Y aun en la prosopografía de este viajero el narrador encuentra tiempo para un momento de inspiración poética a partir de las pestañas del inglés al compararlas con un hilo de luz, un símil que aúna a un tiempo ironía e inspiración poética.

El siguiente personaje inserta la nota de humor en esta primera de las cartas, y el viajero protagonista le dedica unas extensas prosografías y etopeyas:

En el extremo opuesto del coche, y ya poniéndose de pie, ya agachándose para colocar una enorme sombrerera debajo del asiento, o recostándose alternativamente de un lado y de otro como al que aqueja un dolor agudo y de ningún modo se encuentra bien, bullía sin cesar un señor como de cuarenta años, saludable, mofletudo y rechoncho, el cual señor, a lo que pude colegir por sus palabras, vivía en un pueblo de los inmediatos a Zaragoza, de donde nunca había salido sino a la capital de su provincia, hasta que, con ocasión de ciertos negocios propios del Ayuntamiento de que formaba parte

en su país, había estado últimamente en la corte como cosa de un mes. (90).

Pero la impronta romántica toma cuerpo ya en esta primera carta cuando el viajero protagonista experimenta los efectos de la imaginación romántica a través del sueño: «El peso de las altas horas de la noche comenzaba a dejarse sentir. En el *wagón* reinaba un silencio profundo, interrumpido solo por el eterno y férreo crujir del tren [...]» (92). Y en medio de ese silencio, «las altas horas de la noche, [que] pesan de una manera tan particular sobre el espíritu, comenzaron a influir en mi imaginación, ya sobreexcitada extrañamente» (91). Continúa *in crescendo* esta excitación imaginativa del poeta viajero. «Estaba despierto; pero mis ideas iban poco a poco tomando esa forma extravagante de los ensueños de la mañana, historias sin principio ni fin, cuyos eslabones de oro se quiebran con un rayo de enojosa claridad y vuelven a soldarse apenas se corren las cortinas del lecho» (93). Más adelante:

Yo he oído decir a muchos, y aun la experiencia me ha enseñado un poco, que hay horas peligrosas, horas lentas y cargadas de extraños pensamientos y de una voluptuosa pesadez, contra las que es imposible defenderse; en esas horas, como cuando nos turban la cabeza los vapores del vino, los sonidos se debilitan y parece que se oyen muy distante, los objetos se ven como vedados por una gasa azul, y el deseo presta audacia al espíritu, que recobra para sí todas las fuerzas que pierde la materia. [...] Yo no sé el tiempo que transcurrió mientras a la vez dormía y velaba, ni tampoco me sería fácil apuntar algunas de las fantásticas ideas que cruzaron por mi imaginación, porque ahora sólo recuerdo cosas desasidas y sin sentido, como esas notas sueltas de una música lejana que trae el viento a intervalos en ráfagas sonoras [...] (93-94).

El deseo de lo factual se manifiesta en verbos como el «yo he oído decir a muchos» con que inicia este extracto, dejando claro ese deseo, basado también en la propia experiencia suya, elemento que intensifica la testimonialidad del relato. Junto a él, el sueño en sus diferentes fases, que sirve de umbral a las esferas de la imaginación

humana en las que se produce el dulce momento de la inspiración poética. Esta es el gran avance del viaje romántico en relación con otras variantes más clásicas, que el yo del viajero eleva la experiencia del viaje a una dimensión poética y personal superior, alejándose así de la objetividad del relato meramente informativo. Al final de esta carta primera, el viajero llega a las puertas del espacio natural donde intensificará su experiencia personal de la naturaleza:

En efecto, en el fondo del melancólico y silencioso valle, al pie de las últimas ondulaciones del Moncayo, que levantaba sus aéreas cumbres coronadas de nieve y de nubes, medio ocultas entre el follaje oscuro de sus verdes alamedas y heridas por la última luz del sol poniente, vi las vetustas murallas y las puntiagudas torres del monasterio en donde, ya instalado en una celda, y haciendo una vida mitad por mitad literaria y campestre, etc. (104).

El poeta/viajero entra ya así en el ámbito natural consciente de las potencias escondidas en la naturaleza. Y el poeta lo sabe, de ahí la descripción de «melancólico y silencioso» aun antes de adentrarse en ella.

La carta tercera es a mi juicio la expresión máxima de la experiencia romántica del poeta romántico, pues atesora múltiples escenas de principio a fin donde el poeta/viajero experimenta el paisaje. Selecciono uno solamente: es la experiencia de un cementerio humilde, pobre y semi abandonado en medio del entorno natural, que se pinta así en una extensa y detallada topografía:

Cuatro lienzos de tapia humilde y compuestos de arena amasada con piedrecillas de colores, ladrillos rojos y algunos sillares cubiertos de musgo en los ángulos, cercan un pedazo de tierra, en el cual la poderosa vegetación de este país, abandonada a sí misma, despliega sus silvestres galas con un lujo y una hermosura imponderables. Al pie de las tapias, y por entre sus rendijas, crecen la hiedra y esas campanillas color de rosa pálido que suben sosteniéndose en las asperezas del muro hasta trepar a los bardales de heno, por donde se cruzan y se mecen como una flotante guirnalda de verdura. La espesa y fina hierba que cubre el terreno y marca con

suave claroscuro todas sus ondulaciones hace el efecto de un tapiz bordado de esas mil florecillas cuyos poéticos nombres ignora la ciencia, y solo podrían decirlo las muchachas del lugar que en las tardes de mayo las cogen en el halda para engalanar el retablo de la Virgen. (122-123)

Nótese la clara intención del autor de «traer a los ojos» del lector, mostrando la escena con lienzos, y con un suave claroscuro, elementos que, si bien no describen un cuadro real, sí que instalan en el cerebro del lector el ámbito pictórico. Ello, enriquecido por la profusión de adjetivos y en muchas ocasiones epítetos, que intensifican las características de los objetos descritos. Adjetivos que apelan al sentido de la vista, sobre todo: arena amasada con piedrecillas de colores, ladrillos rojos, sillares cubiertos de musgo, campanillas de color rosa pálido, una flotante guirnalda de verdura, espesa y fina hierba que cubre el terreno, el suave claroscuro, tapiz bordado de esas mil florecillas cuyos poéticos nombres ignora la ciencia, las muchachas las cogen en el halda para engalanar el retablo de la Virgen. Es una topografía para los ojos del alma poética.

Esto ha servido de introducción sensorial a otro cuadro que eleva la topografía a un nivel poético superior:

Allí, en medio de algunas espigas cuya simiente acaso trajo el aire de las eras cercanas, se columpian las amapolas con sus cuatro hojas purpúreas y descompuestas; las margaritas blancas y menudas, cuyos pétalos arrancan uno a uno los amantes, semejan copos de nieve que el calor no ha podido derretir, contrastando con los dragoncillos corales y esas estrellas de cinco rayos, amarillas e inodoras, que llaman de los muertos, las cuales crecen salpicadas en los campos santos entre las ortigas, las rosas de los espinos, los cardos silvestres y las alcachofas puntiagudas y frondosas (123).

El cuadro de flores continúa con abundantes colores para los sentidos. Y a continuación, el cuadro adquiere cierta melodía natural:

Una brisa pura y agradable mueve las flores, que se balancean con lentitud, y las altas hierbas, que se inclinan y levantan a su empuje como las pequeñas olas de un mar

verde y agitado. [...] Algunas mariposas revolotean de acá para allá, haciendo en el aire esos giros extraños [...] mientras las abejas estrechan sus círculos zumbando alrededor de los cálices llenos de perfumada miel y los pardillos picotean los insectos que pululan por el bardal, etc. [...] Después que hube abarcado con una mirada el conjunto de aquel cuadro, imposible de reproducir con las frases siempre descoloridas y pobres, me senté en un pedrusco, lleno de esa emoción sin ideas que experimentamos siempre que una cosa cualquiera nos impresiona profundamente (123-124).

Otros muchos momentos recuerdan al lector que está ante una colección de pequeños cuadros, por medio de palabras como cuadros, colores, referencias de poetas que también pintaron con palabras, como Rioja y Herrera, personajes mitológicos como ninfas y náyades, el Betis y el Guadalquivir, ríos pintados por la imaginaria poética y pictórica, los absurdos de Goya, etc. Todos ellos elementos de un gran tapiz en que reposa el espíritu del viajero «y se abrían mis ojos a la luz de la realidad de las cosas» (132).

Se puede concluir pues, señalando algunas huellas que el viaje clásico dejó al viajero romántico para que las siguiera, con algunas variaciones y superaciones.

El eje primario del discurso sigue siendo lugares, eventos y personas reales, pero pierden en los diversos romanticismos el protagonismo, cediéndolo a su naturaleza literaria.

La factualidad permanece a lo largo de los siglos, en forma de yoes que intensifican la veracidad de lo narrado, así como el deseo testimonial. Sin embargo, el viajero romántico da prioridad a la literaturidad de su discurso por lo que la adjetivación descriptiva gana terreno.

La gran profusión adjetivadora es otro elemento que quiere contribuir al deseo testimonial del viajero, deseando dejar constancia de su presencia en el lugar. Y esta adjetivación, en forma de epítetos bímembres, series de hasta tres adjetivos, enumeraciones de estructuras nominales con sus epítetos y adjetivos, crean escenas hiper descritas.

Esta profusa descripción habla a los ojos del lector/espectador, mostrando verdaderos cuadros pintados con palabras. Desde Simónides de Ceos, la concepción del poeta como pintor y viceversa ha permanecido a lo largo de los milenios. Desde la introducción de *Dafnis y Cloe*, de Longo de Lesbos, por mencionar una, o la gran

metáfora de «la de los dedos de rosa» para referirse a la aurora en la *Odisea*, las descripciones que pretenden «traer a los ojos» han pervivido hasta el romanticismo, pero para superarlas. En las diferentes fases del Romanticismo europeo, la labor poética ha contado con todas las artes para expresarse, dada la insuficiencia lingüística de las lenguas. Se podría hablar de un género que hemos llamado en otro lugar «cuadro sinfónico», por la manifiesta presencia de elementos pictóricos y musicales, y a menudo arquitectónicos, que contribuyen en el discurso poético a construir el mensaje del poeta. La écfrasis permitió describir todos elementos vistos por el viajero desde los clásicos, y ahora esa misma écfrasis permitía al poeta romántico cruzar el umbral de sí misma para vivir, experimentar y sentir el paisaje descrito con el alma poética, a un nivel superior, íntimo y espiritual.

La naturaleza, el cosmos, es sentido como una gran totalidad ordenada, analógica y metafórica, a la zaga de Platón, unida entre sí por los hilos invisibles de la creación, que solo al poeta le es dado interpretar, como a las personas que viven en esos entornos naturales, como las muchachas mencionadas, que conocen los nombres de las flores y que la ciencia ignora.

El viaje romántico incluye el viaje científico ilustrado superándolo. Si el ilustrado pretendía catalogar descubrimientos, el romántico usa las mismas ciencias para acceder a los secretos de la naturaleza y vivirla y experimentarla con el alma. Recuérdense por ejemplo los conocimientos de mineralogía que tenía Novalis y que emplea en la escritura de su *Enrique de Ofterdingen*, o la decidida presencia de lugareños en las leyendas de Bécquer, plasmando su lenguaje, costumbres, oficios y conocimiento del medio.

El paisaje romántico se interioriza, y cuando el viajero habla de él, habla de sí mismo, de forma que el hombre es un micro cosmos del gran macro cosmos que es el universo, como dijera Novalis.

El viaje romántico es pues una colección de escenas o cuadros en los que el viajero penetra para experimentar esa escena en primera persona, buscando los hilos de luz que unen la creación. Desde fuera del cuadro/relato, el espectador/lector observa como en los cuadros del alemán Caspar David Friedrich, en los que el protagonista es observado por su espalda como un elemento más del paisaje.

Concluyendo, el viajero pervive desde los comienzos de la historia frente a un *bivium* cuyas dos vías posibles le ofrecen la posibilidad de elaborar el tiempo, dando como resultado un relato más

factual, o el espacio, intensificando la literaturidad del mismo, por medio de las posibilidades de la écfrasis. «Para viajar, basta existir», decía Pessoa, abriendo el concepto del viaje a innumerables caminos y sentidos posibles. Pero el viajero romántico sigue adentrándose en los espacios viajados para transformarlos en vividos, cruzando así el umbral de sí mismo.

Bibliografía

ANÓNIMO. (2005). *Poema de Gilgamesh*. Traducción y edición de Federico Lara Peinado. Madrid. Tecnos.

ARISTÓTELES. (1974). *Poética*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid. Gredos.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. (1985). *Desde mi celda*. Edición de Darío Villanueva. Madrid. Castalia.

BIANCHETTI, Serena. (1998). *Pitea di Massalia. L'Oceano*, Pisa-Roma. Istituti editorial e poligrafici internazionali.

CELA, Camilo José. (1991). *Viaje a la Alcarria*. Introducción y edición de José María Pozuelo Yvancos. Madrid. Espasa Calpe. 9-53.

CUNLIFFE, B. (2001) *The Extraordinary Voyage of Pytheas the Greek*. Londres. Penguin.

DEMERLIAC, J. G. y J. Meirat J. (1983) *Hannon et l'empire punique*. París. Les Belles Lettres.

DION, R., (1977) *Aspects politiques de la géographie antique*. París. Belles Lettres.

GÓMEZ ESPELOSÍN, F. J. (2000) *El descubrimiento del mundo. Geografía y viajeros en la Grecia antigua*. Madrid Akal.

HUSS, W. (1993) *Los cartagineses*. Madrid. Gredos.

LANCEL, S. (1994) *Cartago*. Barcelona. Crítica.

MAGNANI, S. (1992/1993). «Una geografia fantastica? Pitea di Massalia e l'immaginario greco». *Rivista storica dell'Antichità*. 22/23. 25-42.

---. (2002) *Il viaggio di Pitea sull'Oceano*. Bolonia. Patron.

PIMENTEL, Luz Aurora (2003). «Écfrasis y lecturas icono textuales». *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*. 4. 205-215.

ROMERO TOBAR, Leonardo y Patricia Almarcegui Elduayen. (Eds.) (2005) «La reescritura en los libros de viaje: las *Cartas de*

Rusia de Juan Valera», *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid. Akal. 129-150.

ROSEMAN, Charles. (1994) *Pytheas of Massalia. On the Ocean*. Chicago. Ares.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. (1992). «El viaje artístico-literario: una modalidad literaria romántica». *Romance Quarterly*. 39. 21-31.

SPEKKE, A. (1976) *The Ancient Amber Routes and the Discovery of the Eastern Baltic*. Chicago. Ares.

VIAJE, SOLEDAD Y POESÍAS. AÑOS DE JUVENTUD DE CONCEPCIÓN ARENAL

Borja Rodríguez Gutiérrez

Sociedad Menéndez Pelayo

Resumen:

La poesía de juventud de Concepción Arenal estuvo inédita hasta 1993, año en el que María Cruz García de Enterría los publicó por primera vez. Se trata de un manuscrito de unas cincuenta páginas, con poemas escritos entre 1840 y 1843, cuando la autora tenía entre 20 y 23 años. El análisis de esos poemas indica que Arenal fue una poeta plenamente romántica en su juventud. Por un lado con fuertes influencias de la poesía de Espronceda en su aspecto de individuo orgulloso y alelado de la sociedad. Y por otro, aquejada de una melancolía y una tristeza congénita que la insertan en la llamada, por Menéndez Pelayo, «escuela septentrional» del Romanticismo español.

Palabras clave:

Concepción Arenal. Poesía. Romanticismo. Melancolía.

Abstract:

The youth poetry of Concepción Arenal was unpublished until 1993, the year in which María Cruz García de Enterría published it for the first time. It is a manuscript of about fifty pages, with poems written between 1840 and 1843, when the author was between 20 and 23 years old. Analysis of these poems indicates that Arenal was a fully romantic poet in her youth. On the one hand, with strong influences from Espronceda's poetry in his appearance as a proud individual

and stunned by society. And on the other, afflicted with a congenital melancholy and sadness that insert her into the so-called, by Menéndez Pelayo, «escuela septentrional» of Spanish Romanticism.

Key Words:

Concepción Arenal. Perry. Romanticism. Melancholia.

Son muchas facetas y muchas vidas las que se presentan a los ojos del investigador cuando se detiene a examinar los hechos y las obras de una persona excepcional, de esas que dejan una huella en la historia, que consiguen que el mundo sea diferente tras de su vida y que son leídas, recordadas y admiradas mucho tiempo detrás de su muerte. Quiero ocuparme aquí de una faceta escondida de una mujer, de una joven que se llamaba Concepción Arenal, cuando ese nombre nada decía a nadie, cuando era una joven poeta que escribía versos para sí misma, para hablar consigo, ya que se sentía, como ella misma decía en uno de sus versos, como «una voz que nadie escucha». Una faceta escondida por la propia poeta, tan profundamente, tan hondamente, tan remotamente que los poemas de los que voy a hablar en estos minutos solo se conocieron públicamente ciento cincuenta años después de ser escritos, cien años después de la muerte de Arenal. Unos poemas escritos entre los veinte y los veintitrés años de edad de la autora, íntimos, sinceros:

Del Deva en la fresca orilla
una figura severa
vagar los campos vías.
Ancha la rugosa frente,
larga nariz, talla erguida
y de sus azules ojos
la triste mirada altiva.
Blanco era el pálido rostro,
rojo el cabello caía,
de pobre y vulgar ropaje
andaba siempre ceñida.
Y nunca sobre sus labios
se hospedaba la sonrisa. (125)¹

¹ Todas las citas a los poemas de Arenal se refieren a la edición de los mismo que publico García de Enterría en 1993.

Así se presenta Arenal a sí misma, en diálogo poético con una mariposa, en sus paseos por los valles de Liébana, cuando estaba entregada a la meditación y a la creación poética, rondando los veinte años.

Cuando nos acercamos a la obra literaria de un escritor, los que lo hacemos desde la historia literaria buscamos siempre dos ejes: el eje cronológico y el eje geográfico para situar el contexto del escrito, para saber cómo era el mundo en el que un hombre o una mujer decide expresar sus sentimientos a través de la literatura, porque, como decía Hegel, el ser humano es un ser histórico y la historia define al hombre y como decía Taine, la literatura se crea en una lengua, en una nación y en un tiempo.

El eje cronológico de la vida de Concepción Arenal² comienza en 1820, el mismo año en el que se inicia el Trienio liberal que estamos recordando en este ciclo de conferencias. Trienio liberal que fue bruscamente cortado por el absolutismo borbónico y la década ominosa de Calomarde. Y no sólo el liberalismo: la censura implacable del gobierno absolutista de Fernando VII se llevó también por delante las primeras muestras del Romanticismo español, que tuvo que esperar, dormido en el interior de España y exilado en el exterior, a que la muerte de Fernando VII y la regencia de María Cristina dejaran aflorar el estallido romántico que había permanecido preso hasta el momento. Este primer romanticismo del Trienio, que podemos encarnar en personajes como el sacerdote sevillano José María Blanco, que en su emigración a Inglaterra acabó llamándose José María Blanco White, convirtiéndose al protestantismo y apropiándose del inglés como lengua, hasta tal punto que uno de sus sonetos, «Misterious night», figura en la gran mayoría de las antologías escolares de poemas que estudian los niños ingleses (Cuevas Gómez, 1993). Pero el romanticismo que podían vivir en el extranjero Blanco y otros ilustres exilados como el peripatético José Joaquín de Mora (Rodríguez Gutiérrez, 2009), y todos los escritores que tan brillantemente ha estudiado mi admirado maestro Salvador García Castañeda (2010), también estaba presente en el interior de la Península, larvado, mezclado con el liberalismo hasta confundirse con él y hacerse uno. Todos los que se habían ilusionado con la constitución de

² Para la biografía de Concepción Arenal véase Lafitte, Lacalzada y Caballé (2020).

Cádiz y el Trienio liberal y que esperaban la muerte del tirano, también esperaban la llegada de la literatura romántica europea y la posibilidad de crear su propio romanticismo nacional. Al fin y al cabo, *Liberales y románticos*, título de un libro imprescindible de Vicente Llorens (1979) para entender el pensamiento español de la época, estaban conformados de una misma materia.

En el hogar familiar de Concepción Arenal, liberal, aunque mantenido en sordina por la fuerza de la represión, también habitaban ideas románticas y la niña que fue creciendo en los años de la década ominosa, las fue interiorizando, quizá sin darse cuenta, pero haciendo de ellas una parte fundamental de su modo de ser y de su personalidad literaria.

Son años de formación, de lecturas, de vida en la naturaleza en el valle de Liébana hasta que, con quince años, viaja a un Madrid que está viviendo años de liberación. El Madrid en el que se instala Concepción Arenal en 1835 hierve de ideas liberales y románticas. Son los años de la desamortización de Mendizábal, del Motín de la Granja, de la Constitución liberal del 37 y del Abrazo de Vergara, pero también los de los grandes estrenos del teatro romántico, como *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas, *El trovador* de García Gutiérrez y *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch.

En esa España, políticos y literatos son a menudo los mismos individuos: el duque de Rivas, Martínez de la Rosa, Joaquín Francisco Pacheco o Luis González Bravo pasan de una ocupación a otra sin solución de continuidad y en las encendidas polémicas sobre el teatro romántico, subyace una batalla política entre los románticos liberales y los que desean apropiarse de parte del ideario romántico para sostener el absolutismo.

Arenal, que permanece entre 1835 y 1840 en Madrid fue testigo de estos hechos y estaba en la capital en 1837 cuando el suicidio de Larra produjo una conmoción nacional. Zorrilla, ante esa misma tumba, leyó una célebre poesía.

Ese vago clamor que rasga el viento
es la voz funeral de una campana,
vano remedo del postrer lamento
de un cadáver sombrío y macilento
que en sucio polvo dormirá mañana

En la que resumía lo que era para los románticos, la misión del poeta:

Que el poeta en su misión,
sobre la tierra que habita,
es una planta maldita
con frutos de bendición³

Los círculos más tradicionales, escandalizados por el suicidio, y aún más, por el entierro del suicida, acusaron al Romanticismo y, por lo tanto, al liberalismo, de difundir ideas negativas, perniciosas para la juventud y que solo conducían al desastre y a la ruina. La muerte de Larra era la prueba de que el Romanticismo liberal solo podía llevar al desastre. Pedro de Madrazo, en ese mismo año del suicidio, definió la poesía romántica como un grito de duda, de desesperación, que salía de lo hondo de almas vacías de creencias, de esperanzas y de sentimientos sociales (Rodríguez Gutiérrez, 2007). Madrazo, como otros muchos, había iniciado el viaje hacia el Romanticismo conservador, pero otros escritores, aquellos que iban a sintonizar más con el espíritu de Concepción Arenal, se mantuvieron en el Romanticismo liberal.

La estancia de Arenal en Madrid finalizó en 1840, cuando tuvo que regresar al pueblo lebaniego de Armaño para cuidar a su abuela, que pronto murió. Poco después, en 1841, fallece también la madre de Concepción Arenal. Estas dos muertes, que, sin duda, causaron un gran efecto en el temperamento de la joven, que con veintún años se veía huérfana de padre y madre y obligada a decidir su destino, coinciden con los años en los que escribe los primeros poemas de los que tenemos noticia.

Hay que pensar lo que representó este viaje para la joven Arenal. Desde un Madrid que hervía de acontecimientos se trasladó a un valle, entonces apartado del mundo, al que solo se podía llegar por un angosto desfiladero de 22 kilómetros a lomos de mula o a través de puertos escarpados, rodeados de nieves y de valles ocultos. Para, al final, tras días de un viaje cada vez más complicado, acabar en lo hondo de un valle rodeado de cumbres blancas de nieve desde donde, mirase Arenal a donde mirase, no se divisaba ninguna salida.

³ Cito por Sebold (1983).

Una prisión natural donde la joven iba a ser testigo de las muertes de su abuela y su madre y en el cual difícilmente podía encintara a alguien que compartiera sus inquietudes. Una situación de soledad, tristeza y abandono que obligó a Arenal a volverse hacia su interior para encontrar allí ese mundo que faltaba a su alrededor.

En el primer poema que consta en el manuscrito del que antes hemos hablado y que publicó una ilustre lebaniega, profesora de las Universidades de Valladolid y Alcalá de Henares, María Cruz García de Enterría, que nos dejó para siempre en marzo de 2021, se presenta a sí misma Arenal incapaz de encontrar consuelo ante la indiferencia de la naturaleza. Situada junto al río Deva va describiendo todos los elementos en los que busca refugio, en los que no lo encuentra:

¡Oh, arroyo, yo espero
de ti compasión
que tú no eres hombre,
que en ti no hay razón (...)
Quejeme a las plantas
y entre su verdor
parecen mofarse
mostrando una flor.
Quejeme a la tierra,
no me respondió.
A la mar quejeme,
y airada bramó.
Al cielo estrellado
mi faz se volvió:
sin compadecerse
brillando siguió.
Al sol me dirijo,
me rechaza el sol
Y, en fin, sus consuelos
me niega hasta Dios. (71)

En 1841 vuelve Arenal a Madrid, ya dueña de su destino, pues ha tomado la decisión de iniciar estudios de Derecho, y acudirá a las aulas universitarias vestida de hombre a partir del curso 1842-1843. Hasta ese ingreso en la Universidad, la joven se va a dedicar intensamente

a la poesía. Son los años de la revolución progresista y de la regencia de Espartero, en los que una relativa libertad de imprenta posibilita que aparezcan un buen número de libros de poesía ligados a las tendencias más «disolventes», como entonces se llamaban, del Romanticismo. En 1840 publican libros de poesías Espronceda, Zorrilla, Gil y Carraco, García Gutiérrez el autor del *Trovador*, Juan Arolas, sacerdote que escribía poemas de intensa tensión erótica, Campoamor, Ventura de la Vega, Bermúdez de Castro, Nicomedes Pastor Díaz. El siempre provocador e inclasificable Miguel de los Santos Álvarez escandaliza con su poema *María*, escándalo que se ve superado por la publicación al año siguiente, en 1841, del *Diablo Mundo* de Espronceda, y de las poesías de Gertrudis Gómez de Avellaneda, siempre rodeadas de la conmoción. Otras dos poetas, Vicenta Maturana y Josefa Masanés se unían a la lista, que poco a poco se iba ampliando y a la que se añadió, en 1843, Carolina Coronado.⁴

Entre esos libros de poemas, había leyendas y tradiciones, como las que publicaba Zorrilla con sus *Cantos del Trovador*, el Duque de Rivas, y sus *Romances históricos* o Gregorio Romero Larrañaga. Había también poesía humorística, como la del costumbrista Santos López Pelegrín, *Abénamar*, y acremente satírica, como la de un incansable opositor a todo como fue Juan Martínez Villergas. Pero

⁴ Una lista, aún no exhaustiva, de libros de poesía publicados en esos años es la siguiente:

1840. *María*: Miguel de los Santos Álvarez. Poesías caballerescas y orientales: Juan Arolas. Ensayos poéticos: Salvador Bermúdez de Castro. Poesías: José María Bonilla. Poesías: Ramón de Campoamor. Poesías: Nicomedes Pastor Díaz. Poesías: José de Espronceda. Poesías: Antonio García Gutiérrez. Poesías: José María de Heredia. Esvero y Almedora: Juan Bautista Maury. Poesías: Miguel Agustín Príncipe. Poesías: Ventura de la Vega. Poesías: José Zorrilla

1841. Roger de Flor: Tomás Aguiló. El diablo mundo: José de Espronceda. Poesías: Gertrudis Gómez de Avellaneda. Poesías: Josefa Massanés. Poesías: Vicenta Maturana. Ecos del alma: Eugenio de Ochoa. Poesías: Antonio Ribot y Fonseré. Poesías: Tomás Rodríguez Rubí. Poesías: Gregorio Romero Larrañaga. Lo gayter del Llobregat: Joaquim Rubio y Ors. Romances históricos: Ángel de Saavedra, Duque de Rivas. Cantos del Trovador: José Zorrilla.

1842. Ayes del alma: Ramón de Campoamor. Luz y tinieblas: Antonio García Gutiérrez. Poesías: Francisco González Elipe. Poesías: Santos López Pelegrín “Abénamar”. Poesías jocosas y satíricas: Juan Martínez Villergas

1843. Poesías: Carolina Coronado

la poesía que más abundaba era la que se acercaba a la poesía de Arenal, la poesía de la tristeza, del desánimo, del desencanto:

Oculto, lo pasado no me daba
grato placer o aterrador recuerdo.
Y el porvenir vacío no ofrecía
ni una sola esperanza, ni un deseo. (97)

Este poema de Arenal, escrito cuando tenía veintidós años, es una perfecta representación de un sentimiento que invadió la mente de los jóvenes de toda Europa a finales del XVIII y principios del XIX y que fue considerado por muchos moralistas como un veneno que iba a aniquilar a la juventud. El llamado «mal del siglo» por los franceses o «spleen» por los ingleses, pero que había sacado a la luz por primera vez en Europa, como Russell P. Sebold (1989) supo ver con certera mirada crítica, Juan Meléndez Valdés llamándolo «fastidio universal», una sensación de tristeza profunda acompañada de una falta de esperanza total. Sentimientos tan fuertes que incapacitaban para la acción. Una tristeza esencial que formaba parte de la personalidad poética y no dependía de acontecimientos exteriores.

Es fácil y muchos críticos han hablado de ello, burlarse de la actitud estridente y muchas veces impostada de poetas románticos que parecen ansiosos por ser desgraciados y por proclamar su tristeza, aunque todo indique que no era más que pura fachada. Pero no es menos cierto que ese mal del siglo, ese fastidio universal, extendió por toda Europa el suicidio como un elemento clave no ya de la poesía sino de todo el pensamiento y el sentimiento romántico. Los nombres de Larra, del alemán Heinrich Von Kleist, del inglés Chatterton, de la desgraciada poeta alemana Luisa Braccman, muerta en su tercer intento de suicidio (Rodríguez Gutiérrez, 2018) son solo unos de los muchos ejemplos que pueden ponerse sobre la mesa. Esta sensación de tristeza que no viene de ninguna causa concreta pero que forma parte del pensamiento y que es la columna vertebral en la que se sustenta la poesía romántica que recordemos-Madrado había definido como un grito de duda y desesperación, forma parte también del carácter de Arenal según reflejan todos sus biógrafos. Subrayan la tristeza como un atributo básico de su personalidad y su manera de ser

Los poemas que estoy analizando en esta ocasión están escritos entre 1840 y 1843. En esos años en los que Arenal vio morir a su abuela y a su madre y en los que vivió el estallido de publicaciones de poesía romántica de los que antes hemos hablado. Son los años de la Regencia de Espartero, del relajamiento de la censura, de la muerte de Espronceda, autor fetiche de todos los poetas románticos españoles.

El manuscrito del que estamos hablando consta de cincuenta y dos cuartillas numeradas por ambas caras y en las que faltan cinco páginas. García de Enterría, viendo la ausencia de correcciones en el texto, interpretó que se trataba de una copia hecha de borradores anteriores por la propia autora, dado que la letra era inequívocamente la de Concepción Arenal. Pese a que Arenal conservaba estos poemas, nunca los publicó ni tampoco quiso nunca que vieran la luz. A lo largo de su vida fue publicando diversos poemas, normalmente en la prensa, así como fábulas, pero los versos de juventud nunca aparecieron editados en vida de la autora.

Tienen, por lo tanto, el interés de unos poemas escritos en la intimidad, más para la propia autora que para un público lector. Al contrario que otros poetas románticos de esos años, que buscaban ansiosamente un público, a veces sobreactuando para llamar la atención, Arenal escribe para sí misma, para sacar a la luz la sombra, la «negra sombra» que diría Rosalía de Castro, que nunca dejó de habitar en su interior.

De esta manera, representan la cara escondida de una mujer activa, luchadora, decidida, positiva y esperanzada en conseguir mejoras tanto en el tratamiento de la criminalidad como en la educación femenina. A esta imagen de una Concepción Arenal que para muchas mujeres intelectuales posteriores fue un modelo no le encajaban estos poemas de la desesperación, o mejor dicho, de la falta de esperanza. «Yo siento la necesidad de consignar que Concepción Arenal es la mujer más extraordinaria que perdura en la historia de España. Asomarse a su obra produce, primero, sorpresa. Después, asombro y reverencia.» (Gutiérrez Sebastián, 2021, 64) Son palabras de Consuelo Berges, escritas en 1933.

Arenal parece sentir una cierta vergüenza por su tristeza: «Culpable me crees / Porque triste estoy» (69) dice en uno de sus poemas. Quizá por ello estos poemas quedaron para siempre olvidados en

un mazo de cuartillas en un cajón. Para ella la razón de su tristeza está clara y lo dice en varios de sus poemas. Es la inteligencia, el pensamiento, su capacidad, mejor dicho, su naturaleza de interpretar la realidad lo que le hace estar triste:

Dichoso el que conserva una esperanza,
dichoso el de saber tan limitado
que esto que digo a comprender no alcanza.
Yo recuerdo aquel tiempo afortunado,
aquella edad dichosa de ignorancia,
do miraba sin verle al desdichado.
Huyó cual rayo la dichosa infancia,
llegué a esta edad que juventud se llama
y de ella solo tengo la arrogancia.
Solo al pesar mi corazón se inflama
y con amargo llanto alimentado
opaca e inextinguible arde su llama. (89)

Estos tercetos, significativamente forman parte de una epístola poética dirigida a *Batilo*, el nombre poético de Meléndez Valdés, el autor que había dado nombre al fastidio universal.

En esto, como en tantas otras cosas, Arenal coincide plenamente con un sentir romántico. El poeta como ser excepcional, como descubridor de la verdad de la vida, y por lo tanto, condenado por esa misma excepcionalidad. Durante la primera mitad del siglo XIX los poetas europeos se vieron impelidos a la creación de un personaje, de una voz que iba a ser la voz de su poesía. Ese personaje poético es temperamental, intuitivo, pone el sentimiento por encima del razonamiento, la naturaleza por encima de la civilización, desprecia las normas y las convenciones y se muestra orgulloso de ser distinto, de ser desgraciado, pero también, de ser diferente a la masa (Tollinchi, 1989).

Un heredero de la mentalidad romántica como fue Rubén Darío habló del «vulgo errante, municipal y espeso». Todos los poetas románticos se sienten así, separados de un mundo que es poco para ellos y de unas gentes inferiores que no les comprenden.

El orgullo es la característica básica del poeta romántico y el orgullo es el título de un largo poema de Arenal donde va dibujando la excepcionalidad de ese romántico, que es ella misma:

¡Mírale!: con planta osada
hollar retemblando el suelo;
¡mírale!: la frente erguida
y arremangado el cabello.
¡Mírale!: volver doquiera
rasgados los ojos fieros,
y con ellos retar piensa
atrevido al mismo cielo.
Cual si de una sola pieza
tuviera formado el cuerpo,
lleva erguida la cintura,
alto el no inclinado cuello,
y con la frente espaciosa
tocar quiere el firmamento.
Sonríe cuando se escucha
el estampido del trueno,
ni tiembla al mirar el rayo
ni el huracán le da miedo. (175)

Este ser orgulloso y magnífico que Arenal presenta con evidente admiración es capaz de desafiar al cielo, lo mismo que otro ilustre integrante de la galería, sombría y al mismo tiempo luminosa, de personajes del romanticismo español.

Grandiosa, satánica figura,
alta la frente, Montemar camina,
espíritu sublime en su locura,
provocando la cólera divina:
fábrica frágil de materia impura,
el alma que la alienta y la ilumina,
con Dios le iguala, y con osado vuelo
se alza a su trono y le provoca a duelo.
Segundo Lucifer que se levanta
del rayo vengador la frente herida,
alma rebelde que el temor no espanta,
hollada sí, pero jamás vencida. (Espronceda, 1984, 110-111)

Es Don Félix de Montemar, el protagonista del *Estudiante de Salamanca* de Espronceda enfrentándose, en el momento culminante

de la obra, a la derrota y a la destrucción segura e inevitable. Todo en este poema, se dirige a este momento, a esta imagen del rebelde indómito que avanza indiferente por el agujero infernal, lleno de fantasmas y apariciones, por el lugar donde va a morir y condenarse sin remedio, tarareando una cancioncilla, arrogante e indiferente a todo lo que le rodea. Desde casi el principio de la obra ha perseguido a una mujer, o a una figura de mujer, y sin saberlo ha avanzado hacia su propia muerte. A través de una Salamanca nocturna e irreconocible, convertida en ciudad diabólica ha ido dándose cuenta, poco a poco, del destino final de su aventura; ha contemplado su propio cuerpo muerto en el cortejo de su entierro; y ahora, al final de su sombrío y fantasmagórico viaje, llegando a su destino, se da cuenta de que no hay escapatoria, de que no saldrá triunfante de esa encerrona de ninguna manera, de que nada le sirve confiar en su valor, en su fuerza y en su destreza con la espada.

Ante esa certidumbre de la muerte, Montemar, egregio ejemplo del rebelde romántico, responde con un desprecio total y absoluto a quienes tienen el poder de castigarle por su impiedad. Tal vez le queda una oportunidad, la oportunidad que aprovechó Don Juan Tenorio cuando la estatua del Comendador le asió con su fría mano y le dijo: «Conmigo al infierno ven». Don Juan, entonces se arrodilla y pide perdón a Dios: «Yo, santo Dios, creo en ti; / si es mi maldad inaudita, / tu piedad es infinita... / ¡Señor, ten piedad de mí!». Pero precisamente esa última oportunidad es la que más provoca la arrogancia del rebelde romántico. Que haya alguien por encima de él, capaz de castigarle, resulta insostenible, pero que haya alguien con el poder de perdonarle, ataca a la esencia misma de su identidad: perdonar supone que el que perdona está por encima del perdonado y Montemar jamás admitiría eso. Si Montemar hubiera conocido la obra de Zorrilla habría despreciado a Don Juan Tenorio: el egocentrismo del rebelde romántico le hace sentirse sólo frente al mundo y enfrentado a él; la conciencia de su valor y de su importancia y de su diferencia le hace probar todo aquello que está prohibido, precisamente por estarlo. Convencido de su superioridad el rebelde romántico no duda de lo imposible, lo vedado para los demás es algo que debe él mismo hacer, para demostrar y demostrarse que es único y diferente (Rodríguez Gutiérrez, 2009).

Ese orgullo de Montemar es el mismo de Arenal, pero el de nuestra poeta no viene del valor y de la jactancia sino de la firme conciencia de su superioridad intelectual, de la inteligencia que la distingue y al tiempo la maldice, como la de los suicidas románticos, como la del suicida Larra: la firme conciencia de su excepcionalidad en un mundo muy inferior a ella.

Mira aquel hombre,
¿ves qué risueño?
Su frente el ceño
nunca arrugó.
Pues yo te juro
por cuanto quiero
que un libro entero
nunca leyó. (183)

Dice, con agresivo desprecio, a propósito de los felices, de los alegres, de los que ella considera estúpidos, vulgares, necios: la alegría y la felicidad como atributos de la inferioridad de los otros; la imposibilidad de esa felicidad, la desdicha perpetua como un exquisito tributo que pagan los románticos, que paga Arenal, por su superioridad sobre los demás. Por ello, en un fundamental poema de este manuscrito, la letrilla «A Simón» detalla su excepcionalidad, con fuerza, con agresividad, con evidente rabia por ser confundida con una joven como las demás:

Si ves que paseo
entre un pelotón
de hombres y mujeres
de escasa razón.
Y entre el cacareo
y la confusión
miras en mi rostro
gozo juguetón:
maldito mil veces
si crees que soy yo

Mas si solitaria
busco una región

do pueda a mis penas
darles expansión,
buscar entre libros
preciada instrucción.
Donde, perezosa,
o el paso veloz,
pueda allí abismarme
en meditación
sin que nadie mofe
mi contemplación:
por más que me pese,
aquella soy yo

Si finjo bajarme
y, con dulce voz,
de humildad cristiana
mil pruebas te doy,
no me creas, bobo,
que así no soy yo.
Tengo más orgullo
que el bicho cantor
del que el evangelio
nos hace mención.
Y cuando me veas,
con gesto burlón,
lanzar el desprecio
con gran profusión.
¿Por qué he de negarlo?
Aquella soy yo (113-120)

Son dos fragmentos de un largo poema en el que Arenal da muestras del orgullo de su personalidad, un orgullo tan fuerte que le hace negarse a aceptar los atributos, que entonces se consideraban naturales, de una feminidad de buen tono, e incluso, de adoptar un comportamiento arrogante y despreciativo, impropio de una señorita al uso, que, a buen seguro, tuvo que provocar muchos comentarios. Pero el orgullo del auténtico romántico no se preocupa por las críticas de los inferiores:

El hombre llama mi dolor demencia.
¿Qué importa? Mi dolor es mi consuelo.
Yo soy mi propio Dios solo en mi cielo (García Tassara. 1872, 96)

Es la voz de Gabriel García Tassara, el desdeñoso y despreciativo amante de Gertrudis Gómez de Avellanada, el poeta al que la bella cubana dedicó sentidos lamentos de amor. Frente a los que se ríen de su dolor, frente a los que quieren convertirlo en un loco, Tassara opone su orgullo.

Mi dios soy yo, mi sociedad yo mismo,
ni su voz, ni su imagen, ni su nombre:
lejos de mí la sociedad y el hombre (García Tassara. 1872, 98)

Es una forma de afrontar esa soledad existencial que es la esencia del romántico: el orgullo, el desprecio, la sensación de superioridad. Como el alemán Hölderlin, como el inglés Byron, como Espronceda, Tassara mira a su alrededor y se ve muy superior al mundo en el que vive y, furioso, encuentra la salida del orgullo satánico:

¡Sueños de un mundo que arrojé al vacío!
Un mundo, ¡ay Dios!, de seres tan pequeños.
No, no es el mundo que soñé en mis sueños. (García Tassara. 1872, 96)

Y ese mundo lleno de seres pequeños, en el que vive Tassara, en el que viven los que como él se entregan al placer sádico de la ira para acallar su dolor melancólico, es muy poco para ellos. Ante la mísera realidad en la que viven se desarrolla una rabia que explota contra todo y contra todos. Arenal, como Tassara, no puede reprimir el desprecio hacia esa plebe vil que les rodea, ese mundo de seres pequeños, como dice en una sentida elegía al recuerdo de su padre:

De la plebe el murmullo
nuestras almas unidas despreciaron,
Tú el mío, yo tu orgullo
la frente al poderoso no humillaron
y al genio y la virtud solo acataron. (197)

El orgullo romántico del que hace gala Arenal está inserto en el eje cronológico del Romanticismo que fue su tiempo y su men-

talidad. Pero otra parte de su ser, de su sentimiento, viene del eje geográfico de esa trayectoria vital que la lleva desde Galicia hasta Liébana. Para comprenderlo, para conocerlo, vamos a citar unas palabras de Marcelino Menéndez Pelayo (1942, 246-248), que nada supo de estos poemas de Concepción Arenal, que nunca supuso su existencia y que a lo largo de su vida apenas mantuvo contacto con ella. Lo que hace aún más sorprendente lo certero de su diagnóstico cuando define una escuela poética en la que entra, plenamente, Concepción Arenal

La escuela septentrional, menos estudiada y conocida que la salmantina, la sevillana, la catalana, la valentina o cualquiera otro de los grupos literarios ibéricos, pero de existencia no menos real ni menos definidos caracteres. Los poetas salidos de esta agrupación que geográficamente podemos considerar extendida por Cantabria, Asturias y Galicia y tierras de León, ofrecen todos un sello de familia, una similitud literaria que de igual suerte los aísla de la poesía castellana como de los escasos vates que han florecido en las comarcas eúscaras. Soñadores y meditabundos los septentrionales, distínguese por lo vago y aéreo del fondo de sus concepciones, por la melancolía intensa y profunda que casi siempre les anima, por su afición extremada a la parte sombría, nebulosa y triste de la naturaleza, que produce en ellos graves pensamientos y solemnes meditaciones. [...] El espíritu poético que tiende a animar la naturaleza, que es eminentemente plástico y vivificador, diversifica sus creaciones según el país en que las produce y engendra en toda comarca septentrional visiones pálidas y nebulosas, así como en las regiones del Mediodía, donde todo es luz, calor y movimiento, donde hierve la vida. Al celebrar las maravillas de la naturaleza se apartan más y más entre ambas escuelas; la una canta el sol en su oriente, la otra le llora en su ocaso: describe la primera al despertar de la Aurora, deléitase la segunda en las sombras del crepúsculo de la tarde. La luna, el Sol de los tristes (expresión bellísima de un gran poeta montañés) es tema favorito de sus inspiraciones; los escondidos valles iluminados por su pura y melancólica lumbre, convidan a nuestros vates a la meditación y al canto; el seno agitado y tormentoso del mar de Cantabria,

indúceles a abismar en él el pensamiento y la mirada; la nube blanca arrástrales en su curso a incógnitas regiones. Si de flores hablan, será de las modestas y escondidas.

Arenal, gallega y lebaniega, entra totalmente dentro de esta escuela y los poetas que Menéndez Pelayo menciona comparten con ella geografía, pero también tiempo: Concepción Arenal (1820) es más joven que el gallego de Vivero, Nicomedes Pastor Díaz (1811), y que el leonés del Bierzo, Enrique Gil y Carrasco (1815), y mayor en edad que el santanderino Amós de Escalante (1831), el compostelano Aurelio Aguirre Galarraga (1833), el montañés de Val de San Vicente, Gumersindo Laverde, el poeta que acuñó la frase «el Sol de los tristes» (1833), la también compostelana Rosalía de Castro (1837) y el poeta que fue el objeto del estudio de Menéndez Pelayo que estoy citando: Evaristo Silió y Gutiérrez, nacido en Santa Cruz de Iguña en 1841.

Don Marcelino no pudo incluir a Arenal dentro de esta nómina de la escuela septentrional, porque, como digo, nada sabía de los escritos de la joven poeta que se paseaba solitaria por las orillas del Deva, pero la lectura de los versos que se conservaban en el manuscrito que García de Enterría nos reveló en 1993, muchos años después de la muerte de Concepción Arenal, muchos años después de la muerte de Don Marcelino, dan fe de la certera visión del crítico y de la naturaleza literaria de la poeta.

La melancolía, intensa y profunda, de la musa del septentrión de la que hablaba Menéndez Pelayo, tiñe desde el primer momento los versos de Arenal. Así lo vemos en el poema «A la aurora» en el que tras describir las bellezas que da al paisaje lebaniego el amanecer, la alegría de la luz y del color, del canto de los pájaros y del rumor del agua y el viento, la poeta reprocha a ese amanecer luminoso su incapacidad para traer alegría a su alma;

Tú, tan bella y tan pura
mi alma no has consolado,
¿Cómo, dime, de aliviarla
el secreto no has hallado?
¿Por qué es más grata la tarde
a mi pecho acongojado?
¡Ah! Porque alegre tu ríes.

Y nunca un desventurado
que sufre penas del alma
goza cuando ha contemplado
las señales del contento
que para él está vedado.
Y al observarlo, infelice,
nuevo dolor preparado
en ti ve; y el nuevo día
será lo que fue en el pasado.
Adiós, bulliciosa aurora,
guarda tu gozo encantado
para los que son felices,
porque así lo ha querido el hado.
Y deja que amargo llanto
vertamos los desdichados (75-76)

La tristeza y la melancolía como una característica personal, como un temperamento, como una manera de ser, de pensar y de vivir que no depende de hechos ocasionales, de contrariedades, de desventuras, sino que forma parte de la propia naturaleza y que por lo tanto no se puede abandonar ni consolar: sello de los poetas del septentrión, esa melancolía suave, poco estridente, pero siempre presente y que tiñe la visión del mundo que les rodea. Una tristeza que se vive como un castigo inmotivado, como una maldición: «Yo soy el Hado y no consiento /que tregua pueda hallar tu sufrimiento» (128) dice Arenal en uno de estos poemas. Como ocurre con muchos de estos poetas, la melancolía tiñe su visión del mundo y ante las bellezas de la naturaleza su espíritu permanece inalterable en su depresión melancólica, que llega a negar, a transformar o a rebelarse contra la belleza de la naturaleza:

Cantan los que habitan
en las soledades
versos que natura
inspirarles sabe:
¡oh!, el prado no es verde,
la flor no es fragante,
el ave parlera,
ni risueño el valle

si lágrimas vierten
los que han de mirarle.
Si de una flor bella
veo el verde cáliz,
«morirás en breve»
digo al contemplarle.
«Que el hombre te siegue,
que el bruto te arranque,
morirás en breve
cual todo el que nace» (80)

Hay también, es cierto, una considerable altanería, un doloroso orgullo en imponer la visión interior de la persona, la visión melancólica, la visión que se complace en una masoquista tristeza a la realidad que nos rodea. Esa imagen del melancólico como ser superior y exquisito es muy antigua y era conocida, que duda cabe, por Arenal. Desde la antigüedad se ha contemplado como una de las características del ser humano la tristeza profunda que llena toda la vida y personalidad de un individuo, haciéndole incapaz de apreciar los diferentes goces vitales. Esa es la pasión melancólica (Ferrández, 2007). «Melancolía» es un nombre que proviene de la edad media, pues es como se designa al estado de predominio de la bilis negra, la *melanos kolés*, uno de los cuatro humores del cuerpo. La bilis negra, pesada, húmeda y fría, era la encarnación de la tristeza. Ya el seudo Aristóteles, se preguntaba en su problema XXX: «¿Por qué razón todos aquellos que han sido hombres de excepción [...] resultan ser claramente melancólicos?». Desde entonces, y hasta estos momentos, melancolía y talento creador van de la mano en el imaginario colectivo. La aparición de la psiquiatría y el estudio de las enfermedades de la personalidad humana, a principios del siglo XIX, en paralelo con la literatura romántica, puso sobre la mesa, entre otras muchas cosas, la naturaleza de la melancolía: enfermedad o estado de ánimo, alteración enfermiza de la personalidad o característica de una personalidad individual. El conflicto básico que causa la melancolía es, según Sigmund Freud, lector contumaz de la literatura romántica, la pérdida. A ello dedicó un estudio en 1915: *Duelo y melancolía*. Ante la pérdida de algo querido, de uno de los elementos básicos de nuestra existencia, de un ser amado, de algo fundamental, la forma de resolver ese con-

flicto interior es pasar un período de duelo, aceptar, con mayor o menor facilidad, esa pérdida, asimilar la ausencia. Transcurrido el duelo, el sujeto vuelve a la vida normal, diaria, con cicatrices, aún con dolor, pero con capacidad de integrarse en el discurrir normal de la vida, de sus penas y sus alegrías. Pero si el duelo no se supera con éxito, si esa pérdida de algo querido y deseado se convierte en una herida imposible de curar, si toda la energía del sujeto se dedica a la contemplación morbosa de su propio y doloroso estado, si no se encuentra capacidad para disfrutar de ninguna alegría, si cualquier pena parece menos penosa que la propia, entonces sobreviene la melancolía, esa tristeza inscrita en el más profundo interior de la persona y que no abandona nunca a su huésped ni jamás le permite un momento de descanso ni de consuelo, y que en su fase última y extrema conduce a la depresión y al suicidio (Rodríguez Gutiérrez, 2020).

¿Cuál es esa pérdida de la que no consiguen escapar los románticos? Evidentemente hay circunstancias personales en muchos de ellos. Pero más allá de todas estas circunstancias concretas estos autores y otros muchos comparten el intenso sentimiento de pérdida y soledad que está en el epicentro del sentir romántico. La melancolía que aqueja al romanticismo parte de un intenso sentimiento de haber llegado tarde a la fiesta de la vida. Uno de los nombres fundamentales del romanticismo alemán, Novalis, en su inacabada novela, *Heinrich von Ofterdingen* nos indica cuál es la sensación romántica de pérdida:

Antiguamente toda la naturaleza debió de estar más llena de vida y de sentido que ahora [...] debió de haber poetas que con el extraño son de maravillosos instrumentos despertaban la secreta vida de los bosques y los espíritus que se escondían en las ramas de los árboles, hacían revivir las simientes y convertían regiones yermas y desérticas en frondosos jardines, domesticaban animales feroces y educaban hombres salvajes. [...] Y lo raro es que a pesar de de que nos han quedado estas hermosas huellas que nos recuerdan la presencia en el mundo de aquellos hombres bienhechores, su arte o su delicada sensibilidad ante la naturaleza se han perdido (Martí, 1979, 168).

La unión del hombre con la naturaleza, la sensación exaltada de la perfección, la capacidad de creación, el embriagador sentimiento de la divinidad. Todo lo que desarrolla en sus largos discursos el Enrique de Ofterdingen de Novalis, lo quintaesenció en apenas dos versos, un poeta genial, de tan breve vida como el romántico alemán. Pues ese «extraño son de maravillosos instrumentos» del que nos habla Novalis, que es capaz de tantas maravillas, es, sin duda, el «himno gigante y extraño / que anuncia en la noche del alma una aurora» de la primera rima de Bécquer.

Conscientes de la existencia de ese himno, de ese estado original, primigenio, natural, de esa condición de divinidad en la que vivía el poeta, en la que ellos como poetas tenían derecho a vivir y les habían arrebatado, los románticos sienten que su estancia en la tierra es una suerte de burla cósmica, una suerte de falsa vida, una mentira, algo que no es don, sino castigo. Un destierro permanente, constante, sin remedio, sin solución, sin consuelo. Un destino de desdicha: esa es la vida del hombre para el romántico: la «planta maldita» de la que hablaba Zorrilla. La misma idea que recoge Arenal en el terceto de «A Batilo» que antes hemos citado:

Solo al pesar mi corazón se inflama
y con amargo llanto alimentado
opaca e inextinguible arde su llama

Y estas son las dos vías en las que se puede perder el romántico. La consciencia de la excepcionalidad del propio yo, el orgullo de sentirse superior, la exquisitez masoquista de ser consciente de la elegancia y distinción de la melancolía, el rechazo a las normas y costumbres de un mundo que ellos consideran que no les merece... Todo ello lleva a la inacción, al apartamiento del mundo, a la pasividad, a la impiedad, a la autodestrucción, al suicidio.

Concepción Arenal no sucumbe a la inacción, ni se refugia en el egocentrismo. Arenal posee un sentimiento regenerador, una fuerza interior que la hace apartarse de los venenos románticos, del perverso placer de la autocontemplación amorosa, morosa y obsesiva. Ese egoísmo extremo, ese placer del mal, esa idolatría por los oscuros sentimientos que se albergan en el interior del corazón, tanto del romántico orgulloso y arrogante, como del melancólico y depresivo son superados por Arenal, porque ella tiene en él una cualidad de la

que carecen los románticos perdidos en su absoluto egocentrismo: la compasión.

Pero si un amigo
me abre el corazón
y yo le abro el mío
sin más precaución.
Si juntos gozamos
a veces los dos
o derramo llanto
porque él lo vertió
y fraterno abrazo
sincera le doy,
más dudas no tengas
aquella soy yo

Los románticos prototípicos, como Byron, como Espronceda, aislados en su orgullo, prisioneros de un egocentrismo que llega a la incomunicación, son capaces de compartir el dolor o la alegría de otro ser humano, de sentir una pasión compartida, una con-pasión. Como indica Russell P. Sebold al hablar del «Canto a Teresa» de Espronceda: «Si en el animal egoísta que se llama poeta romántico hay algún sentimiento, es el amor que al mismo amor adora» (Sebold, 2004, 108). Espronceda aprovecha la muerte de Teresa para arremeter contra ella por estropear los recuerdos de su dorada infancia. Como explica Sebold: «No existe en ninguna lengua poema romántico más hermoso que la llamada elegía esproncediana a la muerte de Teresa. Pero se salva únicamente por su bella metaforización de la nostalgia u su armoniosa versificación, porque hay que reconocer que tampoco existe poema más odioso» (Sebold, 2004, 107). Dicho esto por un profundo conocedor y profundo admirador de la obra de Espronceda resulta muy definitorio del satánico orgullo romántico, un orgullo de cuya vertiente más dañina Concepción Arenal puede escapar por medio de su innata compasión, de su preocupación por el ser humano, por el débil, por el afligido. En vano buscaremos en Concepción Arenal esa fascinación por los malvados que se percibe en la obra de los románticos entregados al individualismo y al orgullo satánico. Si acaso está más cerca, más en peligro, de caer en el foso depresivo de la melancolía obsesiva, de aquella que

definía, con certeras palabras Augusto Ferrán (1969, 42), que, con el genio sintético que es tan característico del romanticismo español, plasmó en unos pocos versos:

Pasé por un bosque y dije:
«aquí está la soledad...»
y el eco me respondió
con voz muy ronca: «aquí está.»
Y me respondió «aquí está»
y sentí como un temblor,
al ver que la voz salía
de mi propio corazón.

El dolor de la soledad que Bécquer, siempre imprescindible, condensó en los dos últimos versos de la rima LII: «¡Por piedad! tengo miedo de quedarme / con mi dolor a solas» (2004, 84).

Pero si de la trampa del orgullo Arenal se libera con la compasión, de la trampa de la melancolía se evade gracias al orgullo. Ella se siente capaz de más cosas, llevada a mayor destino que el perpetuo lamento por su triste temperamento. La poesía intimista, autocontemplativa, egocéntrica, a la que se ha entregado en esos años irresolutos de su juventud, antes de tomar la decisión, valiente, arriesgada, llena de orgullo de iniciar sus estudios universitarios, de romper con las trabas de género que la atenazaban, de desafiar a todo y a todos, de ser y estar en el mundo en primera persona y no a través de otro, de contribuir con su mente y su palabra al bienestar de los demás, ya no es para ella, no le encentra sentido, no le ofrece fruto. Y, su orgullo le hace percibir, con claridad, lo que hay de exhibicionismo en esa poesía depresiva y siente que su dolor, su tristeza es más individual y auténtica, menos pública:

¡El dolor! Otros llorando
han hecho eterno su nombre,
que también se goza el hombre
del otro en el triste gemir.
Pero es tal la pena mía
que la débil voz embarga.
¡Ay, Dios! Es sobrado amarga
para poderla decir.

Consuelo Berges lo explicó con admirable precisión:

Padeció el mal del siglo: la tristeza romántica. pero no con el modo y expresión egolástricos de sus contemporáneos. Concepción Arenal sabe y resuelve que su propio dolor no importa más ni siquiera tanto como el dolor del mundo: que no ha nacido en ella ni puede morir muriendo ella, y no hace de su dolor, como los poetas románticos, el centro del universo, sino del dolor del universo su propio centro y objetivo. Sabe diluir su personalidad señera en la objetividad perfecta de una obra perdurable y casi gigantesca (Berges, 1933, 9).

Y pues es así, pues la tristeza personal, auténtica, honda, queda en el interior y el silencio, llegó el momento de cerrar el cuaderno de versos, de pasar a la acción, de terminar con una etapa, de dejar de buscar un improbable, un imposible aplauso de personas que hubieran sido de comprender los pensamientos y los sentimientos de la joven poeta que era entonces Concepción Arenal:

Escriban los genios
y recojan gloria,
viva su memoria
una y otra edad.
Escriban si quieren
los rebuscadores
de glorias y honores
con su vanidad.
Yo no he de sufrir
andar cual mendigo,
y he aquí porque digo:
No quiero escribir

Es la diferencia entre la vanidad y el orgullo. La vanidad que precisa del aplauso público, el orgullo, que solo depende de la propia estimación. Como dice en este poema de despedida, Arenal desprecia la vanidad y se hace fuerte en su orgullo. Esta joven comprende, y asume, como nadie lo hizo antes, los versos que antes oímos a Zorrilla ante la tumba de Larra.

Que el poeta en su misión,
sobre la tierra que habita,
es una planta maldita
con frutos de bendición

Pues la «planta maldita», la poeta afligida y triste, que iba a llevar para siempre la tristeza con las que nos la han retratado sus biógrafas, sublimó sus propios sentimientos y se hizo fuerte para ofrecer al mundo esos «frutos de bendición» de los que hablaba también el poeta de Valladolid, la obra perdurable y gigantesca que admiraba Consuelo Berges. La suprema generosidad del genio afligido por la tristeza y que devuelve al mundo una obra destinada a mejorarle, a ayudar a los débiles y a conseguir una mayor justicia. Para este empeño, para esta lucha, la planta maldita que se llamó en vida Concepción Arenal contaba con la fe en sí misma, con su conciencia de superioridad, con su admirable orgullo. Un orgullo, una decisión profunda cuya mejor imagen es la que ella misma diseñó, cuando decidió ser la que ella quería y no lo que otros había decidido que fuera:

Si me ves que traigo
de seda o algodón
femenil vestido
(que es buena irrisión)
y sendos pañuelos
y encaje y festón,
y largo cabello
con cada mechón,
que parece tropa
que va en dispersión,
y, en fin, la mantilla
para conclusión:
mereces mil palos
si crees que soy yo

Mas si me contemplas
con mi pantalón
mi frac o mi chaqueta,
polaina y calzón,

armada la diestra
de fuerte bastón;
este mozo imberbe,
todo corazón.
aunque no lo creas
soy la misma, yo.

Bibliografía

ARENAL, Concepción. (1993) *Poesía de juventud (1842,1843 y 1844)*. Estudio y edición de María Cruz García de Enterría. Esquío. El Ferrol.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2004) *Obras completas*. Edición introducción y notas de José Estruch Tobella. Madrid. Cátedra.

BERGES, Consuelo (1933) «Concepción Arenal». *Cultura integral y femenina*. 15 de febrero de 1933.

CABALLE, Anna (2020) *Concepción Arenal. La caminante y su sombra*. Madrid. Taurus

CUEVAS GÓMEZ, Miguel Ángel, (1993) «Blanco White y el misterio de la noche». *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. 76 (231). 173-186.

ESPRONCEDA, José de (1978) *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*. Edición de Robert

Marrast. Madrid. Editorial Castalia

ESPRONCEDA, José de. (1984) *El estudiante de Salamanca*. Edición de Benito Varela Jácome. Madrid. Cátedra.

FERRÁN, Augusto (1969). *Obras completas*. Edición de José Pedro Díaz. Madrid. Espasa-Calpe (Clásicos castellanos)

FERRÁNDEZ, Francisco. (2007) «La melancolía, una pasión inútil». *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, XXVII (99). 169-184.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. (2010) *The Spanish émigrés and the London literary scene (1814-1834)*. London. Spanish Embassy of London, Cultural Office.

GARCÍA TASSARA, Gabriel. (1872) *Poesías*. Madrid. Rivadeneyra.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel (2021) *Consuelo Berges. El rastro oculto de una voz libertaria*. Granada. Comares.

LAFFITE, María (Condesa de Campo Alange). (1973) *Concepción Arenal*. Madrid. Revista de Occidente.

LACALZADA DE MATEO, Maria Jesús. (2022) *Concepción Arenal*. Madrid. Consejo General del Trabajo Social.

LLORENS, Vicente. (1979) *Liberales y románticos*. Madrid. Castalia.

MARTÍ, Antoni (1979) *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Barcelona. Tusquets editores

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1942). *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Tomo V. Escritores montañeses*. Santander. Edición nacional de las Obras Completas. Aldus

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. (2007) «Pedro de Madrazo y Kuntz». *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX*. Frank Baasner y Francisco Acero Yus (dirs.). CSIC. Madrid. 522-524.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. (2009) «Corrupción pecado y perversión. La cara oscura de la fantasía romántica». *Artífara. Revista de lenguas y de literaturas ibéricas e iberoamericanas*. 9. Addenda, 109-129

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. (2009) «Los Cuadros árabes de José Joaquín de Mora». *Romanticismo y exilio*. Piero Menarini (ed.). Il Capitello del sole. Bolonia. 223-238

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. (2018) «Mujeres en la prensa del Romanticismo español». *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio*. Yolanda Romano Martín, Sara Velázquez García (coords.). Salamanca. Universidad de Salamanca. 219-230

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. (2020) «Trastorno bipolar y creatividad. Una visión de Larra como maníaco-depresivo». *Studi Ispanici*. 45. 55-67.

SEBOLD, Russel P. (1983) *Trayectoria del Romanticismo español*. Barcelona. Crítica.

SEBOLD, Russel P. (1989) «Sobre el nombre español del dolor romántico». *El Romanticismo*. Edición de David T. Gies. Madrid. Taurus.

SEBOLD, Russell P. (2004) *Ensayos de meditación y crítica literaria*. Salamanca. Universidad de Salamanca.

TOLLINCHI, Esteban. (1989) *Romanticismo y Modernidad. Ideas fundamentales de la cultura en el siglo XIX*. Puerto Rico. Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

LOS VIAJES PREPARATORIOS DE EL SEÑOR DE BEMBIBRE

Enrique Rubio Cremades

Universidad de Alicante

Resumen.

La novela histórica *El señor de Bembibre*, publicada en 1844, enmarca su mundo de ficción en un escenario real, el Bierzo, perfectamente escudriñado y analizado con precisión por Gil y Carrasco a lo largo de su vida. En los artículos publicados en el diario *El Sol*, bajo el marbete *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior*, aparecen los referentes geográficos, artísticos e históricos más importantes que subyacen en la novela, y los artículos costumbristas publicados en el *Semanario Pintoresco Español* sobre León y su provincia, constituyen, de igual forma, la base del contexto en la que se engarza el mundo de ficción en *El señor de Bembibre*, al igual que las colaboraciones de Gil aparecidas en *Los españoles pintados por sí mismos*, de eminente carácter descriptivo sobre el paisaje y costumbres del Bierzo.

Summary

Published in 1844, the historical novel *El señor de Bembibre* frames its fictional world in a real setting, El Bierzo, perfectly scrutinized and accurately analyzed by Gil y Carrasco throughout his life. The most important geographical, artistic, and historical references that underlie the novel and constitute the basis of the fictional world in which *El señor de Bembibre* is set appear in Gil's articles published in the newspaper *El Sol*, under the label Sketch of a Trip to an Inland Province, in his costumbrista articles published in the

Spanish *Semanario Pintoresco Español* about León and its province, as well as in his collaborations that appeared in *Los españoles pintados por sí mismos*, eminently descriptive of the landscape and customs of El Bierzo.

Palabras clave:

Gil y Carrasco. Siglo XIX. Novela histórica. Impresiones de viaje.

Key words:

Gil y Carrasco. XIX century. Historical novel. Travel impressions.

Enrique Gil y Carrasco representa a la perfección la figura del escritor romántico desde múltiples ópticas y, al igual que sus compañeros de generación, sus incursiones literarias discurren no solo a través de diversos géneros, sino también por cauces profesionales de parecido corte, pues la mayoría de ellos, provenientes de la periferia, salvo Larra, decidieron instalarse en Madrid para ejercer como periodistas y conocer los ambientes literarios frecuentados por la intelectualidad y literatos de la época. Todo ello con una finalidad propia: publicar sus creaciones literarias. Las obras de Gil y sus compañeros de generación, como Santos Álvarez, Antonio Flores, Pastor Díaz, Salas y Quiroga, Zorrilla, Ros de Olano, Larra, Espronceda, García de Villalta, entre otros, no se circunscriben a una específica modalidad literaria, sino a una rica gama de géneros en donde la poesía, la novela, el teatro, el cuento y los cuadros de costumbres se amalgaman y se funden como un todo unitario. Ítem más, no se debe olvidar tampoco la labor ejercida como críticos o analistas desde las páginas de los periódicos, bien como redactores o fundadores de revistas tanto literarias como de ideología política. En todos ellos se aprecia una carga emotiva en sus escritos nacida gracias a su experiencia como viajeros, de caminantes infatigables en busca de parajes o rincones que inconsciente o conscientemente se reflejarán o se plasmarán en sus escritos. Si cotejamos el corpus literario de Gil con el del conjunto de dichos escritores, las emociones vividas a través del viaje guardarán una sutil concomitancia con lo plasmado en sus obras, tanto poéticas, como prosísticas. El caso de *El señor de Bembibre* -novela señera del romanticismo y referente de su producción como escritor que

eclipsa el conjunto de su obra poética, crítica, costumbrista y de viajes- es un ejemplo evidente.

Si se analiza la novela de Gil desde una perspectiva de conjunto, enraizada en la totalidad de su obra, se observa la temprana presencia de motivos centrales coincidentes con el mundo de ficción de *El señor de Bembibre*. Así, por ejemplo, cabría señalar la parcial presencia de sus poesías líricas que expresan un sentimiento intenso o una profunda reflexión. Versos que actúan como manifestaciones de la experiencia del yo, infartados en los propios sentimientos que anuncian el comportamiento sensual, amoroso de la protagonista de dicha novela. Una poesía del alma, como gustaban decir los poetas románticos de la época, que se materializa en los estados anímicos de dicho personaje, pues nacen de la introspección y de la expresión de sus propios sentimientos, bien de forma directa, mediante la voz del narrador, o a través de los soliloquios amorosos de doña Beatriz, *alter ego* de Gil y Carrasco. Recordemos, por ejemplo, su primera y célebre composición *Una gota de rocío*, publicada en *El Español* el 17 de diciembre de 1837, en la que se percibe con nitidez la concomitancia entre lo sentido al contemplar un paisaje del Bierzo con la visión que del mismo siente la protagonista de la novela. La brisa de la mañana, la descripción del paisaje en estrecha fusión con su estado anímico, las sensaciones y emociones de doña Beatriz con la naturaleza, se plasman también en la prosa poética de la novela. Incluso, determinados versos de dicho corpus poético pueden identificarse con episodios determinantes en la novela, como aquellos que aluden a la despedida de los amantes: [...] *Una virgen solitaria/ en un convento? / ¿O de amarga despedida/ el triste adiós, / lazo de un alma partida, / ¡ay!, entre dos?* (1954:3). Otro tanto sucede con el poema *La niebla*, publicado en abril de 1838 en la revista *El Liceo Artístico y Literario Español*, o los titulados *Un recuerdo de los de los Templarios* y *El Sil*, publicados en *El Correo Nacional* (2 de abril de 1838) y en *El Liceo Artístico y Literario Español* (junio, 1838), respectivamente. Corpus poético cuyas referencias, tanto paisajísticas como de contenido se encuentran también en *El señor de Bembibre*, pues la acumulación de imágenes y elementos con valor simbólico, de carácter eminentemente subjetivo que figuran en sus versos expresada, con gran frecuencia, en primera persona, en la novela se perciben a través de las emociones vividas por la propia

Beatriz, identificándose el yo del poema con los sentimientos de la mujer amada, enferma y consciente de su pronta muerte. Prosa poética que se nutre de los mismos elementos que el poema: hablante lírico, actitud lírica, objeto y tema, pero sin los elementos formales, pues su finalidad no es específicamente narrar hechos, sino transmitir sentimientos, sensaciones e impresiones. Sus composiciones poéticas *Un día de soledad*, *La caída de las hojas*, *La niebla* o *La campana de la oración* están cargadas de nostalgia, de ternura, engarzadas sutilmente con la naturaleza, con la religión, con la libertad. La naturaleza de *El señor de Bembibre*, a diferencia del resto de los poetas de su generación, no está impregnada de elementos perturbadores, trágicos o devastadores. No existen terribles huracanes, ni tormentas terribles, ni un cielo plagado de rayos y truenos, sino mansedumbre, calma, apacibilidad, benignidad, melancolía, nostalgia, soledad. Una naturaleza enraizada en El Bierzo, vivida, sentida por el propio Gil en su juventud, en su niñez, y que la vertería en *El señor de Bembibre*, a través de la percepción de doña Beatriz, en su tristeza, en su melancolía, en su dolor, en sus sentimientos amorosos. El viaje está sutilmente infartado en la naturaleza que, por otro lado, no es incompatible con las descripciones propias que de la propia naturaleza se identifican con las del Realismo, pues el relato está impregnado también de elementos precisos, reales, existentes, fácilmente identificables con la orografía del Bierzo.

El viaje, la plasmación del paisaje, la búsqueda y la contemplación de parajes rurales engarzados en un mundo medieval -castillos, conventos, monasterios, iglesias- constituyen los ejes fundamentales del relato novelesco, pues actúan como bocetos preparatorios tanto en la relación amorosa entre don Álvaro y doña Beatriz, como en la extinción de la Orden del Temple. Indudablemente el material noticioso más relevante lo constituye la obra *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior*, publicada en el periódico *El Sol* en 1843¹, aunque no se debe descartar otros trabajos anteriores de Gil en

¹ El Sol. Diario político, religioso, literario e industrial, Madrid, imprenta El Sol, fundado el 19 de noviembre de 1842 y cesado el 29 de abril de 1843. Su director y fundador fue Antonio de los Ríos y Rosas. Los principales redactores fueron Fernando Álvarez, Nicomedes Pastor Díaz y Gabriel García Tassara. Publicación que no pudo competir con las grandes revistas de la época, como El Museo de las Familias, El Laberinto, el Semanario Pintoresco Español, El Heraldo y El Espectador, de ahí su corta trayectoria periodística y

los que determinados tipos y costumbres subyacen ya en *El señor de Bembibre*, fundamentalmente los dedicados a la maragatería, a los asturianos o a los montañeses de León, como en los artículos “Los maragatos”, “Los asturianos” y “Los montañeses de León”, publicados en el *Semanario Pintoresco Español* en 1839². En el primero se describe con pormenor la vestimenta y tradiciones de los pobladores de la sierra de Teleno, de los pueblos de Santiago-Millas, Santa Colomba, Rabanal del Camino, Santa Catalina y el Val de San Lorenzo. Una sociedad patriarcal, respetuosa con las tradiciones y sus mayores, al igual que los personajes de las aldeas o tierras del Bierzo descritas por Gil en *El señor de Bembibre*. El inicio del artículo “Los asturianos”, fechado en Canga de Onís el 8 de noviembre de 1838, aunque publicado en el *Semanario Pintoresco Español* el 12 de mayo de 1839, nos informa sobre las peripecias del viaje, de la orografía, de sus costumbres, de sus recursos naturales, vestimenta, todo muy parecido o “de común con los del Sil” (1838:146). En “Los montañeses de León”, artículo ilustrado con un excelente grabado de Alenza, al igual que el dedicado a los asturianos, nos comunica sus impresiones de viaje desde León a Astorga, sus visitas a las antigüedades romanas y góticas, la contemplación de las “asombrosas minas de las Médulas, restos magníficos y sólidos todavía del pueblo rey, el sitio de una antigua ciudad suya, llamada *Belgidum*” (1839:113). Paraje en el que se encuentra el monasterio de los monjes de san Bernardo de Carracedo y varios “castillos feudales desmoronados en parte y entre los cuales descuella el de Ponferrada, donde todavía se distinguen las armas y los símbolos de los caballeros templarios, sus pasados señores” (1839: 113). Impresiones de

su pronto cese. Entre febrero y abril, El Sol publica en ocho entregas el contenido de El Bosquejo, sin ilustraciones y diseño pésimo, al contrario que las publicaciones citadas. Las entregas llevan los siguientes títulos: Bierzo, núm. 65, 2 de febrero de 1843; Las Médulas, núm. 75, 13 de febrero de 1843; El Valle del Silencio y la Tebaida, 18 de febrero, núm. 82; Monasterios bercianos, núm. 89, 1 de marzo de 1843; De Bembibre a Cornatel por los castillos del Bierzo, núm. 97, 11 de marzo de 1843; Regreso a la ciudad de Astorga, núm. 99, 13 de marzo de 1843; La ciudad de León, núm. 132, 21 de abril de 1843; Por la vega del Torío, camino de Sahagún, núm. 137, 27 de abril de 1843.

² “Los maragatos”, *Semanario Pintoresco Español*, 24 de febrero de 1839, pp. 57-60; “Los asturianos”, *ibid.*, 12 de mayo de 1838, pp. 145-147; “Los montañeses de León”, *ibid.*, 14 de abril de 1839, pp. 113-115.

viaje vertidas en dicho artículo un año antes al de su publicación en el *Semanario Pintoresco Español* (14 de abril de 1837), pues aparece fechado en Palacios del Sil, el 8 de agosto de 1836, a los veintidós años de edad. Época temprana en la que Gil describe pormenorizadamente los lugares visitados, embarcándose en Gijón para seguir el curso del Sil y así evitar el quebranto “que trae a todos los viajeros la guerra civil que devora la península” (1839:114).

En 1837, seis años antes de la publicación del *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior* Gil y Carrasco conjuga ya una serie de elementos geográficos, literarios e históricos en sus artículos dados a la prensa que van a constituir la esencia del marco histórico y paisajístico de *El señor de Bembibre*. Sirva de botón de muestra el citado artículo “Los montañeses de León” en el que tras describir los concejos de la Babia, como los de Omaña, la Ceana y del Sil, engarza sus orografías, clima, tipos y costumbres con anotaciones históricas propias de las novelas de dicho género: “Hacia los lindes de este país [Babia] y junto a un pueblo llamado Barrios de Luna, se ven las paredes aportilladas por todas partes del castillo de Luna donde el rey D. Alfonso el Casto encerró al conde de Saldaña, padre del paladín Bernardo del Carpio[...]” (1839:114). Incluso ciertos recursos o elementos propios de la novela de Gil aparecen de forma embrionaria en las páginas costumbristas que nos remiten a las ferias y romerías propias del Bierzo, con sus danzas, costumbres y gastronomía. Recordemos que *El señor de Bembibre* da inicio con el párrafo “En una tarde de mayo de uno de los primeros años del siglo XIV, volvían de la feria de San Marcos de Cacabelos tres, al parecer, criados de algunos señores que entonces se repartían el dominio del Bierzo [...]” (1986:73) y concluye con la romería al monasterio de San Pedro de Montes (1986:387-392), situado en medio de las ásperas sierras que ciñen el Bierzo y sobre un precipicio que da al riachuelo Oza, rodeado de riscos inaccesibles y custodiado por el pico de la Aguiana.

Gil y Carrasco se sirve de la romería de Nuestra Señora de la Aguiana, precisamente, para revelar las aventuras y desventuras del protagonista tras la muerte de su amada, pues su desaparición misteriosa es desvelada mediante un recurso de ilustre tradición literaria: el hallazgo fortuito de un manuscrito, que nos informa sobre su viaje a Tierra Santa y su retiro en dicho monasterio a fin de llevar

una vida eremítica, convertido en un hombre santo, admirado y querido por su bondad, humildad y entrega a los más necesitados. Dos contextos imbricados en itinerarios precisos, en viajes realizados por los personajes de ficción que nos permiten seguir con total detenimiento y precisión el laberinto de sucesos acaecidos en cada momento. Viajes e itinerarios que dan ese carácter de estructura circular, pues los personajes que aparecen al principio, como Nuño García, montero del señor de Arganza, Martina del Valle, criada de Beatriz, y Millán Rodríguez, escudero y paje de lanza de don Álvaro Yáñez, señor de Bembibre, conceden a la novela ese carácter de inicio y fin que actúa como un círculo infinito puesto que al finalizar su lectura se abre con los mismos personajes que aparecen al principio de la misma. Cabe señalar también que dichos personajes de procedencia aldeana, popular (Ayala, 2016:131-143), se identifican con un contexto determinante, el Bierzo. Un popularismo que no se da con tanta claridad en otros relatos de la época, como si Gil y Carrasco tuviera siempre presente la idea romántica del Volkgeist, el espíritu y carácter del pueblo, su voz colectiva, a fin de revalorizar la épica medieval desde múltiples voces, tal como se constata a través de los diálogos de dichos personajes secundarios y provenientes del pueblo llano, sin hidalguía alguna, pues ellos serán quienes comuniquen a los lectores sus impresiones sobre el conde de Lemus y don Álvaro al principio de la novela y su desenlace en la conclusión de la misma, ya que serán ellos quienes por azar y por fortuna encontrarán en una romería popular el cadáver de un santo ermitaño que no es otro que don Álvaro. Todo ello incrustado en un ambiente popular, campesino, que, desde principio a fin, nos remite al Bierzo.

Las peripecias de los viajes de Gil y Carrasco se pueden seguir, incluso, a través de los cuadros o artículos de costumbres publicados entre los años 1843 y 1844, en fechas inmediatas a la edición *príncipeps* de la novela, año 1844, pues, en ocasiones, el material noticioso que en ellos aparecen proviene de años anteriores. Así, por ejemplo, el titulado “El pastor trashumante” revela los grandes conocimientos que Gil tiene de las montañas de León, de los arriendos de los pastos, de las cañadas reales, de los caminos rurales, de las costumbres de las provincias por las que discurre la vida de los pastores con su ganado. Una orografía extensísima que nos traslada a rincones insospechados y por la que transitarán en determinados momentos los personajes

de ficción de la novela en sus incursiones bélicas, en sus acampadas preparatorias para la guerra. Bocetos que Gil tomaría años antes, casi con toda seguridad a partir de septiembre de 1836, gracias a su viaje a Madrid en recuas de mulas procedentes de la maragatería. Material noticioso que de forma embrionaria ya estaba presente en sus ya citados artículos publicados en el *Semanario Pintoresco Español*, aunque para su inserción posterior en la magna colección costumbrista *Los españoles pintados por sí mismos*³ aparecieran redactados de forma más impersonal y distinta, pero con la información precisa que ya se daba en anteriores versiones. Cabe recordar, por ejemplo, que el primer volumen de la citada colección costumbrista se publicó a primeros de noviembre de 1843 y el segundo tomo en 1844, fecha de la primera edición de *El señor de Bembibre*, aunque ambos volúmenes se publicaron por entregas con anterioridad, a finales de 1842, desde septiembre a noviembre, de ahí que dichas colaboraciones sirvieran también de bocetos preparatorios para la elaboración de su novela. Recuérdesse que dicha fecha, año 1842, aparece en las páginas finales de la novela, en el apartado denominado “Conclusión”, pues Gil, sirviéndose de una digresión, nos informa que, durante esta fecha, “visitando en compañía de un amigo las montañas meridionales del Bierzo, hicimos en el archivo del monasterio de San Pedro de Montes un hallazgo de grandísimo precio” (1986:386-387). Dicho hallazgo no es otro que un códice antiguo escrito en latín por un monje que narra los sucesos que envolvieron la misteriosa desaparición de don Álvaro a raíz de la muerte de doña Beatriz hasta su ingreso en el convento de San Pedro de Montes, fundado por San Genadio para albergue de monjes (Quintana, 1968). Recurso ficticio que posibilita el engarce entre su visita a dicho monasterio en 1842 y el esclarecimiento de la misteriosa desaparición de don Álvaro, plagada de sucesos y lances tal como se constata a través de la información del narrador omnisciente.

Sin lugar a dudas, la obra *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior* es la publicación que mayor material noticioso reúne para el engarce de los personajes de ficción en *El señor de Bembibre*.

³ Las colaboraciones de Gil y Carrasco en *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Ignacio Boix, 1843-1844, son las siguientes: «El trashumante», I, 1843,439-446; «El segador»,1844,75-80; «El maragato», II, 1844,225-230. Los dos primeros cuadros de costumbres aparecen con ilustraciones y grabados de Ortega y Aza. En el tercero aparecen las firmas de Miranda y Ortega.

Desde el principio a fin, el relato se engarza de forma precisa con los acontecimientos de la novela. El cierre mismo de los sucesos revelados en el apartado “Conclusión”, en el que los romeros acuden a venerar al santo ermitaño que acaba de fallecer, no puede ser más emocionante. El monasterio sintetiza los sentimientos de Gil, contemplado con afección, pasión, y descrito con sutil precisión. Un paisaje en el que se fusiona el ascetismo y los sentimientos con la contemplación de las sierras del Bierzo rodeadas de altos montes, riscos inaccesibles y poblados bosques en donde el rumor del arroyo, encerrado “en su hondísimo y peñascoso cauce, tiene un no sé qué de lastimero [...] (1986, 387). El pico de la Aguiana actúa como un contexto real percibido a través de la emoción, de los sentimientos. Su vista domina la dilatada cuenca del Bierzo, plagada de lugares que parecen rememorar el itinerario de los personajes que figuran en el mundo de ficción de *El señor de Bembibre*, pues desde su cumbre aparecen los tendidos llanos de Castilla, el valle de Monterrey, linde de Galicia, las altísimas y erizadas montañas de la Cabrera. Un paisaje que incide de forma gradual, directa y emocional en los respectivos sucesos de la novela, pues para Gil la Aguiana es “en suma, uno de los puntos de vista más soberbios de que puede hacer alarde España, a pesar de que el lago de Carucedo y los barrancos y picachos encarnados de las Médulas, adornos de los más raros y preciosos que el Bierzo tiene, desaparecen detrás de las vecinas rocas de Ferradillo” (1986, 388).

Las palabras preliminares que figuran al inicio del *Bosquejo de un viaje* sintetizan la postura de un gran número de escritores coetáneos a Gil que intentaron ridiculizar la visión que los extranjeros tienen de España, caricaturizada hasta la saciedad, descrita sin objetividad y de forma en sumo grado parcial. La lista de escritores españoles que trasladaron en sus artículos de costumbres esta deformada visión sería interminable y con poca fortuna, pues primaban más las versiones de nuestras costumbres vertidas por los escritores extranjeros en la década en que se publicó el *Bosquejo de un viaje*, fundamentalmente las impresiones de viaje sobre España emitidas por Taylor, Laborde, Ford, Borrow, Gautier, Didier, Dumas, Huber o Botkine, entre otros (Rubio, 2021, 197-218). Actitud censoria caricaturizada que tuvo gran eco en la prensa española coetánea a Gil, como en el caso del *Semanario Pintoresco Español* y *El Laberinto*,

publicaciones en las que Gil colaboraría y reflejarían lo vertido por los directores de dichas revistas ilustradas, Mesonero Romanos y Antonio Flores, respectivamente. Gil inicia sus impresiones de viaje con una clara observación, la de transmitir la verdad, la realidad de las tierras del Bierzo como una persona que la conoce y la siente a través de los sentimientos, de la percepción del carácter de sus habitantes fundido en sus emociones, de ahí sus censuras a los extraños juicios que fuera de España vierten los viajeros extranjeros que, sin “fijar apenas su atención y como de pasada [...] se empeñan en no ver en los españoles sino árabes, un sí es no amansados por el cristianismo, pero árabes, en fin, [...]” (1954:303)⁴.

A Gil le duele la visión deformada de las tradiciones y cultura de la sociedad española, su falsa y errónea interpretación, obviando los verdaderos pasajes de su historia para reducirla en una caricatura ridícula, grotesca, extravagante. Todo ello en clara contraposición a los hechos y obras de tres personajes históricos de transcendental importancia: Pelayo, Jovellanos y Feijoo, citados de forma concisa en el inicio del *Bosquejo*, pero con sutil precisión para dar a entender su propósito desde una triple vertiente, la correspondiente al primer monarca asturiano y cristiano capaz de frenar la invasión musulmana; la legisladora de las costumbres, espectáculos, agrario y económico, como en el caso de Jovellanos, y la de la erudición, la investigación, la de divulgar toda suerte de novedades científicas para erradicar lo que Feijoo llamaba «errores comunes”.

Si bien es verdad que Gil y Carrasco muestra su desaprobación por las erróneas reflexiones emitidas por escritores extranjeros en sus viajes a España, no por ello denuncia la incuria y el abandono

⁴ Gil sintetiza todos los estereotipos de la sociedad española vertidos por los escritores costumbrista, ridiculizando la parcial e infantil visión de los viajeros europeos, pues la describen “aderezada con su turbante, que no habría más que pedir; o cuando no, se sentaría debajo de los árboles a elegir un gobierno y a danzar como los hijos de Guillermo Tell. Esto es la España en la boca y obras de los concienzudos viajeros modernos ¿Qué hacen de todas las provincias del interior y de su parte más occidental? ¿O no son para ellos España Castilla la Vieja, Extremadura, el reino de León y el de Galicia? ¡Raro suceso y ligereza inconcebible! ¡Olvidarse al tratar de una nación de los países que han sido cuna de su libertad y de su monarquía y hablar de su espíritu, costumbres y creencias sin tener en cuenta la patria de Pelayo, de Jovellanos y de Feijoo ¡C’est ainsi qu’on écrit l’histoire! (1954,304).

que existe por parte de la sociedad española sobre sus tradiciones y su cultura, silenciadas, abandonadas o destruidas sin arbitrio alguno. Desidia por nuestro patrimonio histórico, por las artes, por la literatura, pues prefiere los modelos extranjeros por el mero hecho de no pertenecer al solar patrio, tal como especifica Gil. Censuras que también van dirigidas a “los periódicos *artísticos* y *literarios* que sin más norte que una ganancia inmediata y ruin se han ocupado en traducir a roso y velloso ¿no podían adoptar siquiera una base nacional e indígena y cultivar nuestros gérmenes naturales [...]” (1954, 303)⁵. Si por un lado Gil presta atención a las publicaciones tanto españolas como extranjeras para sus reflexiones insertas en sus impresiones de viaje, por otro, censura la escasa atención que se presta a los monumentos artísticos, tanto civiles como religiosos, pues por “real orden se ha demolido y demuele y cuando no, se deja caer lo que en pie después de tantas guerras y trastornos: lo pasado va hundiéndose en las tinieblas eternas del olvido, lo presente nos aflige y desconuela, el porvenir está preñado de incertidumbres y temores” (1954, 303)⁶. Es evidente que Gil asume los postulados emitidos por la mayoría de los escritores costumbristas en el *Bosquejo*, fundamentalmente en la intención de transmitir a las generaciones venideras la

⁵ Gil alude en sus diatribas contra la prensa ilustrada de la época, en una fecha, año 1843 que coincide con la publicación del *Bosquejo*. Referencias que nacen, fundamentalmente, a raíz del artículo de Mesonero Romanos “El Romanticismo y los románticos”, publicado el 10 de septiembre de 1837, en el que la palabra romanticismo se interpretó de forma burlona y ridícula. A partir de dicho artículo se inicia con un matiz humorístico una serie de ataques al romanticismo para censurar sus postulados estéticos, fundamentalmente su nula plasmación de la realidad, deformada, inexacta y plagada de tópicos absurdos, como en el caso de las publicaciones *El Laberinto*, *La Risa*, *El Dómine Lucas*, *El Fandango*, *El Reparador*, *Revista de Teatros*, *El Herald*, *El Museo de las Familias* o el ya citado *Semanario Pintoresco Español*, entre otros.

⁶ A fin de corroborar sus reflexiones vertidas sobre el lamentable estado de las artes, de sus monumentos, de su riqueza artística en general, emite las siguientes interrogantes retóricas: “¿Quién habla en el día de la catedral de León y de los conventos de San Isidro y San Marcos? ¿Quién después de Ponz, ha vuelto a mentar la iglesia de Astorga con el asombroso retablo mayor, obra de Gaspar de Bezerra? ¿quién, antes ni después, se ha acordado de este rincón maravilloso del Bierzo, de las raras propiedades y milagrosas riquezas de su suelo, de sus agraciados paisajes y variadas perspectivas, de sus interesantes monumentos” (1954, 304).

España del ayer, del pasado, conscientes del vertiginoso cambio de las costumbres, tradiciones y corrientes estéticas, pues en la década de los cuarenta, época en la que se publican tanto el *Bosquejo* como *El señor de Bembibre*, la novela realista surge ya en estas fechas. De hecho, Gil atiende completamente a la realidad de los contextos geográficos y urbanos que figuran en sus impresiones de viaje, infartados también en la novela. Las Médulas, el lago de Carucedo, la cuenca de Vilela, Corullón, la frondosa ribera de Bembibre, las fértiles orillas del Sil, los castillos y conventos suspensos, colgados en los abismos, o situados en verdes y apacibles llanuras nada tienen que envidiar a los paisajes o monumentos de la Europa clásica. Por ello, es por lo que afirma que en “nuestro país hay sustancioso y delicado alimento para la imaginación y que en emanciparle de los eternos lagos de Suiza y de los no menos eternos monumentos de Italia, se le haría un servicio no pequeño” (1954, 304).

Bosquejo de un viaje y *El señor de Bembibre* nacen casi a la par. Cabe recordar al respecto el nombramiento de Gil como ayudante de Martín de los Heros, director de la Biblioteca Nacional, el 28 de noviembre de 1840, empleo conseguido gracias a la protección de Espronceda y que le permitiría leer todo tipo de lecturas, desde novelas históricas hasta monografías de carácter histórico, literario y geográfico que incidiría en dichas obras, fundamentalmente en su novela. Un amplio corpus de obras custodiado en los fondos de la Biblioteca Nacional al que Gil tendría acceso, como la *Historia General de España*, del padre Mariana; *La España Sagrada*, del padre Flórez; *El viaje de España*, de A. Ponz; *Teoría de la Pintura*, de A. Palomino; *el Arte de la Pintura*, de Pacheco; *La Historia de Francia*, de Michelet; *Disertaciones históricas del Orden y Caballería de los Templarios*, de P. Rodríguez Campomanes; la *Crónica anónima de Fernando IV*; *Historia genealógica de la casa de Lara*, de Salazar y Castro; la *Biblia*, *Le Génie du Christianisme*, de Chateaubriand; *La nouvelle Héloïse*, de Rousseau; *The bride of Lammermoor* e *Ivanhoe*, de Scott; *I promessi sposi*, de Manzoni. Tampoco se debe olvidar que en dicho fondo de la Biblioteca Nacional se puede consultar un amplio material noticioso sobre novelas y dramas históricos publicados en España y que Gil tendría también fácil acceso para su lectura, desde la magna colección de Bergnes de las Casas hasta las publicadas por las editoriales de Cabrerizo o Repullés,

como las tituladas *Gómez Arias*, de Trueba y Cossío; *El trovador*, de García Gutiérrez, *Los bandos de Castilla*, de López Soler, *Sancho Saldaña*, de Espronceda, *El doncel de don Enrique el Doliente*, de Larra y *El templario y la villana*, de Juan Cortada. Un conjunto de lecturas rico en matices y en contenidos que se filtraría sutilmente en el desarrollo de los hechos acaecidos en la novela, sin perder por ello su originalidad y fuerza poética. Cabe señalar también que determinadas descripciones del paisaje del Bierzo presentes en El lago de Carucedo⁷ sirven de boceto para el engarce de los sentimientos amorosos de doña Beatriz en *El señor de Bembibre*, como las descripciones que Gil realiza para describir los sentimientos de la mujer amada que, desde el mirador observaba el rastro de luz que se extendía por las rías del Cua y del Sil, contemplando la calma, la bonanza y plácido sosiego del lago de Carucedo. Doña Beatriz, arrobada en la contemplación de la belleza paisajística, guarnecida de peñascos, montañas, praderas y bosques parecía ensimismada en sus pensamientos, emergiendo la figura de don Álvaro como si sus sentimientos se identificaran con su persona, “pues un corazón poseído de amor como el suyo, la creación entera no parece sino el teatro de sus penas o su felicidad, de sus esperanzas o sus dudas[...]. La imagen de don Álvaro era el centro adonde iban a parar todos los hilos misteriosos del sentimiento[...].” (1986,319).

A través de las impresiones de viaje llevadas a cabo por Gil en distintas etapas de su vida, se puede percibir la gradual percepción del paisaje hasta la publicación de la novela, variando, en ocasiones, el cromatismo, la ausencia o presencia de sonidos, la perspectiva de ubicaciones, las diversas épocas del año, con las características propias estivales, desde las más crudas fechas del invierno hasta las más calurosas del verano. Percepción del paisaje, de la orografía del Bierzo que cambia también gracias a los distintos episodios de que se nutre el relato, desde los más apasionados, nacidos de la pasión amorosa, hasta los mas diversos y antónimos al amor, como los referidos a la guerra. Si en sus artículos publicados, fundamentalmente en el Se-

⁷ El lago de Carucedo. Tradición popular. Introducción, Semanario Pintoresco Español, 19 de julio de 1840, pp.228-229; 26 de julio de 1840, pp.235-239; 2 de agosto de 1840, pp.242-246; 9 de agosto de 1840, pp.250-255. Todas las entregas van acompañadas de pequeños grabados que ilustran el relato, en consonancia con el texto, salvo la última.

manario Pintoresco Español, se hacía referencia al Bierzo desde una perspectiva detallista, descriptiva, en *El señor de Bembibre* esa realidad se percibe a través de una visión distinta, marcada por su estado anímico, aunque no por ello menos ajustada a la realidad que le rodea. De igual forma, la interpretación del paisaje, de sus monumentos o lugares más significativos esta descrita en consonancia con los sucesos históricos acaecidos en la novela. No se trata ya de llevar a cabo una descripción de un determinado paraje, fortaleza, castillo o convento desde una óptica aislada, como si se tratara de una digresión o, simplemente, un apunte del narrador para explicar sus excelencias o bellezas del lugar, sino engarzada en la acción, en la sucesión de los hechos narrados y descritos por Gil. Así, la posición militar de los templarios en el Bierzo está detallada bajo la mirada propia de la estrategia castrense, desde una posición dominante del espacio. Dicha posición permite la observación de los movimientos de la soldadesca, de sus mandos, pues desde el castillo de Cornatel o de Valcarce se domina todo el paisaje que lindaba con las tierras de Galicia. Una visión que engarza con otros paisajes descritos tanto en sus artículos publicados en el *Semanario Pintoresco Español* como en el periódico *El Sol*, en cuyas páginas aparecen con precisión numerosos contextos urbanos, monumentos y lugares emblemáticos representativos de la orografía berciana descritos durante sus viajes, como, por ejemplo, las Médulas, los monasterios San Pedro de Montes, San Félix Visuniense, Carracedo, Vega de Espiranedo, Peñalva, Cabeza de Alba; los castillos de Ponferrada, Bembibre, Corullón y los ya citado Cornatel y Valcárcer. Ríos, afluentes, valles, riscos, montañas, villas, aldeas, caseríos, promontorios, riscos, altozanos, collados, picos escarpados pueblan las páginas del *Bosquejo*, con sus nombres, denominaciones, características. Un listado de vocablos que nos remiten a los lugares más recónditos y conocidos del Bierzo: Pieros, Cúa, Burbia, Cacabelos, Carracedo, la Aguiana, Oza, Bembibre, Valcarce, Las Médulas... Una relación de topónimos acompañados, en ocasiones, de citas literarias provenientes de escritores admirados por Gil, como en el caso, por ejemplo, de su extensa descripción sobre el monte de las Medulas, “uno de los más ricos almacenes de oro que la naturaleza abrió a los romanos en este suelo, testigo de sus grandezas y de sus crímenes” (1954,309), en cuyas ocultas galerías se respiraba un aire “grueso y húmedo, la oscuridad semejante a la que nos pinta lord Byron en su poema de las *Tinieblas*

“(1954, 313). Otro tanto sucede en sus descripciones sobre el camino que conduce desde Ponferrada a San Pedro de Montes, por donde el río Oza discurre por valles y tierras plagadas de huertas, prados, árboles silvestres. El valle de Oza conforme se desliza y sube hacia la montaña el viajero percibe y siente un silencio total, allí, como señala Gil comienza la soledad con sus singulares y peculiares escenas y sensaciones. El murmullo, los ruidos del valle se apagan, desaparecen los pájaros, el silencio es el único señor de los ásperos collados y solo se percibe el rumor sordo y monótono del Oza que se desliza por angostísima garganta a una profundidad enorme. Todo ello rodeado de enormes matorrales enmarañados que crecen con pujanza, caminos ocultos que en las revueltas de los cerros ensombrecen la vista y que dan al valle un aspecto ciego y “enmarañado de aquella selva salvaggia ed aspra e forte que Dante encontró en la mitad del camino de su vida” (1954, 317). Gil alude a los versos del *Canto I del Inferno*. *Dante nella selva oscura*, referidos a una época de nuestra vida en la que *mi ritrovai per una selva oscura, ché la diritta via era smarrita* (en que la recta vía era perdida), para sintetizar sus impresiones y sensaciones a la hora de expresar en palabras lo que siente al contemplar el valle del *Silencio*, “el único paisaje por donde puede esparcirse la vista del viajero, pero al punto desaparece y los mismos empinados montes y el mismo río con su voz lejana y doliente vuelven a derramar en su alma la anterior impresión de melancolía” (1954,317). Prosa poética que siempre estará presente en sus escritos, tanto en sus colaboraciones periodísticas como en sus novelas cortas y *El señor de Bembibre*.

El material noticioso sobre el Bierzo que figura en su Bosquejo se aprecia también en la novela enriquecido con matices distintos y siempre de carácter real, sin topónimos literarios o pueblos ficticios para enlazar las vidas y aventuras de los personajes de ficción. Apreciación que nace del cotejo entre los núcleos urbanos y geográficos que aparecen en la novela con el *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, debido a Pascual Madoz, y cuyos dieciséis volúmenes se publicaron entre los años 1848 y 1850. Diccionario que ha sido utilizado en muchísimas ocasiones hasta nuestros días para enmarcar con precisión el mundo de ficción en un contexto geográfico y urbano de un determinado pueblo, aldea o ciudad sin necesidad de visitarlos o tener conocimiento alguno, pues los datos que ofrece son copiosísimos y permite iden-

tificar desde múltiples puntos de vista el contexto urbano analizado, sus tradiciones, monumentos artísticos, población, censos de todo tipo, legislación tanto civil como religiosa, etc. Gil y Carrasco es, en este sentido, no solo el autor de la novela romántica más señera de la literatura española, sino también la mejor engarzada en un contexto geográfico, urbano y artístico real, existente y fácilmente identificable a través de los diversos episodios por los que discurre la acción. Recordemos que la villa de Arganza⁸ es el referente inicial de la novela, el punto de partida de los personajes de ficción, y que el puente viejo de Ponferrada sirve como marco o telón histórico para la narración del fiel criado Millán, salvado de morir ahogado en el río por don Álvaro. Conforme avanza la acción de la novela, Gil y Carrasco engarza sus personajes de ficción en un contexto geográfico descrito con precisión. Puntualmente, capítulo tras capítulo, los topónimos marcan la ruta, el viaje, de los personajes. En el *Bosquejo*, Gil marca los lugares más precisos de Bierzo, aquellos más singulares, más bellos y espectaculares, que luego van a ser el teatro de las operaciones bélicas o de las relaciones amorosas de los protagonistas. Una vez leído el *Bosquejo*, es difícil sustraerse a la belleza del paisaje berciano desde la perspectiva y visión que Gil realiza, pues actúa como una especie de guía que lejos de limitarse a la descripción propia de lo captado por una cámara fotográfica, la ofrece, sin perder la objetividad, desde un

⁸ El recorrido de los personajes, las distancias entre diversos pueblos y ciudades, su situación geográfica, su climatología, arbolado, sus lindes con diversas aldeas, monumentos civiles y religiosos, sus cultivos, ganados, viñas y otros aspectos descritos tanto en su *Bosquejo* como en la novela coincide con lo publicado por Madoz: “ARGANZA: villa, en la provincia de León (18 leguas), partido judicial de Villafranca del Bierzo (21/2) [...] Situada en un valle que se extiende de norte a sur; combatida de todos los vientos, especialmente por los del sur, y con clima sano, aunque algo propenso a fiebres tercianas, es capital de ayuntamiento de su nombre, el cual abraza además los pueblos de Espanillo, Canedo, Campelo, Magaz de Arriba, San Juan de la Mata, San Miguel de Arganza, San Vicente y la Retuerta; tiene 1 iglesia, parroquia, bajo la advocación de Sta. María, cuyo curato es de 2º ascenso; 2 ermitas, 1 pósito y 1 palacio arruinado. Confina el término con los de San Miguel de Arganza, San Juan de la Mata y Quirós. Los caminos son locales y la correspondencia la recibe de Cacabelos. Producción: vino de buena calidad, trigo, centeno, cebada, legumbres, frutas, principalmente castañas; y cría ganado lanar, vacuno y de cerda. Industria: algunos telares de lino y lana para el consumo de los habitantes [...] (1849,II, 543).

punto de vista intimista. Conforme avanza la acción de *El señor de Bembibre* la percepción del paisaje será distinta, enriquecida con la información que se obtiene del *Bosquejo*, complementándose ambas lecturas y sintiendo de forma especial sus impresiones de viajes vertidas en ambos textos.

En la novela, los personajes a través de sus estados anímicos emiten sus sensaciones a través de la percepción del paisaje, identificándose, por regla general, con los destacados por el propio Gil en el *Bosquejo*. Un contexto geográfico percibido con sutil visión que enlaza página tras página los hechos narrados. Tras las primerísimas referencias a Cacabelos, Ponferrada, Arganza, ya citadas, surgirán las relativas a la ribera de Bembibre, en unas ocasiones desde la mirada artística, en otras desde la visión poética⁹, Ferradillo, Cacabelos, Carucedo, Carracedo, Villanueva.... Ríos que discurren por aldeas, villas y pueblos, como el Sil, sus afluentes, citadas en numerosas ocasiones en la novela y en el *Bosquejo*, como el Boeza, Burbia, Cabrera, Cúa, Ferreiros, Oza, Silencio, Valtejada y Valcarce. Algunos de ellos de gran importancia en *El señor de Bembibre*, como el Cúa, que bordeaba el monasterio de monjas en el que será obligada doña Beatriz a permanecer contra su voluntad¹⁰. A través de sus cauces

⁹ Naturaleza poetizada que aparece en numerosas ocasiones, como por ejemplo, la descripción de la ribera de Bembibre, citada por regla general con el apelativo de fértil, “bañada entonces por los rayos melancólicos de la luna que rielaba en las aguas del Boeza, y en los muchos arroyos que, como otras tantas venas suyas, derraman la fertilidad y alegría por el llano” (1986,135). Otro tanto sucede en la plasmación de los sentimientos del abad de Carucedo en sus conversación con don Álvaro respecto a Beatriz, elegida por su padre para desposarla con el conde de Lemos: “Pobre paloma sin mancilla -repuso el abad con una voz casi enternecida-; su alma es pura como el cristal del lago de Carucedo, cuando en la noche se pintan en su fondo todas las estrellas del cielo, y ese reguero de maldición acabará por enturbiar y amargar esta agua limpia y serena” (1986,105).

¹⁰ Sirva de ejemplo el episodio en el que Beatriz, su criada Martina y Mendo, se dirigen por las orillas del Cúa, en cuyas aguas bordeaba y estaba situado el convento de monjas de San Bernardo, cuyo convento en los tiempos de Gil había desaparecido, aunque el pueblo existe en dicha época: el pueblo de Villanueva, descrito como un pueblo de viñedos, rodeado de “praderas y huertas llenas las más de higueras y toda clase de frutales y las otras cercadas de frescos chopos y álamos blancos. El río le proporciona riego abundante y fertiliza aquella tierra en que la naturaleza parece haber derramado una de sus más dulces sonrisas” (1986,115)

que riegan y fecundan numerosas aldeas y pueblos, Gil los describe desde múltiples perspectivas, desde las poéticas, para ensalzar la belleza del cauce con los sentimientos de los personajes, y para la descripción costumbrista de los moradores que pueblan dichas riberas. Frente a estos contextos urbanos y geográficos aparecen en la novela otros de gran transcendencia, como las Médulas¹¹, descritas con no poco detenimiento en el *Bosquejo* y en la novela, aunque en este último caso como epicentro de la guerra entre el conde de Lemos y los templarios. En torno a este enclave transcurrirán varios episodios protagonizados por ambos mandos. Gil sitúa en este paraje al ejército de Conde configurado por los gallegos de Valdeorra y procedentes de otros valles y pueblos, regiones o ciudades, como los pertenecientes a Orense¹² o los originarios de las montañas de Cabrera, temidos por su valentía y arrojo, cuya vestimenta original es descrita por Gil con detenimiento. Su atavío destacaba por la forma peculiar de vestir, configurada por unos gorros de pieles de cordero, colete muy largo de piel de revezo destazada y de color rojizo, calzones ceñidos y ajustados de color paño oscuro y unas pellejas rodeadas a las pantorrillas sujetas con ligaduras y correas. Destellos costumbristas que ya se perciben en los artícu-

¹¹ En la época que Gil escribió su novela el pueblo Las Médulas correspondía al partido judicial de Ponferrada, diócesis de Astorga, abadía de Villafranca, audiencia territorial y capitania general de Valladolid, ayuntamiento de Carucedo. Madoz señala al respecto que tiene “39 casa, escuela de primeras letras, iglesia parroquial (San Simón), servida por un cura que presentaba el abad de Villafranca, y buenas aguas potables. Confina con términos de Salas de la Ribera, Orellán, Lago y Chana de Borrenes; en el suyo se hayan vestigios de grandes trabajos romanos en la explotación de las minas de oro y plata que tanto renombre han dejado [...]” (1850,XI,351).

¹² Gil y Carrasco describe con precisión sus rasgos esenciales de forma concisa y detallista, tanto en lo que corresponde a su fisonomía como a la peculiar forma de vestir los soldados de Orense, “armados de cueras de pellejo de buey bien adobadas, y traían además la cabeza unas monteras que casi por entero la cubrían. Las piernas las traían hasta las rodillas con unos gregüescos muy anchos de lienzo y lo demás desnudo menos el pie, que cubría un enorme zueco de becerro y de madera. Las armas en unos eran picas y en los otros unas porras de gran peso y guarnecidas de puntas de hierro, cuyo golpe debía de ser fatal en aquellos brazos robustos y fornidos. Todos ellos se distinguían por su corpulencia, por su fuerza y por la pesadez de sus movimientos” (1986,259).

los de costumbres publicados en el *Semanario Pintoresco Español* o en *Los Españoles pintados por sí mismos*, pues su procedencia geográfica corresponde en ciertos momentos con lo descrito en los cuadros “Los montañeses de León” o “El pastor trashumante”. Evidentemente, nos referimos a los motivos costumbrista que, en ocasiones, se aproximan al folklore dado que sus líneas divisoras son de difícil precisión en determinados momentos. Lo cierto es que Gil, en la presentación de las huestes del ejército del conde de Lemos predominan los tipos oriundos de las poblaciones del Bierzo, de Galicia, con sus costumbres, forma de vestir, pues proceden de la serranía y son cazadores, pastores, gente curtida y acostumbrada a todas las aspereza e inclemencias del tiempo. Un ejército, acampado en la falda del monte *Meduleum*, que contrasta con las formaciones militares de los templarios, pues la jerarquización de mandos es perfecta y su preparación castrense es también inimitable.

La descripción de Las Médulas, lugar en el que se asienta el ejército del conde de Lemos, está siempre presente en sus escritos, en ocasiones de forma concisa, en otras, de forma detenida, amplia, con toda suerte de datos, como en el caso de la novela, pues todos los espacios geográficos en los que se desarrolla los preliminares de la batalla están descritos con detalle y primor. Material noticioso que proviene del *Bosquejo*, aunque en esta ocasión dotado de vida, de animación, de colorido. Las peculiaridades de la orografía, su aspecto peregrino y fantástico gracias a los profundos desgarrones y barrancos de barro encarnado y las galerías de la mina construidas por los romanos estarán pobladas en la novela por el ejército armado del conde de Lemos. Lugar que actúa también como piedra angular de la derrota de su ejército gracias no solo a la estrategia de los templarios, sino también a la picardía y valor del fiel criado de don Álvaro, Millán, que, disfrazado con los atavíos de un montañés muerto en el castillo, se dirigirá por la noche a las Médulas para espiar las conversaciones del campamento y conocer las intenciones de sus mandos. La vista que ofrece el campamento del conde en medio de sus profundísimas cárcavas cuyo color rojizo resaltaba al contacto con el resplandor de la hoguera era fastuosa, espectacular, dando a las cuevas y restos de las antiguas galerías subterráneas un ambiente confuso, incierto, fantástico. Las Médulas, con sus picachos extraños y en la oscuridad se ofrece ante los ojos de Millán

como un paisaje vago, enigmático, fantástico, misterioso. El Bergidum romano cobra de esta forma vida a través de la novela, convirtiéndose en la piedra angular de la narración.

En *El señor de Bembibre* las referencias a itinerarios de viaje suelen ser frecuentes. Todos los personajes transcendentales de la novela llevan a cabo viajes precisos. Se podría afirmar que la novela se nutre de las impresiones de viaje percibidas por Gil. Todo es movimiento, desplazamiento, trasiego de villas, pueblos, aldeas. Se encadena de continuo la práctica totalidad de la orografía del Bierzo, como si Gil quisiera ofrecer un homenaje a su tierra natal, siempre en el recuerdo, añorada durante su estancia en Madrid como periodista, escritor y empleado en la Biblioteca Nacional. Itinerarios reales que el propio escritor llevó a cabo en 1840 (1954,311), recorridos de la misma forma que don Álvaro¹³, y que se cruzan con otros que nada tienen que ver con el Bierzo, aunque sí necesarios para conocer las aventuras y desventuras de determinados personajes, como las del propio don Álvaro, Saldaña o Álvaro Yáñez, entre otros. Por ejemplo, en el caso de el comendador Saldaña, Gil y Carrasco nos traslada a Tierra Santa, a Palestina, San Juan de Acre, Tolemaida. En el mismo caso estaría el padre de doña Beatriz, don

¹³ El narrador omnisciente sigue detenidamente los pasos de cada personaje. La novela, tal como se ha indicado con anterioridad, se inicia con un viaje cuyos personajes, palafreneros y criados, van refiriendo sus cuitas sobre sus señores en animada conversación. En otras ocasiones serán los protagonistas quienes realicen un determinado viaje descrito con precisión por el propio narrador. Sirva de botón de muestra el siguiente párrafo: “Don Álvaro salió de su castillo muy poco después de Martina, y encaminándose a Ponferrada subió el monte de las Arenas, torció a la izquierda, cruzó el Boeza y sin entrar en la bailía tomó la vuelta de Cornatel. Caminaba orillas del Sil, ya entonces junto con el Boeza, y con la pura luz del alba, e iba cruzando aquellos pueblos y valles que el viajero no se cansa de mirar [...]. Por la izquierda subían, en un declive manso a veces y rápido, las montañas que forman la cordillera de la Aquiana con sus faldas cubiertas de viñedos, y por la derecha se dilataban hasta el río huertas y alamedas de gran frodosidad [...]” (1986,137-138). Un recorrido preciso que el propio Gil realizaría y que cobraría vida a través del protagonista de la novela desde múltiples percepciones del personaje, pues el paisaje, la naturaleza del Bierzo es captada en consonancia no solo con los estados anímicos de los mismos, sino también desde los avatares de la propia vida de los personajes o de sus aventuras y desventuras ideológicas ligadas a la Orden el Temple.

Álvaro Yáñez, que, arrepentido de su conducta por haber ignorado los sentimientos amorosos de su hija obligándola a casarse con el conde de Lemos, emprenderá un “largo viaje a Viena del Delfinado, con una diligencia y ardor incomparable [...] (1986,377), para obtener por escrito la dispensa papal que permitiría el desposorio entre don Álvaro por extinción de la Orden del Temple. Viaje que “en cortísimo espacio cruzó parte de Francia y España casi entera” (1986,378). Otro tanto sucede con los viajes llevados a cabo por palafreneros y criados en múltiples ocasiones, bien por mandato de sus señores o por decisión propia, tal como se ha constatado al inicio del presente trabajo, pues la novela da comienzo con un viaje en el que tres personajes, Nuño, Mendo y Millán hablan de sus señores en animada conversación, y finaliza con la presencia de dos de ellos, Nuño, el montero del señor de Arganza, y Millán, escudero de don Álvaro, que también han realizado un viaje para honrar la imagen de Nuestra Señora de la Aguiana en el monasterio de San Pedro de Montes.

El viaje está siempre presente en el relato de Gil. El Bierzo es la columna vertebral de los hechos acaecidos en la novela, sin embargo, en ocasiones, la peripecia argumental se desliza por itinerarios fuera de dicho contexto, como en el cuadro de costumbres “El pastor trashumante”, cuyo itinerario discurre por distintas poblaciones limítrofes con el Bierzo. Cabe recordar que una de las secciones más significativas de la prensa del inicio del segundo tercio del siglo XIX era la conocida con el nombre de *España Pintoresca*, como en el caso del *Semanario Pintoresco Español*, en donde Gil inició su singladura periodística en 1839 con artículos sobre monumentos de León, como los dedicados a la catedral, la iglesia de San Isidoro, de San Marcos, el panteón de los Reyes, el palacio de los Guzmanes. Recordemos también sus impresiones de viaje al Escorial desde las páginas del periódico *El Pensamiento*. Conjunto de motivos a los que habría que añadir otros trabajos de diferente factura, más ligados al viaje, como los artículos o cuadros de costumbres sobre los maragatos, asturianos, montañeses de León, pasiegos, segadores. No es, pues, extraño, que Gil utilice los materiales reunidos en dichos viajes para la elaboración de determinados pasajes por los que discurre la acción de la novela, engarzados siempre en el referente histórico, como las villas de Tordehumos, Íscar, Montejo, Moya, Cañete, entre

otras. Mención también a los castillos templarios situados en los límites de Galicia, en los puertos de Piedrafita, Valdeorras, emplazamiento de los castillos de Cornatel y de Valcarce. Impresiones de viaje que Gil acumularía a lo largo de sus viajes para plasmarlas, una vez seleccionadas, en *El señor de Bembibre*. Impresiones de viaje extractadas también de sus lecturas juveniles y previas a las publicaciones periódicas mencionadas con anterioridad, incluida su novela *El señor de Bembibre*, como la obra de Antonio Ponz, *Viaje de España*, publicada en 1783, fundamentalmente el volumen XI, por sus referencias a Cuéllar, Montemayor, Tudela, Valladolid, Palencia, Carrión de los Condes, Sahagún, Monzón, Aguilar de Campoo, Torquemada y, especialmente, León.

Bibliografía

Azorín [José Martínez Ruiz]. (1919). *El paisaje de España visto por los españoles*. Madrid, Rafael Caro Raggio, editor.

AYALA ARACIL, María de los Ángeles. (2016) «Criados y palafreneros en *El señor de Bembibre*». *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo. Actas del Congreso Internacional El Bierzo, 15-18 de julio de 2015*. León, Universidad de León y Consejo Comarcal del Bierzo, Andavira Editora. 131-143.

BALAGUER, Víctor. (1885). «Las obras en prosa de Enrique Gil. Dictamen escrito por encargo de la Real Academia Española», en *Discursos académicos y memorias literarias*, Madrid, M. Tello. 209-215.

CÁCERES PRAT, Acacio (1883). *El Vierzo. Su descripción e historia. Tradiciones y leyendas*, Madrid, Establecimiento tipográfico de E. Cuesta.

CARRERA, Valentín (ed.). (2016). *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo*. Actas del Congreso Internacional. El Bierzo, 14-18 de julio de 2015, Andavira Editora, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León y Consejo Comarcal del Bierzo.

DÍAZ NAVARRO, Epicteto. (2009). «Verdad y ficción en la novela histórica española: José de Espronceda y Enrique Gil y Carrasco», en *Visitando la Edad Media: representaciones del medievo en la España del siglo XIX*, ed. Julián Ortega y Rebeca Sanmartín, Teruel, Fundación Amantes de Teruel. 36-48.

GIL Y CARRASCO, Eugenio (1855). *Un ensueño. Biografía*, León, Viuda e hijos de Miñón. [Folleto de 26 páginas reproducido facsimilarmente por Paradiso Gutenberg, s.a.].

..... (1873). *Obras de Enrique Gi. Poesías líricas*, Madrid, Casa Editorial de Medina y Navarro.

..... (1954). *Obras Completas*. Edición de Jorge Campos, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1954.

..... (1986). *El señor de Bembibre*. Edición de Enrique Rubio Cremades, Madrid, Cátedra, 1986.

..... (2015). *Obras Completas. El señor de Bembibre*. Edición de Valentín Carrera. Biblioteca Gil y Carrasco II Centenario 1815-2015, Universidad de León- Ayuntamiento de Bembibre, Paradiso Gutenberg, 2015.

GÓMEZ NÚÑEZ, Severo. (1926). *El señor de Bembibre. Aspecto militar y geográfico*, Madrid, Imprenta del Patronato de Huérfanos, Intendencia e intervención militares.

GOY, José María. (1924). *Enrique Gil y Carrasco. Su vida y sus escritos*, Astorga, Imprenta de Magín G. Revilla.

GULLÓN, Ricardo. (1951). *Cisne sin lago. Vida y obra de Enrique Gil y Carrasco*, Madrid, Ínsula.

LOMBA Y PEDRAJA, José R. (1915). *Enrique Gil y Carrasco. Su vida y su obra literaria*, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando.

MONTES HUIDOBRO, Matías. (1969). «Variedad formal y unidad interna en *El señor de Bembibre*», *Papeles de Son Armadans*, XIV, 159. 233-255.

PICOCHÉ, Jean-Louis. (1978). *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*, Madrid, Gredos.

PONZ, Pascual. (1848-1850) *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, Imprenta del Diccionario geográfico-estadístico-histórico de D. Pascual Madoz, 16 vols.

QUINTANA PRIETO, Augusto. (1955). «Los templarios en Cornateb», *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, 17. 47-70.

..... (1956). «Las fundaciones de San Genadio», *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, 19, 55-118.

..... (1971). «Pueblos y hospitales de la ruta jacobea en la diócesis de Astorga». *Compostellanum*, XVI.125-185.

RUBIO CREMADES, Enrique. (1999) «Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840 y 1841 de Ramón de Mesonero Romanos», en *Literatura de viajes: el viejo mundo y el nuevo*. Simposio Internacional sobre Literatura de Viajes, ed. de García-Castañeda, Salvador, Castalia.159-168.

..... (2000). «Mesonero Romanos: impresiones y recuerdos de viaje por Europa (1833-1834)», en *Homenaje a José M.^a Martínez Cachero*, vol. II, Universidad de Oviedo, 2000, pp. 427-436.

..... (2008). «La paz y la guerra en *El señor de Bembibre*, de E. Gil y Carrasco», *España Contemporánea*, XXI, 2. 39-52

..... (2009) «Interpretación de la Edad Media en la novela histórica española durante el romanticismo», en *Visitando la Edad Media: representaciones del medievo en la España del siglo XIX*, ed. Julián Ortega y Rebeca Sanmartín, Teruel, Fundación Amantes de Teruel. 20-35.

..... (2011) «El estudio del paisaje y su incorporación a la novela histórica: *El señor de Bembibre*, de Enrique Gil y Carrasco», en *La naturaleza en la literatura española*, Ferri Coll, J. M. y Rubio Cremades, Enrique (eds.). Editorial Academia del Hispanismo. 89-100.

..... (2021) «Impresiones de viaje: Los Pirineos en la prensa romántica española», en *Hojas pirenaicas*. Bénédicte de Buron-Brun (ed. lit.), Dolores Thion Soriano-Mollá (ed. lit.), ISBN 978-2-36783-179-4. 197-218.

SÁNCHEZ ALONSO, Benito. (1922). «El sentimiento del paisaje en la Literatura Castellana», *Cosmópolis*. 36-54.

VARELA JÁCOME, Benito. (1947). «Paisaje del Bierzo en *El señor de Bembibre*». *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*. 49-50. 147-162.

VIDA Leonesa, año II, 53 (18 de mayo de 1924). [Número especial dedicado a Gil y Carrasco].

DESCUBRIMIENTOS

VIAJES ROMÁNTICOS EN LAS OBRAS DE MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS

ROMANTIC JOURNEYS IN THE WORKS OF MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS

Ana Isabel Ballesteros Dorado

Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities

Resumen: Manuel Bretón de los Herreros, como muchos españoles, se vio inmerso en vicisitudes propias de un héroe romántico en varios periodos de su vida. Por lo que a sus obras teatrales se refiere, pueden concretarse en cinco los motivos vinculados con este tema, a saber, el de la fuga de enamorados de la casa paterna, el del solitario retiro de la sociedad, el del trayecto objeto de asaltos de bandidos, los accidentes que dan lugar a situaciones románticas y el del viaje a España en busca de lugares de costumbres exóticas o pintorescas. A estos se añaden, de modo muy secundario o solo mencionados, el de la emigración o el destierro por razones de proscripción política. El tratamiento de la materia, sin embargo, en todos los casos rompe con las características necesarias para estimarse piezas propias de la corriente romántica.

Palabras clave: Manuel Bretón de los Herreros. Teatro. Romanticismo. Exotismo. Viaje.

Abstract: Bretón de los Herreros, as many other Spaniards, was immersed in the vicissitudes of a romantic hero at various periods of his life. As far as his theatrical works are concerned, the romantic motifs linked to this theme can be reduced to five: the motif of elopement of lovers from the parental home, the solitary withdrawal from society, the journey object of robberies by bandits, travel accidents that give rise to romantic situations and the trip to Spain in search of places of exotic or picturesque customs. To these are added, in a very secondary or only mentioned way, emigration or exile for reasons of political proscription. However, the treatment of the matter breaks with the necessary characteristics for these works to be judged as pieces of the romantic movement.

Keywords: Manuel Bretón de los Herreros. Theater. Romanticism. exoticism. Trip.

A nadie se le oculta que ninguna de las obras originales de Bretón de los Herreros¹ podría ilustrarse con una reproducción del óleo sobre lienzo de Constable, emblema de este congreso. Esta catedral de Salisbury constituye un ejemplo de arquitectura medieval conforme al gusto romántico, por asociarse con el más allá (la muerte, la resurrección, los misterios religiosos) a través del sauco, del fresno y de la torre añadida por la imaginación del artista. La ambientación del cuadro, además, por su carácter tormentoso y por lo sombrío de una iluminación cercana a la del anochecer, remiten simbólicamente a motivos emocionales propios de la corriente romántica. Y es sabido que, de entre las obras de Bretón de los Herreros, solo las no bien recibidas *Don Fernando el emplazado* y *Vellido Dolfos* (Ballesteros, 2012, II, 420-458; II, 662-280) se sitúan en el medievo, pero sin que quepa asociarlas a catedral ni iglesia alguna. Y aunque sí haya momentos tormentosos y algunos nocturnos románticos en ambas, en ninguna se ve este tipo de paisaje.

¹ No así las traducciones, pues bien podría servir este cuadro para alguna de ellas, ambientadas en espacios acordes, por más que el desarrollo y, sobre todo, el desenlace no acabe de corresponderse con los tópicos y propios del Romanticismo. Recuérdense, por ejemplo, *El suplicio en el delito* o *Los espectros*, *El sitio del campanario*, *El desertor y el diablo* o, quizás, *El colegio de Tonnington*.

Mejor conexión hallaría con algunas de las obras bretonianas la primera ilustración que en 2020 se difundió para nuestro encuentro, el óleo de Friedrich *Die Lebensstufen*, por su iluminación diurna más diáfana, las figuras marcadas con elementos de realismo y con trajes contemporáneos, y por insinuar el asunto del viaje sin mayor carga de exotismo, remembranzas medievales u otros elementos propios del Romanticismo. Y todo esto, a pesar de que en muy escasas ocasiones se simulan puertos u orillas marítimas en los escenarios bretonianos.

En su propia vida, nuestro autor, que en 1845 dedicó a su «padrino» Mariano Roca de Togores la sátira «La manía de viajar» por lo mucho que se movía el futuro marqués de Molins (Bretón, 1884, V, 93-94), protagonizó varios viajes de afinidades románticas. Primero, cuando, como un héroe de esta corriente, «huyendo secretamente hasta allende la sierra de Guadarrama, se alistó el 24 de mayo de 1812 como voluntario en el batallón *de a caballo*» (marqués de Molins, 1883, 9-10), para luchar contra el gobierno intruso, tema literario adscrito al movimiento cultural que se abría paso en Europa. Después de la entrada victoriosa en Madrid el 11 de agosto de aquel año, el 3 de septiembre Bretón se afilió al regimiento de Infantería, el primero de voluntarios de Aragón en Alicante, por lo cual anduvo en numerosas marchas por Murcia. El citado cuadro de Friedrich, aunque pintado con propósito distinto y más simbólico, y pese a corresponderse con los años treinta del siglo XIX por el atuendo que ostentan sus figuras, no queda del todo ajeno a las costas que sirvieron de modelo a artistas murcianos como Antonio de la Torre, aunque sea este ya un pintor de tendencias cercanas a las del impresionismo.

Bretón volvería a sufrir vicisitudes propias de un héroe romántico cuando acompañó a Cartagena en 1823 al gobierno derrocado por los Cien Mil Hijos de San Luis y, tras la capitulación el 5 de noviembre, cuando hubo de disfrazarse y pasar por muchas penalidades hasta llegar a Quel (Bretón, 1883, V-VI; marqués de Molins, 1883, 23-24). Así cabe entender mejor la aparente arbitrariedad de establecer en aquella ciudad la acción de *Un francés en Cartagena*.

Nuestro comediógrafo volvió a verse perseguido en 1840, a propósito del malentendido generado por su pieza breve *La ponchada*. Nuevamente, como un héroe romántico hubo de huir durante la

función (marqués de Molins, 1883, 239-241). Según su sobrino, se refugió en Burgos (Bretón, 1883, XI), razón por la cual seguramente situó en esta ciudad la acción de *Una noche en Burgos o La hospitalidad*. También proyectó expatriarse.

Por lo que respecta a sus obras teatrales, en muchas de ellas se mencionan viajes. Pero en pocas ocasiones puede hablarse de Romanticismo: nada cabe ver de esta corriente en *A Madrid me vuelvo*, *Me voy de Madrid* o en el viaje de don Benigno a la capital en *El hombre pacífico*. En las tres, los personajes solo buscan mayor paz que en el primitivo lugar de residencia. Únicamente cabe advertir sátira anticarlista en *Los carlistas en Portugal*, crítica de costumbres en la visita a Madrid de la familia gorrón y aprovechada de *Medidas extraordinarias*, confrontación de formas de vida en *El pelo de la dehesa* o amañados de raigambre de comedia áurea en *Lo vivo y lo pintado* o en *Una noche en Burgos o La hospitalidad*, por poner los ejemplos más evidentes.

Tampoco puede juzgarse romántica la mala guarda de la ausencia provocada por el viaje de ida y la tardanza en volver en la pieza breve *Por no decir la verdad*, ni los recorridos de los personajes femeninos en persecución de los hombres deudores de sus honras: por ejemplo, una de las acciones de *Cuentas atrasadas* ofrece cierto paralelismo con la historia de Dorotea en *Don Quijote*, aunque la pieza se convierte en paródica, pues la mujer rayaba los treinta y cinco años en el momento de ser seducida por un hombre de escasos veinte, y este, si no había cumplido su palabra en aquel tiempo, menos dispuesto parece a contraer las nupcias cuando la seducida pasa de los cincuenta años, aunque finalmente accede para poder vivir con la hija de ambos.

Quizás cabría discutir el caso de *La batelera de Pasajes*: la batelera Faustina, de modo parecido a Nausicaa, tras soñar una noche que se casa con un capitán, se siente ilusionada al conocer al capitán Bureba cuando este le pide que le lleve en su bote –lo cual supone un viaje muy cortito-. Se entrega a él cuando le jura matrimonio «por su honor de caballero / y por la cruz de su espada» (Bretón 1883, III, 95). Cuando él la abandona, ella corre en su busca, por verse incapaz de vivir deshonrada. Aquí y en *Cuentas atrasadas*, los soldados dan a las mujeres nombres falsos, como es frecuente que suceda con los personajes del Romanticismo, y ellas solo deben a la casualidad el encontrarles a pesar de esta circunstancia. En cualquier

caso, también en esta pieza las motivaciones de los personajes los distancian de los propios de la corriente romántica.

Irónicamente, Bretón, tan beligerante en sus obras con diversos aspectos del movimiento cultural que reinaba en Europa, contribuyó con esta en la creación de un tipo romántico, el de la batelera, y con él ocasionó la estupefacción de muchos viajeros ingleses, al comprobar en Pasajes la rudeza de aquellas mujeres que llevaban los botes, tan distintas de Faustina (Pla, 2010, 130-131).

Véanse, a continuación, ejemplos de los cinco motivos románticos principales, vinculados con el viaje, presentes en alguna de las piezas bretonianas, a los que podría añadirse otro que comparece de modo muy secundario o solo mencionado, el de la emigración o destierro por motivos de proscripción política.

La fuga

Los románticos reivindicaban el conjunto de las potencias y facultades humanas, no solo la del entendimiento -extremadamente valorada por la Ilustración y el neoclasicismo-, y encarecían tanto las emociones y sentimientos como la facultad de la libertad, asociada esta, por supuesto, con la tercera potencia del alma, la voluntad. La exaltación del derecho de elegir «estado» libremente, respaldaba y fomentaba la rebelión contra la autoridad de los padres cuando esta interfería en la ejecución de aquel derecho. Se tachaba entonces de tiránica y hasta cierto punto se excusaba la fuga.

La Ilustración y el neoclasicismo no se oponían ni al ejercicio de la libertad, ni a la justa estima de los sentimientos, y *El sí de las niñas* en España aclara cualquier duda al respecto. Pero se entendía que los padres calculaban qué esposos podrían cumplir mejor sus funciones, mientras que los hijos, por ser menores o con menos experiencia, debían confiar en sus padres, dominar sus propios sentimientos y adoptar las resoluciones pertinentes después de reflexionar sosegadamente sobre todas las cuestiones implicadas. Bretón en sus obras siempre demuestra estar de acuerdo con estas bases.

Pero los cambios en la jerarquía de los valores en las nuevas generaciones de finales del siglo XVIII y del XIX repercutieron en las resoluciones de los hijos. *Don Álvaro o La fuerza del sino* constituye un buen ejemplo en España, pues lo antiguo y distinguido de

la estirpe constituye para el marqués de Calatrava requisito indispensable de cualquier posible pretendiente de su hija, y a Leonor, en cambio, no parece condicionarle en absoluto. Se suma a esta diferencia de valores la impaciencia de don Álvaro: no debería haber solicitado la mano de Leonor sin haber obtenido antes el perdón del rey para sus padres y la restitución de sus respectivas dignidades. Bastaría con que Leonor se mantuviera soltera durante el tiempo necesario. Así, habría podido presentarse ante el marqués de acuerdo con su condición. Todas las desgracias de la obra se habrían evitado simplemente conteniendo la impulsividad romántica.

Esta debía de ser también la perspectiva de Bretón de los Herberos, pues si poco juiciosa resulta la fuga en el drama de Saavedra, del mismo modo cabría calificar muchas situaciones del mundo real influidas por la proliferación de personajes románticos de ficción que se escapaban de casa. Y nuestro comediógrafo fabuló sobre casos de esos, paralelos respecto de los vividos en la época y apenas aludidos en los periódicos, aunque también sobre otros que se justificaban por el *irracional disenso*² de padres o de tutores.

Ambos tipos de situaciones suponían temas pertinentes para la aplicación de la máxima *castigat ridendo mores*, de acuerdo con la influencia moratiniana, nunca perdida del todo por parte del autor de *Marcela*. Por ejemplo, en *El hombre gordo*, Rosita decide casarse con Luis sin la aquiescencia de su tío y tutor, quien da título a la pieza y quien se lo impide para seguir aprovechándose de la herencia de la muchacha. Al apoyar desde la trama las pretensiones de la pareja, Bretón no contradice su visión ilustrada: como el hombre gordo no es el padre de la joven, su autoridad sobre ella no es de índole «natural», sino circunstancial; además, su negativa al matrimonio de Rosita proviene de un vicio que, de modo plástico, se presenta análogamente en su obesidad. Los celos que pudieran persistir en alguna parte del público respecto a la honestidad de la protagonista quedan contestados por el hecho de haberse verificado el matrimonio en el oratorio de su tía, con esta y con su administrador como testigos, la noche anterior al comienzo de la pieza. Así, como Bretón no saca en escena

² Para evitar esto, se había constituido el llamado «depósito», lo que suponía la salida de la mujer del domicilio familiar y su permanencia en una casa de respeto, a veces la del alcalde del lugar. Se trataba, pues, de otro tipo de «fuga» respaldada por las leyes (véase Laíña, 1993 y 2003; Díaz Álvarez, 2020).

a la pareja yéndose de viaje sin compañía, ni antes de «tomarse los dichos», el público podía simpatizar con los enamorados y divertirse viéndolos esconderse y buscando la colaboración de otros jóvenes para evitar ser descubiertos por el implacable tutor. Desde luego, todo esto rebaja sustancialmente el tinte romántico de la fuga, y asimismo el que se efectúe de día y no ocultándose en las sombras nocturnas.

Por otro lado, Rosita no encarna el modelo de heroína romántica, que ama al héroe sin medida y por él renuncia a todo: desde sus primeras intervenciones en escena se muestra disgustada por haber «dado un paso tan aventurado, tan reprehensible», y haber tenido que casarse «en secreto..., entre bastidores como quien dice...». También se queja de haber sacrificado «la comida de fonda, los parabienes de las amigas, los brindis, los madrigales, la broma, el baile de ordenanza ¡y sobre todo poder una decir: soy casada!» (Bretón, 1835b, 9-10)³. Rompiendo toda expectativa, tiene la hilarante desfachatez de anunciar a su novio que aquella será la última vez que se case «clandestinamente» (Ballesteros, 2012: II, 188-194).

En *El hombre pacífico* se fuga de un modo diferente Casilda, quien cree estar viviendo una situación romántica, influida por la lectura del abate Lamennais, *Bug-Jargal* y *Nuestra Señora de París*, cuyo personaje de Quasimodo menciona: «Siento en mis venas el fuego / del amor, amor romántico / inescrutable y eterno» (Bretón, 1838, 27). Cree que su padre es un tirano y no una persona prudente y razonablemente recelosa del novio elegido por ella: «¿Y qué padre, o qué marido / o qué tutor, o qué suegro, / hermano o tío, no son / tiranos del bello sexo?» (Bretón, 1838, 27). Por eso, busca «hospitalidad / y favor contra un protervo / tirano» (Bretón, 1838, 27).

Si a doña Leonor de Vargas su padre se la lleva de Sevilla a una hacienda cercana, a Casilda su padre quiere enviarla a Navalcarnero. Remedando a las heroínas románticas, abandona su hogar, aunque su viaje es muy breve, pues, amparada por doña Ramona, aterriza en su casa, donde ha acordado esperar a su novio para huir. Por su parte, Benigno, el hombre pacífico protagonista y hermano de

³ Dadas las variantes entre los textos declamados en el estreno y la corrección efectuada por Bretón de los Herreros en la edición de las obras completas, se opta por la versión más cercana a los estrenos, cuando el Romanticismo era tema de actualidad todavía. Puede consultarse el estudio de Ballesteros sobre cada obra (2012).

doña Ramona, se niega a tenerla allí para evitar tentaciones, detalle expuesto con total franqueza y frases hechas de uso cotidiano «aún tengo mi alma en mi cuerpo / y para mí no es costal / una niña de ojos negros» (Bretón, 1835b, 25). La reacción desproporcionada y, por tanto, inesperada de Casilda, que responde a ese registro coloquial con actitudes y expresiones extraídas de los dramas del momento, sirve para mofarse de lo inadecuado de ver en la vida corriente la reproducción de los tópicos de una tendencia literaria: «¡Me arroja usted de su casa! / ¡Me niega el agua y el fuego! / ¡Maldición!... Se cumplirá / mi atroz destino funesto...» (Bretón, 1838, 25). Pero, más aún, amenaza con el suicidio, y aun con aparecersele a don Benigno como espectro:

Un hierro... un lazo... Prefiero
la estrangulación. ¡Adiós! [...]
¡Y plegue al genio
de las tumbas que algún día
no te maldiga en el lecho
con infernal carcajada
mi descarnado esqueleto! (Bretón, 1838, 27).

Don Benigno se compadece, le aconseja volver a su casa, se presta incluso a acompañarla y a hablar él mismo con su padre, a lo que ella se niega, «¡Jamás! / Antes iré al cementerio» (Bretón, 1838, 28).

Por descontado, el novio, Mamerto, no se ajusta al prototipo de enamorado romántico y Casilda aprenderá la lección que la realidad le ofrece al comprobar que aquel anda también en relaciones amorosas –aunque por interés económico–, con Ramona, de cincuenta y siete años, en situación semejante a la de la predera Amparo con don Joaquín en *Me voy de Madrid*. La joven se lo echa en cara, todavía en lenguaje teatral, «después que por ti atropello / los más sagrados deberes; / después que por ti me he expuesto / a una horrible emigración...» (Bretón, 1838, 29), y se desmaya como otras heroínas, pero como la precede Ramona, quien cae en brazos de Mamerto, será don Benigno quien la sujete a ella.

Llega entonces el padre, don Simón, y Mamerto huye hasta ser alcanzado por la policía, que le andaba buscando por otros crímenes. Así, Bretón funde en el mismo personaje dos tipos de delinquentes y les confiere a ambos naturaleza semejante. De este modo,

el autor advierte a las mujeres sobre los peligros de comprometerse a ciegas y, por tanto, de la conveniencia de consultar y confiar en la experiencia y los conocimientos paternos.

Llegados a este punto, el público seguramente espera ver comparecer en escena a un padre discreto, pero Bretón recurre a la ruptura de tales expectativas para provocar carcajadas. Si su hija emplea un lenguaje altisonante, aquel hombre se comporta como un caballero de drama (por más que en la vida real también se vieran casos semejantes), y se atreve a retar a duelo a Benigno, pues al descubrirle con su hija desmayada en los brazos, le cree el seductor:

SIMÓN: ¡Con más años que Noé
seducir a una doncella! [...]
Aún me lo niega el cruel
con el cuerpo del delito
entre sus brazos.

BENIGNO: ¡Pardiez,
si este cuerpo es delincuente
no he delinquido yo en él.

SIMÓN: Sin perjuicio
de acudir mañana a un juez,
hoy nos veremos las caras
usted y yo. [...]
Armas, hora, sitio... ¡pronto!
que quiero abreviar la sed
de mi venganza (Bretón, 1838, 31-32).

Pese al arrepentimiento de Casilda, don Simón decide de todos modos enviarla a un convento hasta que se le pase la fiebre romántica, sanción muy explotada en las obras de esta corriente (recuérdese el caso de Leonor en *El trovador*), pero también en la vida real (véase Bolufer, 2008).

Por tanto, los elementos románticos conectados con la fuga presentes en esta pieza se encuentran en su ridícula imitación por parte de Casilda, en el abuso de ellos por parte de Mamerto y en la reacción de don Simón.

Muy secundariamente, se menciona en esta obra el motivo de la emigración política, sufrida por un amigo de don Benigno, si bien «hoy está fuerte, gordo, / opulento y muy bien quisto» (Bretón, 1838, 12).

La huida del mundo

La tesis rousseauiana de que al hombre, bueno por naturaleza, lo corrompe la sociedad, caló en los románticos franceses y alemanes, que concibieron personajes que se aislaban voluntariamente por rechazar imposiciones arbitrarias o las consecuencias de una organización social defectuosa. Esta retirada del mundo, a veces asociada al *esplín*, desde que Goethe la ofreciera en su *Werther* (1774) y Hölderlin empezara a ponerla de moda con su eremita en Grecia (*Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*, 1797), se convirtió en tópico y moda, se extendió por Europa y llegó a España, donde los espectadores vieron cómo la protagonista femenina de *Don Álvaro o La fuerza del sino* se convertía en ermitaña (Ballesteros, 2014, 19-23).

La retirada del mundo en las obras de Bretón se parecía más a la que algunas figuras de la vida más o menos pública se procuraban por motivos menos románticos. En pleno auge de la zarzuela, Bretón aceptó pergeñar una piececita para ser musicada, con un viaje de esta especie.

En ella, Mariana, bella, viuda, adinerada y con todo lo necesario para triunfar en sociedad, elige la vida solitaria y se rodea de libros cuyos títulos hacen temer pesadillas a su doncella Lucía solo de oírlos pronunciar: *Los desterrados de Siberia*, *El solitario del monte salvaje*, *Las noches fúnebres*, *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1843a: 10-11).

El tema gira en torno al antiguo tema bretoniano del fastidio ante la idea del matrimonio y el hastío de una sociedad llena de hipocresía, de envidias y de pretendientes como los que venían poblando el teatro bretoniano desde *Marcela*: «interesados los unos, presumidos y superficiales los otros, y todos fatuos a cual más» (Bretón de los Herreros, 1843a: 4).

La decisión de Mariana se deshace gracias a una táctica paradójica en la que se confabulan su doncella y un pretendiente. Pero, también, por lo mucho que hay de artificioso en la postura de la protagonista: por encima de ese deseo de aislamiento se levanta su propia vanidad. Herida esta con la indiferencia de quien se presenta como vecino suyo y también retirado del mundo por su hartazgo de él, se esfuerza por resultarle interesante. El respeto por la propia reputación coadyuva y la espolea a casarse con aquel hombre en cuyos

brazos, desmayada, cree que han podido verla las gentes del lugar... o al menos es la excusa que pone.

Bretón entendía de una manera muy tosca el amor desde la perspectiva de aquellos románticos de los que se burlaba una y otra vez. Mariana profiere a su doncella lo que muchos podrían pensar del autor:

¡Calla, profana! El amor, como yo lo comprendo, es para ti un misterio impenetrable y para mí un suplicio horroroso. ¿Qué mortal sería digno del amor que yo soy capaz de sentir y en vano pretendería inspirar? (1843a: 7-8).

Los críticos de la época no supieron ver en esta breve pieza un aspecto de gran modernidad, una técnica de condensación temporal que permite, merced a los escasos minutos de desarrollo y la multiplicidad de situaciones, reflejar en esqueleto cómo evoluciona una relación, en este caso amorosa. Eliminando episodios intermedios, horas y días en el desarrollo del idilio, queda más visible el esquema o los mojones del proceso psicológico: inicialmente, el tedio de una mujer insatisfecha, al que se suma el interés de un varón; la táctica de seducción sentimental por parte de este, con mayor o menor grado de apoyo en el entorno de la dama; el estímulo que supone ofender unas veces y halagar otras la vanidad de la mujer; el prurito de esta de agradar para mantener una imagen de sí misma de la que sentirse orgullosa; la invocación de las conveniencias y los respetos sociales como fórmula para justificar el actuar en contra de lo que anteriormente se predicaba y, al final, la «caída en el garlito», como cantan los lugareños.

Al público, por supuesto, ha de resultarle inverosímil y por tanto teatral tanto la acción como el proceso amoroso, dado lo rápidamente que se suceden los cambios emocionales y sentimentales. También pueden tacharse de impulsivas las reacciones de Mariana, pero la concisión temporal supone un recurso acertado para demostrar lo infundado, inconsecuente e irracional de los resortes que muchas veces intervenían en la época a la hora de acordar un casamiento, particularmente en el caso de mujeres con libertad para decidir su personal estado de vida.

Caminos y bandidos

La exaltación de la identidad individual en el Romanticismo, frente a la búsqueda de modelos universales por parte de los ilustrados, unida a la aludida idea rousseauniana y a la de que las injusticias de la sociedad y del poder establecido disculpan contradecirlos o incluso rebelarse contra ellos, facilitó la presentación favorable de personajes marginales con una moral o conducta distinta de las aceptadas hasta el momento. Schiller había tratado este tema en *Die Räuber* (1782), lord Byron había adquirido gran fama en un solo día, al venderse diez mil ejemplares de su poema «The Corsair», en 1814, y desde entonces poblaron las páginas de las novelas, la poesía y las obras teatrales personajes de este tipo.

En uno de los tres intentos románticos de Bretón, *Elena*, el motivo de un viaje —no muy largo— se vincula con el del encuentro de bandidos, si bien estos no pueden estimarse propios de esta corriente, pues ni alardean de su forma de vivir, ni tampoco la defienden como mejor que otras. Por el contrario, uno de los salteadores, después de encontrarse con quien había sido su superior en el ejército, resuelve convertirse en hombre de bien. El paisaje del camino, en cambio, sí coincide con los gustos románticos, por cuanto se trata de un despoblado entre Carmona y La Luisiana, inmediato al camino real de Madrid a Cádiz, cubierto de árboles y maleza y en un terreno desigual (Bretón, 1835a, 98). Así, se trata de un entorno natural, crecido sin intervención de la mano del hombre, y por tanto preferido por los románticos frente a los cultivados de acuerdo con un diseño (Guillén, 1996, 121-132).

Por allí conducen, en su huida del mundo o en su refugio de él, a la protagonista, Elena, en los inicios de su locura (nuevo motivo romántico), después de haber comprobado que el marqués con quien ha tenido un hijo va a casarse con Victorina. Bretón sumó, pues, varios motivos románticos en el mismo acto, que fue el peor recibido por la crítica, como expliqué en otro lugar (Ballesteros, 2012: II, 157-175).

Accidentes de viaje que conducen a situaciones románticas

En *Dios los cría y ellos se juntan*, el motor de la acción parece romántico: en Móstoles, don Luis ha sufrido un accidente volviendo a Madrid de su viaje a Portugal, y Ciriaco y Macaria lo han cuidado en su casa. En el entretanto, él se ha prendado de la hija de aquellos, Manuela, con quien ha resuelto casarse. Pero el espectador no podría reconocer de ninguna manera en esta a una heroína romántica: a su habla inculta, que no se molesta en corregir («lo mismo es ocho / que ochenta», Bretón, 1840a, 40), añade tal ostentación de vanidad, de afán por despertar la envidia de los conocidos («voy a dar golpe / en Leganés», Bretón, 1840a, 7; «No habrá moza que no ladre / de envidia» Bretón, 1840a, 10), que no se entiende cómo ha podido ocultar tales defectos a don Luis, un hombre elegante y de un tipo cercano al del lechuguino... o al menos ocultarlo lo suficiente para que este no se haya percatado de ellos, como tampoco de su ineducación emocional, ni de su falta de amor auténtico hacia él. Desde el principio el espectador se percata de haber sido la coquetería primaria de Manuela, durante el tiempo de convalecencia de don Luis, la que la ha inducido a cautivarle, y ha aceptado casarse con él por la codicia de disfrutar de su riqueza («¿Me traes algo / de la corte?», Bretón, 1840a, 9). Incluso reconoce ante sus padres cómo sigue acordándose de un antiguo novio, con tantos o más defectos que ella y con quien al final se casará.

Don Luis no está del todo ciego, pues piensa de ella:

Aunque se resiente un poco
de su educación campestre,
tiene entendimiento claro
y es muchacha que promete.
Ese barniz de la corte
en cuatro días se adquiere.
Con maestros escogidos
y con el trato de gentes
a todas las elegantes
eclipsará en cuatro meses (Bretón, 1840a: 14).

Pero las repetidas escenas de contraste entre los modales de don Luis y la ordinariedad de la novia acaban desengañando al primero y provocando, en el entretanto, numerosas ocasiones de reír. El dinero servirá para liberrar del compromiso a la parte menos conforme.

El viaje europeo a la exótica España

Algo más cercano al viaje romántico se encuentra en *Un francés en Cartagena*, aunque ni el título ni el género respondan a criterios románticos.

Bretón decía por carta a su «padrino» haberla escrito en el verano de 1842, durante su viaje a las provincias del Norte y también a Bayona, junto con *Por no decir la verdad* y después de haber terminado *Un novio a pedir de boca* (1883, 356). Quizás las conversaciones mantenidas con los franceses en aquellos lugares de veraneo le inspiraran los motivos de esta «chansoneta». Sin embargo, no situó la acción en Bayona, ni en ninguna provincia del Norte, quizás para evitar que las personas de la vida real con quienes hubiera tratado se sintieran avergonzadas o incluso se irritaran si acertaban a leerla.

Pero, ¿por qué Cartagena? Si Bretón juzgaba necesario conocer la tierra en que ambientara sus obras, también podría haber elegido La Rioja, su provincia de nacimiento; Sevilla, donde había vivido en la temporada teatral 1829-1830; Valencia o Alicante, donde también había pasado algunos meses en su juventud, o Burgos, adonde fue en 1840.

Pero Bretón compartía con un personaje de la obra, don Cipriano, el haber tenido que huir de Cartagena en 1823. Por su parte, Julián Romea, empresario entonces del Teatro del Príncipe donde iba a representarse la pieza y quien interpretaría el papel del francés protagonista, había nacido en Murcia, como su madre⁴, y allí había vuelto cuando su padre había tenido que huir a Portugal por los mismos motivos que Bretón y que don Cipriano (Espina 1835, 14-16). Ya venía siendo habitual en nuestro comediógrafo aprove-

⁴ Según se lee en su partida de defunción, inédita hasta hoy: Ignacia Yanguas, natural de Murcia, de cincuenta y dos años, casada con Mariano Romea e hija de don Mariano y Joaquina Prat de Rivera su mujer, murió sin testar, el 19 de junio de 1840, de una afección apoplética (AHPSS, Difuntos 44, 75recto).

char características de los actores en sus piezas, como probaré en un estudio que me encuentro realizando en este momento.

Documentadísimo está que España, y particularmente Andalucía, era un país exótico para los europeos decimonónicos y por eso muy del gusto romántico, que exaltaba lo peculiar y lo pintoresco (véase, por ejemplo, Calvo, 1995; Díaz Larios, 1996, 2002; Muser, 2011). Gustavo, el francés protagonista de la pieza, y su padre pertenecen a ese grupo de europeos que «deliran / por todo lo que es de España» (Bretón, 1843b: 8). Por eso se aviene muy contento a casarse con una española y llega a Cartagena con tantas ganas de vivir conforme con ese exotismo, pero por eso también queda muy decepcionado al no encontrar lo que esperaba.

Las buenas intenciones de Gustavo casaban bien con las normas señaladas en los manuales de urbanidad: antes de ir a una casa convenía conocer sus costumbres y asumirlas (Bertrán de Lis, 1839: 32). El joven, además, ha estudiado la lengua española. Pero buen número de costumbres que él admira están desfasadas o no las sitúa en el lugar o momento adecuados. Estas pueden esquematizarse en cuatro tipos, a saber, respecto a la indumentaria, a la gastronomía, al comportamiento social, al ocio y las diversiones.

Indumentaria

A partir de 1840, Bretón repitió, para componer sus piezas nuevas, uno por uno los motivos y situaciones con los que había logrado mayores éxitos, y en la redacción de esta pieza se observan los paralelismos respecto a *El pelo de la dehesa*. Allí había jugado con los contrastes de dos formas de vida y con la comicidad resultante de ver la torpeza del forastero aragonés al procurar adoptar los usos elegantes de Madrid. En uno de los momentos más graciosos, don Frutos entraba en escena muy apretado en un traje hecho a medida según la moda, con unos guantes que le impedían cerrar los puños y unos zapatos demasiado pequeños para sus pies (Bretón, 1840b, 26-29)⁵. En *Un francés en Cartagena*, Gustavo entra en una escena vestido de majo (Bretón, 1843b, 32), para susto de Dolores, muy

⁵ Aunque Bretón en realidad en esto imitó lo visto en una pieza traducida por él o por su hermano Antonio, *Un día en Madrid*, como comenté en otro lugar (Ballesteros, 2012, I, 511-516).

atildada con ropa importada de París, y que piensa «Para salteador / solo le falta el trabuco» (Bretón, 1843b, 33). Como contrapartida, si en *Me voy de Madrid* Tomasa defendía la mantilla española frente al sombrero francés y con ella Bretón de los Herreros se unía a una polémica en contra del afrancesado Larra (Ballesteros, 2012, II, 293- 294; Escobar, 1983), aquí es el francés Gustavo quien ensalza el traje de manola, pese a ser solo visible en las clases más bajas en el decenio anterior y haber quedado casi totalmente desterrado en los años cuarenta. Evidentemente, aparte de ser un personaje puramente literario, a Gustavo aún no le habría dado tiempo de leer el libro que ese mismo año del estreno había publicado Gautier, quien en 1840 había registrado el cambio verificado en el atuendo femenino en España (Gautier, 1843, 171-180). Con este detalle, Bretón constataba cómo su postura era la derrotada en la guerra de la moda.

También en otra cuestión cantó nuestro comediógrafo la palinodia en esta pieza: si años antes había satirizado contra el «furor filarmónico», en cambio introdujo diversas canciones en sus obras, cuando estaba resurgiendo el género de la zarzuela. Para *Un francés en Cartagena* compuso «La manola», recogida luego en el tomo de poesías, de la que se ofrece este fragmento:

Ancha franca de velludo
 en la tejrsiada mantilla
 ajire resio, questo crudo,
 sobejrana pantojrilla,
 alma atrros, sal española...
 ¡Alsa! ¡Hola!
 ¡Vale un mondo mi manola! (Bretón, 1843b, 34; 1851, 337).

Es de señalar que *Me voy de Madrid* y *Un francés en Cartagena*, de 1835 y 1842, respectivamente, sirven, gracias a estas escenas, para delimitar la cronología del radical cambio en la vestimenta de la clase media urbana y acomodada española, y no solo la de Madrid.

Gastronomía

En *El pelo de la dehesa*, la ignorancia de don Frutos le hace juzgar sopa lo que es pasta italiana («rabioles» [sic], Bretón, 1840b:

43), y por eso emplea el cubierto equivocado. También pide para desayunar huevos con jamón y vino, cuando su futura suegra quiere acostumbrarle al café y la manteca (1840b: 64). En *Un francés en Cartagena*, a Cipriano le cuesta contener la risa cuando el huésped le pide para desayunar olla podrida, con morcilla y chorizo, garbanzos de Castilla y, para beber, vino de Valdepeñas y Jerez (Bretón, 1843b: 28). Aunque Gustavo acepta el chocolate que don Cipriano le ofrece a cambio, pide también gazpacho «con del pimiento y tomata [sic]», cosa que, ha de volverle a advertir su anfitrión, tampoco se toma por las mañanas, con el agravante del olor a cebolla que se le quedaría y que desagradaría profundamente a su hija Dolores en caso de percibirlo.

Conducta social

Todo esto, desde luego, procedía del desconocimiento respecto al porqué comer tales platos y de su efecto en el organismo, pero por parte de don Cipriano demuestra no estar al tanto del hábito de cepillarse los dientes y enjuagarse la boca al menos con agua tibia después de las comidas, como se recomendaba en los manuales de urbanidad (Rementería, 1837, 177).

He aquí un ejemplo de por qué muchas obras de Bretón no acababan de ser tan bien recibidas por los críticos como por el público general, especialmente el de las provincias: aquellos alardeaban o hacían gala de prácticas cercanas a las aristocráticas, y se permitían tachar de soez o propio de un sainete todo aquello que no se aviniera bien con los modelos de elegancia conocidos.

En cuanto a la conducta en visitas, reuniones y tertulias, don Frutos en *El pelo de la dehesa* intenta abrazar a la que imagina que será Elisa, su futura novia, según entra por primera vez en la casa; quiere ir a su lado en lugar de dar el brazo a la madre, como así mismo desea sentarse a la mesa junto a aquella, ponerse la servilleta en el ojal, comer el melón con tenedor y no servirse la ensalada con «tijeras», todo lo cual es motivo de reconvenciones (Bretón, 1840b, 16-19; 32), pero, más aún, se mueve excesivamente durante la visita de una prima y, como recuerda Elisa, «para colmo de gracias / saca una bolsa de nutria / la deslíe, toma un puro / enciende un fósforo ¡y fuma!» (Bretón, 1840b, 37-38). También Gustavo enciende un

cigarro en presencia de Dolores y sin pedirle permiso, como don Frutos. Además, se atreve a ofrecer a la joven un habano sin atender a los sofocos de ella, que acaba levantándose ofendida e irritadísima. Pero el francés solo se hace eco de lo que se decía incluso en los manuales de saber estar: las señoras en Francia no fumaban, y dejaban este gusto «a la vivacidad de las españolas y a las saladas andaluzas, o bien a las viejas escocesas que Walter Scott nos describe con una pipa en la boca» (Rementería, 1837, 190).

Quizás Bretón no acertó al presentar a Dolores tan sumamente molesta porque su pretendiente fume en su presencia y porque la crea a ella también fumadora, o al menos la actitud de su personaje femenino contradice lo que en una nota de su traducción de *El hombre fino del día* escribió Rementería y Fica poco tiempo antes, y poco después al reeditarse esta traducción: «La costumbre de fumar se ha hecho tan general, que ya no se repara en la delicadeza de las señoras que aborrecen el olor del tabaco» (1837: 189). Hasta se consideraba un método saludable para la conservación de los dientes y la boca. El autor del original entendía, con todo, que se trataba de una práctica «inconfesable», solo apta para por las mañanas y en la propia casa, para así poder enjuagarse la boca y borrar cualquier vestigio de olor inmediatamente. El disgusto de Dolores revela que ella se acomoda más a los usos europeos que a los españoles, y juzga de pésima educación el que Gustavo, aunque fume también por la mañana, lo haga fuera de su casa y delante de ella. Sin embargo, el traductor en una nota aclara:

Todos estos pormenores sobre el fumar son muy impertinentes en España, en donde ya no padece ni la reputación de bien criado, ni la urbanidad, siendo tan general esta costumbre. Los extranjeros nos critican y nos imitan; nos tachan de bárbaros por las corridas de toros, y el que una vez ha estado en ellas no deja de asistir a ninguna. Dentro de pocos años tal vez no criarán nuestras Américas bastante tabaco para la Francia (Rementería, 1837, 191).

En consecuencia, la actitud de Dolores había de producir una disonancia cognitiva en el público, y acabaría tachándola de poco tolerante.

En cuanto a las relaciones de noviazgo, don Frutos en *El pelo de la dehesa* manifiesta una llaneza, una espontaneidad y, sobre todo, una proxémica que motivan la risa de la criada de la casa y las advertencias de la marquesa, madre de su prometida Elisa, como se ha dicho ya. De modo paralelo, Gustavo, aleccionado por las comedias áureas, llega a casa de su pretendida acompañado de unos estudiantes contratados para darle una serenata, y le pide una seña para poder entrar por el balcón. Ambas cosas también se habían visto en dramas contemporáneos ambientados en épocas anteriores, como en el propio *Don Álvaro o La fuerza del sino* o en *Amor venga sus agravios*. Ahora bien: lo que en el teatro había funcionado dentro de un marco y unas convenciones resultaba escandaloso en la vida ordinaria en los años cuarenta. Ante las excusas de Gustavo sobre sus creencias de «Pelar el pavo los cóvenes / y hacer música a las damas / y... dar asalto en balcones» (Bretón, 1843b, 17), don Cipriano se apresuraba a responder que quizás eran cosas de otra época, y el pelar la pava «desde las doce» solo se mantenía entre los gitanos. Pero únicamente quien conociera bien el sur español podría afirmar esto último con tal rotundidad.

Ocio y diversiones

Se alude en *Un francés en Cartagena* a los bailes españoles: en los escenarios teatrales sí se interpretaban ritmos populares en los intermedios, pero en las reuniones de sociedad, inclusive en las de las clases bajas, los bailes de moda eran los mismos que en Europa, conforme anota Pepa, la doncella, («Y poquito / me gusta a mí la mazurca / y el rigodón y el galope. / Pero lo que más me gusta / es el vals», Bretón, 1843b, 10), lo cual extraña y molesta a Gustavo, que trae unas castañuelas y ha aprendido un bolero y un poco de fandango. Con todo, solo tres años antes, don Frutos también manifestaba su gusto por la jota y no por la ópera (1840b: 49, 71).

Gustavo también habría de sacar a colación las corridas de toros y su deseo de asistir a una después de la boda. Tal mención y la referente a los frailes acaban con la paciencia de Dolores. Pero también en esto pudo equivocarse Bretón, porque todas las clases y posiciones sociales compartían la afición por los espectáculos taurinos,

desde los monarcas, que asistían regularmente a ellos, hasta las personas más humildes.

El siguiente error que comete Gustavo con su pretendida proviene de creer que las mujeres españolas llevan una navaja. Por eso, cuando ve a Dolores sacar un pomito de sales, se confunde y se apresura a «desarmarla». Esto a su vez provoca el desmayo de ella y acerca la acción al desenlace, donde, a diferencia de lo que ocurre en *El pelo de la dehesa* y en *Por no decir la verdad*, los personajes no tienen ningún inconveniente en retirar sus respectivas palabras de matrimonio.

Cambroneró afirmó haber tenido buen efecto la obra (1913, 56), pero solo se ejecutó dos noches en el Teatro del Príncipe y cuesta encontrar noticias de otras representaciones. Una excepción lo supone su puesta en escena en Barcelona en agosto de 1857 (Cervelló, 2008, 226). Además, los críticos reprobaron esta pieza unánimemente: la redacción de *El Reflejo* declinó comentar este y el resto de estrenos de aquellos días «pues no saldrían bien parados de nuestra pluma ni autores ni actores» (M^o, 1843, 144); el crítico de *El Heraldo*, por no ser severo, se contentó con decir que ni aun como chanzoneta valía, ni se reconocía en ella a su autor (Anónimo, 1843a, 3).

En este caso no solo ciertos puntillosos articulistas, sino el público la rechazó, según se consignó en *Revista de Teatros*: «el disgusto con que se oyó y la silba con que fue acompañada a mejor vida, deben haberle demostrado que con el público no puede uno andarse en chanzonetas» (Anónimo, 1843b, 2). Ignacio José Escobar, que había defendido a Bretón en otras ocasiones, no concebía cómo era posible haberse atrevido un autor de comedias tan ovacionadas a presentar «este deplorable engendro que ya llevó su merecido en la noche del viernes» (E., 1843: 3), aunque salvaba la idea que lo había generado. El mencionado crítico de *Revista de Teatros* ni siquiera en este punto mostró indulgencia: «...el señor Bretón de los Herreros ha exagerado las exageraciones de los franceses, y así ha salido ello tan inverosímil, tan insustancial y tan monstruoso» (Anónimo, 1843b, 2).

Lo más censurado fue la falta de realismo, empezando por el habla de Gustavo «...participa, en concepto del señor Bretón, de gallego, portugués, italiano, catalán y de todos los dialectos e idiomas más que de francés y castellano» (Anónimo, 1843b, 2), falta que se achacó en exclusiva al autor, y no a su intérprete, Julián Romea:

De sentir hubiera sido que Romea mayor hiciese de Gustavo si este papel hubiera estado escrito como el del francés de *Las ventas de Cárdenas*; mas no lo está, y por eso no echamos de menos al señor Sobrado (Anónimo, 1843b, 2).

Ciertamente, Bretón no era un lingüista ni tenía unos conocimientos de fonética que se desarrollarían mejor a lo largo del siglo XX gracias a los aparatos de reproducción, pero no resulta descabellado que el intento de pronunciar lo mejor posible fonemas inexistentes en la lengua gala procurara unas formas que no son las que suelen atribuirse a los hablantes franceses, y sí podían responder a lo percibido por el comediógrafo en alguno de aquellos visitantes de nuestro país o bien entre aquellos franceses que hubiera podido conocer en Bayona. Y por mucho que el redactor de la *Revista de Teatros* deseara defender a Romea, recaía sobre él gran parte de la responsabilidad en la imitación de un francés intentando hablar en castellano.

Como en el caso de otras obras mal recibidas, el reparto de los papeles seguramente la perjudicó: la obra se había escrito durante el verano de 1842 sin duda teniendo en cuenta a los componentes de la compañía de aquella temporada que concluiría en la primavera de 1843, y no creyendo que Romea, empresario y director de la compañía del Príncipe, donde venían estrenándose las obras de Bretón, iba a esperar casi un año a montarla, cuando en temporadas anteriores se llevaban a escena pocas semanas después de escribirlas. El error de no seguir esta pauta y no ejecutarla antes del cierre de la temporada 1842-1843 acarrearía no disponer de las mismas partes de la compañía.

Podría pensarse que contar con Matilde Díez, con Julián Romea y con Antonio Guzmán garantizaría una excelente interpretación, pero de hecho no ocurrió así: el crítico de *El Herald* llegó a calificar la ejecución de «desagradable» y no quiso dejar pasar la falta de tino en el reparto (Anónimo, 1843a, 3). Para Escobar estuvo «desmayada y floja», aunque Guzmán y Romea supieran sus respectivos papeles (1843, 3)... cosa que, por cierto, por lo que respecta al primero, no ocurría siempre.

En realidad, el papel de Gustavo habría sido mejor desempeñado por un característico como José García Luna, que sí figuraba en la compañía la temporada concluida en la Cuaresma de 1843. No contándose con él, el papel podría haberse repartido a Pedro Sobrado,

y precisamente tanto el crítico de *El Corresponsal* como, al día siguiente, el de *El Herald* decían que todo el mundo le había echado de menos (Anónimo, 1843a: 3; Escobar, 1843). Incluso Carlos Latorre, que hablaba perfectamente francés (Soria, 2008, 227-266), hubiera estado muy cumplido en el papel, pero no Julián Romea, por grandes que fueran sus méritos en el desempeño de otras comedias situadas en la época contemporánea. Y Escobar se atrevió a señalarlo, pese a que después de un encontronazo con este actor a propósito de criticar su desempeño en una obra de Romero Larrañaga (Varela, 1948, 121-129), parecía haber decidido no criticarle negativamente (o lo decidió por él *El Corresponsal*, periódico en que permaneció después de publicarse su despedida de él):

...Si el señor Guzmán sabía su papel, si el señor Romea mayor supo dar color al suyo del francés, es mucho más difícil hablar castellano chapurrado que francés puro. Nosotros, que hemos visto desempeñar al señor Sobrado con particular acierto este género de papeles, extrañamos que no se le hubiese repartido el de francés, del que acaso hubiera sacado mejor partido (E., 1843, 3).

El señor Romea mayor no sabe imitar bien el acento francés, en lo que consiste toda la gracia del papel que representaba: hubo momentos en que creímos estar oyendo al mayordomo asturiano del *¿Qué dirán?* (Anónimo, 1843a, 3).

Matilde Díez⁶ encarnó a Dolores en un papel muy por debajo de sus aptitudes, sin matices y, por tanto, sin posibilidad de lucimiento. Debe señalarse que ese tipo de personaje quejoso parecía escrito para Teodora Lamadrid⁷, cuyas maneras lastimeras en aquella época se le afeaban con frecuencia, aunque se la hubiera considerado actriz genial a los nueve años. Una vez más, Bretón había incorporado a un personaje el rasgo de un actor conocido, por defectuoso que fuera.

⁶ Matilde Díez Hermida (Madrid, 27-II-1818 / 15-I-1883, Madrid). Véanse los estudios sobre esta actriz (Ballesteros, 2012, II, 122, 226-232, 249-263, 269-298, 409-457, 706; Soria Tomás, 2010: 164; 2022; Calvo, 1920: 107-118).

⁷ Teodora [Ortega Hervella Cano] Lamadrid (Zaragoza, 26-XI-1820 / 22-IV-1896, Madrid). Véanse sobre ella las notas de Cambronero (1913, 44); Calvo Revilla (1920, 95-106); Ballesteros (2012, II, 715-716), Soria (2020).

El crítico de *El Heraldo* así lo insinuó: «...doña Teodora, hubiera lucido más en él y con menos trabajo» (Anónimo, 1843a, 3).

Al escribir la pieza, nuestro comediógrafo podía confiar en que Teodora Lamadrid interpretaría al personaje: se había casado con el compositor Basilio Basili el 14 de octubre de 1841⁸, había quedado encinta en los mismos días y el 8 de julio de 1842 había dado a luz a su hijo Ernesto (Fernández García, 1995, 301), de modo que estaría repuesta para la temporada de invierno, que era la mejor época para los estrenos, y además con pocas posibilidades de que un nuevo embarazo estorbara ocuparse del papel. Tras las discusiones habidas entre Lombía y Romea para configurar las compañías en la temporada siguiente, Teodora permaneció en el Teatro del Príncipe y perfectamente podía ejecutar un papel que parecía pensado para ella. Qué pudo ocurrir para que se encargara de él Matilde solo puede quedar en el terreno de las conjeturas.

Pepa, la criada, fue encarnada por Concepción Valero. Contratada por Julián Romea en la temporada 1842-1843, había salido por primera vez a escena para dar vida a un chicuelo, Martín, en *El redactor responsable*, y fue elogiada por su soltura en las tablas. Podría haber aprendido e imitado a su pariente Felisa Rodríguez para interpretar a Pepa, pero no cabe la menor duda de que alguien como Juana Pérez, pensando en la cual Bretón había creado otros personajes (Ballesteros, 2012, II, 726), hubiera logrado aplausos con cada una de sus intervenciones. Era, ciertamente, una lástima que Juana Pérez trabajara aquellos años en el Teatro de la Cruz y nuestro comediógrafo estrenara sus obras en el Príncipe.

De todos modos, la prensa fue galante con las actrices (E., 1843, 3) y, en concreto, con Matilde Díez, «porque esta excelente actriz no hace nada mal» (Anónimo, 1843a, 3).

En cuanto a Guzmán, a la vista de las ínfulas que había ido adquiriendo desde 1833 (Ballesteros, 2012, II, 337-344), se sentiría muy contento de ejecutar un papel de barba de los que solía interpretar Luis Fabiani, pero no parece que aplicara sus recursos para conferir comicidad a un personaje que carecía de ella absolutamente, y la comicidad era el punto fuerte de Guzmán.

⁸ Este dato ha permanecido inédito hasta hoy (APSSM, Matrimonios 41, f^o 181v).

El reparto de papeles condujo al fracaso: queda patente en que la pieza, en cambio, ha suscitado cierto interés entre los estudiosos del teatro decimonónico, quizás porque sirve más que muchas otras para ejemplificar distintos aspectos referentes a las costumbres de la época, aunque el adecuado reflejo de otras cuestiones resulte más dudoso, como se ha visto. Pero, en conjunto, los especialistas en Bretón han sabido entender el valor y las pretensiones de la pieza. En este caso, la posteridad ha sido mucho más benevolente que los contemporáneos.

Zatlin, entre el puñado de obras bretonianas que cita, aludió a ella como sátira de los franceses, motivo luego muy repetido en el género chico (1965, 30) y Lovett dio un paso más al crearla ejemplo de francofobia (1972). En cambio, Gies ha descubierto en ella la mutua incompreensión entre españoles y franceses, y las serias dificultades para casarse entre sí, con independencia de la gratitud debida a Francia y sus habitantes por parte de los exiliados españoles en tiempos del absolutismo (1997, 177-188; 2007, 183-186). También debería añadirse el favor de apreciar la cultura española, fueran cuales fueran los tiempos en que se mantuviesen determinadas costumbres.

Por su parte, la opinión de Miguel Ángel Muro se contrapone a la de Zatlin y Lovett, pues en su examen de conjunto y de las peculiaridades de esta pieza, recuerda cómo en la obra no se satiriza a propósito de nadie, ni del modo de pronunciar la lengua, y cómo se reconoce el esfuerzo realizado por estudiarla y también mejores logros que los conseguidos por los españoles respecto al francés. Importa más su conclusión respecto a que en la pieza se rechaza una versión folclorista de España y se verifica un canto a la cultura francesa por parte de los españoles (2000, II, 226). En este sentido, debe subrayarse que tal «canto a la cultura francesa» en el caso de Bretón de los Herreros suponía un reconocimiento de haber sido vencido en lo que había entendido como una causa «patriótica».

Por su parte, Garelli en su revisión de las opiniones de los críticos ha llamado la atención sobre sus prejuicios (1983, 65-69), ideas recogidas y ampliadas por Pau Miret, quien ha procurado recorrer, a partir de algunos ejemplos, la visión ofrecida por algunos redactores y escritores del momento, para luego también demostrar que Bretón se amparaba en la rusticidad con que se expresaban los personajes áureos para hacer a los suyos hablar según los usos decimonó-

cos, y si el riojano era censurado en este aspecto, también lo venían siendo los grandes escritores del siglo de Oro por parte de los formados en el neoclasicismo (2004, 174-179, 258).

Igualmente, Pau Miret ha resaltado que en esta obra se ofrecen ejemplos de cómo la divulgación del teatro de Calderón, propiciada por las famosas conferencias de los hermanos Schlegel a las que tanto debe la cultura de nuestro siglo de Oro, había propiciado que los europeos confundieran ficción y realidad, y creyeran costumbres peninsulares aún vivas las conductas y maneras observables en aquellas comedias (2004, 132-133, 243).

Conclusión

Ha podido comprobarse cómo, en general, cuando aparece alguno de los tópicos románticos vinculados con el tema del viaje en las obras de Bretón, los resultados son de tinte realista, y se subraya lo absurdo, lo irracional, lo insensato, lo disonante o lo estraçalario de la situación, hasta convertirla en cómica para un espectador aposentado, en su vida ordinaria, en un espacio y un contexto paralelos respecto al ofrecido en tales obras.

Bibliografía

Archivos

Archivo Histórico de la Parroquia de San Sebastián (Madrid). (AHPSS).

Libro de Difuntos nº 44.

Libro de Matrimonios nº 41.

Fuentes primarias

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. (1835a). *Elena*. Madrid. Imprenta de don Tomás Jordán.

..... (1835b). *El hombre gordo*. Madrid. Imprenta de don Tomás Jordán.

- (1838). *El hombre pacífico*. Madrid. Imprenta de don José María Repullés.
- (1840b). *El pelo de la dehesa*. Madrid. Imprenta de don José María Repullés.
- (1840a). *Dios los cría y ellos se juntan*. Madrid. Imprenta de don José María Repullés.
- (1843a). *Los solitarios*. Madrid. Imprenta de don José María Repullés.
- (1843b). *Un francés en Cartagena*. Madrid: Repullés.
- (1851). *Obras. Poesías*. Madrid. Imprenta Nacional. Tomo V.

Fuentes secundarias

- ANÓNIMO (1843a). «Parte literaria. Teatro del Príncipe. *Un francés en Cartagena*, comedia en dos actos por don Manuel Bretón de los Herreros». *El Heraldo* (1 de mayo). 244. 3.
- (1843b). «Revista de Teatros. *Un francés en Cartagena*» *Revista de Teatros* (6 de mayo). 118. 2.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel. (2012). *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid*. Logroño. Instituto de Estudios Riojanos. Tomos I y II.
- (2014). «Leonor de Vargas entre censuras». *Acotaciones*. 33. 11-30.
- BOLUFER PERUGA, Mónica (2008) *Mujeres y modernización: estrategias culturales y prácticas sociales (siglos XVIII y XIX)*. Madrid. Instituto de la Mujer.
- BRETÓN Y OROZCO, Cándido. (1883). «Apuntes sobre la vida y escritos de don Manuel Bretón de los Herreros». *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*. Madrid. Miguel Ginesta. Tomo I. III-XVII.
- CALVO REVILLA, Luis. (1920). *Actores célebres del teatro Príncipe o Español*. Madrid. Imprenta Municipal.
- CALVO SERRALLER, Francisco. (1995). *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid. Alianza Forma.
- CAMBRONERO Y MARTÍNEZ, Carlos. (1913). *Crónicas del tiempo de Isabel II*. Madrid: La España Moderna.

CERVELLÓ ESPAÑOL, Carlos. (2008). *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 (Teatro Principal y Teatro Circo barcelonés)*. Madrid. Universidad Nacional de Educación a Distancia [tesis doctoral].

DÍAZ ÁLVAREZ, Elisa. (2020). «El consentimiento paterno para contraer matrimonio: de la real pragmática de 1776 al proyecto de código civil de 1836». *Anuario de la Facultad de Derecho. Universidad de Extremadura*. 36. Doi: <https://doi.org/10.17398/2695-7728.36.579>

DÍAZ LARIOS, Luis F. (1996). «Los viajeros costumbristas». *Romanticismo 6. El costumbrismo romántico*. Ermanno Caldera (ed.). Roma. Bulzoni. 109-116.

..... (2002) «La visión romántica de los viajeros románticos». *Romanticismo 8. Los románticos teorizan sobre sí mismos*. Piero Menarini (ed.). Bologna. Il Capitello del Sole. 87-99.

E[SCOBAR, Ignacio José] (1843) «Salón literario. Teatros. Principio. Un francés en Cartagena, por D. Manuel Bretón de los Herreros», *El Corresponsal* (30 de abril), n° 1424; pág. 3.

ESCOBAR, José. (1983). «El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo romántico español». *Revisión de Larra: ¿Protesta o revolución?* J. R. Aymes et alts. (eds.). París. Les Belles Lettres. 161-165.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías. (1995). *Personajes ilustres de la parroquia de San Sebastián*. Madrid. Caparrós Editores.

GARELLI, Patrizia. (1983). *Bretón de los Herreros e la sua 'formula comica'*. Imola. Galeati.

GUILLÉN MARCOS, Esperanza. (1996). «La teoría del jardín paisajístico inglés en *Las afinidades electivas* de Goethe». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. 27. 121-132.

GAUTIER, Teophile. (1843) *Voyage en Espagne. Tra los montes*. Paris. Victor Magen Libraire.

GIES, David T. (1997). «Histeria versus historia. La imagen del francés en el teatro español». *La imagen de Francia en España: (1808-1850). Coloquio internacional Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle*. Jean-René Aymes, Javier Fernández Sebastián (eds.). 177-188.

..... (2007). «Francofilia y francofobia en el teatro español del siglo XIX». *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Beatriz Mariscal, Blanca López de Mariscal y María

Teresa Miaja (eds.). México. Fondo de Cultura Económica. Tomo III. 179-192.

LAÍNA, José María. (1993). «Licencia paterna y real permiso en la Pragmática Sanción de 1776». *Revista de Derecho Privado*. 77-4. 355-378.

..... (2003). «La Pragmática de Carlos IV y el matrimonio de los hijos de familia». *Revista de Derecho Privado*. 87-4. 507-521.

LOVETT, Gabriel. (1972). «Francophobia in Nineteenth-Century Spanish Letters». *Kentucky Romance Quarterly*. XIX. 285-299.

MIRET, Pau. (2004). *Las ideas literarias de Bretón de los Herreros*. Logroño. Instituto de Estudios Riojanos.

Mº. (1843a). «Libro de memorias». *El Reflejo* (20 de abril). 16. 128.

..... (1843b). «Libro de memorias». *El Reflejo* (4 de mayo). 18. 144.

MOLINS, marqués de [Mariano Roca de Togores]. (1883). *Bretón de los Herreros: recuerdos de su vida y de sus obras*. Madrid: Imprenta y fundición de M. Tello.

MURO MUNILLA, Miguel Ángel. (2000). «Un francés en Cartagena. Análisis de la obra». *Manuel Bretón de los Herreros. Teatro breve*. Logroño. Instituto de Estudios Riojanos. Tomo II. 25-27.

MUSER, Ricarda. (ed.) (2011). *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la Península Ibérica y sus descripciones (siglos XVIII y XIX)*. Madrid/ Frankfurt. Vervuert/ Iberoamericana.

REMENTERÍA Y FICA, Mariano (trad.). (1837). *El hombre fino al gusto del día. Manual completo de urbanidad, cortesía y buen tono*. Madrid. Imprenta del colegio de Sordomudos.

SORIA TOMÁS, Guadalupe. (2008). «Carlos Latorre. El actor que estrenó don Juan Tenorio». *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*. 25. 227-266.

..... (2010). *La formación actoral en España*. Madrid. Fundamentos.

..... (2020). «La cátedra de Declamación en la Escuela Nacional de Música: Matilde Díez y Teodora Lamadrid (1874-1896)». *Revista de Historiografía*. 34. 369-400.

..... (2022). «Matilde Díez, la divina, en Barcelona: el año cómico 1836-1837». *Anales de Literatura Española*. 36. 271-296.

VARELA, José Luis. (1948). *Vida y obra literaria de Gregorio Romero Larrañaga (1814-72)*. Madrid. C.S.I.C.

ZATLIN-BORING, Phillis. (1965). *The bases of Humor in the Contemporary Spanish Theater*. Florida. University of Florida.

MADRID EN LA MIRADA ¿ROMÁNTICA? DE LOS VIAJEROS A AMBOS LADOS DEL ATLÁNTICO

M. Pilar Espín Templado

(Universidad Nacional de Educación a Distancia. UNED).

Resumen

Se estudia la visita a Madrid en cuatro relatos de viajes escritos durante los años centrales del siglo XIX: *Mi segundo viaje a Europa en los años del 1840 al 42* del gaditano Guillermo Lobé, *Memorias de un viajero peruano (1859-1863)* de Pedro Paz Soldán y Unanúe (Juan de Arona), *Apuntes de viaje de México a Europa. En los años de 1870 -1872* de la mexicana Isabel Pesado de Mier, y *De Puerto Rico a Madrid. Estudios de viaje (1886)* del asturiano Manuel Fernández Juncos. Su relato sobre los espacios madrileños, el encuentro en la capital con personalidades, o las costumbres y carácter de sus habitantes se aproxima a la realidad observada, dentro de los elementos propios del relato de viajes decimonónico, lejos ya de la visión desfigurada a través de los tópicos románticos que ya habían criticado Mesonero y Larra, cuyas huellas de su costumbrismo realista siguen los cuatro escritores.

Palabras clave:

Guillermo Lobé, Soldán y Unanúe, Condesa de Mier, Manuel Fernández Juncos, costumbrismo romántico, Madrid, literatura de viajes.

Abstract

The visit to Madrid is studied in four travel accounts written during the central years of the 19th century: *Mi segundo viaje a*

Europa en los años del 1840 al 42 by Guillermo Lobé from Cadiz, *Memorias de un viajero peruano (1859-1863)* by Pedro Paz Soldán y Unanúe (Juan de Arona), *Apuntes de viaje de México a Europa. En los años de 1870 -1872* by the Mexican Isabel Pesado de Mier, and *De Puerto Rico a Madrid. Estudios de viaje (1886)* by the Asturian Manuel Fernández Juncos. His accounts of the spaces of Madrid, his encounters with celebrities in the capital, and the customs and character of its inhabitants are close to the reality observed, within the elements typical of nineteenth-century travel writing, far distanced from the disfigured vision of romantic topics that Mesonero and Larra had already criticised, whose traces of their realist costumbrismo are followed by the four writers.

Key words:

Guillermo Lobé, Soldán y Unanúe, Condesa de Mier, Manuel Fernández Juncos, romantic topics, Madrid, travel literature.

Introducción

Nuestro país fue por antonomasia, como es harto sabido, objeto de interés para los viajeros europeos por las características de su propia idiosincrasia, con frecuencia confundidas con los rasgos propios del exotismo romántico. Sin embargo, en los viajeros procedentes del continente americano, menos numerosos, se sumaron otras perspectivas a las usuales de los libros de viaje realizados por los europeos, como pretendo exponer.

Me voy a centrar en los libros de viajes de cuatro visitantes hispanos, cuya mirada sobre la sociedad española iba teñida con sentimientos y actitud diferente a la de los europeos, pues como afirma Serrano Segura (1993 a: s. p.) “estos viajeros veían y se sentían muy ligados a sus orígenes españoles, y todo en nuestra sociedad les resultaba familiar”. En mi opinión, podemos considerar a los cuatro escritores escogidos tan españoles como hispano- americanos, como iremos viendo en sus breves semblanzas biográficas

Por otro lado, también la acogida de los españoles a estos viajeros hispanoamericanos era diferente, como bien observa uno de nuestros autores, el peruano Pedro Paz Soldán y Unanúe, cuando visitó nuestro país en 1860:

[...]antes que simpatía, inspiramos curiosidad, la misma que sentiríamos nosotros al hallarnos de improviso frente a un antiguo retrato nuestro, hecho treinta o cuarenta años antes. Parece que los peninsulares fueran reconociendo poco a poco en nuestra fisonomía moral, borrados, confusos y extraños, los rasgos de la suya propia. De aquí el interés tierno”. (Soldán y Unanue,1971: 68).

Justificamos la selección de cuatro viajeros, dos españoles de nacimiento, el gaditano Guillermo Lobé y el asturiano Manuel Fernández Juncos, pero cuya vida transcurrió en su mayor parte en la América hispana, y otros dos nacidos en el continente americano, Pedro Paz Soldán y Unanue, peruano, y la autora mejicana, Isabel Pesado de Mier. Los cuatro están especialmente ligados a España por vínculos familiares y/o intelectuales. Cubren además la cronología central del siglo XIX, desde la década de los años cuarenta, concomitante todavía con nuestro Romanticismo y Costumbrismo español y con el punto álgido del Romanticismo hispanoamericano, lo que nos permite observar su evolución hasta la década de los 80, años en los que el realismo está ya asentado en la narrativa.

Muchos son los teóricos de la literatura de viajes que coinciden en las dificultades de deslinde del género, pero en el que se definen como características primordiales el doble aspecto documental y literario, el despliegue ante el lector del itinerario físico y cronológico, la abundancia de descripciones de ciudades y de sus monumentos o museos, y la recreación de las costumbres de sus pueblos con digresiones intercaladas. Sin embargo, hay que tener en cuenta que estas características pueden aparecer en la narrativa de otro género y “sólo hay libros de viajes cuando las circunstancias del recorrido -descripciones, noticias, informaciones- dominan claramente sobre la experiencia del viajero” (Miguel Ángel Pérez Priego (1984:217-239)¹

Alburquerque-García (2011:15-34) considera que los tres rasgos fundamentales que caracterizan dentro de la literatura de viajes al relato de viajes son: 1º) su esencia como texto factual, es decir que nace, se desarrolla y termina siguiendo el hilo de unos hechos que responden a la realidad; 2º El predominio en estos relatos de la descripción como configuradora del discurso sobre la narración, y 3º su

¹ Tomo la cita de M^a Isabel Jiménez Morales (2009:1)

carácter testimonial por el que se garantiza la objetividad y cercanía de lo que se ha vivido (y recorrido), y el supuesto compromiso con la ecuanimidad del relato lo cual, obviamente, no anula la relativa parcialidad de lo relatado.

Siguiendo estas premisas, escogemos aquí cuatro ejemplos de relatos de viajeros hispanos, visitantes de Madrid, ciudad en la que realizan una de las escalas insertas en sus viajes de mucho mayor recorrido, y que, en líneas generales, cumplen los rasgos genéricos arriba expuestos, pero con divergencias entre ellos empezando por las intenciones, parcialmente indicadas en la denominación que otorgan a los relatos, hasta la temática y el estilo de lo relatado.

Repasaremos diacrónicamente los cuatro relatos de viajes revisando tres ítems en cada uno de nuestros escritores: 1. Intencionalidad de la obra. 2. Espacios madrileños 3. Encuentro con personalidades o con el pueblo madrileño o español y sus costumbres ²

1. DÉCADA DEL 40: *Mi segundo viaje a Europa en los años del 1840 al 42*. RELATOS. GUILLERMO LOBÉ, (CÁDIZ 1785- CUBA, 1883)

1.1. Intencionalidad de la obra

Guillermo Lobé, (1785-1883) gaditano de nacimiento como su madre y de padre holandés fue el hijo primogénito de Maurits Jacob Lobé, (Amsterdam 1754) cónsul de los Países Bajos en Cádiz desde 1780 y casado con Maria Manuela Ravina en dicha ciudad. Guillermo fue también, como su padre, Cónsul de los Países Bajos en Cádiz y Sevilla en 1815, y en 1825 embajador de los Países Bajos en Cuba. Guillermo llegó joven a la Habana, donde se dedicó al comercio e investigación de drogas medicinales. La medicina cubana le señala como el reformador de los establecimientos de farmacia en Cuba donde vivió desempeñando el cargo diplomático.

Cuando escribe su obra titulada *Mi segundo viaje a Europa en los años del 1840 al 42*, a la que califica de “Relatos”, en su introducción comunica “Al lector”, propósitos novedosos respecto a las dos características que distinguen, según M^a del Mar Segura, los relatos

² Nos parece más pertinente en nuestra exposición seguir la cronología de los años en que se realizan los viajes, que exponer las obras siguiendo la fecha de nacimiento de sus autores.

de viajes de las guías³, ya que nos advierte de que su propósito es totalmente diferente a ambos, pues en este su segundo ensayo (después de *Las cartas a mis hijos*) propendería a ser recreativo y que sus “honradas intenciones”, se reducirían únicamente “a buscar la verdad por cuantos medios estuvieren siempre a nuestro alcance, [...] y emprender el osado proyecto de profundizar más y más el espinoso estudio de la importante causa e intereses de la nación española, [...] y que siendo este el objetivo lo ofrece al público “siendo fruto tal cual lo hemos llevado a cabo, de nuestras asiduas pesquisas y lucubraciones” (Lobé: 1842: “Al lector”: I-VI, tomo III).

Se nos aparece aquí una intencionalidad nada frecuente en los relatos de viajes como es la búsqueda de la verdad respecto a la nación española y la personalidad de sus habitantes frente a los cuales se sitúa con la firme voluntad de desmontar tópicos y vulgares creencias difundidas en otros relatos de viajeros visitantes de nuestro país.

Está claro que Lobé no se propone seguir un itinerario al uso del habitual libro de viajes, como muy bien lo explicita dirigiéndose al lector:

“Desistimos, pues, por tal cúmulo de razones de erigirnos en puntuales coronistas de nuestra ruta hasta Madrid[...]. Empero viajamos y viajaremos con él (el lector), mas no como creyera para presentarle este ó aquel hombre, tal ciudad ú esotra población, con escrupulosa y nimia exactitud. En ningún sentido fuera semejante nuestra intención, ni puede serlo nunca: por lo tanto no deben aguardarlo nuestros amigos, después de prestarles esta declaración esplicita (sic), y cuando la constante tendencia de nuestros trabajos les manifiesta de contado que llevamos por mira trazar la fiel

³ Según el repertorio bibliográfico de M^a Mar Serrano, seguramente el más documentado junto con el de García Romeral, ambos publicados en la década de los noventa del siglo XX, es clara la distinción entre Guías y Relatos. Pero, aunque las dos tendencias que Serrano Segura señala en siglo XIX fueron “la sutileza evanescente en los relatos de viajes frente a la tozuda insistencia en el detalle de las guías”. Sin embargo, como ella misma corrobora, existieron también sin duda en el siglo XIX “relatos de viaje que detallaban exhaustivamente lo que su autor veía, y se publicaron asimismo guías tan superficiales que no logran dar una imagen ni tan siquiera aproximada de aquello que describían”. (Serrano Segura: 93 b: 8).

pintura del estado social de España (cual le hemos comprendido). (Lobé: 1842: Tomo III, capít. XXVI: 4-9)

1.2. *Madrid, capital europea. Sus espacios*

El capítulo XXVII del tercer volumen es en el que desarrolla su visita a Madrid. Para Guillermo Lobé es mucho más importante examinar los “usos y costumbres” de un pueblo para considerar los valores de la nación a la que pertenecen, que describir sus monumentos y obras de arte. (Lobé: 1842: Tomo III, capít. XXVII:34)

Lobé duda mucho de que Madrid haya llegado al “cúmulo de horrores e iniquidades” y a “las ruines pasiones que denigran el linaje de los humanos” que incomprensiblemente permiten los gobiernos en las grandes poblaciones como Londres, París, Nápoles o México, pues aunque la capital española no sea “modelo concluido de perfecciones”, “todo tiene, de todo hace alarde la coronada villa [...] pues no está falta de lujo, ni de sociedad amena, ni de aires de grandeza, ni de monumentos de gloria, ni de recuerdos históricos, ni de pujos de saber”. (Lobé: 1842: T.III, capít. XXVII: 34)

Asimismo, Lobé establece la diferencia entre el habitante de Madrid o de las capitales de provincia peninsulares, con los que habitan en los pueblos:

El que no haya visitado más que a Madrid; el que tan solamente haya observado al español de las capitales de provincia, o los pueblos del litoral, ignora o desconoce al pueblo que mancilla. En las ciudades peninsulares no existiera empero jamás la *vanidad* y la *presunción* de ningún otro modo, bajo de otro aspecto, ni teniendo distinta faz o semblante, que el que estos propios vicios afectan en las demás grandes poblaciones del mundo civilizado; y aun en España nos atrevemos a decir, en ningún tiempo exageradas (sic) al punto que las vimos, y compararse pueden aun en otros muchos reinos del universo culto. (Lobé: 1842: T. III, capít. XXXIX: 335)

1.3. Encuentro con personalidades. Carácter y costumbres del pueblo madrileño

Defiende al pueblo español a ultranza, mediante el recurso de conversaciones y diálogos que escucha y en los que interviene: en el Prado, en el café de Cervantes (capítulo XVII), en el café del Príncipe (XXXVI), en la diligencia (XXXVI), y nos deja claro que la envidia es la que mueve a los extranjeros a desvirtuar el carácter de los españoles, siendo el único defecto el de sus gobernantes, y de que lo único que falta a este país para llegar en pocos años a la cumbre de la prosperidad, que afianzarían sus elementos positivos, es una temporada (de igual número de años de la buena administración o gobierno de que ha carecido desgraciadamente: “Acúsele al gobierno, a las instituciones.... A errores torpísimos de economía política, a faltas muy graves que en el antiguo mundo,[...]han cometido y distinguieran en los siglos postreros respecto también a sus posesiones ultramarinas, otras potencias y monarcas tan atrasados como España en ciencias administrativas[...] (Lobé: 1842: vol. III, capít. XXXIX: 341-342)

No hallamos en este libro descripción física de ciudades o monumentos, ni obras de arte, sino descripción psicológica y moral de las costumbres sociales: la falsa pereza atribuida al trabajador español, la falta de instrucción a la mujer española, la vanidad o soberbia con las que se califica al pueblo español. Todas esas inculpaciones, según Globé, injustamente atribuidas al pueblo español y a sus costumbres por desconocimiento o envidia de los visitantes extranjeros, las va explicando y argumentando sus razones para desmontarlas, y culpar a los responsables, por regla general la clase política. En este sentido, nos recuerda las intenciones confesadas por Mesonero de la “búsqueda de la verdad” en sus *Escenas matritenses* ante la errónea perspectiva adoptada por los viajeros extranjeros que han intentado describir moralmente la España desfigurándola, y se propone

“presentar al público español cuadros que ofrezcan escenas de costumbres propias de nuestra nación, y más particularmente de Madrid, que como corte y centro de ella, es el foco en el que se reflejan las de las lejanas provincias [...]

donde se venga al carácter nacional de los desmedidos insultos, de las extravagantes caricaturas en que le han presentado sus antagonistas.” Mesonero Romanos: *Las costumbres de Madrid*: 1845:3-4).

2. Décadas 50 y 60. *Memorias de un viajero peruano* (1859-1863). Pedro Paz Soldán y Unanúe (Juan de Arona), (Perú 1839-1895)

Soldán y Unanúe (1839-1895) nacido medio siglo después de Lobé nos da fe de su pasión por las letras desarrollada desde su infancia y adolescencia en la biblioteca de su abuelo, médico humanista, y en la hacienda Arona de su padre, en el valle de Cañete, provincia de Lima. Su contacto con las tareas del campo y sus gentes labriegas, le inspirarán su seudónimo “Juan sin tierra” que alterna con el de “Juan de Arona” cuando la pobreza asoma a su vida por la pérdida del patrimonio paterno. Su espíritu romántico y aventurero le lleva a interrumpir sus estudios y a emprender un largo viaje por Europa y Oriente entre 1859 y 1863. Al poco de su regreso concluyó el relato del libro que nos interesa en este momento, al que tituló *Memorias de un viajero peruano*, quedando inédito hasta la edición realizada por la Biblioteca Nacional de Perú, en 1971, prologada por Estuardo Núñez, de cuya introducción a esta primera edición tomamos estas referencias biográficas.

De su largo viaje por medio mundo nos centraremos obviamente en su estancia en España, y más concretamente en Madrid, en 1859, a la espera de la apertura de cursos en los que se había inscrito en la Universidad de La Sorbona en París. Muchas páginas de *Memorias de un viajero peruano*, se encontraban dispersas y publicadas, a lo largo de muchos años, en periódicos diversos (*El comercio*, *El Nacional*, *El Correo del Perú*, y sobre todo *El Chispazo*) y fueron rescatadas por Estuardo Núñez que considera la obra como “uno de los aportes más calificados del Romanticismo hispanoamericano a la literatura de viajes y singular documento de sutileza, de sensibilidad y de sávido humorismo, que reivindica un tanto la escasa y débil producción de la generación romántica”. (Núñez: 1971: Estudio preliminar)

2.1. Intencionalidad de la obra

Para Juan de Arona, viajar fue, en sus palabras “un oficio, un arte, una ciencia, una tarea,...y nos cuenta que “cuadernitos de bolsillo recibían diariamente mis apuntes escritos con lápiz...”. (Soldán y Unánue: 1971: 51). Para él viajar fue una necesidad intelectual, cultural, estética, debido a su espíritu inquieto, afanoso de saber (en este sentido se acerca al viajero ilustrado) y amante del paisaje y de la naturaleza (Villarán Pasquel: 1937: 89).

Como hemos dicho, llega a España, su “meca literaria”, pues según declara “lo invadía la fiebre por verse en España” y a Madrid en pleno mes de julio con calor asfixiante y la consiguiente ausencia de la mayoría de las personas a las que iba recomendado pues se hallaban veraneando fuera. A finales de agosto, regresaron los literatos a los que deseaba visitar, Bretón de los Herreros, y Ventura de la Vega, con quien coincidió en la casa de huéspedes en donde se alojó (Villarán Pasquel: 1937: 18-19).

2.2. Madrid, capital europea. Sus espacios

Cuando Soldán y Unanúe llega a Madrid, le afecta el calor madrileño, en pleno julio de 1859, al que define como “infernol, desesperante y africano”, lo que no le impide acompañar a su narración del humor que le caracteriza:

Los que no pueden emigrar, no tienen más veraneo que el siguiente: a las cinco de la mañana en punto (porque un minuto después ya sofoca el calor) a los jardines del *Retiro*, que en estos meses son el *Respiro*, porque sólo ahí y de madrugada se puede respirar; y por la noche el Salón del Prado[...]

Compara los sitios de esparcimiento madrileño con los de Lima:

Nada más bullidor, más animado, más brillante que ese verdadero *salón madrileño*: figúrese el lector limeño, (*si licet parvis componere magna*), la parte central de nuestra escueta alameda de los *Descalzos*, ... lleno de buena sociedad distribuida en grupos de tertulia o circulando, mientras los

carruajes desfilan acompasadamente o permanecen apostados al exterior, bajo la luz del gas. Los muchachos y otros pregoneros se desgañitan anunciando ¡cerillas! (fósforos de cera), *agua fresca* (que llevan en unos cántaros) con azucarillos; y los periódicos y periodiquillos nocturnos, muchos de ellos satíricos. Yo sentado solo y triste en mi silla, desconocido para todos, imberbe, asistía a las conversaciones de derecha e izquierda sin poder tomar parte en ellas, ¡no estábamos en Lima!, sin ser notado siquiera. (Soldán y Unánue: 1971: 53. Capít. III)

También nos da cuenta de sus sucesivos alojamientos en fondas o casas de huéspedes, con descripciones detalladas de los lugares y sus inquilinos y vecinos

Me pasé a una *casa de huéspedes*, y nunca hallé menos *peros* en mi vida doméstica que entonces: calle de *Alcalá*, la más ancha, la más alegre, la más céntrica en Madrid, y una de las que más me agradaban. Las otras calles, con pocas excepciones, son quizá más angostas que las de Lima, oscuras y aun desaseadas. Allí me instalé, número 24 (o 25) en un piso principal, por lo que apenas tenía que subir unos pocos escalones para llegar a mi cuarto. (Soldán y Unánue: 1971: 61. Capít. III)

2.3. Encuentro con personalidades. Carácter y costumbres del pueblo madrileño

Juan de Arona tenía mucho interés en visitar a “ilustres literatos” y cuando, a finales de agosto, por fin llegan de los sitios de veraneo tiene ocasión de varios encuentros con Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega, narrados con humor y curiosas observaciones, como por ejemplo la descripción de Bretón, al que venía recomendado por el célebre literato peruano Felipe Pardo y Aliaga. La visita de Bretón tuvo lugar en la Academia española de la que era secretario, y así nos lo describe en su apariencia física: “[...] subí la ancha escalera, el aspecto de Bretón era pesado, casi austero; gorda su cabeza, gorda su cara y gorda su nariz. Su color tiraba a rubicundo

y su cabello gris estaba cortado tan cortito como lo que en Francia se llama a *la malcontent*.” (Soldán y Unánue: 1971: 64. capít. IV).

Cuando Juan de Arona, deseando saber su opinión sobre Zorri-lla, uno de los poetas españoles que más entusiasmaba a la juventud hispanoamericana, dice que Bretón, apenas oyó mencionar su nombre, exclamó: “Ese es poeta hasta por sus coyunturas”. De la Avellaneda, cuyo último drama, *Baltasar*, se representaba con gran éxito en esas noches por don José Valero en el teatro del *Circo*, afirmó que “era una mujer que había nacido para la epopeya”, y calificó a su último drama, el *Baltasar* como tal: “casi una epopeya”. (Soldán y Unánue: 1971: 62-64. capít. IV)

Arona nos describe en estas páginas no solo a su interlocutor, sino a su entorno, sea el despacho de Bretón o la casa donde habita Ventura de la Vega, de la calle del Prado, n.º 4, piso segundo: “La casa era de las antiguas de Madrid, de esas casas hondas, lóbregas, deterioradas, de escaleras y descansos [...]”. La dificultad en visitarlo le lleva a dejarle la ingeniosa tarjeta de visita con el recado de que se resignaba «a no tener la ventura de conocer al señor don Ventura». Inmediatamente, nos narra Arona, se presentó en su casa llamándolo *paisano*, con su voz aflautada y un tanto hueca, y deshaciéndose en excusas. A Ventura de la Vega también lo describe detalladamente en su apariencia física, no carente de ironía caricaturesca: “Era un hombre de pequeña, delgada y trigueña figura, expresión de semblante y tono de voz de hombre extenuado. Lucía cabellos por la parte baja de la cabeza, y la tapa de los sesos monda y lironda y abovedada...” (Soldán y Unánue: 1971: 65. capít. IV)

Definitivamente Soldán y Unanúe encuentra que “los puntos de semejanza entre España y nuestros pueblos son tantos, que sólo de tarde en tarde y como saliendo de un sueño, me acordaba de que estaba en Europa” y opina del pueblo español que “la clase popular de España, aunque tosca y grosera a más no poder, es mejor que la de muchas otras partes: muy honrada, muy servicial, y muy delicada; muy espontánea y muy original en sus chistes” (Soldán y Unánue: 1971: 68. capít. IV)

3. Década del 70. Apuntes de viaje de México a Europa. En los años de 1870, 1871 y 1872. Isabel Pesado de la Llave, condesa de Mier, (Orizaba, Veracruz / México 1832; París, 1913)

La tercera autora que nos ocupa, la condesa de Mier, fue escritora y filántropa mexicana cuyo libro más destacado es el que nos ocupa y al que intituló “Apuntes de viaje”. Era hija del hacendado mexicano, político, escritor y periodista José Joaquín Pesado y de M^a de la Luz de la Llave y Segura, familia cuyo origen data del siglo XV. En 1868 casó con Antonio de Mier y Celis, duque de Mier, con quien tuvo un hijo único que murió recién nacido. Esto le causó gran depresión, como ella misma cuenta en su libro y fue lo que la indujo a realizar el viaje por Europa y a escribir sus apuntes sobre el mismo. También escribió poesías, algunas de las cuales intercala en su libro de viaje a Europa.

3.1. Intencionalidad de la obra

El motivo y la intención de su escritura nos lo explica en la dedicatoria y en la primera página: “Esta obra la dedico exclusivamente a mi familia, como cariñoso recuerdo”. El 8 de mayo de 1870, Isabel escribe, al inicio de sus apuntes, parte de la causa por la que emprendió su viaje a Europa: “Este viaje lo emprendimos para que me repusiese de una grave enfermedad que me condujo a las puertas del sepulcro, hundiéndome en la más negra tristeza. Tomo esta relación desde mi salida de México, acompañada de mi marido Antonio y Carmen mi hermana...” (Pesado de Mier: 1910: 3) ⁴.

Pero es más avanzado el relato, cuando desembarcan unos días después, en la Habana, a su llegada a la fonda, cuando Isabel nos detalla aun más la causa de su enfermedad:

Al entrar en el comedor, los ramilletes que adornaban la mesa me parecían que exhalaban un aroma triste, recordan-

⁴ Citaré en el texto a Pesado de la Llave, Isabel (1910), condesa de Mier, como Pesado de Mier (1910), ya que en el libro ella firma de esa manera, y no con su nombre de soltera completo.

do que ese mismo día, hacía cuatro meses debía haberme muerto. La pérdida de mi hijo, el temor al vómito y el estado de debilidad en que me hallaba, por el mareo y falta de alimento, melancólicas ideas me sugerían a cual más desgarradoras. (Pesado de Mier: 1910: 6).

Su viaje por Europa viene muy detallado en el primer capítulo del libro titulado “Itinerario del viaje” iniciándose el mismo consignando fecha y hora: “El día 4 de abril de 1870, a las ocho de la mañana salimos de México hacia Puebla...haciendo las jornadas siguientes” y a continuación expone, en una relación a modo de índice todo el viaje desde Puebla hasta Veracruz, indicando jornada tras jornada. (Pesado de Mier: 1910: 1-2). A partir de su embarcación en Veracruz rumbo a La Habana dan comienzo sus *Apuntes de viaje*, del cual nos fijaremos exclusivamente en sus dos viajes a Madrid.

La primera visita a la capital española la realiza de paso hacia Lisboa, procedente de Francia, primer país donde desembarcó en Europa el 8 de mayo de 1870. La rapidez de este paso por España no impide a la condesa ser minuciosa en sus observaciones, desde las gastronómicas: diferencias entre el chocolate mexicano y el español “una mixtura casi negra y tan espesa que se podría cortar con cuchillo” (Pesado de Mier: 1910: 21). La comida en los hoteles es en su opinión “a la francesa” lo que le lleva a pensar “que estos establecimientos están a cargo de franceses, tanto en las ciudades de alguna importancia, como en los caminos, de manera que hemos perdido la esperanza de gustar los platos nacionales”, y, desde luego en la moda femenina y los usos y costumbres de la mujeres españolas que observa en los paseos del Prado, Recoletos, o Castellana “se presentan generalmente con una mantilla, chal, o sevillana de blonda de seda, blanca o negra, prendida en la cabeza con mucha gracia, dejando descubierto parte del peinado, en el que colocan una flor, de vivos colores. Es el paseo que eligen en la tarde para lucir sus trajes, coches y libreas. Son bastante bonitas las madrileñas, con cabello negro y ojos oscuros (sic), vivos y expresivos, y muy animadas para hablar”. (Pesado de Mier: 1910: 23).

3.2. Madrid, capital europea. Sus espacios

En su segunda visita a España llega a Madrid el 8 de septiembre. De nuevo, igual que a Juan de Arona, el calor madrileño le parece insoportable: “Nos alojarnos en la calle del Arenal, número 16 y 18. Yo estaría contenta, si el calor no fuese tan horroroso. No es posible comer, dormir ni salir a la calle. Estamos constantemente en un baño de fuego; creo que no serán más fuertes las llamas del Purgatorio” (Pesado de Mier: 1910: 97).

Visita y describe detenidamente no solo espacios exteriores de la capital, sino también sus lugares emblemáticos y los de la provincia: El Escorial, con todo lujo de detalles sobre el Monasterio, el palacio de Aranjuez, y en la capital, el palacio Real. Las visitas a los palacios son exhaustivas: los del duque de Osuna, uno fuera de la ciudad, que se llama la *Alameda*, y el otro en la población, con el nombre de *Las Vistillas*, “quizá por las hermosas vistas que presenta, siendo el terreno muy accidentado” (Pesado de Mier: 1910: 103). El palacio del Marqués de Salamanca en Carabanchel le parece espléndido en sus salones y jardines.

Tampoco omite la visita iglesias y museos madrileños: el Naval, el de ingenieros, el de Historia Natural “rico y completo”, y como no podía ser menos el museo del Prado:

“el gran museo de pinturas de esta ciudad está en el Paseo del Prado, con una magnífica fachada, y hermosísimas y numerosas salas, altas y bajas, con originales de los pintores más notables [...] Para ver detenidamente lo que este Museo encierra, se necesitarían varios días. Los que lo conocen á fondo y pueden compararlo con otros, aseguran que es el mejor del mundo” (Pesado de Mier: 1910: 106).

Sus juicios sobre Madrid suelen ser ponderativos y de alabanza: “Esta ciudad, cuenta muy buenos edificios con magníficas fachadas, palacios suntuosos y casas excelentes” (Pesado de Mier: 1910: 113). Ensalza mucho el “paseo” del Retiro, ofreciéndonos una detallada descripción de su arbolado, estanque y estatuas:

El paseo del Retiro es digno de llamar la atención. Lo forma un grande y hermoso parque, con arboleda no cor-

pulenta. De lo que he visto hasta hoy en Europa, noto que nuestros árboles son verdaderos gigantes comparados con los de aquí, [...] Tiene un grandísimo estanque, con numerosos botes para recorrerlo, muchos ánsares, cisnes, patos y un restaurant en la orilla. Todo está cercado de un magnífico barandal de bronce. Hay asientos muy confortables para descansar [...] Mucho me agrada este sitio; no pude recorrerlo todo, porque no se permite la entrada á los coches y me fatiga andar á pie. (Pesado de Mier: 1910: 23-24).

Como es habitual en los visitantes extranjeros, la Puerta del Sol le llama mucho la atención:

“La «Puerta del Sol» se puede llamar el centro de la ciudad, y de esta plaza, como de rayos de una estrella, toman principio en todas direcciones las calles más concurridas y de mejor comercio [...] Estas calles están de noche, con más luz que en el día; perfectamente iluminadas y todo el comercio abierto” (Pesado de Mier: 1910: 113).

Tampoco deja de asistir a los teatros: “Los teatros que hemos visto son los siguientes: el Real, que es de la Ópera, del Príncipe, Circo de Madrid, de la Zarzuela (hoy destruido por un incendio), Novedades, Infantil, Lope de Vega, Calderón, Los Bufos, Variedades (también destruido por otro incendio), y la Cruz. La mayor parte buenos, están tapizados de papel rojo y dorado”. Se escandaliza sobre la reventa de localidades:

La venta de localidades en los teatros es lo más escandaloso que se conoce. Los anuncian á precio fijo, pero al acudir al despacho, contestan que se han agotado, por haberlos comprado los revendedores, quienes de acuerdo con el empresario los venden, en doble, ó triple precio del anunciado. (Pesado de Mier: 1910: 109).

3.3. Encuentro con personalidades. Carácter y costumbres del pueblo madrileño

La condesa enumera personas de la alta sociedad a las que ha visitado, y con quien han paseado y asistido a teatros y a su “padre político” el Sr. Don Gregorio de Mier y Terán.

Si bien la condesa no tiene concertadas entrevistas de carácter privado con literatos o políticos, no deja de informarse y acudir a los actos públicos de carácter político como son sus visitas a las cortes y al senado: “fuimos a oír hablar al gran orador Castelar; el día que Prim, presentó la candidatura del Duque de Aosta, para rey de España [...] No hay duda que Castelar tiene el don de la palabra [...] y el Duque de Aosta, siempre será rey de España, a despecho de la mayor parte de la Nación. No es querido el Organero Macarroni, como el vulgo le llama” (Pesado de Mier: 1910: 109-110).

Opina que, en general, las costumbres madrileñas se asemejan a las mexicanas “hasta cierto punto”, excepto en lo referente a la libertad de las mujeres, tan contraria a sus costumbres, lo que le causó gran admiración los primeros días, pero nunca envidia, debido a su carácter temeroso. Y detalla al respecto: “Las españolas viven en la calle y tienen libertad para salir en las altas horas de la noche sin que nadie las acompañe. Van a los teatros, compran sus billetes, asisten a las representaciones, cuando estas concluyen, van a los cafés, o se pasean por las calles y entran a sus casas lo más tarde posible. (Pesado de Mier: 1910: 113-114).

No se le escapan los detalles de la moda femenina, por ejemplo, respecto a la manera de vestir de las mujeres en los teatros:

Las señoras que van al patio, a las butacas, se presentan con velos negros en la cabeza, muy recogidos hacia atrás, dejando ver el peinado y llevan de un lado un ramo de flores naturales. En los palcos y plateas la toilette es más esmerada, pero no hay el lujo, sobre todo, en alhajas, que en el nuestro. El abanico no se suelta en el verano, ni de día ni de noche, á cualquier parte que se vaya, haciendo tal ruido, que hay veces no se oye la voz de los actores. (Pesado de Mier: 1910: 108- 109).

La condesa describe pormenorizadamente las corridas de toros españolas comparándolas con las mexicanas y tildándolas a todas de “barbarie”, y le llama la atención la relación de los toreros con la nobleza: “Parece extraño que en este país, la nobleza y gente de buena sociedad, alternen con los toreros, como si fuesen sus iguales; aún más, creen honrarse con su amistad” (Pesado de Mier: 1910: 104).

Concluye, tras su visita que Madrid, capital de España y de la provincia de su nombre, Castilla la Nueva” que “es sin duda una hermosa ciudad; sus calles, aunque no muy anchas ni regulares, son las mejores que he visto en toda España y también las más aseadas. El Manzanares, río cantado por los poetas, en tiempo de sequía, es menor que un arroyuelo, sin embargo, *adornan* sus orillas infinidad de lavanderas y tendederos de ropa...”

En cuanto a su estilo narrativo es de destacar que intercala poesías y descripciones de la naturaleza de un profundo sentimiento religioso. También expresa observaciones de tipo lingüístico diferentes entre México y España, como decir en vez de acostarse para dormir, o descansar en una cama, *echarse*, llamarse las jóvenes unas a otras, *chicas* y los estribillos de *está usted, por de contado, por sentado*, con la interjección ¡Ca! “que no la quitan de los labios” (Pesado de Mier: 1910: 114).

4. Década del 80. De Puerto Rico a Madrid. Estudios de viaje, 1886. Manuel Fernández Juncos (Ribadesella 1846 - San Juan de Puerto Rico, 1928)

4.1. Intencionalidad de la obra

El último relato, calificado por su autor de “estudios de viaje”, pertenece al asturiano-puertorriqueño Manuel Fernández Juncos, escritor, periodista, y político miembro del Gobierno autónomo de Puerto Rico. Su libro *De Puerto Rico a Madrid. Estudios de viaje*, publicado en Puerto Rico en 1886, pertenece claramente a la literatura de viajes. En él relata el regreso desde Puerto Rico a su lugar de nacimiento, Asturias, y a su patria, España, motivado por causas familiares: regresar a su hogar para encontrarse con su padre antes de que este quede completamente ciego.

En su libro, Fernández Juncos va alternando recuerdos de su infancia con relatos breves a modo de digresiones, con las descripciones de los lugares que visita desde su desembarco en Cádiz en viaje transoceánico procedente de Puerto Rico, donde llegó a los doce años enviado por sus padres para que se labrara un porvenir como comerciante.

El capítulo XIII inicia su llegada a Madrid, tras haber relatado sus visitas a Cádiz, La Coruña, Santander, Asturias, Palencia, Valladolid y Ávila. Las dos breves narraciones intercaladas las subtitula “intermedios”: *La novela de un estudiante*, y *La muerte del diablo*.

Sobre la capital confiesa que “Necesitaría escribir un libro entero para dar a mis lectores una idea de la población de Madrid, sus edificios más famosos, sus parques, sus jardines, sus teatros, sus monumentos, sus antigüedades ...”, excusándose por su falta de tiempo solo apto para

las presentes notas en donde no cabe más que la síntesis de mis impresiones personales, escritas rápidamente, sin meditación y sin alíño, como para auxiliar a la memoria en el recuerdo de mi primer viaje a la madre patria... He de limitar, por lo tanto, esta reseña a brevísimos apuntes de lo que más ha llamado mi atención en el poco tiempo que permanecí en la corte. (Fernández Juncos: 1886:197)

4.2. Espacios madrileños

Fernández Juncos nos relata su llegada a Madrid, a la Estación del Norte, concretamente al *Hotel Peninsular*, con todas las resonancias larrianas que le provoca por “sus antecedentes históricos y literarios”: “Ocupa todavía el mismo local (Alcalá, 7) [...], con su aparatosa fachada de palacio antiguo [...] y aquel soberbio patio que describió Larra hace medio siglo, cuando era el *Peninsular* famoso paradero de las *Diligencias Reales* que comunicaban a Madrid con casi todo el resto de la Península”. (Fernández Juncos: 1886:189-190)

Desde allí, contempla la Puerta del Sol “aquel hormiguero de gente alegre y bulliciosa que inunda a todas horas del día y de la noche la Puerta del Sol...Se da este nombre a una extensa plaza situada casi en el centro de Madrid, en la que desembocan diez grandes vías que en su mayor parte cruzan la población en todas direcciones...” (190-191)

Como todos los viajeros, sin excepción, se admira del movimiento de carruajes y personas de la Puerta del Sol, a la que califica “una especie de Babel española...la más alegre, expansiva, inquieta, vivaz y desordenada entre todas las Babeles” por su oleaje continuo de

gentes que “afluyen, giran, se mezclan y se confunden allí en incesante remolino”. (190-191).

En el siguiente capítulo, el XIV, Fernández Juncos describe teatros, y menciona los lugares de los principales paseos madrileños, haciendo mención detallada de las costumbres:

“Entre los paseos más famosos y concurridos de Madrid figura principalmente el Salón del Prado, ancha y hermosa vía flanqueada por varias hileras de árboles [...]son bellos también, aunque no tan concurridos como el Salón del Prado, los paseos de la Castellana, Recoletos, Atocha y otros, en cada uno de los cuales se ve un público especial y característico, que varía notablemente en las diversas horas del día y de la noche” (Fernández Juncos: 1886:199)

El capítulo XV lo dedica a los museos madrileños, y llama la atención la sincera admiración que le causa su visita al Museo del Prado: “Había oído hablar con elogio del Museo de pinturas del Prado, pero ni estas alabanzas ni los esfuerzos de mi imaginación lograron darme una idea previa de las maravillas del arte pictórico atesoradas en aquel edificio” (Fernández Juncos: 1886: 209)

Llama la atención la descripción detallada de muchos cuadros, donde trasluce su entendimiento y captación del arte, como buen conocedor de la pintura:

Medio día de verdadero asombro pasé en la sala de Goya, el más enérgico, el más apasionado y el más español de nuestros grandes pintores. Ante aquella incomparable valentía en el color, aquella espontaneidad, aquella manera propia y personalísima, la exactitud con que comprendió y pintó la vida real y las costumbres características de su tiempo, y sobre todo aquella facilidad y grandeza en la expresión del odio, la ira, la venganza, en su grado más trágico y terrible, se olvidan ciertas incorrecciones del dibujo y sólo se siente el ánimo inclinado a la admiración. (Fernández Juncos: 1886: 214)

Recordemos que Fernández Juncos luchó por la idea de un museo provincial en Puerto Rico, junto con Agustín Stahl, ambos miembros fundadores del Partido Autonomista Puertorriqueño en 1887,

alineamiento político de *El Buscapié*, el primer periódico que fundó Fernández Juncos. Fue él quien asumió la función de representante artístico promocionando la exposición, venta y circulación de obras de arte, recomendando la adquisición de cuadros para el proyectado futuro museo de Puerto Rico, faceta no muy estudiada en este autor según Badía Rivera, frente a la más conocida de su pasión por los libros y su labor de impulso en la creación de bibliotecas públicas en la isla. (Badía Rivera: 2017: 121-125).

En el XVI titulado “Varias cosas” nos da cuenta de su visita a la Biblioteca Nacional, el Ateneo, el Congreso, las iglesias, el Palacio Real, el Senado, Las Salesas, la cárcel modelo y los escritores presos finalizando con las corridas de toros, clásico tema que no falta en ninguno de los libros que llevamos consignados.

4.3. Encuentro con personalidades. Carácter y costumbres del pueblo madrileño

El encuentro de Fernández Juncos con personalidades es un ítem que, como muy bien señala Monserrat Amores, es de los que se convierten en inevitables en los relatos de viajes: “[...]el autor del relato de viajes tiene la posibilidad de convertir en centro de atención de algunas de las páginas de su libro a las personalidades con las que ha compartido algunas horas, que compiten en protagonismo con las visitas a museos, monumentos o con la asistencia a espectáculos” (Amores: 2000: 600). La autora citada, en dicho artículo, se ocupa de los retratos que Fernández Juncos traza de Emilia Pardo Bazán, José María de Pereda y Leopoldo Alas en sus sucesivas visitas a las ciudades de La Coruña, Santander y Oviedo, respectivamente.

Aquí nos ceñiremos a las personalidades o autores que Fernández Juncos describe en Madrid, en sus visitas o en sus encuentros por los paseos madrileños como el Paseo de carruajes del Retiro que le brindará la posibilidad de “pasar revista” a personajes famosos: “Allí va lo más granado y selecto de la nobleza, la banca y la política. Amén de las demás personas que tienen coche o lo alquilan por un par de horas para darse el gustazo de pasear cómodamente en unión de las grandes notabilidades de Madrid (Fernández Juncos: 1886: 200).

Observa a su paso a Don Alfonso XII “ya demacrado y enfermo en compañía de su esposa Dña. Cristina, [...] y me entretuve algún

tiempo contemplando la solicitud con que buscaban y perseguían algunos cortesanos el saludo un tanto frío y ceremonioso de los monarcas [...](202).

No dejan de ser curiosas las breves descripciones físicas y etopeyas que hace de escritores (Echegaray, Galdós, Campoamor) y políticos (Cánovas, Castelar) en este repaso visual a los carruajes del Paseo de coches del Retiro. El narrador se vale del recurso narrativo, tan propio de Larra, del acompañante que le informa: “Cuando visité por vez primera este paseo, iba conmigo en el coche un ingenioso y antiguo periodista muy conocedor de la sociedad madrileña y de las celebridades españolas residentes en Madrid” (Fernández Juncos: 1886: 202). Dicho acompañante, el cual muy probablemente se trate de Julio Nombela (Amores (2000: 606) le iba diciendo, al hilo del desfile de los coches a su vista, los nombres y la calidad de los personajes, que dan lugar a los breves retratos que de ellos hace Fernández Juncos. A Echegaray lo describe como “hombre de fisonomía larga y angulosa, ancha frente que termina en calva, y abultado y respetable bigote de guardia civil cumplido, es Echegaray, el ilustre ingeniero, el más vigoroso y fecundo de nuestros autores dramáticos de la era presente (204). A Pedro Antonio de Alarcón: “Aquél de más allá, trigueño y barbudo, cuya fisonomía recuerda la de los abencerrajes granadinos, es Alarcón (D. Pedro Antonio), excelente novelador y estilista, que narra como el primero y filosofa como el último”. A su pregunta sobre Pérez Galdós: ¿Y Pérez Galdós, el célebre novelista? el acompañante le responde: “Ese no tiene coche ni asiste a más paseos que al de Recoletos, desde las ventanas de su habitación, y aun allí, para estudiar los personajes de sus novelas, se esconde tímidamente tras de cristales o celosías. Es el hombre más huraño y modesto que hay en Madrid. (Fernández Juncos: 1886: 205-206).

De Campoamor tenemos el siguiente retrato: “ Pero mire usted aquél de la patilla blanca y brillante como la nieve, y de rostro sonrosado, lleno y varonil; el que viene en el coche descubierto, hablando y riendo sin cesar en medio de un corrillo de mujeres que le escuchan y le celebran. Es Campoamor, el famoso poeta de las *doloras*. Si este gran escéptico siente lo que escribe ¡qué bien sabe en ciertos casos disimular la duda y el dolor! (203)

También los políticos serán curiosamente descritos: Cánovas del Castillo, “casi siempre solo y como abstraído, de mirar desdeñoso y

bizco a través de relucientes gafas”, “el gran Castelar, el gigante de la palabra, la primera lengua del mundo[...]algo corto de estatura, ligeramente obeso, y vestido y afeitado con pulcritud”.

En cuanto a su opinión general sobre el carácter del pueblo madrileño de 1886, Fernández Juncos lo define como

“Madrid es ante todo un pueblo alegre y simpático. Tiene la vivacidad y la gracia del andaluz, el carácter aventurero y festivo del cántabro, la franqueza del aragonés y la generosa informalidad del hispanoamericano, todo ello realzado por una cortesía llana y afectuosa, que más parece rasgo característico que convenida fórmula social” (Fernández Juncos: 1886: 192).

Y concluye que “no difiere gran cosa el Madrid que yo he visto a la ligera del que describió en sus obras, con gráfico y regocijado estilo, mi bondadoso maestro *El Curioso Parlante*.” Y hace mención del vivo recuerdo en Lavapiés, en Vistillas y en las inmediaciones del Rastro de la existencia de gentes muy parecidas a las que figuran en el *Panorama* y en las *Escenas matritenses*. (1886: 193).

Conclusión

Tras este repaso de la visita a Madrid en cuatro relatos de viajes, dos escritores hispano-americanos y dos españoles afincados en América, visitantes de la capital durante los años centrales del siglo XIX, nos preguntamos cómo evoluciona la mirada romántica en la literatura de viajes desde la visión de Mesonero hasta el inicio del último tercio del siglo.

Creo que taxativamente podemos constatar la permanencia de los rasgos costumbristas, humorísticos y autobiográficos por parte de los autores que hemos estudiado. En ellos se pretende “pintar la verdad” de Madrid y de sus gentes según la entendía como escritor costumbrista Mesonero, sin detenerse en los tópicos pintorescos en los que se habían recreado los escritores románticos de las décadas anteriores en su visión de España.

Guillermo Globé centra su relato en la investigación del estado moral del pueblo español, de sus costumbres y de su manera de ser,

no de sus espacios y obras de arte. Reivindica el buen hacer y las cualidades del pueblo español, culpando a las autoridades políticas y legislativas de los defectos que se le achacan. Intenta desmontar los infundios que los visitantes extranjeros, por norma general, han ido atribuyendo a los españoles mediante la denuncia, como hace Mesonero Romanos, de la imagen deformada que de España y los españoles escriben tras visitar nuestro país. Por lo tanto, aquí se puede corroborar una vez más, la amplitud del concepto del relato de viajes enfocado en este caso fundamentalmente hacia la descripción de las costumbres de un país y de la moralidad o ética de sus habitantes, y de su sistema político más que desde el punto de vista de sus museos y monumentos. Creo que esta obra cabe dentro del género, ya que el narrador va visitando lugares de un itinerario previamente señalado, dando fe de los mismos (relato de un hecho factual) entrevistando y manteniendo conversaciones con los habitantes de dichos espacios, aunque se atienda fundamentalmente a lo moral, y no a espacios y monumentos artísticos. Creo correcto incluirlo en la tipología del relato de viajes considerando una vez más los muchos deslindes diversos dentro del género.

En los otros tres relatos las descripciones de los espacios madrileños y sus gentes abundan en detalles salpicados de humor, y siempre insertos en la narración de una experiencia biográfica.

Como dije al inicio de mi exposición, en los viajeros hispanoamericanos primaron otras perspectivas respecto al visitante europeo. Ya partían de un conocimiento previo, por su origen, y en general manifiestan su admiración a España, a la par que contrastan sus costumbres con sus respectivos países. Nunca se muestran contrarios a la metrópoli, aun cuando ejerzan algo la crítica, esta siempre es benévola. El balance de Madrid y sus gentes sobre otras capitales europeas es siempre positivo, si no superior, respecto a ellas.

En cuanto a los dos escritores nacidos en España, pero con la mayor parte de su vida transcurrida en Hispanoamérica, el reencuentro con su país de origen está teñido de nostalgia y recuerdos de niñez, todo lo cual les inclina también a emitir juicios favorables hacia el pueblo español en general y madrileño en particular, y sus costumbres.

En conclusión, si la novela romántica, coetáneamente al costumbrismo periodístico a partir de 1830, camina de espaldas a la pintura de la realidad, por el contrario, en la literatura de viajes mostrada

en estos cuatro ejemplos de relatos, es manifiesto el acercamiento a la realidad por sus autores narradores que testimonian la misma. Sus descripciones urbanas, artísticas, monumentales y de usos, costumbres y caracteres del pueblo de Madrid, se aproximan al espíritu de observación unido a la memoria de la sociedad madrileña, que estudiaba “el teatro social” con la aportación de datos, descripción de espacios y retrato de personajes de las *Memorias de El Curioso Parlante*. De todo lo cual, se evidencia que la literatura de viajes de los escritores que llegan de ultramar se nutrirá del punto de vista, el tono narrativo y los demás ingredientes del estilo costumbrista igual que sucedió con la literatura de viajes española (Freire: 2014:117-142). El apego a la realidad que llevó a los costumbristas románticos, desde Mesonero a Larra, a describirla objetivamente con una mirada cada vez más distante de la óptica de la subjetividad romántica, se detecta clarísimamente en estos relatos de la literatura de viajes de mediados del siglo XIX.

Los cuatro autores aquí estudiados no disimulan los modelos en los que se inspiran, mencionando a veces explícitamente las lecturas de lo escrito anteriormente por los autores canónicos costumbristas sobre el Madrid ahora contemplado por ellos. Siguen, por tanto, la pauta de intertextualidad que caracteriza al relato de viajes (Romero Tobar: 2005, Alburquerque: 2011). Son, por tanto, fieles a los patrones de sus lecturas, otro de los rasgos paratextuales configuradores y propios del relato de viajes decimonónico. Sus relatos madrileños se aproximan a la realidad observada, lejos ya de la visión desfigurada a través de los tópicos románticos que ya había criticado Mesonero, si bien no están exentos de subjetivismo en su literaturización. Por último, los autores estudiados dan fe de la multiplicidad de los moldes genéricos que el relato de viajes desarrolla en el siglo XIX, como bien queda plasmado en las diversas denominaciones que otorgan a sus libros: relatos, memorias, apuntes, estudios.

Bibliografía

ALBURQUERQUE-GARCÍA, Luis (2011). “Teoría e historia en los relatos de viaje”. *Revista De Literatura*, 73(145), 9–12. <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/249>

ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis. (2011b). “El ‘Relato de Viajes’: hitos y formas en la evolución del género”, *Revista de Literatura*. vol. LXXIII, n. 145, 15-34.

<https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura>

AMORES, Monserrat (2020) “Retratos literarios de escritores españoles en dos libros de viajes de Manuel Fernández Juncos y Luis G. Urbina”. *El siglo que no cesa: el pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI*. José Manuel González Herrán, Marisa Sotelo Vázquez, Marta Cristina Carbonell, Blanca Ripoll Sintes, (Coord.) Barcelona. Universitat. 600-615.

BADÍA RIVERA, Luz Elena (2017): *Historia de los museos de Puerto Rico 1842-1859: musealizando su patrimonio y narrando la identidad*. Tesis doctoral, Granada. Universidad.

FERNÁNDEZ JUNCOS, Manuel (1886). *De Puerto Rico a Madrid: estudios de viaje*. Puerto Rico: Tipografía de El Buscapié. Edición facsímil: 1998: Ribadesella. Asociación Cultural Amigos de Ribadesella en colaboración con la Biblioteca Nacional.

FERNÁNDEZ JUNCOS, Manuel (1886). *Habana y Nueva York: estudios de viaje*, Puerto Rico, Tipografía de El Buscapié, 1886.

FREIRE LÓPEZ, Ana M^a (2011). “España y la literatura de viajes en el siglo XIX”. *Literatura y espacio urbano. Anales*, 24, 2012, pp. 67-82. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020. 67-82

FREIRE LÓPEZ, Ana M^a (2014). “Mesonero Romanos ante la literatura de viajes romántica”, *La península romántica: el Romanticismo europeo y las letras españolas del XIX*, [Palma de Mallorca], Genuve. 117-142.

JIMÉNEZ MORALES, M. Isabel (2009). “Entre la crónica de viajes y la autobiografía: “Mi romería” de E. Pardo Bazán”. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

LOBÉ, Guillermo (1842). *Mi segundo viaje a Europa (especialmente a España) en los años 1841- 1842*. Madrid. Imprenta de Alegría y Charlain, 1841-1842, 4 vols.

MESONERO ROMANOS, Ramón (1845). *Escenas matritenses*. Madrid: Imprenta y Librería de D. Ignacio Boix. Edición facsímil: 1983. Madrid. Méndez Editores.

NÚÑEZ, Estuardo (1971). “Estudio preliminar” a *Memorias de un viajero peruano. Apuntes y Recuerdos de Europa y Oriente (1859-1863)* de Pedro Paz Soldán y Unanúe. Edición Digital basada en la de Lima Primera edición. Biblioteca Nacional del Perú. Fundación de la Biblioteca Nacional del Perú.

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

PESADO DE MIER, Isabel (1910). *Apuntes de viaje de México a Europa en los años de 1870, 1871 y 1872*. París: Garnier Hermanos, Libreros-Editores.

ROMERO TOBAR, Leonardo (2005). “La reescritura en los libros de viaje: las Cartas de RUSIA de Juan Valera”. Leonardo Romero Tobar y Patricia Almarcegui Elduayen (coords.). *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid: Akal. 129-150.

SERRANO SEGURA, M^a del Mar (1993 a). “Viajes y viajeros por la España del siglo XIX”. *Cuadernos críticos de Geografía Humana*. Universidad de Barcelona., Año XVII, Número 98, septiembre, 1993. Recuperado en: ub.edu/geocrit/geo98.htm (sin paginar)

SERRANO SEGURA, M^a del Mar (1993 b) *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX. Repertorio bibliográfico y análisis de su estructura y contenido (Viajes de papel)*. Barcelona. Universidad.

SOLDÁN Y UNANÚE, Pedro Paz “Juan de Arona”: *Memorias de un viajero peruano. Apuntes y Recuerdos de Europa y Oriente (1859-1863)*. Recopilación y estudio preliminar por Estuardo Núñez. Primera edición. Biblioteca Nacional del Perú. Lima 1971. Fundación de la Biblioteca Nacional del Perú. Serie 3: Viajeros.

VILLARÁN PASQUEL, Jorge (1937). *Juan de Arona. Su personalidad y su obra literaria*. Tesis para el Doctorado en Letras. Lima.

FRASQUITA LARREA. UNA VIDA EN EL CAMINO

José María Ferri Coll

Universidad de Alicante

Resumen

En la conformación de las ideas de Frasquita, el viaje es mimbres necesario. En el plano metafórico, el desplazamiento de unos lugares a otros es imagen del constante movimiento que caracteriza el devenir de hechos y la mudanza de costumbres, estéticas, lenguas, ideas políticas, etc. En el plano real, los viajes sirvieron a Frasquita para perrecharse de primera mano de valiosa información, así como para introducir la perspectiva en su valoración de los hechos que observa. A través de cartas y diarios, sobre todo, el lector actual puede ir penetrando en la experiencia de la gaditana y en la relevancia de aquella para entender mejor su pensamiento. Probablemente, Frasquita se sintió muy impresionada por la última obra de Mary Wollstonecraft (1759-1797) *Cartas escritas durante una corta estancia en Suecia, Noruega, y Dinamarca* (1796), que Larrea tradujo parcialmente. El motivo del viaje, las impresiones del paisaje en el alma de su contemplador, el significado de los aspectos del vivir en diferentes países, la opresión de las mujeres, el sistema político, el debate estético, la importancia de la fantasía y de lo sublime en el arte, la configuración imaginaria del lugar romántico, etc. comparecen en las *Cartas* de Wollstonecraft y encandilaron a buen seguro a nuestra autora.

Palabras clave

Frasquita Larrea, viaje romántico, estética de entresiglos (XVIII-XIX)

Abstract

In the formation of the ideas of Frasquita, the trip is necessary wicker. In the metaphorical plane, the displacement of some places to others is the image of the constant movement that characterizes the future of facts and the move of customs, aesthetics, languages, political ideas, etc. On the real plane, trips served to Frasquita to pertrech first hand of valuable information, as well as to introduce the perspective in its assessment of the facts she observes. Through letters and newspapers, above all, the current reader can penetrate the experience of the Cádiz and the relevance of that to better understand his thinking. Probably, Frasquita felt very impressed by the last work of Mary Wollstonecraft (1759-1797) *Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark* (1796), which Larrea partially translated. The reason for the trip, the impressions of the landscape in the soul of its contemplator, the meaning of the aspects of living in different countries, the oppression of women, the political system, the aesthetic debate, the importance of fantasy and the sublime in art, the imaginary configuration of the romantic place, etc. appear in Wollstonecraft's *Letters* and our autor loved it.

Keywords

Frasquita Larrea, romantic trip, *entresiglos* aesthetic (18th and 19th centuries)

Parece normal que Francisca Ruiz de Larrea hubiera preferido nacer un siglo más tarde¹, pues su existencia estuvo marcada por sucesi-

¹ Se lo dijo a su marido en carta de 13 de junio de 1810: «¿Qué periodo de tribulación y de pena! ¿Por qué no he nacido un siglo más tarde? ¡en el siglo que ha de juzgar a este! Algunas veces lo alcanzo con la imaginación, y entonces gozo de una clase de consuelo, porque pienso en mis nietos, que heredarán mi sangre y mi tête exaltée, como me dice el general V. [illatte] [...]. Ya no leo sino la historia. ¡Y qué triste lectura es! ¡Siempre lo mismo: millares de locos sacrificándose por un ambicioso, por un déspota!» (en Antonio OROZCO ACUAVIVA, *La gaditana Frasquita Larrea, primera romántica española*, Jerez de la Frontera, Sexta, 1977, págs. 238-239). Modernizo ortografía y puntuación en todas las citas que proceden de esta edición, manteniendo mayúsculas, cursivas y puntos suspensivos del original. Indico solo el número de página a continuación de la cita. La contextualización de los libros de viajes de Frasquita procede de mi artículo «La culta Francisca Ruiz de Larrea (1775-

vos cambios en la esfera estética, política e incluso familiar. Por lo que dejó escrito en sus cartas conservadas, el movimiento constante fue el rasgo más perseverante de su vida. Dedicó mucho tiempo a reflexionar sobre el significado y alcance de los acontecimientos nuevos que se iban sucediendo y acomodando al mundo que ella había conocido desde su niñez². La afición por analizar el acontecimiento político resultaba más extraña que su consagración a la práctica literaria, que, sin ser generalizada entre las mujeres ni siempre bien vista, tenía una mayor aceptación³. Pero más excepcional hubo de ser el afán con que nuestra autora escudriñaba la sucesión de acontecimientos públicos⁴, aunque también se ha relativizado el

1838), polemista en el debate estético y político de entresiglos», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 32 (2022), págs. 199-231.

- ² Resulta asimismo relevante el hecho de que una mujer tuviera interés por involucrarse en debates estéticos y políticos. Hespelt identificó esta actitud con un signo de feminismo (E. Herman HESPELT, «Francisca de Larrea, a Spanish Feminist of the Early Nineteenth Century», *Hispania*, 13, 3 (May, 1930), págs. 173-186; pág. 173). Véanse al respecto los trabajos más recientes de Milagros FERNÁNDEZ POZA, «Francisca de Larrea y Aherán. En torno a los orígenes del romanticismo y feminismo en España, 1790-1814», en C. Segura y G. Nielfa (eds.), *Entre la marginación y el desarrollo. Mujeres y hombres en la historia*, Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas / UCM / Ediciones del Orto, 1996, págs. 129-143; y Frasquita Larrea y Fernán Caballero. *Mujer, revolución y romanticismo en España, 1775-1870*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento, 2001.
- ³ Incluso sobre la creación literaria de las mujeres, la historiografía literaria ha venido siendo desdenosa. Véase el trabajo de Ángeles EZAMA GIL, «El canon de escritoras decimonónicas españolas en las historias de la literatura», en *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, PPU, 2002, págs. 149-160.

- ⁴ En general, sobre esos años, hay que consultar el panorama trazado por M.^a José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, «Literatura y política: la función de la literatura en las primeras décadas del siglo XIX», *Revista de Literatura*, LXXIV, 148 (2012), págs. 401-428. Sobre Frasquita en particular, Marieta CANTOS CASENAVE, «El discurso de Frasquita Larrea y la politización del romanticismo», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 10 (2002), págs. 3-13; pág. 9. De la misma autora deben consultarse asimismo «El patriotismo anticonstitucional de una mujer gaditana: Frasquita Larrea (1775-1838)», en Alberto Ramos Santana (coord.), *La ilusión constitucional: pueblo, patria, nación*, Cádiz, Universidad, 2002, págs. 129-142; «Del cañón a la pluma. Una visión de las mujeres en la guerra de la Independencia», en Sisínio Pérez Garzón (ed.), *España 1808-1814. De súbditos a ciudadanos*, Madrid, Sociedad Don

peso de las opiniones políticas de Frasquita, entendiendo que estas se debieron o bien al contexto o bien a la propia necesidad de la autora de supervivencia⁵. A mi juicio, todas las opiniones políticas de Frasquita, como las del resto de sus coetáneos, fueron experimentando cambios y se vieron matizadas y hasta refutadas por los mismos interesados. Era normal en un periodo tan inestable e inseguro, como también lo fue recurrir a tópicos muy extendidos durante la Guerra de la Independencia, como el odio al francés, encarnado sobre todo en Napoleón, su hermano José y alguno de sus generales; el desprecio a Godoy; el amor a Fernando, la exaltación del valor del pueblo español, etc. En cualquier caso, no se puede negar el interés de Frasquita por los temas políticos, su buena información, el seguimiento que hace de la actualidad a través de todas las fuentes posibles, privadas y públicas, así como el lugar que ocupan estos en todos sus escritos. Me parece que su visión idealizada de la historia con los barnices del romanticismo alemán sobre todo la llevó a incardinar los asuntos políticos en los estéticos con la intención de mostrar una estampa nacional producto más de su fantasía que del análisis objetivo de los hechos históricos. En este punto también se debió de sentir muy sugestionada por las vienesas *Lecciones* (1808) de Augusto Schlegel (1767-1845). Cuando Frasquita remitió una carta a este en 1813, nuestra autora precisamente recordó al alemán que este había escrito sobre la poesía española y sobre el carácter nacional con «harta imaginación» (pág. 105). Y en una epístola en que la remitente podía haberse explayado sobre sus lecturas y preferencias literarias europeas, Frasquita no se dejó en el

Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla La Mancha y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, págs. 267-286; «Entre la tertulia y la imprenta, la palabra encendida de una patriota andaluza, Frasquita Larrea (1775-1838)», en Irene Castells Oliván, M. Gloria Espigado Tocino y María Cruz Romeo Mateo (coords.), *Heroínas y patriotas: mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009, págs. 269-294; y junto con Beatriz Sánchez Hita, «Escritoras y periodistas ante la Constitución de 1812 (1808-1823)», *Historia Constitucional*, 10 (2009), págs. 137-179 y «Al socaire de la Constitución de 1812. Escritoras, periodistas y papeles públicos (1808-1823)», en Irene Castell (coord.), *Mujeres y constitucionalismo español. Seis estudios*, Oviedo, In Itinere, 2014, págs. 211-272.

⁵ Es el caso de Milagros FERNÁNDEZ POZA, «Frasquita Larrea: Entre la Ilustración y el Romanticismo. Apuntes biográficos de una vida en el umbral de la Modernidad», en M.^a José de la Pascua Sánchez y Gloria Espigado Tocino (eds.), *Frasquita Larrea y Aherán. Europeas y españolas entre la Ilustración y el Romanticismo (1750-1850)*, Cádiz, Universidad, 2003, págs. 25-53; págs. 38-39.

tintero la alusión a su patriotismo, presentándose como «una española que ama con entusiasmo su patria» (pág. 105)⁶. En la constitución del catálogo de valores patrios, las ventajas que ofrecía la idealización romántica nacionalista frente a la filosofía ilustrada universalista eran obvias. A lo anterior hay que sumar que la gaditana apenas puso en letra de molde sus escritos, por lo que su difusión fue limitada y quedó reducida a determinados círculos y formatos, como el de la correspondencia personal o la tertulia⁷. Cuando Frasquita deja descansar la fantasía, percibimos cómo el tópico manoseado da paso a un análisis menos maniqueo de la actualidad, menos abstracto y más equilibrado. Un ejemplo que me ha llamado la atención es la benevolencia con que relata la estancia en su casa del general Villatte durante la ocupación francesa de Chiclana en 1811, precisamente cuando la galofobia ganaba terreno, excepto en los reducidos círculos afrancesados y en las cabeceras periodísticas dirigidas por estos.

En uno de los primeros acercamientos críticos a la obra de Frasquita, Blanca de los Ríos defendió la evolución estética de la gaditana:

⁶ Parece que ese modo de presentarte compareció también en textos de carácter político y propagandístico como el titulado *Saluda una andaluza a los vencedores de Austerlitz*, en *Demostración de la lealtad española*. Colección de proclamas, bandos, órdenes, discursos, estados de ejército, y relaciones de batallas publicadas por las Juntas de Gobierno, o por algunos particulares en las actuales circunstancias (Tomo IV), Cádiz, Imprenta de Manuel Ximénez Carreño, 1808, págs. 105-106. Sobre las proclamas escritas por Frasquita, véanse las editadas por Marieta CANTOS CASENAVE (ed.), *Los episodios de Trafalgar y las Cortes de Cádiz en las plumas de Frasquita Larrea y Fernán Caballero*, Cádiz, Diputación, 2006. También conviene leer en ese sentido el trabajo de Milagros FERNÁNDEZ POZA, «Diarios y escritos políticos de Frasquita Larrea Böhl de Faber. Romanticismo y nacionalismo (1808-1814)», en Mercè Morales (coord.), *Actes del Congrés Ocupació i Resistència a la Guerra del Francès (1808-1814)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007, págs. 211-222. Por lo que hace al patriotismo de las españolas hay que tener en cuenta el trabajo de Gloria ESPIGADO TOCINO, «Armas de mujer: El patriotismo de las españolas en la Guerra de la Independencia», en Emilio de Diego (dir.) y José Luis Martínez Sanz (coord.), *El comienzo de la Guerra de la Independencia*. Congreso Internacional del Bicentenario, Actas Editorial, Madrid, 2008, págs. 709-749.

⁷ Véase sobre el particular el trabajo de Marieta CANTOS CASENAVE, «Entre la tertulia y la imprenta, la palabra encendida de una patriota andaluza, Frasquita Larrea (1775-1838)», en Irene Castells Oliván, M. Gloria Espigado Tocino y María Cruz Romeo Mateo (coords.), *Heroínas y patriotas: mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009, págs. 269-294.

Frasquita, que por su nacimiento y educación pertenecía al siglo xviii, y bebía por todas la raíces de su espíritu del sentimentalismo de Rousseau y de la vaga poesía osiánica, aunque su fuerte atavismo español la inclinara siempre al hercúleo realismo y al genio romántico de Shakespeare, sintió, hasta el delirio el influjo de Chateaubriand⁸.

Hay que recordarlo. Frasquita nació en 1775, coincidiendo con los últimos años del reinado de Carlos III, en un momento en que se iban acumulando en el ámbito de la cultura ilustrada europea síntomas claros de nuevas inquietudes intelectuales y estéticas. El empirismo inglés y el sensismo francés habían echado raíces. Asimismo, la corriente conocida como *Sturm und Drang* fue levantando sus propias barricadas contra el racionalismo ilustrado a partir de 1750. Del año siguiente al del nacimiento de nuestra autora es precisamente el drama de Friedrich Maximilian (1752-1831) que dio nombre al movimiento. En torno a 1775 habían venido al mundo algunas de las figuras más representativas del futuro movimiento romántico: August Schlegel (1767), Chateaubriand (1768), Wordsworth (1770), Scott (1771), Novalis (1772), Friedrich Schlegel (1772), Hoffmann (1776) y Fóscolo (1778). Antes que ellos, Young (1683), Rousseau (1712), Burke (1729), Goethe (1749), Schiller (1759), Madame de Stäel (1766), entre otros, han sido vinculados en mayor o menor

⁸ Blanca DE LOS RÍOS, «Doña Francisca Larrea de Böhl de Faber. Notas para la historia del Romanticismo en España», *Revista Crítica Hispano-Americana*, II, 1 (1916), págs. 5-18; pág. 15. Más tarde publicado en *Raza Española*. *Revista de España y América*, mayo-junio (1925), págs. 3-17. Una revisión del asunto se puede leer en el trabajo de Guillermo Carnero, «Francisca Ruiz de Larrea (1775-1838) y el inicio gaditano del romanticismo español», en Marina Mayoral (coord.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, págs. 119-130. Allí puede leerse: «Francisca Ruiz de Larrea [...] merece estar presente en cualquier panorama de la participación femenina (o masculina) en el inicio del Romanticismo español, sin que con ello se trate de recabarle un papel de primera fila, que desde luego no le corresponde, en el palmarés del mérito literario, aunque sí en la cronología española del movimiento en el siglo xix y de su debate teórico» (pág. 119). Y ahora en su *Romanticismo y Nacionalismo en España. El debate inicial (1805-1820)*, Madrid, Maia Editores, 2022. Milagros FERNÁNDEZ POZA, por su parte, ha publicado una acertada revisión de la biografía de nuestra autora en su trabajo ya citado («Frasquita Larrea: Entre la Ilustración y el Romanticismo. Apuntes biográficos de una vida en el umbral de la Modernidad», págs. 25-53).

medida con el romanticismo. En España, Quintana (1772) pertenecería a ese primer grupo cronológico cercano a la fecha de nacimiento de Frasquita, mientras que a Cadalso (1741) y a Meléndez Valdés (1754) habría que adscribirlos al segundo.

Ya en el siglo XIX se tuvo conciencia de que el romanticismo no era una estética genuina de esa centuria y de que era preciso volver la vista al XVIII para explicar el surgimiento del movimiento. Hartzenbusch, en un artículo sobre la literatura de la primera mitad del XIX, destacó tres argumentos fundamentales, a mi entender. Primero, defendió la convivencia de dos estéticas diferentes, la neoclásica y la romántica aludiendo a la presencia en un mismo tiempo de obras de Lafontaine y Victor Hugo, de Arriaza y Espronceda, Chénier y Byron, etc. Incluso apunta el orador del Ateneo que en el seno de un mismo escritor es posible distinguir producciones que obedecen a diferente sensibilidad, como en el caso de las tragedias de Casimir Delavigne (1793-1843) *Le Paria* (1821), de timbres románticos y *Louis XI* (1832), literatura moderna, pero sin salir de las formas clásicas, según la feliz definición que se lee en la reseña de la poco exitosa representación madrileña, publicada por Bermúdez de Castro el 12 de abril de 1836 en *La Revista Española*. En segundo lugar, relacionó los cambios de rumbo de la estética con el advenimiento de grandes acontecimientos históricos. En este sentido, señaló el movimiento revolucionario francés como el hito más des-

tacado de la nueva sensibilidad romántica⁹. Finalmente, reconoció que esta «empezó a brotar desde el mismo siglo pasado»¹⁰.

En la conformación de las ideas de Frasquita, el viaje es mimbres necesario. En el plano metafórico, el desplazamiento de unos lugares a otros es imagen del constante movimiento que caracteriza el devenir de hechos y la mudanza de costumbres, estéticas, lenguas, ideas políticas, etc. En el plano real, los viajes sirvieron a Frasquita para pertrecharse de primera mano de valiosa información, así como para introducir la perspectiva en su valoración de los hechos que observa. A través de cartas y diarios sobre todo, el lector actual puede ir penetrando en la experiencia de la gaditana y en la relevancia de aquella para entender mejor su pensamiento.

Probablemente, Frasquita se sintió muy impresionada por la última obra de Mary Wollstonecraft (1759-1797) *Cartas escritas durante una corta estancia en Suecia, Noruega, y Dinamarca* (1796). Orozco Acuaviva, en su edición de los papeles de Larrea depositados en el Archivo privado de la familia Osborne, incluyó un autógrafo de la gaditana que contiene desde parte de la carta quinta hasta la vigésima (la obra inglesa está compuesta por veinticinco cartas). El editor creyó que era obra original de la gaditana donde se relata su estancia en el norte de Europa, que, según él mismo especula, pudo

⁹ Así lo explicó Hartzenbusch: «Pero a fines de este mismo siglo XVIII vino un grande acontecimiento a combatir aquellos dos principios constitutivos de la sociedad de entonces y a preparar un nuevo carácter a la literatura, porque variando el estado social, forzosamente habia de variar la literatura que es su expresión. La revolución de Francia engendró o divulgó una porción de ideas, que admitidas o combatidas o modificadas, ocuparon la actividad intelectual de todo el mundo. Sobrevinieron guerras luego que ocuparon los brazos con armas, con odio y amor patrio los corazones. Desasosegado el viejo y el nuevo continente, desde aquella época distribuidas sus provincias de otra manera, habiendo desaparecido estados, habiéndose formado otros nuevos, habiéndose cambiado y alterado el orden político en muchos, la literatura no podía ser la que antes porque una gran parte del mundo era ya otra» («Sobre el carácter de la literatura contemporánea. Apuntes leídos en el Ateneo científico y literario de esta Corte», *Revista Literaria de El Español*, 26 de abril de 1847, págs. 258-259).

¹⁰ Juan Eugenio HARTZENBUSCH, «Sobre el carácter de la literatura contemporánea. Apuntes leídos en el Ateneo científico y literario de esta Corte», pág. 258. En el mismo lugar, el autor reconoce la dificultad de llegar a una explicación satisfactoria sobre el carácter propio de la literatura de esa primera mitad de siglo. El Ateneo había acogido diferentes conferencias sobre el tema.

tener lugar aprovechando una de las visitas a Alemania de Frasquita, aunque ni coinciden las fechas ni parece verosímil que la española abandonara a su familia en Alemania para adentrarse sola en los confines de Escandinavia (págs. 39-40). Se trata, sin embargo, de una traducción al español del libro de la escritora inglesa más valorado en su época. El motivo del viaje, las impresiones del paisaje en el alma de su contemplador, el significado de los aspectos del vivir en diferentes países, la opresión de las mujeres, el sistema político, el debate estético, la importancia de la fantasía y de lo sublime en el arte, la configuración imaginaria del lugar romántico, etc. comparecen en las cartas de Wollstonecraft y encandilaron a buen seguro a nuestra autora.

En una de las cartas precisamente, la autora inglesa alude a la experiencia de viajar como un modo de conocimiento de lo ajeno: “Los viajeros que exigen de todas las naciones que se parezcan a la suya, mucho mejor harían de quedarse en sus casas” (pág. 147). Siendo esto así, considera que la perspectiva es necesaria para el debate:

Yo pienso [escribe en la misma carta] que el servicio más importante que los autores pueden hacer a la sociedad, es promover las averiguaciones y la discusión, en vez de hacer aserciones dogmáticas, que solo parecen estar calculadas para ceñir el entendimiento con cercos imaginarios, así como el globo de papel que figura el que habitamos (pág. 148).

El viaje forma parte de lo que ella denomina el “espíritu de investigación”, signo de la “edad presente” y medio para apartarse de la vieja idea de que los caracteres nacionales son inmutables (pág. 148).

El relato del viaje viene jalonado por las reflexiones que los lugares, los personajes históricos asociados a estos y las personas que va conociendo generan en la escritora. Cuando llega a Friederistall (Fredrikshald, la actual Halden noruega) repara en que allí perdió la vida Carlos XII, el Alejandro del Norte, hecho que le da oportunidad de opinar sobre el monarca.

Wollstonecraft saca conclusiones propias a partir de su experiencia personal recalcando que esta es tan valiosa como la ajena. Valga un pequeño ejemplo como muestra. Al navegar por la costa noruega, la inglesa advirtió que allí no había mareas y por tanto tampoco playas de arena. “Quizás –aclaró– esta observación se ha

hecho antes pero a mí no me ocurrió hasta que observé que las olas batiéndose continuamente contra las peñas no dexaban en su retroceso sedimento alguno” (pág. 150). El propósito de sus observaciones y reflexiones no es el bosquejo de un carácter nacional, sino la presentación del estado presente de la moralidad y de las costumbres de los lugares que recorre y su grado de progreso en el contexto mundial (pág. 207). No es extraño que se comparen países, regiones, ciudades, etc. Incluso ella misma reconoce que ha podido errar en alguno de sus juicios emitidos sobre un país, pues, de haber tenido la oportunidad de compararlo con otros, su opinión se habría modulado:

Si por vía de complemento a una buena educación, se adoptase el viajar sobre un fundamento nacional, se debería empezar por los estados del Norte antes de las partes más cultas de Europa para que sirviesen de elementos hasta de las costumbres que solo se adquieren trazando las varias sombras de los diferentes países. Pero no se le debería permitir a una simpatía del momento, influjo alguno en las conclusiones del entendimiento; pues la hospitalidad suele con demasiada frecuencia inclinar a los viajeros, especialmente los que viajan por diversión, a hacer un falso aprecio de las virtudes de una Nación, las que, estoy ahora convencida, tienen una exacta proporción con sus progresos científicos (pág. 207).

En otras ocasiones, el trato con los extranjeros la hace reflexionar sobre su condición de mujer, el hecho de que, en este caso, realice el viaje en solitario, la añoranza de su familia (de su hija en este caso):

Una mujer viajando sola les interesaba [a los noruegos] [...] Esta simpatía que yo inspiraba, cayendo, por decirlo así de las nubes en un país extraño, me afectó más de lo que hubiera hecho si mi espíritu no se hallase abatido por varias causas [...] y aún por una especie de débil melancolía que se había apoderado de mi corazón al separarme por primera vez de mi hija [...]. Tengo más que el amor y el anhelo de una madre quando reflexiono en el estado de dependencia y opresión de las mujeres (pág. 150).

No desaprovechó la oportunidad de realizar una serie de comentarios sobre política. Los noruegos le parecen la sociedad de hombres más libres que ha conocido (pág. 154); el reparto de tierras entre la población y el sistema hereditario que obliga a repartir entre los hijos la fortuna personal son para Wollstonecraft ejemplo de una sociedad equilibrada (pág. 154). Sobre los daneses opina que estos aman a su príncipe hereditario, quien es clemente y juicioso (pág. 156). Para justificar este parecer, nuestra escritora ofrece un fogonazo sobre la pena de muerte, asunto que venía a ser muy traído a colación a la hora de calibrar el estado de progreso de una sociedad. Relata sucintamente cómo el príncipe había exonerado de la pena capital a una madre que había asesinado a su hijo bastardo. Libre del castigo, la mujer se casó y fue buena madre. Distingue entonces la inglesa entre los actos fruto de la desesperación y los debidos a la depravación. La protagonista de la anécdota había sido autora de uno clasificable en el primer tipo. Concluye su repaso por la política danesa y noruega afirmando que los habitantes de esos países son los menos oprimidos de Europa (pág. 157).

La contemplación del paisaje de los lugares visitados estimula sobremedida la sensibilidad de la escritora inglesa. La importancia de la sensualidad, de la contemplación nocturna y de la fantasía para la creación de la imagen poética anuncian un nuevo escenario estético por el que Frasquita Larrea sentiría predilección al leer estas cartas:

La continua concurrencia de estos bosques de pinos y sabinas [en Tonsberg, Noruega] suelen aburrir la vista de día, pero al anochecer son más pintorescos (traducción del inglés *picturesque*), o por mejor decir están mas calculados para producir imagenes poéticas. Al pasar entre ellas se ha apoderado de mi una especie de mística reverencia y de hecho por decirlo así homenaje a sus venerables sombras —no eran ninfas sino filósofos los que parecían habitarlas, en tranquila meditación— apenas podía concebir estuviesen sin alguna persuacion íntima de su propia existencia, sin un convencimiento satisfactorio del placer que infundían.

Quantas veces me han producido mis sensaciones ideas, que me han recordado el origen de varias ficciones poéticas. En la soledad la imaginación procrea libremente, y arrobada adora los seres de su propia creación (pág.167).

La naturaleza ya no es ideal e inmutable, sino que obedece a las particularidades físicas y meteorológicas de las naciones. En el caso de Noruega, Wollstonecraft afirma: “Me encantan los paisajes romancescos que contemplo diariamente” (pág. 169). Y más adelante añade: “Todo lo que excita la emoción me encanta” (pág. 170), aunque insiste:

El cultivo del entendimiento acalorando y aun casi creando la imaginación, produce el buen gusto y una inmensa variedad de sensaciones y emociones que participan del exquisito placer que inspira lo bello y lo sublime (pág. 170).

En otras cartas, vuelve a usar el adjetivo *romancesco* (que la gaditana usa para traducir la forma inglesa *romantic*) para aludir a la apariencia de algún elemento de la naturaleza. En este caso, la inglesa se refiere a una angostura entre las rocas (pág. 174). En otra ocasión se emplea para describir un camino (pág. 190). También Wollstonecraft lo aplicó al Norte de Noruega por la abundancia de este territorio de montes y lagos y por el carácter de sus moradores, todo lo cual la hace volver a la Edad de Oro por despuntar en aquel tiempo mítico la independencia y la virtud, la riqueza sin vicios, el cultivo del entendimiento sin la depravación del alma (pág. 189). Y aprovecha para lanzar una puya contra la emergente burguesía, que acumula riquezas gracias al comercio y a otras actividades especulativas: “La tiranía de las riquezas es aún más amarga que la de la nobleza” (pág. 189). Suecia le parece asimismo un país romancesco, poco poblado y pobre (pág. 197).

El contraste con la agreste y despoblada Europa nórdica queda manifiesto en los fragmentos que se conservan relativos a los viajes de Frasquita por Inglaterra, Francia y Alemania. La naturaleza amaestrada por la mano humana que se presenta al espectador en los diferentes jardines de las ciudades inglesas y francesas que visita nuestra autora, la variedad de espectáculos sociales de entretenimiento que se ofrecen en las grandes ciudades, a los que ella tiene ocasión de asistir, así como la concentración de personas de valía artística, literaria y política que favorecen la conversación y el debate son asuntos que Frasquita va repitiendo aquí y allá en estos textos en que compara el estado de progreso de estos tres países atendiendo sobre todo al grado de urbanidad, al desarrollo científico, al modo

y los medios de entretenimiento, a las vías de comunicación y a las costumbres, moral y política. He aquí un fragmento del relato de su visita a los jardines de Plymouth con sus falsas ruinas donde Frasquita echa de menos la naturaleza silvestre de Andalucía:

Pasamos por los grounds o parque, antes de entrar a los jardines [...] ¡Cuánto más bello, cuánto más grandioso me pareció el parque que estos famosos jardines! ¡Qué mezcla tan magnífica de bosques, columnas y extremos puntos de vista! (pág. 279).

En cuanto a urbanidad y entretenimiento, este pasaje de su estancia en París resume bien las observaciones de la gaditana sobre estos asuntos:

El lunes fuimos a comer a casa de Mr. A. A la noche nos llevaron a un varietés, por no darse aquella noche cosa interesante en los grandes teatros. Yo me alegré por las niñas, que efectivamente se rieron mucho con las farsas de Brunel. El martes por la mañana fuimos con Mr. D en busca de nuestros pasaportes, y de camino nos paseamos en las Tullerías, cansado y fastidioso paseo cuando uno viene de admirar Hyde Park y sus hermosos jardines de Kensington. A la noche fuimos a la gran ópera. Daban *Alceste* y el baile de *Alexandre chez apelle* [...] Partimos llenas de agradecimiento hacia las gentes que con tanta urbanidad nos habían tratado (pág. 287).

Del mismo modo que las estancias europeas, los viajes más cercanos circunscritos al espacio de Andalucía tienen interés para entender las ideas de la gaditana. En las cartas enviadas desde Arcos de la Frontera en su primer viaje allí se revela su concepto de verdadera ilustración basada en la limpieza de sangre y en la honradez (pág. 353). En el diario del segundo viaje, la autora enarbola el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea entendido aquí con clara intención política:

¡Cuánta más felicidad doméstica se ve en estos pueblos sencillos que tienen la fe del carbonero y que no saben más

de lo que supieron sus abuelos, que en las ciudades ilustradas por la filosofía, las ciencias y las artes! (pág. 408).

Por coincidir su primer viaje con el levantamiento de Riego y el consiguiente apagón absolutista, Frasquita insiste en presentar a las gentes sencillas de este pueblo como ejemplo de patriotas y de verdaderos españoles. Un lugareño le dice a nuestra autora:

Señora, los franceses fueron una grande lección para nosotros; nos patentizaron que Dios puede más que pueblos y ejércitos; él nos libertó entonces milagrosamente; él nos libertará siempre, porque los Españoles nunca hemos dejado su ley, y esto le obliga a defendernos, etc. (pág. 354).

Mientras que Wollstonecraft valoró negativamente la falta de instrucción y de urbanidad de las gentes que habitan diseminadas poblaciones del norte de Europa, ajenas a las luces del conocimiento, la ciencia y la literatura, Frasquita Larrea considera que los moradores de los pueblos andaluces que visita son depositarios del verdadero carácter español y poseedores de entendimiento natural. Se puede leer esta opinión de Frasquita en el diario de su viaje a Bornos y a Ubrique de 1824 y en el dedicado a su viaje a Arcos y a Bornos de 1826. En ambos, el relato adopta muchas veces la forma del cuadro romántico de costumbres. Es sabida la eficacia de este género en la defensa de lo nacional y la difusión de valores comunes capaces de servir de argamasa para una comunidad. Con provecho se sirvieron del género en Europa y en América. En este último continente, una legión de escritores de las recién nacidas repúblicas se afanó por difundir a bombo y platillo las costumbres propias en la creencia de que sin costumbres no habría patria. El talento de Frasquita y su capacidad para servirse de la literatura en beneficio de la causa que ella siempre defendió comparecen en este texto en que el escrúpulo de la escritora hace de la crónica de su viaje un texto literario de cuidada elaboración. La presentación de los lugares, la descripción de la naturaleza y la introducción de constantes situaciones protagonizadas por diferentes personajes de variada condición hacen amena la lectura de estas páginas. El diario, pues, debe obedecer a la fuerza de la imaginación:

Cuatro días hace que he abandonado mi Diario, no por falta de objetos que describir, pero la imaginación no siempre se contenta con las imágenes exteriores; a veces se mete en la región del pensamiento, y este clima la abruma y la rinde. ¡Qué dichoso es el poeta! ¿Qué son para él los verdaderos males de la vida cuando la naturaleza, a favor de su superabundante fantasía, le crea por todas partes un mundo ideal que ve y adorna como quiere? (pág. 365).

Frasquita presenta el pueblo de Bornos como quintaesencia de lo español, católico, monárquico y galófobo. A estas cualidades atribuye la viajera el hecho de que la población se hubiera zafado de la epidemia de fiebre amarilla que había castigado con fuerza la comarca. Según Frasquita había podido leer en un manuscrito que el vicario de la localidad le había entregado, Bornos era “tan fiel a su soberano, tan amante de su religión, tan favorecido de la naturaleza”, pero, al contrario de lo que se podía esperar, tremendamente pobre. El autor del manuscrito expresa su deseo de que la situación de este pueblo llegue a oídos del rey, pero Frasquita, que no da puntada sin hilo, atribuye la mala situación económica de los habitantes de este territorio a la excesiva contribución que le impuso el sistema liberal (págs. 373-374). La escritora señala las mismas cualidades patrias en los habitantes de Ubrique:

Ubrique padeció mucho en la guerra de la independencia y por consiguiente había de padecer mucho también en el sistema constitucional. El mismo sentimiento de religioso patriotismo que produjo en toda esta sierra prodigios de valor contra los que venían a destruir su antiguo culto y sus antiguas costumbres, debía precisamente armarla también contra las novedades liberales (pág. 383).

A la hora de describir al más ilustre hijo de esta población, Larrea echa mano del modelo de héroe romántico destacando de aquel: “Un carácter incommovible, una genialidad austera, unas costumbres graves, sobrias y religiosas, un total desprendimiento y una humanidad perfecta” (pág. 383). Como ejemplo de entendimiento natural, la viajera anota el caso de los serranos de Ubrique, reparando en que estos representan al pueblo español cuyo buen juicio

no es de origen libresco sino religioso (pág. 386). Puede ser que la autora aprovechara esta ocasión para responder al conocido sonsonete afrancesado de la incultura del pueblo español. Rápidamente, la acalorada imaginación de Frasquita inventa una asociación entre estas gentes y los antiguos españoles, cuyo rastro puede seguirse en nuestro vasto romancero:

Los modales de estos serranos son tan honrados, su naturaleza tan sobria, su genialidad tan alegre, su fe religiosa tan firme, su valor tan impertérrito que continuamente me representan aquellos antiguos españoles que ya no se conocen sino en los romances (pág. 392).

Analizar estos juicios de Frasquita desde la distancia puede, en ocasiones, hacernos ver aquel tiempo de entresiglos de forma diferente a como lo vivieron sus protagonistas, pues tanto la perspectiva de que nosotros gozamos, como los clisés historiográficos contribuyen a que nuestra percepción de los sucesos históricos sea más nítida que la experimentada por los contemporáneos. De ahí que constantemente la investigación vaya revelando la relatividad de las clasificaciones y marbetes al uso y llamando la atención sobre fenómenos que escapan al rigor de estos. Un ejemplo significativo correspondiente al tiempo en que vivió Frasquita es la interpretación e incluso la denominación de la Guerra de la Independencia¹¹.

El paso de las décadas ayudó a la consolidación de algunos movimientos estéticos, como el romántico; y a la extensión y universalización de fenómenos políticos como el liberal. Ambos, sin embargo, se fueron gestando en convivencia, y hasta diálogo a veces, con la Ilustración y el sistema político del Antiguo Régimen, que sirvieron de caldo de cultivo de las nuevas sensibilidades. No es extraño, pues, que Larrea, en un contexto incierto y movedizo, fuera comparando las novedades estéticas y políticas que se le brindaban con los principios que ella había ido adquiriendo en sus años primeros de

¹¹ Frasquita se refiere a ella tanto por ese rótulo como por el de nuestra revolución. Como muestra, véanse los trabajos de José ÁLVAREZ JUNCO, «La invención de la Guerra de la Independencia», *Studia Historica-Historia contemporánea*, XII (1994), págs. 75-99; y Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX, Madrid, Taurus, 2001, págs. 119-129; y Antonio ELORZA, «Despierta España. 1808. Nacimiento de una nación», *La Aventura de la Historia*, 86 (2005), págs. 20-29.

formación. Su campo de observación fue mayor que el de la mayoría de sus coetáneos por su conocimiento de lenguas extranjeras y de otros países, lo que le había permitido estar a la última tanto en la literatura europea occidental como en las costumbres y los caracteres de diferentes naciones. Lo dejó escrito en la perspicaz respuesta que dio a los censores de su *Fernando en Zaragoza. Una visión* (1814) por si a estos se les hubiera pasado por la cabeza que las opiniones de la autora eran infundadas:

Sin más estudio escribí sencillamente y *sin ironía*, no tanto *mi* opinión (que esta podría parecerme dudosa) sino lo que había oído en Inglaterra, Francia y Alemania a hombres de letras, lo que había leído en autores estimados y lo que coincidía con mis deseos de conciliar los extremos que la mayor parte de los papeles públicos declaran existentes (pág. 308)¹².

El choque entre lo nuevo y lo viejo se resolvió muchas veces bajo el formato de la polémica, no siempre pública, sino también privada, amparada en el secreto de su correspondencia, o al socaire de su propio hogar, donde reúne a diferentes contertulios. De las cartas conservadas se puede decir que la escritora vive en constante debate interior, pues su espíritu crítico la hace receptiva a la novedad, al contrario de lo que se ha dicho muchas veces de ella, alimentado por algunos comentarios del propio Juan Nicolás Böhl de Faber (1770-1836), que la presentaba como una mujer tozuda y encerrada en sus propias convicciones, incapaz de sopesar las bondades de las ajenas.

¹² Frasquita recurre muchas veces a una suerte de *captatio benevolentiae* mediante la cual se pone ante su destinatario en posición de inferioridad, en este caso por considerar su opinión menos fundada que la de personas más formadas que ella. En otros casos, es su condición de mujer la que presenta como causa: «Yo quisiera hacerle a V. olvidar que soy mujer y que mirase mi plegaria como una especie de inspiración del buen espíritu, para que, desatendiendo mis palabras insignificantes, se dejase persuadir por los sentimientos que me las inspiran» (Al autor de *El Español* [Blanco White] [1814] (págs. 315-316). Sobre la libertad de imprenta, véase Marieta CANTOS CASENAVE, «Las mujeres y la libertad de imprenta en tiempos de las Cortes de Cádiz», en Elisabel Larriba y Fernando Durán (coords.), *El nacimiento de la libertad de imprenta: Antecedentes, promulgación y consecuencias del Decreto de 10 de noviembre de 1810*, Sílex, 2012, págs. 345-362.

Lo que dice de su personaje Ela, protagonista del relato homónimo de 1807 bien se podría aplicar a ella misma: «Examinaba libremente toda opinión antes de apropiársela» (pág. 251). En el terreno de la estética, al menos, se decantó por la asimilación de nuevas ideas, que entraron en conflicto con las suyas.

Frasquita Larrea ha dejado en sus escritos un valioso y vivo testimonio de la incertidumbre que dominaba el tiempo que le tocó vivir. En efecto, la gaditana conoció el desmoronamiento del Antiguo Régimen y el advenimiento de un nuevo orden político y social caracterizado por una serie de cambios que se irían plasmando finalmente en el texto constitucional de 1812. La preocupación de nuestra escritora por que el absolutismo pudiera ser sustituido por nuevos regímenes nacidos de la Revolución francesa y alimentados por el liberalismo francés ha quedado patente en muchas de sus cartas, diarios de viaje y obras de ficción. La identificación del carácter francés con el liberalismo y del español con el absolutismo la llevó a subrayar el dechado de la *verdadera ilustración*, que radicaba fundamentalmente en la defensa de los valores nacionales, depositados en las costumbres y en la sabiduría popular, frente a las ideas y novedades que llegaban de Francia. Son exquisitas las estampas que Frasquita pergeñó retratando a los auténticos españoles que moraban en pequeños pueblos rodeados de naturaleza y que han conservado las tradiciones y creencias de sus antepasados frente al parecer de los modernos, que, habiendo renegado de lo propio, se han echado en brazos de ideas extranjeras. No deja de sorprendernos que una mujer estuviera al día de las novedades y los acontecimientos de su tiempo, así como que tuviera opinión muy bien informada sobre asuntos políticos. Sin duda, su conocimiento de lenguas extranjeras y sus viajes nacionales y europeos contribuyeron a nutrir el caudal de noticias que Larrea iba atesorando. En la obra de Frasquita se halla asimismo el testimonio de cómo, en un momento en que toda empresa venía a tener un desenlace incierto, ella se siente segura defendiendo a Fernando y la monarquía hereditaria y cristiana, que ella hizo deudora de Carlos III y su reinado. En otro orden de cosas, Frasquita conoció los tira y afloja entre seguidores y detractores del clasicismo. Estos últimos fueron mirando con buenos ojos la versión germinal dieciochesca del movimiento que los Böhl-Larrea denominaban *romancesco*. En aquellos años de zozobra, jalonados en España por la Guerra de la Independencia y la invasión

napoleónica, los escritos conservados de nuestra autora muestran su interés por debatir sobre la actualidad política y estética. Al amparo de las polémicas en que iba participando, la gaditana incardinó los principios estéticos que defendía en su ideología, y con auxilio de una poderosa fantasía, creó la estampa de una idealizada monarquía española romántica de mimbres germanófilos que debía hacer frente a los avances del liberalismo de origen francés. Por esa razón participó en la polémica que su esposo había encabezado contra el joven afrancesado Mora, quien, habiendo escrito romances que emocionaron a Frasquita por su inspiración patriótica, en los años de esta polémica se puso a favor del clasicismo y en contra del romanticismo conservador de Böhl. Se percibe con fuerza el entusiasmo de Frasquita por las ideas de Schlegel y la capacidad de la gaditana para vislumbrar el eco que las *lecciones* vienesas de August irían alcanzando a partir de haberse oído en 1808. La defensa de la imaginación, así como el uso de visiones, sueños, descripciones nocturnas y viajes, motivos todos cercanos a la nueva sensibilidad romántica, pero también deudores de la tradición literaria, nos muestran a una escritora deseosa de acoger en su obra las posibilidades que ofrecían tales recursos y su acercamiento a la literatura romántica. Sirviéndose de todos ellos, Frasquita quiso que su voz prevaleciera en sus escritos, que su opinión quedara patente en ellos y finalmente que sus preferencias estéticas se dejaran ver en sus creaciones. Aunque la España imaginada por Frasquita no tenía muchas posibilidades de convertirse en un proyecto real de país ni su idea de un carácter español depositado en la antigua literatura podía servir para explicar las cada vez más complejas relaciones entre los diferentes grupos sociales que iban saltando a la palestra con sus intereses y servidumbres, el debate decimonónico en torno al modelo de nación y al lugar que la literatura debía ocupar en la conformación de esta comparece en la obra de la gaditana revelando con exactitud la inestabilidad que caracterizó ese periodo de entresiglos crucial para nuestra historia reciente y nuestra literatura moderna.

LA ESPAÑA FERNANDINA (1818) QUE CONOCIÓ GEORGE TICKNOR

THE SPAIN OF FERNANDO VII THAT GEORGE TICKNOR KNEW

Salvador García Castañeda

The Ohio State University

Resumen: El hispanista norteamericano George Ticknor vivió unos meses en España dedicado al estudio durante el reinado de Fernando VII, y fue anotando en sus *Journals* sus observaciones sobre la sociedad de su tiempo y sobre la vida diaria de los españoles que conoció. Su trato con ellos motivó un interés y un afecto que contribuyó a su labor de dar a conocer en América su lengua y su cultura, a la fundación de bibliotecas y a su valiosa *History of Spanish Literatura*.

Abstract: The American Hispanist George Ticknor spent several months studying in Spain during the reign of Fernando VII, and in his *Journals* noted his observations of the society of the time and the daily life of the Spaniards he met. His dialog with them motivated an interest and affection that contributed to his introducing Spain's language and culture in America, to the foundation of libraries, and to his valuable *History of Spanish Literature*.

Palabras clave: George Ticknor, *Journals*, *History of Spanish Literatura*, hispanismo, Fernando VII

Keywords: George Ticknor, *Journals*, *History of Spanish Literature*, Hispanism, Fernando VII.

La España fernandina (1818) que conoció George Ticknor

Con el nombre de Brahmins se conoce en Estados Unidos a quienes pertenecían a la clase más alta de Boston. Descendían de los primitivos colonos ingleses, eran unitarians o anglicanos y ricos, tenían gran influencia política y solían estar relacionados con la universidad de Harvard. De ellos formaron parte desde principios del siglo XIX los llamados «historiadores románticos» George Ticknor, autor de *History of Spanish Literature* (1849), Washington Irving, de *Life and Voyages of Christopher Columbus* (1828), y William Hickling Prescott, de *History of Ferdinand and Isabella* (1839), *History of the Conquest of Mexico* (1843) y *History of the Conquest of Peru* (1847). Y muy relacionando con ellos estuvo el arabista español Pascual de Gayangos.¹

Como el nuevo país carecía de profesores especializados y de bibliotecas aquellos americanos vinieron a Europa a estudiar y a comprar libros y manuscritos. En otras ocasiones me he ocupado de las visitas a España de Washington Irving y de otros hispanistas norteamericanos,² entre los que figura George Ticknor (1791-1871), el fundador de los estudios de español en Harvard. Vivió unos meses en España y mantuvo una relación personal con destacados estudiosos españoles; su *History of Spanish Literature* vio la luz en Nueva York y en Londres en 1849,³ y fue muy bien recibida por la crítica y traducida al castellano y al alemán.

Unitario, federalista y con una sólida educación clásica, Ticknor llegó a una España empobrecida tras una guerra que había durado seis años y hacia cuatro que estaba gobernada por Fernando VII. En 1818 tenía 27 años y las aprensiones, los apriorismos y las esperanzas propias de quien viene a un país tan solo conocido por

¹ Ver Álvarez Millán y Heide.

² Ver García Castañeda: 1999; García Castañeda: 2011; García Castañeda: 2013.

³ La 2ª edición americana es de 1854; la 3ª, corregida y aumentada, de 1863; la 4ª conteniendo las últimas revisiones del autor, en 1872, y la 6ª en 1888. Traducida al castellano en 1851-1857 por Pascual de Gayangos. Hay traducciones al francés y al alemán.

los libros. Recogió sus impresiones en sus *Journals* y basándome principalmente en ellos, me propongo destacar brevemente aquí sus observaciones sobre la sociedad española que conoció entonces.⁴

Los extranjeros que visitaban España solían traer cartas de presentación que facilitaban su viaje. Ticknor pertenecía a la clase social más alta de su país, era amigo personal del presidente de los Estados Unidos Thomas Jefferson, y las suyas eran para los embajadores de varios países, para el Nuncio, y para George W. Erving, el representante diplomático americano en España.

A su vuelta de Francia “el Deseado” Fernando anuló de inmediato la Constitución de 1812 y encarceló a los liberales pero la oposición al régimen “absoluto” continuó durante su largo reinado y en 1814 ya había habido varias conjuraciones y pronunciamientos. Ticknor le conoció y opinaba que «Como persona, el Rey es un vulgar canalla, no repetiré las ocasiones de su rudeza, vulgaridad e insolencia hacia sus ministros y sus servidores». «¡Qué gobierno! Nunca se dio tal confusión ni tales abusos ni creo que vuelvan a darse».⁵ Y explicaba el sistema de compromisos, componendas y sobornos que existía entre un gobierno corrupto, el mismo rey y los particulares de modo que se beneficiaban todos (Hillard: 1909: 191-193).

Los extranjeros lamentaban la monotonía de la vida social en Madrid por aquellos años pues no había más periódicos que los dos del gobierno, ni más entretenimientos que las festividades religiosas y las funciones de la Corte, los toros y, para la clase alta, la ópera; un diario vivir que pintó Mesonero Romanos en sus *Memorias de un setentón*. Quienes llegaban a Madrid buscaban la compañía de otros forasteros, y solían reunirse en casa de los diplomáticos o en las de aquellas familias españolas que habían vivido en el extranjero y adquirido otras costumbres y modales (García Castañeda: 1999).

Según Ticknor, «La clase más alta es deplorable. No puedo concebir nada más monótono, grosero y vergonzoso que su manera de pasar la vida» (Hillard: 1909: 206), y consideraba los peores de todos ellos a los cortesanos. Era muy sociable y frecuentaba muy complacido las reuniones en casa de aquellos aristócratas más cosmopolitas

⁴ Sobre Ticknor y su grupo hay numerosos estudios. El más reciente es el excelente George Ticknor y la fundación del hispanismo en Estados Unidos, José M. del Pino, ed. (2022).

⁵ Las traducciones son mías.

que formaban una sociedad aparte, muy diversa de la de los demás miembros de su clase, ⁶ que les criticaban pero acudían de buena gana a sus cenas y a sus fiestas. También frecuentó las ofrecidas en las legaciones extranjeras, entre ellas la de Rusia, cuyo ministro Tatishcheff había tenido tanta influencia sobre Fernando VII hasta la escandalosa venta de los barcos rusos (Hillard: 1909: 210).

Las clases medias españolas le parecían las más reservadas, las menos alegres, y las de más difícil acceso para un extranjero pues o tenían poca cultura y groseros modales, que solía ser lo más frecuente (recordemos «El Castellano viejo» de Larra), o quienes eran instruidos y refinados tenían limitados recursos, y la larga [«dong, long»] opresión de tres siglos de Inquisición les había enseñado lo peligroso que era – y Ticknor escribe esto en 1818 – expresar sus sentimientos, sobre todo quienes eran ideológicamente menos afines al gobierno y al clero. Por eso no franqueaban su casa a los desconocidos y tan solo se reunían para jugar a las cartas; «más de uno me ha dicho que lo hace en sus tertulias para evitar la conversación». Y así, pasean por el Prado – en invierno desde las doce hasta las dos, y en verano al atardecer y después toman helados en un café – o van al teatro, o a los toros (Hillard: 1909: 199).

Aunque culpaba al catolicismo del atraso que aquejaba al país y le sorprendía la reverente sumisión de los españoles al clero se mostró siempre respetuoso con la gente de iglesia, entre la que tenía, «mis mejores amigos», y en sus viajes se hospedó en el palacio del Arzobispo de Granada y frecuentó a otros prelados. Para entonces la Inquisición solo tenía poder sobre la educación y la censura pero era un instrumento político del régimen, y algunos eclesiásticos amigos advirtieron al americano en Sevilla que cuidase sus palabras en público.

Aunque los lugares visitados por Ticknor apenas difieren de los preferidos por otros extranjeros, debido a su clase social y a su ilustración tuvo ocasión de conocer a algunos destacados personajes españoles, y de varios hizo un vivo, y en ocasiones, humorístico retrato. Tuvo gran amistad con José Antonio Conde, el autor de la *Historia de la dominación de los árabes en España*, entonces en desgracia, a quien consideraba «de todos los hombres de letras que he conocido

⁶ Como el marqués de Santiago, la marquesa de Santa Cruz, la duquesa de Osuna, la marquesa de Mos, el duque de Anglona y otros (Hillard: 1909: 207-209).

en España, es el más sabio, con más talento y mejor gusto» (Hillard: 1909: 187). Y lo mismo con Pascual de Gayangos, el autor de *The History of the Mohammedan Dynasties in Spain* (1840-1843), quien tradujo al castellano su *History of Spanish Literature*.

Conoció en Córdoba al duque de Rivas y a su hermano menor, el don Angel de antes de la emigración, «quien es ciertamente uno de los jóvenes más extraordinarios que he conocido en España», y a quien, ya entonces Duque de Rivas, consideraba en el «Preface» a la primera edición de su *History of Spanish Literature* «como los antiguos nobles en los mejores tiempos de la monarquía se ha distinguido tanto en las armas y en las letras como en el gobierno y el servicio diplomático de su país» (Hilliard: 1909: 228). En Cádiz trató a Nicolás Böhl de Faber, dueño de una escogida biblioteca, sobre quien escribió más tarde en la misma *History* que «pocos extranjeros han hecho tanto por la literatura española como Böhl de Faber», y veía a «Fernán Caballero» como «uno de los escritores más populares hoy día en España».

Ya había tratado en Madrid y después visitó en Málaga a Cipriano Portocarrero y Palafox, conde de Teba y Grande de España y a su esposa, la joven y bella María Manuela Kirpatrick y Grevigné, la mujer más cultivada de España, y se extendía en el encomio de sus gracias (Hillard: 1909: 233-234). Con el tiempo, ella y sus dos hijas brillaron en la alta sociedad madrileña; Francisca se casó con el Duque de Alba y Eugenia, con Napoleón III, el emperador de los franceses. Y no faltan en esta galería personajes tan pintorescos como el generoso y crédulo arzobispo de Granada (Hillard: 1909: 228-229) o el obispo de Málaga, tan sibarita y tan cauto (Hillard: 1909: 234-235).

Ni Ticknor ni la mayoría de los extranjeros que visitaron España tuvieron apenas relación personal con las clases populares. Al igual que tantos otros, llegó con una visión libresca de las de su tiempo, que eran como las que «pintaron Cervantes y Lesage». Como escribió en varias ocasiones, contemplaba muy complacido al anochecer en Madrid a los pequeños grupos de las clases populares que bailaban en la calle el *bolero*, el *fandango* y las *manchegas*. «Sus movimientos son naturalmente graciosos y sus posturas pintorescas» (Hillard: 1909: 198). Les oía cantar seguidillas (Hillard: 1909: 189) y cuenta que más de una vez encontró a algún enamorado cantando

con la guitarra a su amada, «his passion and his suffering». Curiosidad de costumbrista y simpatía por la otredad de aquellas gentes sencillas que idealizó como depositarias de valores ancestrales y auténticos. Le atraía el encanto de aquel país, que tenía

más carácter nacional, más originalidad y poesía en sus originales modales y sentimientos, más fuerza sin barbarie, y más civilización sin corrupción que he hallado en ningún otro sitio [...] cuando cruzas los Pirineos no solo pasas de un país y de un clima al otro sino que vuelves dos siglos atrás y hallas al pueblo todavía en ese tipo de existencia poética que nosotros no solamente hemos perdido sino que desde hace tiempo hemos dejado de creer en lo que contaban nuestros antepasados. (Hillard: 1909: 188)

En España Ticknor trató principalmente con la aristocracia y con gente del mundo de las letras, con quienes se identificaba, y vino con el propósito de prepararse para ocupar la primera cátedra de lengua y literatura española que se abría en la universidad de Harvard. Era observador y sensible, con un genuino interés por aprender, y durante el tiempo que estuvo en Madrid se levantaba a las cinco y media de la mañana, dedicaba cuatro horas diarias a estudiar castellano con un profesor y pasaba otras dos o tres en compañía del arabista José Antonio Conde. Al mismo tiempo participaba intensamente en la vida social madrileña pues, según una carta mencionada por Thomas F. Glick, «Va de un palacio a otro, y acude con frecuencia a varias soirées en la misma noche» (Glick: 2008: 178 n25).

En Andalucía tuvo ocasión de vivir dos inesperadas experiencias. Como los ladrones infestaban entonces los caminos era costumbre viajar en grupo y bien armados y fue de Granada a Málaga con unos arrieros. Y desde allí a Lisboa en compañía de un nutrido grupo de contrabandistas, «éramos veintiocho con cuarenta mulas», e iban todos armados con un trabuco, un par de pistolas, un sable y un puñal.

A la mañana siguiente de comenzar el viaje ya estábamos familiarizados, y durante los ocho días del viaje creció entre nosotros una curiosa intimidad entre mis amables y leales guías, que me dieron una visión de la naturaleza humana que nunca creí haber tenido, y yo. Viví en perfecta igualdad y camaradería con gente que arriesga cada día morir de un tiro

o en la horca por las leyes de su país, llevando yo aquella semana una vida tan vagabunda como la de un Mameluco o la de un Arabe. (Hillard: 1909: 242)

Ticknor no exageraba, y ventisiete años más tarde contaba Terence M. Hugues en sus *Revelations of Spain in 1845* que después de la guerra de la Independencia muchos soldados y guerrilleros engrosaron las filas de los bandidos que se extendían principalmente por el sur del país. Por otro lado, facilitaban el contrabando las extensas fronteras y costas de España que carecían de la vigilancia adecuada, la complicidad de los aduaneros, que estaban muy mal pagados, y la de los barcos mercantes ingleses, por la costa y por el Guadalquivir, en Cádiz y en Sevilla desde Gibraltar (Hugues: 1845: 276-298).

Dos experiencias del estudioso americano, evocadoras de las coloridas estampas costumbristas que pintaron aquellos «curiosos impertinentes», como les llamó Ian Robertson, que visitaban España, y que reforzarían la visión afectuosa y paternalista que tuvo Ticknor de aquel mismo pueblo que por entonces gritaba «¡Vivan las caenas!»

Era un observador agudo en quien estaba ausente la intención despectiva y satírica con la que otros visitantes extranjeros juzgaron España; criticó al clero aunque a nivel personal tuvo amigos eclesiásticos, aborrecía los toros pero les consideraba inevitables por ser una fiesta propia de las costumbres nacionales, admiró el patriotismo, la dignidad, la sinceridad y la amistosa disposición de los españoles y tuvo muy presente que el país sufría entonces las desastrosas consecuencias de la reciente guerra con Francia.

Al dejar Madrid escribía que llegó «lleno de tristes pensamientos pero en lugar de la vida triste y solitaria que imaginaba resultó que viví muy agradablemente aquí y que había aprovechado más el tiempo que en cualquier otra parte de Europa» (Hillard: 1909: 222). Una experiencia irrepetible con sus ribetes de aventura en la España agobiada por el desgobierno de Fernando VII, la corrupción, y la pobreza, por el obscurantismo y el atraso.

Ticknor fue un temprano viajero romántico y el primer norteamericano cuyo viaje tuvieron muy presente los compatriotas que llegaron después. Aunque no volvió a España, sus clases en Harvard y su *History of Spanish Literature* fueron fundamentales para dar a conocer en América su lengua y su cultura a las nuevas generaciones de hispanistas.

Bibliografía

ALVAREZ MILLÁN, Cristina y Claudia HEIDE (Eds.) (2008) *Pascual de Gayangos: A Nineteenth Century Spanish Arabist*. Edinburgh. Edinburgh University Press.

DEL PINO, José M. (Ed.) (2022) *George Ticknor y la fundación del hispanismo en Estados Unidos*. Vervuert. Hispanoamericana.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. (1999) «Acerca de George Washington Montgomery, Washington Irving y otros hispanistas norteamericanos de la época fernandina». *Ideas en sus paisajes: homenaje al profesor Russell P. Sebold*. Guillermo Carnero Arbat, Ignacio Javier López y Enrique Rubio Cremades (coord.). Alicante. Universidad de Alicante / Universitat d'Alacant, Servicio de Publicaciones. 195-202.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. (2011) «Presencia de Washington Irving y otros norteamericanos en la España romántica (1826-1846)». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXVI. 112-124.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. (2013) «Ecos de sociedad. La vida cortesana isabelina (1842-1846) que vio Washington Irving». *El Costumbrismo, nuevas luces*. Dolores Thion Soriano Mollá (ed). Pau. Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour. 233-250.

GIFRA-ADROHER, Pere. (2000) *Between History and Romance. Travel Writing on Spain in the Early nineteenth-Century United States*. Madison [N.J.]. Fairleigh Dickinson University Press / London, Cranbury, NJ. Associated University Presses.

GLICK, Thomas F. (2008) «Gayangos and the Boston Brahmins». *Pascual de Gayangos: A Nineteenth Century Spanish Arabist*. Cristina Alvarez Millán y Claudia HEIDE (Eds.). Edinburgh. Edinburgh University Press. 159-181.

HEIDE, Claudia. (2008) «Más ven cuatro ojos que dos: Gayangos and Anglo-American Hispanism». *Pascual de Gayangos: A Nineteenth Century Spanish Arabist*. Cristina Alvarez Millán y Claudia HEIDE (Eds.). Edinburgh. Edinburgh University Press. 132-158.

HILLARD, George S. y Anna ELLIOT TICKNOR. (1909) *Life, Letters and Journals of George Ticknor*, con ilustraciones y con una introducción crítica de Ferris Greenslet 2 vols. Boston, New York. Houghton Mifflin Company. Vol. I [Primera edición 1876].

HUGUES, Terence M. (1845) *Revelations of Spain in 1845 by an English Resident in 1845*. London. Henry Colburn Publishers.

KAGAN, Richard L. (2002) *Spain in America. The Origins of Hispanism in the United States*. Urbana. University of Illinois Press.

MESONERO ROMANOS, Ramón. (1994) *Memorias de un setentón*. Edición de José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid. Castalia.

ROBERTSON, Ian. (1988) *Los curiosos impertinente. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*. Traducción de Francisco José Mayans. Madrid. Serbal/ CSIC.

EL VIAJE DEL SATÍRICO. MARTÍNEZ VILLERGAS EN MÉXICO

Raquel Gutiérrez Sebastián

Universidad de Cantabria

Resumen

La investigación plantea el estudio de la obra de Juan Martínez Villergas *Viaje al país de Motezuma*, en la que se refleja la mirada del escritor satírico español sobre México y sus habitantes. Es un estudio acerca de la relación de Villergas con México, una relación llena de matices, desde la admiración a la crítica feroz, desde la indiferencia hacia el paisaje a la observación y pintura demorada de los tipos que pueblan las calles de México, como por ejemplo los léperos.

Se trata de una obra desconocida, a caballo entre los libros de viajes y los escritos de memorias, que se ha localizado dentro de otra obra del propio autor y que tiene un considerable interés.

Palabras clave

Martínez Villergas, México, literatura de viajes.

Abstract

The research raises the study of the work of Juan Martínez Villergas *Viaje al país de Motezuma*, which reflects the satirical spanish writer on Mexico and its inhabitants.

It is a study about Villergas' relationship with Mexico, a relationship full of nuances, from admiration to fierce criticism, from indifference towards the landscape to observation and delayed

painting of the types that populate the streets of Mexico, as for example the leperos.

It is an unknown work, halfway between travel books and memoirs, which has been located within another work by the author himself and which is of considerable interest.

Key words

Martínez Villergas; Mexico, travel literature

El “relato de viajes”, o la literatura de viajes, plantea *per se* algunos problemas, que han llevado a los investigadores a oscilar entre su consideración como paraliteratura o subliteratura, o su plena aceptación como género literario, en atención a algunos de sus caracteres y, sobre todo, al hecho de que como literatura la considera el lector. En este sentido, son reveladoras las ideas de Todorov: «Nada impide percibir como literaria una historia que cuenta un hecho real; no hay que cambiar nada en su composición sino decirnos simplemente que no nos interesamos por su verdad y que la leemos como literatura.» (Todorov, 1978: 16).

Varios trabajos, entre los que podemos destacar el de Peñate Rivero (2004) han esquematizado las posturas de la crítica en torno a la problematización de este tipo de obras. Beatriz Colombi (2004) se plantea asimismo el concepto de literatura de viajes y subraya la pluralidad de ideologías, géneros, temáticas e imaginarios que la conforman y Luis Albuquerque, en un trabajo cuyo propósito es justamente señalar las características principales del relato de viajes como género literario, lo define como un discurso narrativo que tiene como motivo un viaje y cuya narración se subordina a la intención descriptiva. Suele adoptar la primera persona y se acompaña de ciertas figuras literarias que, no siendo exclusivas del género, sí al menos lo determinan (Albuquerque, 2014). Señala el mismo autor que los libros de viajes se articulan en tres elementos, a menudo contrapuestos: lo factual frente a la ficción, la descripción o la narración y en tercer lugar, el binomio objetividad frente a subjetividad (Albuquerque, 2014).

Teniendo en cuenta ese carácter problemático, la distinción, aún no suficientemente resuelta entre libro de viajes y relato de viajes y el hibridismo de este tipo de obras, me propongo a lo largo de las

siguientes páginas estudiar el libro *Viaje al país de Motezuma*, del escritor satírico español Juan Martínez Villergas (1817-1894), un autor vallisoletano escasamente tratado por la crítica, un terrible polemista, un enemigo temible, un audaz y enconado satírico, un crítico que no siempre se dejó llevar por la templanza y un denodado escritor, periodista y fundador de periódicos.

Martínez Villergas nace en Gomeznarro (Valladolid) y tras unos años de formación, marcha a Madrid e intenta abrirse camino en el mundo literario.

Entre sus primeras empresas periodísticas está, en 1841, la fundación de la empresa editorial La Sociedad Literaria de Madrid, que emprendió con Wenceslao Ayguals de Izco (Álvarez Barrientos, 1995). En esos años madrileños alterna la escritura de obras dramáticas, la poesía satírica y las colaboraciones en prensa, frecuentísimas. Durante la Regencia de Espartero publica dos violentos poemarios de versos satíricos contra este general y la reina regente María Cristina, titulados *El baile de las Brujas* (1843), texto feroz por su censura del absolutismo y las guerras, y *El Baile de la piñata* (1843), en el que formula una acidísima crítica a los moderados y un escarnio verbal a Prim. Estas dos obras produjeron gran agitación en los ambientes políticos, y el Gobierno denunció los ejemplares y los sacó de la circulación. El escritor huyó a su pueblo, desde donde siguió colaborando en el periódico *La Risa* con el envío de artículos, bajo el título de “Costumbres rusas”, en los que en realidad recreaba la vida en su aldea. Al poco tiempo, Villergas volvió a Madrid y continuó probando fortuna en el cultivo de todos los géneros literarios y no dejó de emplear su ingenio en la prensa satírica, trabajando como redactor o dirigiendo diversas cabeceras periodísticas. La acidez de sus textos lo llevó a la cárcel a la llegada de Narváez al poder. Para ser liberado tuvo que arrepentirse y retractarse de las virulentas críticas que había hecho contra este general, pero su salida de prisión lo dejó en una situación bastante expuesta. Sus correligionarios lo acusaban de haberse vendido al poder, mientras que sus enemigos lo vigilaban (Alonso Cortés, 1910). Es en esos momentos cuando decidió marchar a París con su esposa, la zamorana Inocencia Fernández, con la que había contraído nupcias en 1850 y a su llegada, en 1852, comenzó Martínez Villergas su colaboración en *El Eco de Ambos Mundos*, que publicaba Ignacio Boix, y al año siguiente se le

encomendó dirigir la sección ilustrada que inauguraba entonces *El Correo de ultramar* (Gutiérrez Sebastián, 2017).

Desde este periódico se esforzó en presentar a los lectores la realidad española, deteniéndose especialmente en dos aspectos: las costumbres de nuestro país y los literatos de su tiempo. Esto último dio origen a una serie de extensos análisis de la obra de Bretón de los Herreros, Martínez de la Rosa, García Gutiérrez, Gil y Zárate, Hartzenbusch, Zorrilla, Ventura de la Vega, Patricio de la Escosura, Eugenio de Ochoa, Romero Larrañaga, Rodríguez Rubí, Lafuente, Mesonero Romanos, Campoamor y Ayguals de Izco, textos que posteriormente recogería en forma de libro en el *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos* (1854), añadiendo además para el volumen sus valoraciones sobre los hermanos Asquerino, Gómez de Avellaneda y Eugenio Florentino Sanz.

Tras esta experiencia parisina y de nuevo en la Península, funda el periódico político *El Látigo*, pero pronto emprende nuevo viaje como cónsul a Newcastle (1855-56) y después llega a La Habana y crea *La Charanga. Periódico literario, joco-serio y casi sentimental, muy pródigo de bromas, pero no pesadas, y de cuentos, pero no de chismes, muy abundante de sátiras, caricaturas y otras cosas capaces de arrancar lágrimas a una vidriera* (Habana, 1857-1858). En el año 1858 realiza un viaje desde Cuba a Méjico, que narrará en su opúsculo *Viaje al país de Motezuma*, obra que estudiaremos en este trabajo, y funda en la capital mexicana el periódico *Don Junípero. Periódico Nigromántico, Agridulce y Joco-serio, al nivel de las circunstancias*, del que solamente se publicará un número, ya que el periódico será censurado y su autor expulsado del país. Unos meses más tarde, ya en La Habana de nuevo, en 1859, funda el periódico *El Moro Muza*, una empresa periodística de inusitada duración, pues se publicará durante cuatro temporadas: 1859-61, 1862-64, 1869-71 y 1874. En él colaboró con el excepcional dibujante Víctor Patricio Landaluze, que acompañará a Villergas en el viaje mexicano presentado en las páginas del libro de viajes que estudiamos en este trabajo. A lo largo de los años, *El Moro Muza* fue cambiando y una publicación que había comenzado con un talante cultural, derivó pronto, y especialmente a partir de su tercera entrega, en un periódico político en el que Villergas repartía sus críticas entre el partido republicano y los proindependentistas cubanos (Wright, 2007). Desde 1857, fecha de

su primer viaje a La Habana, hasta 1889, cuatro serán las principales ocupaciones de Martínez Villergas: la política, los viajes, la escritura en la prensa periódica y la publicación de unos cincuenta libros de diversos géneros. Finalmente, cansado de sus fracasos periodísticos y políticos, decidió regresar a España y retirarse a Zamora en julio de 1889, donde, aunque enfermo, llevó una vida tranquila y continuó cultivando la literatura y el periodismo hasta su muerte, el 8 de mayo de 1894.

Un viaje a Méjico desde Cuba

En 1855 Juan Martínez Villergas había desempeñado el cargo de Cónsul de España en Newcastle, y por sus buenos oficios durante el año que ejerció como tal, fue nombrado por Espartero Cónsul de España en Haití. Cuando Villergas y su esposa llegan a esa isla, su nombramiento ha sido revocado por el general O'Donnell. Se encuentra, por tanto, sin oficio que desempeñar, sin dinero, en un país extraño y lucha por salir de esa situación. Viaja a La Habana y allí se dedica a buscarse la vida con lo que mejor sabe hacer, fundar periódicos y escribir en ellos. Es esa vocación viajera del autor y fundamentalmente sus muchos viajes de ida y vuelta de España a Hispanoamérica lo que llamó la atención de la crítica del siglo XX (García Castañeda, 1972 y García Castañeda, 1973), crítica que posteriormente se ha centrado en diversos aspectos de su obra (Álvarez Barrientos, 1995; García Tarancón, 1997; Cantero, 2005; Wright, 2007; Andrea Román, 2014; Thion Soriano-Mollá, 2016; Gutiérrez Sebastián, 2017 y Andreu Miralles, 2019).

Uno de los primeros trabajos de Martínez Villergas como periodista en Cuba fue su colaboración en el periódico de *La Charanga*, junto con Víctor Patricio Landaluze (1830-1889), un pintor y caricaturista muy reputado, con el que le uniría una gran amistad y con el que acometió varias empresas literarias. Especialmente fructífera fue la colaboración entre ambos en *El moro Muza*, publicación en la que sus dibujos humorísticos y leyendas de corte político dirigieron su sátira incisiva, a partir de 1868, contra las filas independentistas, acompañando los textos de Villergas.

Ambos amigos, el pintor y el escritor satírico, una suerte de Quijote y Sancho Panza, que se intercambian los papeles en varios

momentos del discurso textual, emprendieron un viaje a México en mayo de 1858. La voz de Villergas es la que nos relatará en primera persona los pormenores de ese viaje, salpicando su relato con elementos humorísticos, como juegos de palabras o hipérboles.

El texto, que se divide en seis partes, probablemente se publicó en la prensa, por entregas, aunque no he podido localizar esa publicación, y se editó en formato de libro, al final de la novela *La vida en el chaleco* en 1859, unos meses después de la vuelta de Villergas a Cuba. La datación del texto en torno a la primavera o verano de 1859 podemos corroborarla con la referencia en el mismo a la “reciente batalla de Solferino.” (Martínez Villergas, 1859:30), batalla entre Napoleón III y Francisco José I de Austria, que tuvo lugar el 24 de junio de 1859. La novela y el relato de viajes que se localiza tras ella, sin que sepamos las razones de esa colocación de ambos textos en un mismo libro, ni si esa disposición contó con el beneplácito de su autor, son obras escasamente conocidas. Críticos como Alonso Cortés aluden a ellas sin que ninguno dé una exacta explicación de su contenido y el citado Alonso Cortés señala que:

Las peripecias de este viaje están donosamente referidas por Villergas al final de su novela *La vida en el chaleco*. En Veracruz tomaron una mala diligencia, y cerca de Amozoc les echaron el alto tres bandoleros de los llamados allí compadres, y ellos se defendieron a tiros, de los que salió mal herido uno de los salteadores. (Alonso Cortés, 1920: 68).

Podríamos deducir de las palabras de este investigador que el libro *Viaje al país de Motezuma* pertenece al relato novelesco *La vida en el chaleco*, sin que tenga que ver con él ni en contenido ni en forma y esa relación se establece únicamente porque aparece colocado detrás de la novela en un mismo volumen. Esta práctica de encuadernar obras que no tenían relación entre sí, pero que pertenecían a un mismo autor sabemos que era frecuente en la literatura decimonónica y estaba auspiciada sobre todo por bibliófilos, que, evidentemente, no tenían en cuenta el interés filológico por conocer el soporte material de la publicación de las obras.

El viaje emprendido por Martínez Villergas y Víctor Landaluze produjo dos manifestaciones artísticas diferentes, el libro al que me estoy refiriendo por parte del escritor y una serie de apuntes gráficos

de Landaluze sobre los tipos, las costumbres y los paisajes mexicanos, dibujos que fueron donados por su viuda al Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Precisamente ese afán del pintor de empararse del mundo mexicano y especialmente de sus tipos humanos se convertirá en una suerte de tic humorístico que repetirá Martínez Villergas a lo largo de las páginas del libro. Así, mientras el escritor está describiendo los sublimes paisajes montañosos cercanos a la ciudad de Orizaba, dentro de la tópica de exaltación de los paisajes americanos presente en muchos relatos de viajes a ese continente, desliza comentarios irónicos sobre el quehacer del pintor que le acompaña: “ya Landaluze había salido a paseo y andaba sacando retratos de todos los indios que veía y a quienes tomaba por legítimos descendientes de los famosos tlascaltecas.” (Martínez Villergas, 1859:7). Siempre en ese contraste humorístico, juego de inequívoca raigambre cervantina, mientras el escritor admira en el Museo de México las armas de las civilizaciones precolombinas apunta: “mi amigo Landaluze, el cual no me hizo ningún caso por hallarse muy entretenido en examinar algunos dibujos y manuscritos atribuidos a los tlascaltecas.” (Martínez Villergas, 1859:19). El resorte humorístico se reitera cuando tras la escena de un pícaro lépero que pretende mojar a los caballeros mientras simula ayudarles a cruzar las calles anegadas por un aguacero, la voz narradora señala que: “hubiera yo querido apalear al pícaro que me había hecho pasar tales apuros; pero se averiguó que aquel lépero era tlascalteca, y Landaluze intercedió en su favor como era natural.” (Martínez Villergas, 1859:24).

Son las dos perspectivas, la del dibujante ensimismado por lo que ve, una suerte de Quijote embebido en una obsesión, y la del escritor satírico que nunca deja descansar su punzante verbo crítico.

Como era notorio en su época y como ha subrayado la crítica (García Castañeda, 1973) Martínez Villergas fue, ante todo, un escritor original en cuyo espíritu, inspiración y producción literaria fue la veta satírica el aspecto más sobresaliente¹. Y esta veta satí-

¹ Sobre el carácter satírico de la obra indicó García Castañeda: “Puede que, envanecido por la popularidad, llegara a considerarse sucesor de su admirado Larra y aun del mismo Quevedo, con quien se le comparó más de una vez; quizá por su escasa fortuna en otros géneros literarios, Villergas hizo una especie de sacerdocio de su principal actividad: “Todos los pueblos prefieren la sátira a todos los demás géneros de literatura, no sólo porque les divierte,

rica, de sátira combinatoria de prosa y de verso ácido y burlón, de crítica literaria punzante, de destrucción de sus enemigos literarios y de combativa censura política era para el escritor un elemento que no podía evitar en ninguna de sus producciones escritas. Por eso, el *Viaje al país de Motezuma*, que es un relato de viajes, reviste un extraño carácter debido a esa vertiente satírica que permea todas las obras de Martínez Villergas. A esa condición burlesca hemos de unir también el carácter misceláneo del texto, a veces narración de sucesos, otras, descripción de paisajes; en unos momentos, pintura de costumbres y en otros, censura política.

El carácter híbrido del texto se aprecia desde sus primeras páginas. Se inicia con unos párrafos humorísticos, a modo de relato en primera persona, en los que, con un lenguaje a caballo entre el suave humor cervantino y la sorna quevedesca, el narrador explica los supuestos motivos que le incitaron a dejar Cuba:

Yo no puedo trabajar con el calor. Verdad es que lo mismo me sucede con el frío, de modo que, a pesar de mi buena voluntad, trabajo poco en todas partes, y nunca me faltan pretextos para la disculpa. Cuando estoy en un país frío, me parece que no descansaría mi pluma si el clima fuera caliente, y al verme en los trópicos digo para mi sayo: “¡Ah! ¡con qué gusto escribiría yo diez pliegos diarios si estuviese en la Siberia!” De todo esto se deduce que yo sería feliz si se suprimieran tres cosas, a saber: el frío, el calor y el trabajo.[...] Huyendo yo, pues, el año pasado de las bromas de Faetonte, que parece ser en estas tierras el mayoral del carro del sol, emprendí mi viaje a la República mejicana en compañía de mi amigo Lanzaluze, que, según me dijo, no quería morirse sin conocer a los tlascaltecas.” (Martínez Villergas 1859:1).

A este inicio humorístico le sigue la narración de los habituales inconvenientes del viaje en barco, incrementados por la cuarentena que tuvieron que pasar a causa de una epidemia de viruelas y de la también tópica recreación en el paisaje que se reitera en los relatos de viajes. Se trata de textos en los que Villergas parece un viajero ro-

sino porque ven en ella un freno contra las demasías de los poderosos, y un remedio a la corrupción de costumbres” (García Castañeda, 1973:137-138)

mántico costumbrista, al modo de Mesonero Romanos, que se queja, por ejemplo, de los mal trazados e incómodos caminos de México:

Todo aquello puede llamarse todo lo que se quiera menos camino. La diligencia no hace más que ir buscando continuamente la superficie menos escabrosa en un terreno que nadie se cuida de nivelar, y a pesar del cuidado de los mayores, los pasajeros van durante las 30 leguas que separan a Orizaba de Veracruz sufriendo tales encontronazos de frente, de costado, de abajo arriba y de arriba abajo, que sin necesidad de volcar llegan plagados de contusiones. (Martínez Villergas 1859:4).

A esta mirada exterior, que relata lo que aprecia distinto a lo propio, o lo que le llama la atención, corresponden también los pasajes del texto que anotan una costumbre pintoresca, como la que tienen los mexicanos de llamarse unos a otros generales, la alusión a la bebida del pulque, o los excelsos paisajes montañosos, especialmente los volcanes que dentro del mundo natural es lo que más llama la atención al narrador del *Viaje al país de Motezuma*. Le interesan asimismo árboles grandiosos como la higuera de Cuyoacán, el bosque de Chapultepec y el de Tacuba o el llamado *Árbol de la noche triste* porque bajo sus ramas lloró Hernán Cortés su derrota.

La mirada epidérmica y exterior emparentada con la de los costumbristas españoles, especialmente con Mesonero Romanos y Larra, se muestra también en la inclusión de algunos pasajes relativos a los entretenimientos de los que pueden gustar los viajeros en México, como las visitas a calles, monumentos como las catedrales de México, Puebla o Guadalupe, que es la que más le llama la atención, o al palacio de Minería, los establecimientos mercantiles, las partidas de cartas y el juego en general, al que dedica bastantes párrafos, las picantes comidas, como el “*mole de guajolote*, del cual solo puedo decir que para comerlo se necesita preparación y es forrarse el interior de la boca con hoja de lata,” (Martínez Villergas 1859:37), las fiestas, sobre las que señala jocosamente “en los pueblos de la República no ha de preguntarse cuando es día de fiesta, sino cuando no lo es;” (Martínez Villergas 1859:29) o la asistencia al teatro Nacional, en el que Villergas tiene oportunidad de ver en escena una obra de Luis de Larra titulada *La planta exótica*,

que le parece francamente aburrida. A ella dedica un jocoso comentario negativo el satírico Villergas:

fijé más mi atención en el acto segundo del drama vegetal que se estaba representando, cuyo acto me llenó verdaderamente de admiración, no porque fuese bueno, sino porque era más malo que el primero, cosa que parecía imposible. Sin embargo, el tercer acto fue peor que los dos juntos, por más que el caso se juzgue inverosímil, (Martínez Villergas 1859:21).

También se recogen referencias a las vestimentas o el trato entre gentes mexicanas, y, sobre todo, aparecen algunas escenas costumbristas, una de ellas en el transcurso del viaje desde la zona marítima a México y la otra acontecida en la propia ciudad. La primera de ellas es la escena de los bandoleros. Aunque los avisos de la posibilidad de que los viajeros que han llegado de La Habana por la Punta de Yucatán a Veracruz y de allí a Tampico, Orizaba, Córdoba y Puebla y que culminarán su itinerario en la ciudad de México sean asaltados por los bandidos es una constante en todo el texto, es en los alrededores de Puebla donde son finalmente atracados. Los buenos oficios de uno de los viajeros, más experimentado y que ha provisto a sus compañeros de viaje de trabucos, les hace salir con éxito del trance del intento de robo. El lance es referido donosa, plástica y jocosamente por el narrador en lo que podría ser un claro antecedente de una escena de una película del oeste:

Por esta explicación y porque ya estábamos muy cerca según nos dijeron los que iban fuera, todos los pasajeros nos disponíamos para ver el árbol famoso, cuando, ¡pum! un tiro disparado a la izquierda del camino nos hizo conocer que allí estaban los *Compadres* y que no tenían al sitio todo el respeto que me suponía. Paróse al momento la diligencia y vimos venir hacia nosotros tres hombres, dos a caballo y uno a pie, todos armados del correspondiente trabuco, pistolas, etc. y cubriéndose la cara desde los ojos para abajo con un pañuelo. Así se disfrazan siempre los ladrones mexicanos, y por eso sin duda el pañuelo ha tomado en toda la República el nombre de *mascada*; pero vamos al caso. Los tres bandoleros, ahuecando la voz para más asustarnos, proferían

gritos horribles a medida que se acercaban. “Allá va, eso,” dijimos entonces los pasajeros y soltamos una descarga de la cual uno de los tres *Compadres* quedó mal herido, y tanto que, según buenos informes, murió pocos días después. El efecto de nuestra contestación fue completo; los tres bandidos apelaron a la fuga, si bien se volvían de vez en cuando para descargar sobre nosotros sus trabucos; pero aunque nos dispararon cuatro o seis tiros de este modo, tal debían tener el pulso que no pudieron poner una sola bala en el respetable radio de la diligencia, la cual echó a andar nuevamente. Y después de relevar el ganado en Amozoc llegamos felizmente a Puebla. (Martínez Villergas 1859:10-11)

La segunda escena tiene lugar en la propia ciudad de México y está protagonizada por el que será un tipo costumbrista propiamente mexicano, el lépero. Relata con fino humor cómo tras un aguacero tuvieron que pasar las aceras a hombros de los léperos:

Tal es el nombre que dan en Méjico a los hombres que en buen español constituyen la canalla, la hez de la sociedad, no ya por su condición miserable, sino por sus perversos instintos y abominables costumbres. [...] Dichos léperos, mal vestidos, estudiadamente desaliñados, llevando siempre abiertos por los lados externos los pantalones de arriba abajo, sin más objeto conocido que el de enseñar unos mugrientos calzoncillos, [...] suelen ofrecerse, mediante un real, a pasar en hombros, de unas aceras a las otras, a los transeúntes que no cuentan con mejor y más seguro vehículo. Pero, por no dejar de ser léperos, acostumbran a arrojar la carga en lo más profundo del arroyo, ya suponiéndose agraviados con el peso del que va encima, ya fingiendo un tropezón que disculpe la caída. (Martínez Villergas 1859:23).

Pero la particularidad de este libro de viajes no está en su contenido costumbrista, ni en la calidad de su pintura del paisaje, pues la finalidad esencial del escrito no es la recreación del viaje, sino que este es un pretexto para la justificación de los acontecimientos vitales y de la represión política vivida por Villergas y causada por la imposibilidad de callarse una crítica, lo que fue una constante en

la vida del satírico. Por eso, las referencias políticas son un elemento sustancial del texto en dos aspectos: la férrea defensa del papel de los españoles en Hispanoamérica, en línea con el españolismo y la crítica del movimiento independentista hispanoamericano de algunos de los liberales españoles del momento y la explicación de la represión sufrida por Villergas en México.

La defensa de los españoles en Hispanoamérica, el fuerte sentimiento imperialista del escritor le hace valorar extremadamente la figura de Hernán Cortés y sentirse muy cercano y apoyado por los españoles que viven en México. El relato del viaje se ve salpicado desde la llegada a México ciudad y sobre todo en las páginas finales, por el agradecimiento del autor a todos los españoles y mejicanos que le ayudaron a pasar los difíciles trances por los que atravesó.

Su postura colonialista ante las naciones americanas, así como la salvaguarda del honor nacional español, especialmente su oposición al independentismo cubano, hasta cierto punto resultaba chocante con su republicanismo (Wright, 2007:16:36) y en este libro de viajes se manifiesta en algunas críticas a la mala organización de los asuntos sanitarios en Cuba y México, la censura de los malos caminos por los que tiene que transitar en México, y una exaltación épica de los logros de los conquistadores españoles.

Dentro de esa nómina de españoles a los que Villergas se siente agradecido, le merece una atención especial el gran cicerone, fallecido a causa de la fiebre amarilla o el vómito negro, en noviembre de 1858, Cipriano de las Cajigas: “joven español apreciable por su claro talento y más todavía por su carácter el más servicial y simpático que he conocido en mi vida.” (Martínez Villergas 1859:14)².

² No quiero dejar de mencionar la fraternal amistad que unió a José Zorrilla con Cajigas, a quien se refiere en varios momentos de sus Recuerdos del tiempo viejo. A él debía Zorrilla la impresión de dos mil ejemplares de los dos tomos de Granada, que Cajigas imprimió y quería vender en México, pero una reimpresión en mal papel vendida a un bajo precio y editada por un hermano de Ignacio Boix que Cajigas encontró al llegar a México con sus ejemplares de Granada, hizo que el negocio fracasara. El hecho de que Cipriano Cajigas jamás hablara a Zorrilla de tal asunto, ni censurara esa edición de Boix era uno de los motivos de admiración de su persona por el vallisoletano autor del Tenorio. Es destacable la coincidencia en un mismo tiempo y en un mismo lugar, Cuba primero y México, en 1858, de dos escritores vallisoletanos que se prodigaron una enconada enemistad como fueron Villergas y Zorrilla.

Como vengo señalando, una de las peculiaridades de este relato de viaje es la gran cantidad de páginas dedicadas a la política. Junto con críticas explícitas al sistema político mexicano y sus dirigentes, a los que acusa de falta de veracidad, hay dos cuestiones en las que Martínez Villergas hace hincapié. La primera de ellas es la valentía de los conquistadores españoles y la encendida defensa del imperalismo español, que se centra en la exaltación de la figura de Hernán Cortés y su valor, así como el de sus capitanes. Señala sobre Pedro de Alvarado que fue: “uno de los más esforzados capitanes que ha tenido el ejército español.” (Martínez Villergas 1859:25), refiere con todo lujo de detalles el arrojó de Hernán Cortés cuando, tras la muerte de Motezuma, emprendió su retirada de Méjico, poniendo de relieve el amor paternal que profesaba a sus soldados, que le llevó a salvar la vida de muchos de ellos a costa de su propia salud. Esta explicación de la retirada de Cortés concluye con un elogio al *Árbol de la Noche triste* y lo que simboliza y con un comentario de exaltación del espíritu español:

no quisimos retirarnos sin llevar también algún recuerdo y sin tener la honra de sentarnos a descansar un rato en la misma piedra donde, según la tradición, se sentó el ilustre hijo de Medellín, [...]si bien consolándonos con la idea de que el mismo Cortés, después de verse aniquilado, por decirlo así, no contando sino con un puñado de hombres, pues no pasarían de cuatrocientos y estos afligidos por el cansancio y el hambre, derrotó completamente a más de cien mil mejicanos que habían salido a estorbarle el paso en el valle de Otumba. (Martínez Villergas 1859:28).

Paralelamente a la defensa encendida de la figura del héroe Cortés encontramos la crítica de los independentistas mexicanos, como el cura Hidalgo, al que se refiere cuando relata los pormenores de la fiesta de la Independencia, el 16 de septiembre, y que califica como un individuo de suma crueldad: “poco después el cura Hidalgo volvió a la casa de donde acababa de salir y donde hizo degollar inhumanamente a todos los que en ella se encontraban, es decir,

Una íntima enemistad que se prolongó a lo largo de muchos años (Gutiérrez Sebastián 2018:241-253).

a los que durante muchos años habían sido sus mejores amigos y contertulios.” (Martínez Villergas 1859:35).

El segundo elemento de tipo político, esta vez centrado en los avatares personales de Villergas, es el relato de la represión sufrida, así como la retirada del periódico que acababa de fundar con éxito, *Don Junípero*. Ya había aludido en anteriores momentos del relato a la calamitosa situación de la prensa mexicana y de sus periodistas, pero será a partir del capítulo VI cuando explique a los lectores que esta situación le había movido a fundar un periódico. Esta es probablemente la principal finalidad del texto que nos ocupa, aunque haya esperado el escritor a las páginas finales del mismo para revelárnosla.

Martínez Villergas explica que ese número de *Don Junípero* contenía una crítica al discurso pronunciado por el doctor Sollano en la apertura de la biblioteca de la Universidad Pontificia de México. Esta institución había sido cerrada por el gobierno liberal en 1857, por el presidente Ignacio Comonfort. Al año siguiente, ya con Benito Juárez como presidente de la República, la Universidad fue reabierta y el rector José María Díez de Sollano, obispo de origen leonés y profundamente conservador, pronunció un Discurso que Martínez Villergas escuchó durante su estancia en México. Lo que el satírico califica como una mera crítica literaria a un discurso al que había descrito en expresión quevedesca como “eterno, puesto que no tenía ni principio ni fin,” (Martínez Villergas 1859:18), debió de ser un punzante escrito, pues como relata el vallisoletano, le valió el cierre de su periódico, y la orden de salir de México, que no cumplió, pues permaneció cuatro meses en casa de su amigo don Juan de la Fuente, hasta que regresó a La Habana y continuó con sus actividades periodísticas.

En conclusión, como es habitual en la literatura de viajes, *Viaje al país de Motezuma* se trata de un texto misceláneo: fragmentos de descripción paisajística, especialmente por los volcanes, sátira y crítica política, narración episódica de aventuras, escenas costumbristas protagonizadas por tipos, recreación del pintoresquismo de ropas y costumbres de México, alusiones encendidas al españolismo y a la censura de los intentos independentistas de las nacientes repúblicas latinoamericanas...Elementos que conforman una obra que es pertinente rescatar para el canon de la literatura romántica y que, dentro de una labor de revisión, estudio y valoración de la obra de Martínez Villergas puede resultar de interés.

Bibliografía

ALBURQUERQUE García, Luis (2014): “La literatura de viajes a través de la historia: reflexiones sobre el género relato de viajes”, *HispanismEs*, número 3, (I), pp.253-263.

ALONSO CORTÉS, Narciso (1910): *Juan Martínez Villergas. Bosquejo biográfico-crítico*. Valladolid: Tipografía del Colegio Santiago.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1995): “Las ideas de Martínez Villergas sobre la risa en *La risa. Enciclopedia extravagancias*” en *La sonrisa romántica (sobre lo lúdico del Romanticismo hispánico)*, *Romanticismo: actas del V Congreso*, Nápoles, 1-3 de abril de 1993, Roma :Bulzoni, pp. 9-15.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2011): “Imagen y texto: el Parnaso español del siglo XIX entre Esquivel y Ferrer del Río”, en Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*, Santander: Publican, Publicaciones Universidad de Cantabria, 2011, pp. 41- 64.

ANDREU MIRALLES, Xavier (2019): “Sátira y política en el primer republicanismo. Los tres juicios de Juan Martínez Villergas (1840-1854)” en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, número 25 (2019) Ejemplar dedicado a: *De Cartas Españolas a los Episodios Nacionales: los imaginarios de la nación*, pp. 97-114.

CANTERO, Víctor (2005): “Martínez Villergas o cómo frenar los excesos del drama romántico: análisis de la parodia *Los amantes de Chinchón*”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, número 23, (2005), pp.25-48.

COLOMBI, Beatriz (2004): *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario: Beatriz Viterbo editora.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1972): “El satírico Villergas y sus andanzas hispanoamericanas”, *Anuario de Letras*, X, (1972), pp.133-151.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1973): “Juan Martínez Villergas y un cuadro de Esquivel”, *Revista de Estudios Hispánicos*, VII, (1973), pp.179-192.

GARCÍA TARANCÓN, Asunción (1997): *La sátira literaria poética en el siglo XIX: Juan Martínez Villergas*, Tesis doctoral, Microformas, Barcelona: Universidad de Barcelona.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel (2017): “Un satírico vallisoletano en París, Juan Martínez Villergas en *El correo de Ultramar*” en *La literatura española en Europa, 1850-1914*, coordinado por Ana María Freire y Ana Isabel Ballesteros Dorado, Madrid: UNED, pp.265-278.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel (2018): “Enemigos íntimos: Martínez Villergas frente a Zorrilla” en *Zorrilla y la cultura hispánica*, Valladolid: Wisteria, pp.241-252.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel (2020): “Juan Martínez Villergas” *Diccionario de autores literarios de Castilla y León* (en línea), dirección y edición María Luzdivina Cuesta Torre, León: Universidad de León. DOI: <https://doi.org/10.18002/DALCYL/v0i16>.

MARTÍNEZ VILLERGAS, Juan (1859): *Viaje al país de Motezuma*, adición en las páginas finales de la novela, *La vida en el chaleco. Novela original de costumbres no menos originales, escrita y dedicada a los habitantes de la Isla de Cuba por Juan Martínez Villergas*, Habana: Librería e imprenta El Iris, de Majín Pujolá y Compañía.

MARTÍNEZ VILLERGAS, Juan (1991): *Textos picantes y amenos*, edición y estudio de Arturo Martín Vega, Valladolid: Junta de Castilla y León.

ORTEGA RUBIO, Juan (1893): *Vallisoletanos ilustres*, Valladolid: Luis N. de Gaviria.

PEÑATE RIVERO, Julio (2004): “Camino del viaje hacia la literatura” en *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, Madrid: Visor libros, pp.13-28.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (2016): “Juan Martínez Villergas, poesía y sátira de costumbres” en *La tribu liberal: el Romanticismo a las dos orillas del Atlántico*, coord. por José María Ferri Coll y Enrique Rubio Cremades, Madrid: Iberoamericana, pp. 215-232.

TODOROV, Tzvetan (1978): *Les genres du discours*, París: Seuil, 1978.

WRIGHT, Amy E (2007): “Entre España y las Américas, el liberalismo y el colonialismo: el caso del trotamundos transatlántico Juan Martínez Villergas (1817-1894)” en *Siglo Diecinueve*, número 13, pp. 19-36.

LA IMAGEN DE VINOS ANDALUCES EN LOS VIAJES ROMÁNTICOS¹

Alberto Ramos Santana

*Instituto de Investigación en Estudios del Mundo
Hispánico, Universidad de Cádiz*

Resumen: El enoturismo o turismo del vino, tiene unos antecedentes que se pueden remontar a las últimas décadas del siglo XVIII, puesto que ya en esos años podemos encontrar testimonios de viajeros que, entre las razones para viajar y conocer Andalucía, ocupaba un lugar destacado el interés en descubrir y disfrutar de vinos andaluces, sus zona de producción y su entorno cultural.

En este trabajo se analizan recuerdos de viajeros extranjeros que visitaron la Andalucía romántica dejando testimonio escrito sobre los vinos de la región, aunque en algunos casos, por el interés de su experiencia personal, mencionaremos también textos anteriores, de comienzos del siglo XIX, que destacan por su mirada curiosa y sus detalladas descripciones.

Palabras clave: enoturismo, viajeros, Romanticismo, vino

Abstract: Wine tourism or wine tourism dates back to the last decades of the 18th century, a period in which we already find testimonies of travellers who, among the reasons for travelling and

¹ Este trabajo se inserta en los proyectos “Idea de Andalucía e idea de España en los siglos XVIII-XIX. De la prensa crítica al artículo de costumbres”, ref. PID2019-110208GB-I00, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y “Andalucía y lo andaluz ante el gran público. Textos fundamentales para su representación en los siglos XVIII y XIX”, ref. P18-RT-2763, Junta de Andalucía.

getting to know Andalusia, gave a prominent place to the interest in discovering and enjoying Andalusian wines, their production areas and their cultural environment.

This paper analyses the memoirs of foreign travellers who visited Romantic Andalusia and left written testimonies about the wines of the region, although in some cases, due to the interest of their personal experience, we will also mention earlier texts, from the early 19th century, which stand out for their curiosity and detailed descriptions.

Keywords: enotourism, travellers, Romanticism, wine

Como hemos comentado en otro lugar², el enoturismo, que tan en boga está desde unos años atrás, tiene en Andalucía, y en España, unos antecedentes que se pueden remontar, al menos, a las últimas décadas del siglo XVIII, puesto que ya en esos años podemos encontrar testimonios de viajeros que, entre las razones para viajar y conocer Andalucía ocupaba un lugar destacado el interés en descubrir y disfrutar de vinos andaluces, sus zona de producción y su entorno cultural.

En el trabajo que abordamos nos vamos a centrar en los recuerdos de viajeros extranjeros que visitaron la Andalucía romántica dejando testimonio escrito sobre los vinos de la región, aunque en algunos casos, por el interés de su testimonio, mencionaremos también textos anteriores, de comienzos de la centuria decimonónica, que destacan por su mirada curiosa y sus detalladas descripciones.

No debemos olvidar que a principios del siglo XIX el viaje era un acontecimiento escaso, muy poca gente viajaba, por lo el viaje que se revestía de un carácter aventurero, incluso misterioso, ya que el viajero emprendía un rumbo hacia lo desconocido, que podía incluir una travesía por lugares inhóspitos y peligrosos. El viajero, consciente de su excepcionalidad, asumía su función de descubridor, de aventurero, de vehículo de enlace entre diferentes lugares y diferentes ámbitos culturales. Y también consciente de la fugacidad del

² “Vinos andaluces en crónicas de viajeros decimonónicos: un precedente del enoturismo”, en Alberto Ramos y Javier Maldonado: *La vinatería andaluza entre los siglos XVIII y XX*. Peripécia Libros, Jerez de la Frontera, 2020, pp. 493 a 518

viaje, pronto tomó la costumbre de anotar sus impresiones sobre los lugares y las gentes que iba conociendo, guardando, tanto para sí como para aquellos otros que no podían participar personalmente de la experiencia viajera, memoria escrita de su periplo.

Pero frente a los testimonios de los viajeros de épocas anteriores, fundamentalmente frente a las características del que se ha denominado el “viaje ilustrado”³, en el que su protagonista adopta un perfil casi pedagógico, dejando un testimonio riguroso, metódico, intelectual, convirtiendo sus anotaciones casi en actas notariales, rebosantes de datos históricos, estadísticas, etc., en el siglo XIX surge el llamado “viaje romántico”⁴, en el que participa un viajero que busca ante todo sensaciones, y realiza un trayecto en el que la visión subjetiva, personal y desbordante prima. Sin embargo, pese a las diferencias que se pueden señalar entre los viajeros de las centurias dieciochesca y decimonónica, el afán de confrontar su lugar de origen y su cultura con otros parajes es común, puesto que a los viajeros sus odiseas les sirven para reflexionar sobre el mundo que les rodea.

En este tipo de viaje, en el que el viajero toma notas con la intención de que sean conocidas por sus allegados, incluso en la posteridad, es normal encontrar en los relatos de los viajeros alusiones y noticias, actualizadas en la fecha del viaje, sobre la vinatería andaluza. Ya lo apuntó Concha Casado cuando recordaba que es frecuente encontrar noticias sobre los vinos españoles en cualquiera de los relatos de viajeros (Casado, 1994, 147), textos que, como regla general, elogian los vinos que conocieron en las distintas regiones vitivinícolas que visitaban. No obstante, como veremos, también hay testimonios que gradúan la calidad de los vinos, diferenciando unos de otros.

Hay casos en los que el interés es fundamentalmente económico, como le ocurre a Michael Quinn en su libro *A Visit to Spain* en el que, al informar sobre el comercio de exportación español desde el puerto de Cádiz, se interesó y destacó que solo tenía importancia el “sherry wine” (Quinn, 1823, 328-358).

³ Sobre el viaje ilustrado, Gaspar Gómez de la Serna, *Los viajeros de la ilustración*, Alianza, Madrid, 1974.

⁴ De entre los varios trabajos que hay sobre el viaje romántico, destacamos la obra colectiva *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y Homenaje a Gerald Brenan*, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1987.

Pero en otros casos el interés por los vinos andaluces es más directo, personal, incluso es una de las motivaciones principales del viaje, lo que en más de un caso les lleva a escribir, como un recurso habitual en sus testimonios, que en toda Andalucía abundaban los vinos.

Buen ejemplo de ello es Alexandre de Laborde que publicó en París, en 1809, *Itinéraire descriptif de l'Espagne*⁵ en el que se presenta un curioso panorama de la industria y administración de nuestro país. En la obra se incluye un apartado de cierta importancia sobre la agricultura en Andalucía, en la que podemos leer a propósito de los vinos andaluces: “Andalucía es tan rica en vinos como para que se la considere la bodega de España: está cubierta de vides en casi toda su extensión” (Bernal, 1985, 45-46). Y más adelante añade:

Los vinos del reino de Granada, particularmente de los alrededores de Málaga, son los más agradables y posiblemente los más delicados de toda España (...)

Entre todos se deben distinguir tres vinos generosos, el de Málaga, en Granada, y los de Xerez y Rota, en Sevilla⁶; son demasiado conocidos para que sea necesario extenderse sobre sus cualidades (Bernal, 1985, 45-46).

Otro valioso ejemplo es el de Próspero Mérimée, que, como es conocido, visitó siete veces España entre 1830 y 1864, y en sus viajes mostró gran interés por la cultura, las costumbres y la gastronomía española, de manera especial de Andalucía⁷, y una notable preferencia por los vinos de Jerez. En una de las primeras cartas, escribe desde Granada: “[Imagínese el placer que sentiré bebiendo buen vino de Jerez en el palacio de Boabdil]” (Mérimée, 1990, 33), aunque a los largo de su correspondencia encontraremos también alusiones

⁵ Citamos *Itinéraire descriptif de l'Espagne, et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume*, (París, 1809), a través del libro de Manuel Bernal Rodríguez *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX* (Antología), Biblioteca de Cultura Andaluza, Barcelona, 1985.

⁶ Cuando Laborde escribe “en Granada” y “en Sevilla”, se refiere a los reinos de Granada y Sevilla, de los que formaban parte Málaga, en el primer caso, y Jerez y Rota, en el segundo.

⁷ Así lo destaca en el Gabino Ramos González en el prólogo de la edición de la obra de Prosper Mérimée *Viajes a España*, Aguilar, Madrid, 1990, pp. 11 y 12.

positivas sobre los vinos de Montilla y la manzanilla de Sanlúcar de Barrameda, entre otros.

Un caso excepcional es el del inglés Richard Ford, que visitó España en los años treinta del siglo XIX, tratando de integrarse en la vida social de los españoles y tomando todo tipo de anotaciones, fruto de las cuales fueron dos libros de éxito, no solo en su país, *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home*, publicado en 1844, y dos años más tarde apareció *Gathering from Spain* escrito con materiales no incluidos en el *Manual*, con detalles y curiosidades muchas de ellas centradas en Andalucía. En sus textos, pese a su evidente desapego de los españoles, al escribir sobre los vinos no pudo menos que comenzar diciendo que “los vinos de España merecen capítulo aparte” (Ford, 1922, 258). Ford, que acusó a los españoles de no saber, salvo excepciones muy contadas, apreciar los vinos, por otra parte dejó constancia de que los gustos de los bebedores hispanos estaban inducidos por la proximidad de las zonas productoras.

Su admiración por los vinos españoles, aunque casi siempre vaya acompañada de crítica generalizada a las gentes de España, le hace decir:

los vinos de España pueden competir con los de Francia, y más aún con los del Rin, donde una buena vendimia no es la regla, sino la excepción. Su variedad es infinita, pues pocas regiones hay, excepción hecha de las muy elevadas, que no tengan sus productos locales, cuyos nombres, colores y sabores son igualmente numerosos y variados (Ford, 1922, 260).

Vinos regionales y locales sobre los que destacó que sus principales consumidores eran los habitantes de la zona productora o de comarcas cercanas, cuando no limítrofes:

El navarro bebe su peralta, el vasco su chacolí, que es un vinillo ordinario... Los aragoneses se surten de las viñas de Cariñena, de donde se extrae un rico vino dulce con un peculiar aroma; los catalanes, de las de Sitges y Benicarló, cuyo conocido vino negro se exporta en gran cantidad a Burdeos para hacer más fuertes los claretes, adaptándolos a nuestro paladar más fuerte, y como el vino que de él se saca es muy oscuro y aromático, mucho viene a Inglaterra para mezclarlo

con el que los vendedores llaman viejo oporto. El aguardiente y acre aguardiente que se saca del Benicarló se envía a Cádiz en una proporción de 1.000 toneles anuales para encabezar el jerez malo.

En las provincias centrales de España se consume poco de esos vinos; León tiene su vino propio, que se produce principalmente cerca de Zamora y Toro, y se bebe mucho en la cercana y docta Universidad de Salamanca, siendo origen de algunos trastornos, porque es fuerte y se sube con facilidad a la cabeza, como ocurre con el oporto. Madrid se provee de vinos de Tarancón y Arganda y otros pueblos cercanos, y el de Arganda se sustituye con frecuencia por el celebrado valdepeñas, de la Mancha” (Ford, 1922, 261-262).

No obstante, el inglés no ocultó qué vinos españoles prefería, y lo hace cuando escribe que quien tuviera en su bodega los que consideraba los tres grandes vinos, burdeos, jerez y *champagne*, podían pasar de los demás vinos españoles, con la excepción del valdepeñas y la manzanilla sanluqueña (Ford, 1922, 261).

En una línea similar, hay que destacar también el caso de Alejandro Dumas, que en su viaje de París a Cádiz, realizado entre 1847 y 1848, se mostró muy interesado por la gastronomía española —aunque a veces critica con cierta dureza las artes culinarias de algunas posadas y mesones—, y por determinados vinos, como la manzanilla o el montilla, siendo muy significativo su interés por el valdepeñas, que, junto a la manzanilla, parece uno de los motivos del viaje: “El mayoral nos anuncia que pasaremos esta noche en Valdepeñas. ¡Tanto mejor!, beberemos por fin en su terruño este famoso vino cuyo nombre acaricia tan agradablemente los oídos españoles” (Dumas, 2002, 239), escribió ilusionado, pese a que la primera experiencia no fue muy buena⁸.

Parecida ilusión le hizo a Alejandro Dumas que su compañero de viaje Maquet encontrara manzanilla en Aranjuez, ya que, posiblemente, no esperaba poder beberla hasta llegar a la Andalucía, aunque

⁸ Sin embargo la primera experiencia no fue muy buena, pues el vino que le sirvieron en la posada le pareció muy malo, tuvieron que salir a buscar otro vino, que localizaron en una taberna, para beber un auténtico valdepeñas “con su sabor áspero y excitante”. Dumas, 2002, 242- 243.

también muestra alegría cuando puede beber unos vasos del caldo sanluqueño en Granada. De la misma manera que mostró su satisfacción al comprobar que no hubo problemas para consumir unas botellas de montilla en Sevilla. Volveremos sobre ello más adelante.

Como se constata es estos primeros ejemplos, en las crónicas de los viajes románticos por Andalucía podemos encontrar descripciones de la vinatería en general y de la andaluza en particular, puesto que sus protagonistas muestran interés en degustar toda clase de vinos andaluces, no solo los más conocidos en la época por su comercio exterior -los vinos de Jerez y de Málaga-, probando y dejando testimonio de vinos locales, la mayor parte de ellos desconocidos en sus países de origen.

Es lo que hace Alexandre de Laborde cuando en su *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, escribe sobre los vinos de los reinos de Granada y Sevilla, pues, además de los de Málaga, Jerez y Rota, menciona vinos en la Vega de Granada, Andújar, Vélez-Málaga, Carmona, Alcalá de Guadaira, Córdoba o El Puerto de Santa María, destacando los vinos de Córdoba cuando escribe, “otro vino generoso, todavía ignorado fuera de España es el de Montilla, en Córdoba; es excelente, muy seco y el más estimado de los entendidos y de los gastrónomos...” (Bernal, 1985, 45-46).

Sin embargo, en la relación de Laborde, como ocurre en los relatos de otros viajeros decimonónicos, no se mencionan los vinos de Huelva, posiblemente debido a que la provincia onubense no entraba en las rutas habituales de los viajeros por Andalucía, que en una prolongación del denominado “grand tour” y atraídos por las huellas islámicas, visitaban fundamentalmente Sevilla, Córdoba y Granada, ciudades a las que se unían, como puertos de entrada o salida, Cádiz y Málaga⁹.

No obstante hay excepciones, como la de Richard Ford, que entre los vinos que destacó está el de Lepe, y lo hizo recordando que en los *Cuentos de Canterbury* Geoffrey Chaucer mencionaba dichos

⁹ Málaga era punto final de muchos viajeros por Andalucía que, tras visitar Granada, embarcaban en su puerto hacia los países de origen. En el caso de Cádiz, desde que Richard Ford escribió que era un punto idóneo para comenzar el periplo andaluz, muchos extranjeros lo tomaron como puerto de entrada. Cfr. Richard Ford, *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa* (Sevilla), Ed. Turner, Madrid, 1981, p. 173.

vinos, que llegaban al mercado vinatero londinense, tanto los tintos, como los blancos, que según describe Chaucer en “The Pardoner’s Tale” se vendía en Fish Street y en Chepe¹⁰, aunque el propio Ford pensaba que es probable que los vinos procedieran de Redondela (Ford, 1981, 197 y 198), cuyos vinos consideraba, al parecer, de gran calidad (López-Burgos, 2009, 39).

Pero, posiblemente, a finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX, el vino más consumido fuera del Condado de Huelva era el de Moguer, muy apreciado en las tabernas gaditanas¹¹, vinos de Moguer que también menciona Richard Ford, indicando que “Moguer: Longitigui Alontigui, está situada en el Río Tinto, y se dedica al comercio de vino y fruta” (Ford, 1981, 195).

Otro viajero que dedica comentarios elogiosos sobre los vinos de Moguer fue Robert Dundas Murray en su libro *The Cities and Wilds of Andalusia*, publicado por primera vez en 1847, en el que cuenta que conoció a un eclesiástico que era importante propietario de viñedos y tenía su propia bodega. Murray, que había visitado bodegas en El Puerto de Santa María y Jerez, no pensó encontrar nada destacable en la población onubense, sin embargo se encontró con “una gran selección de enormes barriles”, mientras unos cuantos trabajadores encabezaban los vinos con “fuerte brandy Catalán” que, “en proporciones exactas” echaban en los toneles, medio por el que “el zumo de uva puro se convierte en esa mezcla conocida por los paladares ingleses como un vino de mucho cuerpo”, pero su sorpresa fue en aumento

“cuando el atento padre, después de mostrarme diversos toneles de inferior calidad, me preguntó si yo deseaba

¹⁰ En The pardoner’s tale –en español, El Cuento del bulero–, Chaucer escribió: “Ahora aléjate del vino blanco y del tinto/ y más concretamente del blanco de Lepe/ que se vende en Fish Streets o en Chepe (Cheapside). / Este vino de España repta sutilmente/ en otros vinos, creciendo de tal forma/ que de ellos se desprenden vapores de tal fuerza/ que, después de beber tres vasos, un hombre,/ aunque esté en su casa de Cheapside,/ creará estar se encuentra en España, justo en la ciudad de Lepe/ no en La Rochelle, ni en la ciudad de Burdeos,/ y entonces se sentirá tan fuerte que dirá [soy] Sansón, Sansón”.

¹¹ Alberto Ramos Santana: : “Los milagros del vino: taberneros y bebedores en el Cádiz del Setecientos”, en La vite e il vino. Storia e diritto (secoli XI-XIX), Carocci editore, Roma. 2000.

probar el San Pedro o el San Pablo. Completamente ajeno al significado de su propuesta contesté al azar, “San Pablo”; y entonces descubrí que a varios de los más grandes el padre les había dado el nombre de sus santos preferidos y que estos nombres se podían leer ya que estaban pintados sobre los propios toneles”. (López-Burgos, 2009, 69)

Añade Robert Dundas Murray una nota de interés, que los vinos de Moguer se mandaban a Jerez, comprado por bodegueros jerezanos para hacer vinos baratos (López-Burgos, 2009, 70). También Richard Ford comenta el asunto, indicando que lo mismo ocurría con los vinos de Niebla (Ford, 1922, 285), de donde se enviaban vinos de poca calidad a Sanlúcar y se vendían en Inglaterra como “sherry”: “[en Niebla] se produce el pobre vino que en Sanlúcar es adulterado y convertido en *puro* vino de Jerez barato” (López-Burgos, 2009, 42).

Otro vino de Huelva que llamó la atención de algún que otro viajero es el de La Palma del Condado, donde Henry Lyonnet, cuando describe el camino de Sevilla a Huelva, comenta que se podía comprar un “vinillo blanco” que se exportaba a Francia desde el puerto de Huelva. (Plaza, 2012, 144).

Como mencionamos más, Alexander de Laborde escribió que los vinos de Montilla eran muy poco conocidos fuera de España en las primeras décadas del siglo XIX. Seguramente por eso los viajeros que los probaron y dejaron su testimonio sobre ellos, habitualmente muestran su sorpresa y los elogian, como hizo Próspero Mérimée que en varios pasajes de su *Viaje a España* elogia el vino de Montilla. En 1830, narrando una cena protagonizada por José María “el Tempranillo”, cuenta que sirvieron a una mujer una copa de montilla, añadiendo entre paréntesis “que es mejor que el jerez, a mi parecer”. Y en 1853, desde Carabanchel, escribe, “aquí tenemos... vino de Montilla que alegra el alma” (Mérimée, 1990, 91 y 214).

Por su parte, Richard Ford menciona la “famosa ciudad de Montilla”, cuyos vinos le recuerdan a la almendra amarga¹², y que dan el nombre de amontillado a un tipo de vinos de Jerez, destacando también los vinos de Lucena (Álvarez Arza, 1986, 197).

¹² Que el amontillado le recuerda el sabor de la almendra amarga, es un comentario muy recurrente en Richard Ford cuando habla de los amontillados jerezanos Cfr. Ford, 1981, 185.

Pero un testimonio muy rico es el de Alexandre Dumas, en su libro *De París a Cádiz*. Dumas debió pasar una temporada larga en Córdoba, donde fecha y firma muchas de sus cartas, en las que las alusiones a diversos vinos son constantes, tanto en la compra, como en el consumo de vinos de la provincia. Por ejemplo, camino de la ciudad de Córdoba, compra vino en diversas localidades, resaltando los de Castro del Río. Y ya en la capital cordobesa describe varios momentos bebiendo vino, un vino que, en principio no nombra, pero que parece evidente que se refiera a los de Montilla, como se infiere de una de sus cartas en las que, al describir una reunión para comer, escribe: “nosotros, por nuestra parte, aportábamos, gansos, pollos... y odres de vientres abultados, llenos de vino de Montilla del que creo haberle hablado antes” (Dumas, 2002, 448). Más adelante insiste en cómo para reponerse del cansancio del viaje lo hace con “un vaso de vino de Montilla” (Dumas, 2002, 458).

Dumas, que entre los objetivos de su viaje a España estaba degustar buenos vinos, se siente bien en Sevilla, donde narra que bebió manzanilla, vinos de Jerez y, en una reunión flamenca, describe un refrigerio que le ofrecen y apunta: “se componían... de dos o tres docenas de excelentes botellas de vinos de Montilla” (Dumas, 2002, 530).

También Charles Davillier elogió los vinos de Montilla. Cuando visita la población escribe que Gonzalo de Córdoba, el Gran Capitán, nació en Montilla, pueblo “mucho más conocido hoy por su excelente vino blanco que como lugar de nacimiento de uno de los más grandes hombres de España” (Davillier, 2009, 444).

Los vinos de Málaga, exportados tiempo atrás, sí eran conocidos por los viajeros extranjeros antes de llegar a Andalucía. Como recuerda Blanca Krauel, era muy frecuente que los viajeros al visitar Málaga comentaran la actividad económica malagueña, “durante mucho tiempo centrada casi exclusivamente en la exportación de vinos dulces” (Krauel, 1986, 291).

Una situación que se mantiene en el primer tercio del siglo XIX, años en los que los comentarios sobre el comercio de los vinos de Málaga a través de su puerto, son frecuentes. Richard Ford, que habla, en general, de la belleza de la ciudad de Málaga, aunque añade que con un día bastaba para verla, incide en la importancia de su comercio, sobre todo de almendras, uvas pasas y vino dulce. De entre los vinos de Málaga, Ford destacó “las lágrimas” (sic), anotando que

se exportaban unos 30.000 toneles de vinos de Málaga a América e Inglaterra (Álvarez Arza, 1986, 205). En la misma línea, a principios de los años sesenta, Charles Davillier escribió: “Encontramos los muelles de Málaga atestados de cajas de pasas y de toneles de todos los tamaños. Los vinos y las pasas son la gran riqueza malagueña...” (Davillier, 2009, 181).

Unos años antes, hacia 1851, el archiduque Maximiliano de Austria decía que Málaga era una ciudad “muy alabada por su vino, con su gigantesca y dorada catedral, que supera con mucho todas las casas, con su viejo castillo sobre la colina llena de ruinas. Con sus poco poéticas chimeneas fabriles que brillan en la noche y suben al cielo azul” (Ramírez López, 2011, 408-409).

Por su parte, la francesa D’Auxais Léziart de Lavollorée, dice que en Málaga y sobre Málaga, en 1877, “jamás se pronuncia este nombre sin pensar en el vino y en las uvas que la hacen famosa en el mundo entero; y no se pueden dar veinte pasos por la ciudad sin ver por todos lados tiendas llenas de esos dos productos” (Echeverría, 1995, 125). La atracción de los viajeros extranjeros por los productos malagueños no puede extrañar si se recuerda que tanto los vinos, como las pasas y otros frutos de la zona eran suficientemente conocidos por su exportación y venta en tiendas especializadas de Londres o París (Plaza, 2012, 117).

También los vinos de localidades de las provincias de Málaga y Granada merecen la atención de algunos viajeros, que incluyen comentarios que se hacen cuando viajan desde Málaga a Granada, o viceversa, o cuando se realizan excursiones a poblaciones cercanas.

Samuel Cook, cuando visitó Gualchos afirmó que el vino blanco allí producido era mejor que el de Jerez (Álvarez Arza, 1986, 196) aunque Cook destacó también los vinos de Baza y, junto a estos, apunta a los de Úbeda (Álvarez Arza, 1986, 197), y firmando como Samuel Widdrington¹³ escribió que, si bien los vinos que seguramente bebió en la ciudad de Granada eran malos, los tintos de Baza y Purchena eran buenos, a los que se podían añadir los de Cadiar y Gualchos (Álvarez Arza, 1986, 196).

¹³ Samuel Cook publicó *Sketches in Spain*, en 1834, y años más tarde, tras adoptar el apellido materno, Widdrington, publicó *Spain and the Spaniards...* en 1844. Cfr. José Alberich, *El cateto y el milord y otros ensayos angloespañoles*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 81, nota 6.

Charles Davillier, preparando la subida a Sierra Nevada, describe las provisiones que llevaron:

Llenamos nuestras botas de cuero de Valencia con vino tinto de Baza, el mejor de los alrededores de Granada; un jamón dulce ocupó como pieza fuerte el fondo de nuestras alforjas. Un salchichón de Vich, algunos pollos fiambres y una copiosa provisión de chocolate con canela, panes y fruta, debían ponernos durante algunos días a salvo del hambre y de la sed (Davillier, 2009, 136).

Pero sin dudas, son los “sherry” los vinos más conocidos por los consumidores extranjeros, especialmente por los británicos, por lo que es Jerez, y junto a la población jerezana, El Puerto de Santa María, y en menor medida Sanlúcar de Barrameda, el destino de estos viajeros que apreciaban los vinos andaluces.

Un testimonio muy rico es el de William Jacob que, tras su visita a Jerez en plena Guerra de la Independencia, escribió que “el comercio de esta ciudad se basa en el vino, especialmente de los tipos conocidos en general con el nombre de Sherry”, y añade datos sobre la producción anual en pipas, “unas 40.000”, indicando que 25.000 se consumían entre Jerez, Cádiz y alrededores, “15.000 son exportadas, de las cuales 7.000 son enviadas a Inglaterra, y las restantes a los Estados Unidos o las diferentes colonias españolas en Sudamérica”, añadiendo que el vino enviado a Inglaterra siempre iba mezclado con brandy, “lo que supone un incremento en el precio”, advirtiendo que “todos los comerciantes de vino en Jerez” tenían destilerías para obtener el brandy que añadían al vino, pues sólo no lo exportan nunca”, aclarando que “bajo la denominación de Sherry”, había vinos dulces “muy valorados por los nativos, entre ellos el oloroso, como se le llama en Inglaterra” (Jacob, 2012, 151-153).

Samuel Cook, que como hemos visto destacó vinos en otras comarcas andaluzas, pese a lo que escribió sobre los vinos blancos de Gualchos, parece que terminó reconociendo que los mejores vinos andaluces eran los de Jerez, indicando que su producción había aumentado gracias a la aportación de unas 8.000 pipas producidas en Sanlúcar (Álvarez Arza, 1986, 197).

Por su parte, Alejandro Dumas, asimilaba el jerez al pajarete, lo que reafirma la idea de que el jerez que tanto se apreciaba en el extranjero, fundamentalmente en Inglaterra, era un vino de cierto dulzor:

Es desde el Puerto de Santa María que el vino de Jerez se desparrama por el mundo gastronómico. Usted sabe, madame, el famoso jerez, el jerez de los caballeros, que a don Cesar de Bazán¹⁴ le alegra tanto encontrar junto al rey de los patés. Por eso Puerto de Santa María es un verdadero sitio de peregrinación para los ingleses. Un pequeño barco a vapor que una vez cada hora va de Santa María a Cádiz lleva en cada viaje, si no un cargamento completo, al menos numerosas muestras de gentlemen viajeros que, tras haberse detenido en Sanlúcar, quieren comparar el pajarete con el jerez (Dumas, 2002, 583).

Una descripción más extensa y detallada del mundo bodeguero jerezano realiza Jean Charles Davillier en su *Viaje por España*. Tras recordar que en El Puerto de Santa María se embarcaban los vinos jerezanos para comercializarlos en el exterior (Davillier, 2009, 235), dedica varias páginas a la producción vitivinícola de Jerez de la Frontera, destacando que “los vinos de Jerez se dividen en secos y dulces. Entre los primeros hay que distinguir el jerez seco propiamente dicho y el jerez amontillado”, señalando que ambos proceden de la misma uva, aunque “sin embargo, no tienen ni el mismo color ni el mismo olor, ni el mismo gusto”, extendiéndose después en algunas matizaciones entre el “jerez seco”, el *brown Sherry* y el amontillado. Sobre los dulces, equipara el pajarete y el Pedro Jiménez, distinguiendo el moscatel:

Los vinos dulces de jerez son el pajarete, que también es conocido por el nombre de Pedro-Jiménez, y el moscatel. El primero se hace con una uva dulce que también se llama pajarete y que se deja expuesta al sol durante doce días. Cuando entra en el lagar, ya casi se ha secado y contiene gran cantidad de azúcar. El moscatel se hace con uva moscatel, más azucarada que el pajarete, y por consiguiente es más dulce que este vino (Davillier, 2009, 239-245).

¹⁴ Aunque el personaje de don César de Bazán cobró fama cuando se estrenó, en 1872, una ópera homónima, por la fecha en que Dumas escribe su obra, debe referirse a la obra de teatro, también del mismo nombre, de Adolphe d'Ennery y Philippe Dumanoir, que a su vez se basaron en la obra de Víctor Hugo Ruy Blas.

Pero, sin dudas, quien más atención y detalle prestó a los vinos jerezanos fue Richard Ford que en *Cosas de España* escribió una advertencia, posiblemente dirigida a sus compatriotas “el jerez, vino que necesita más explicación de lo que creen muchos de sus consumidores...”, indicando que se produce en el “rincón suroeste de la risueña Andalucía” teniendo a la ciudad de Jerez como capital, aunque advierte que había que incluir los términos de El Puerto de Santa María por Rota, Sanlúcar, Trebujena, Lebrija y Arcos [de la Frontera], , a volver otra vez al Puerto y añade que, aunque los mejores viñedos estaban cerca de Jerez, el vino era “menos bueno el que se da más lejos de este punto central” (Ford, 1922, 266).

Ford explica que la calidad de un vino depende de la uva y de la tierra en la que se cultiva, enumera los tres tipos de tierra –albarizas, barros¹⁵ y arenas- (Ford, 1922, 268), deteniéndose con más detalle en las variedades del viñedo, señalando que hay una gran variedad, pero aunque hay “más de cien clases diferentes”, señala que “las llamadas *Listan* y *Palomina blanca* son las mejores”, deteniéndose en comentar la importancia de la “*Pedro Ximénez*, uva dulce deliciosa, que es tan celebrada” y, aunque cae en el tópico sobre su origen¹⁶, dice que de dicha variedad “se hace el exquisito y meloso vino dulce llamado *pajarete*”, aclarando que su nombre no deriva de los pájaros que picotean la uva, como muchos creían, si no por proceder de un lugar cercano a Jerez llamado Pajarete, explicando el proceso de su elaboración, cuya base principal es el soleo de la uva (Ford, 1922, 269).

Ford pone mucho interés en explicar los procesos de producción del sherry, desde la cosecha de la uva, hasta su elaboración final, explicaciones en la que nos vamos a detener, pero si tiene interés su aclaración sobre lo que es el sistema de criaderas para lograr un buen jerez:

El vino jerez, maduro y perfecto, se hace con varias clases del mismo. El “entero” es realmente el jugo de la uva de Jerez, pero de varias edades, vendimias y aromas. El contenido de un barril sirve para rectificar otro hasta que se consigue la

¹⁵ Ford confunde el término y escribe “barras”, en vez de “barros”, Cfr. Ford, 1922, 268.

¹⁶ No dice que era un soldado de los tercios de Flandes, pero menciona al legendario Pedro Simón, que trajo una cepa del Rhin.

marca deseada; y se ha llegado en esto a tal perfección, que hay casas que se comprometen a proporcionar, siempre que se lo pidan sus parroquianos, vinos con el mismo cuerpo, color, aroma, etc. Estos vinos ganan mucho con el tiempo, se hacen más suaves y aromáticos y ganan en cuerpo y aroma, cosas en que los vinos nuevos son deficientes. Y es tan grande el cambio que se efectúa en todos los aspectos, que es muy difícil creer que hayan sido el mismo: no se diferencia más el niño del hombre ni la bellota del roble (Ford, 1922, 278-279).

También le presta atención especial Richard Ford a la manzanilla de Sanlúcar que tenía fama en el siglo XIX y se consideraba algo peculiar, tanto es así que, como vimos más arriba, en *Cosas de España* escribió que quienes estuvieran bien surtidos de buenos burdeos, jerez y champagne, solo necesitaban, de entre los vinos españoles el valdepeñas y la manzanilla.

El vino manzanilla, aunque íntimamente ligado a la vinatería jerezana, se diferencia de ella desde el XVIII como un tipo de vino característico. Distinto, según Ford, de lo que los ingleses denominaban sherry, sus mercados también eran diferentes, pues mientras que el sherry tenía en los británicos sus principales consumidores, Ford, que pensaba que los españoles, en general, bebían poco el jerez, consideraba que la manzanilla era consumida bastante más en el ámbito regional, explicando además, con acierto, el origen de su singular nombre:

El vino de *mansanilla* es excelente y muy barato: su nombre se refiere a su aroma peculiar y ligero de *camomile*, que es el verdadero origen de tal nombre, ya que no tiene nada que ver con la ciudad de Mansanilla (*sic*), situada al otro lado del río. Es de un delicado color pajizo pálido, y extremadamente sano; da fuerza al estómago, sin calentar ni embriagar como el vino de Jerez. Los andaluces son apasionados de la manzanilla (Ford, 1981, 174)¹⁷.

En la percepción de que era un vino del agrado de los andaluces coincidía Antoine de Latour que escribió sobre la manzanilla, “casi

¹⁷ También en *Cosas de España* alude al origen del nombre, cfr. Ford, 1922, 288.

no sale de Andalucía donde es muy apreciado y los andaluces le deben buena parte de su alegría”. Latour también se fijó en que para beber manzanilla se utilizaba un “vaso que apenas tiene una pulgada de diámetro pero que, en compensación tiene cinco de alto”, con lo que estaba explicando las características de la “caña”, concluyendo que “no es un vino corriente aquel que requiere un vaso especial” (Latour, 1986, 141-142)

También Davillier insiste en la idea cuando escribe “la manzanilla es un vino excelente, un poco más claro que el jerez y mucho menos espirituoso”, insistiendo en que “los españoles, que la tienen en mucho aprecio, consumen la mayor parte que se produce, de manera que sólo se exporta una cantidad bastante pequeña” (Davillier, 2009, 248).

Efectivamente, del testimonio de Alexandre Dumas también podemos concluir que la manzanilla era un vino apreciado en España, y no solo en Andalucía. Dumas encontró y pudo beber manzanilla en Toledo, ofrecida por su propio hijo; y en el camino de Granada a Córdoba, tras un encuentro con unos gendarmes, celebran la ocasión bebiendo manzanilla en una posada (Dumas, 2002, 180 y 330).

Que la manzanilla era un vino muy apreciado también se puede constatar con un curioso comentario de Próspero Mérimée, que en Burgos, hacia 1840, escribió: “Sin duda ha oído hablar usted de la tierra de Jauja¹⁸, donde las alondras caen ya asadas del cielo y donde no se bebe sino manzanilla” (Mérimée, 1990, 139). De otras anotaciones suyas se puede concluir que el propio Mérimée era bebedor de manzanilla. En carta a la condesa de Montijo, refiere un incidente con una señora apellidada Merlin, añadiendo “en todas las paradas me hacía bajar del coche porque hacía un uso inmoderado de la manzanilla que usted me había dado” (Mérimée, 1990, 175).

Pero el mejor testimonio de Mérimée sobre la manzanilla y el jerez es una carta dirigida a Panizzi del 12 de noviembre de 1864:

En lo que concierne a sus encargos, he aquí mi respuesta:
el vino que se bebe en Madrid es inimaginable. No hablo del

¹⁸ Es evidente, por el comentario que sigue, que Mérimée no se refiere a la pequeña población cordobesa, sino a la acepción de jauja como prosperidad y abundancia.

burdeos y del champán, fabricados —cre— con sustancias muy ajenas a la vid, sino del vino de Jerez. Es detestable. El único potable es la manzanilla; pero solo lo bebemos los andaluces, las putas y yo. El jerez que tengo en París..., me llega de Andalucía por medio de mensajerías imperiales. Lo encuentro bueno. Viene del mismísimo Cádiz; lo elige un capitán de paquebote y, por lo que yo recuerdo, su precio es bastante módico (Mérimée, 1990, 361).

También Charles Davillier realiza varios comentarios interesantes sobre la manzanilla, casi siempre ligándola a momentos festivos. Por ejemplo, sobre la feria de Sevilla, destaca las casetas “donde se venden licores y bebidas heladas” y dice que a las tabernas los gitanos las llamaban ermitas, y allí “se estacionaban” bebedores de manzanilla y aguardiente (Davillier, 2009, 348-349). También en Sevilla describe un “baile de candil” en el patio de una taberna en Triana, la botillería del tío Miñarro, donde toman una cena compuesta por “rodajas de merluza frita en aceite y boquerones”, junto con “pan blanco como la nieve y esponjado como bizcocho”, y bebieron “la manzanilla, el jerez, el rota y otros vinos de Andalucía”, servidos “en vasos largos y estrechos que se llaman cañas” (Davillier, 2009, 376-388). Y, sobre su estancia en Córdoba, narra un conato de pelea debido a la costumbre cordobesa de pelar la pava, en el que, tras una serie de explicaciones y abrazos, “los dos rivales... se van del brazo a la taberna, donde se consolida la paz con una botella de manzanilla” (Davillier, 2009, 462).

Para terminar este recorrido “romántico” sobre los vinos andaluces hay que mencionar uno, poco conocido en la actualidad, pero que era muy apreciado en la época que hemos reseñado: la tintilla de Rota. Se trata de un vino originario, como su nombre indica, de la villa de Rota elaborado con la uva del mismo nombre, varietal similar a la graciano, que produce un vino tinto dulce.

Sobre la tintilla escribió Diana Josephine Brickman a mediados del siglo XIX: “Percibimos al otro lado de la bahía la pequeña villa de Rota, que produce ese néctar que tú estimas tanto: me aconsejan no ir allí porque es espantosa y no hay nada que ver”. (Brickman, 2001, 205). Y Antoine de Latour también la elogia, al indicar que Rota producía “una media anual de dos o tres mil toneladas del

magnífico *Tintilla* que los estómagos delicados saben apreciar por su generosa dulzura” (Latour, 1986, 103).

No queremos terminar esta sucinta relación sobre el aprecio de los viajeros románticos a los vinos andaluces sin dejar de recordar que los más conocidos, como los dulces de Málaga, los vinos de Jerez, El Puerto de Santa María, Sanlúcar y Rota, y en menor medida los de Montilla, los compraban los viajeros para llevarlos de regreso a sus países. Por ejemplo, en la ciudad de Cádiz, donde se consideraba que estaban las tiendas mejor surtidas de Andalucía (Plaza, 2012, 130), era muy fácil encontrar a la venta los vinos de las poblaciones arriba mencionadas, en comercios muy elegantes y bien surtidos. Así opinaba Ch. W. March, periodista neoyorkino, que escribió que Cádiz era una de las ciudades menos españolas, con tiendas tan hermosas como las de París o Londres, e igual opinaba Isabella Romer, que invitaba a comprar en Cádiz, como hizo el chileno Rafael Sanhueza Lizardi, en 1880, comprando en Cádiz “néctares deliciosos de Jerez” (Plaza, 2012, 134, 139 y 146).

Bibliografía

ÁLVAREZ ARZA, María José: *La economía andaluza vista por los viajeros del siglo XIX*, UNED, Madrid, 1986.

BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel: *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX (Antología)*, Ed. Andaluzas Reunidas, Barcelona, 1985.

BRINCKMANN, Joséphine de: *Paseos por España (1849-1850)*, Cátedra, Madrid, 2001.

CASADO LOBATO, Concha: *Así nos vieron. La vida tradicional según los viajeros*, Diputación de Salamanca, 1994.

CLAVIJO PROVENCIO, Ramón: *Jerez y los Viajeros del XIX. Ilustrados y Románticos 1768-1868*, Ayuntamiento de Jerez, Cádiz, 1989.

DAVILLIER, Jean Charles: *Viaje por Andalucía*, ilustraciones de Gustave Doré, Ed. Renacimiento, Sevilla, 2009.

DUMAS, Alejandro: *De París a Cádiz*, Ed Pre-textos, Madrid, 2002.

ECHEVERRÍA PEREDA, Elena: *Andalucía y las viajeras francesas en el siglo XIX*, Universidad de Málaga, 1995.

FORD, Richard, *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa (Reino de Sevilla)*, Ed. Turner, Madrid, 1981.

FORD, Richard: *Cosas de España (el país de lo imprevisto)*, t. 1 y 2, Ed. Jiménez Fraud, Madrid, 1922.

GARCÍA-DONCEL HERNÁNDEZ, María del Rosario: *Una nueva visión de Cádiz a través de un viajero inglés: Richard Ford. Aproximación a su estudio*, Diputación de Cádiz, 1984.

GAUTIER, Théophile: *Viaje a España*, Calpe, Madrid, 1920.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar: *Los viajeros de la ilustración*, Alianza, Madrid, 1974.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto: “Los viajero románticos y la seducción “polimórfica” de Andalucía” en VV. AA. *La Imagen de Andalucía en los viajero románticos. Homenaje a Gerald Brenan*. Diputación de Málaga, 1987, pp. 11-20.

IGLESIAS RODRÍGUEZ, Juan José, “Los siglos modernos: el impacto de la coyuntura americana y la diversificación de mercados”, en Juan José Iglesias Rodríguez (ed.), *Historia y cultura del vino en Andalucía*, Universidad de Sevilla, 1995

JACOB, William: *Viajes por el sur de España durante la Guerra de la Independencia*, Casa Sinapia Ediciones, Almería, 2012.

KRAUEL HEREDIA, Blanca: *Viajeros británicos en Andalucía de Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*, Universidad de Málaga, Málaga, 1986.

LATOUR, Antoine de: *La Bahía de Cádiz.*, Diputación de Cádiz, 1986.

LÓPEZ BURGOS, María Antonia: *Huelva, la orilla de las tres calaveras. Relatos de viajeros de habla inglesa, siglos XIX y XX*, Junta de Andalucía, s. l. (Sevilla), s. a. (2009).

LYONNET, HENRY, *La España Desconocida*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002.

MALDONADO ROSSO, Javier: *La Formación del Capitalismo en el Marco del Jerez. De la vitivinicultura tradicional a la agroindustria vinatera moderna (siglos XVIII y XIX)*, Huerga y Fierro, Madrid, 1999.

MÉRIMÉE, Prosper: *Viajes a España*, Aguilar, Madrid, 1990.

PLAZA ORELLANA, Rocío: *Recuerdos de viaje. Historia del souvenir en Andalucía*, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, 2012

QUINN, Michael: *A Visit to Spain: Detailing the Transactions which Occurred During a residence in that country , in the Latter Part of 1822, and the First Four Months of 1823 ; with an Account of the Removal of the Court from Madrid to Seville and General Notices of the Manners, Customs, Costume, and Music of the Country*, Hurst, Robinson, London, 1823

RAMÍREZ LÓPEZ, María Luisa: “La visión de Málaga en los viajeros románticos: imagen literaria y repercusión turística”, en *Espacios y destinos turísticos en tiempos de globalización y crisis*, vol. I, Madrid, AGE, 2011, pp. 403-420

RAMOS SANTANA, Alberto y MALDONADO ROSSO, Javier (eds.): *Vinos, vinagres, aguardientes y licores de la provincia de Cádiz*, Diputación de Cádiz, 1997.

RAMOS SANTANA, Alberto: “La manzanilla de Sanlúcar de Barrameda: dos siglos de una denominación característica”, *La Rioja, el vino y el camino de Santiago. Actas del I Congreso Internacional de la Historia y Cultura de la Vid y el Vino*, Fundación Sancho el Sabio, Vitoria, 1996, pp. 321-327

RAMOS SANTANA, Alberto: “Los milagros del vino: taberneros y bebedores en el Cádiz del Setecientos”, en *La vite e il vino. Storia e diritto (secoli XI-XIX)*, Carocci editore, Roma. 2000.

REPETO GACÍA, Diana: *El viaje en el siglo XIX como fuente histórica: el caso del vino de Jerez*, Trabajo de Investigación del Doctorado, Universidad de Cádiz, inédito.

REPETO GACÍA, Diana y BUTRÓN PRIDA, Gonzalo: “tabernas y viajeros en el siglo XIX”, en *Douro, estudos e documentos*, vol. VII, nº 13, 2002, pp. 223 a 232.

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

**EL BOSQUEJO DE UN VIAJE A UNA
PROVINCIA DEL INTERIOR O EL VIAJE
INTERIOR DE ENRIQUE GIL Y
CARRASCO**

**THE BOSQUEJO DE UN VIAJE A UNA
PROVINCIA DEL INTERIOR, OR THE
INNER JOURNEY OF ENRIQUE GIL**

Montserrat Ribao Pereira

Universidade de Vigo

Resumen: Enrique Gil y Carrasco recorre la provincia de León en 1842 y redacta ocho artículos que publica en *El Sol*, entre febrero y abril de 1843, en los que recrea el paisaje, la historia y el porvenir de sus diferentes comarcas. Dedicó especial atención a su tierra natal, el Bierzo, cuyas impresiones le acompañan hasta sus últimos días en Berlín. En este trabajo analizo cómo el *Bosquejo de un viaje* por el Bierzo es, sobre todo, la crónica literaria de la sensibilidad artística, estética y crítica de su autor.

Palabras clave: Gil y Carrasco. Diario. Viaje. Bierzo. Paisaje.

Abstract: Enrique Gil y Carrasco travels through the province of León in 1842 and writes eight articles that he publishes in *El Sol*, between February and April 1843. In them he describes the landscape, history and future of its different regions. He is very interested

in his homeland, El Bierzo, which he remembers until his last days, in Berlin. In this paper I analyze how the *Bosquejo de un viaje* is, above all, the literary chronicle of the artistic, aesthetic and critical sensibility of its author.

Keywords: Gil y Carrasco. Diary. Travel. Landscape.

En el verano de 1842, tras la muerte de Espronceda, Enrique Gil y Carrasco regresa al Bierzo desde Madrid para terminar de explorar su comarca natal, que había recorrido parcialmente en el invierno del 39, y al hilo de este viaje y del contacto directo con su paisaje redacta ocho artículos, publicados en *El Sol* entre febrero y abril de 1843 («de manera irregular y cuando quedaba espacio» según Picoche, 1978, 150), bajo el título *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior*.

La provincia de la que da cuenta el escritor en sus artículos es la de León, que desde 1833 integra la del Vierzo, constituida como tal en 1822 tras el pronunciamiento de Riego, con excepción de una parte de Aguiar, que pasa a Lugo, y Valdeorras y O Bolo, que se anexionan a Orense. Es a esta efímera provincia verciiana a la que Gil dedica cinco de los ocho artículos de *El Sol*, posteriormente convertidos en capítulos de su *Bosquejo*, que constituyen otras tantas etapas de un periplo tan vital como físico, cuyas huellas le acompañan hasta sus últimos días en el invierno berlinés.

Centrum mundi

En el *Bosquejo* la perspectiva desde la que el narrador contempla no es la del caminante que levanta sus ojos, física o metafóricamente, hacia los muros, las almenas, las ruinas o las nieblas de su terruño, sino la del oteador que, desde una posición superior, contempla la naturaleza entera a sus pies.

Esta mirada global, en consonancia con la madurez vital del propio autor, se manifiesta muy claramente en el capítulo inicial, en el que la voz del yo protagonista se detiene en la descripción de los vestigios romanos próximos a la localidad de Pieros, «caminando a Galicia» (Gil y Carrasco, 2014, 28). Acude Gil a la colina de

Bergidum en una tarde de julio, acompañado de dos amigos, y su ascensión le coloca, simbólicamente y según propio testimonio, en el epicentro del orbe. Desde la altura contempla el Bierzo entero, que presenta al lector panorámicamente:

A nuestros pies teníamos la villa de Cacabelos, el Cúa, que corría por entre sotos y arboledas fresquísimas, y la grande y blanca mole del monasterio de Carracedo. Un poco más adelante, Ponferrada, cubierta en gran parte con su magnífico castillo de templarios [...]. A la derecha se desplegaba la cordillera altísima de la Aquiana; el Sil [...] se deslizaba besando su falda [...]. En la izquierda, ya más quebrada y pintoresca, veíase desembocar el río Oza por la Vega de Toral de Merayo. [...] el castillo de Cornatel, semejante a un nido de águilas colgado sobre un horroroso precipicio y, por último término, las tajas cárcavas y caprichosos picachos encendidos de Las Médulas (Gil y Carrasco, 2014, 29).

Y a su espalda —continúa— la cuenca de Vilela, las orillas del Burbia, el pueblo de Corullón..., lo que sitúa el alcance de esta mirada de halcón, desde el promontorio del castro de la Ventosa, entre los doce y los veinticinco kilómetros a la redonda, aproximadamente. Está claro que la panorámica de la que da cuenta el narrador no es real, sino que el viajero, como suele ser habitual, no describe lo que ve, sino lo que percibe, en el caso de Gil su tierra entera, *centrum mundi*, como él mismo concluye al dar por terminada su ojeada periscópica sobre el Bierzo: «La plataforma [Bergidum] tendrá como dos mil varas de circunferencia. Su figura es ovalada más que redonda y desde ella se registra y domina todo el país» (*idem*).

Tras la contemplación del todo desde la altura, el narrador y sus dos amigos vuelven a la realidad desde el silencio, poseídos por la impresión de lo inefable. Esta actitud se repite cada vez que el narrador contempla su mundo desde las alturas, como por ejemplo en el capítulo III, «El Valle del Silencio y la Tebaida berciana». Su ascensión, en este caso al pico de la Aquiana, se reviste de valores sensoriales y se adorna con el efectismo de una puesta en escena casi teatral. Las nubes adoptan formas diversas, evolucionan y juegan con los personajes, que acompañan sus miradas, delicadas, atentas y sensibles, con sus movimientos:

Seguía el viento impeliendo las nubes, y la ermita, tan pronto cubierta con ellas como descubierta, parecía una nave combatida por la tempestad. Llegamos por fin a la cumbre y las postreras se estrellaron a nuestros pies, envolviéndonos por un instante en su manto húmedo. Solo una que parecía la reina de todas por su majestuoso contorno y su masa blanquecina y densa, venía flotando lentamente hacia nosotros, semejante al casco desarbolado de un navío de nácar (Gil y Carrasco, 2014, 57-58).

No son los viajeros los que miran: es la naturaleza misma la que decide mostrarse, en todo su esplendor, a los ojos de los caminantes, dejándolos, como si de un episodio místico se tratase, aturridos y desorientados:

Pasó por fin a nuestro lado con extraño ruido y entonces todo quedó sosegado y sereno, presentándose a nuestra vista un espectáculo maravilloso. Al principio estuvimos un buen rato como mareados y desorientados de todo punto; pero pasada esta primera impresión de aquel aire sutilísimo y ordenadas algún tanto nuestras ideas, pudimos disfrutar de las escenas que nos rodeaban (Gil y Carrasco, 2014, 58).

Viaje, literatura y crítica

Como podemos comprobar, en el *Bosquejo* se narra no solo el viaje a una provincia de interior, sino al interior mismo del viajero, que además amalgama en su relato lo vivido en sus excursiones con lo evocado, lo percibido o lo elaborado literariamente. Tal es así que, en algunos casos, la introducción al paisaje se plantea de forma novelesca. Inevitablemente, algunos fragmentos del *Viaje* traen a nuestra memoria otros tantos de *El Señor de Bembibre*, que, a juicio de Picoche, Gil ya habría terminado de redactar cuando publica los artículos del *Bosquejo* (Picoche, 1978, 46-47). Veamos tan solo un ejemplo: en la descripción del amanecer a los pies de la Aquiana, escuchamos de boca del narrador viajero:

La atmósfera se había ido despejando después de la tormenta de la noche y un viento del norte iba barriendo rápi-

damente sus vapores hacia el mediodía. El olor de las jaras y los tomillos humedecidos por la lluvia embalsamaba el aire y sus infinitas gotas, pendientes de los brezos relucientes a los primeros rayos de sol fingían por donde quiera aderezos de diamantes y pedrería de formas caprichosas (Gil y Carrasco, 2014, 56).

En paralelo, de la pluma del narrador novelesco, leemos:

Los vientos templados ya y benignos traían de los montes los aromas de las jaras y retamas en flor [...] y el cielo mismo, hasta entonces encapotado y ceñudo, comenzaba a sembrar su azul con aquellos celajes levemente coloreados que adornan el horizonte al salir y ponerse el sol. La Aquiana había perdido su resplandeciente tocado de nieve [...]. La naturaleza entera, finalmente, se mostraba tan hermosa y galana como si del sueño de la muerte despertase a una vida perdurable de verdor y lozanía (Gil y Carrasco, 1986, 332).

Reelaboración es también la que conduce al narrador a dar forma de relato intercalado a la evocación histórica. Así sucede con la peripecia de san Fructuoso y san Genadio, que se introduce en el capítulo dedicado al valle del Silencio como si de un cuento se tratase: «Por este desierto a la sazón horrible, dirigió sus pasos en el siglo VII un godo de sangre real» (Gil y Carrasco, 2014, 54).

En otros casos, la interpolación deriva hacia el costumbrismo y da lugar a auténticas escenas y tipos, como las que protagoniza Ferrascús en las galerías de las Médulas. Irónicamente calificado como aficionado a la historia y a la metalurgia, extraño en su aspecto y en su discurso, el guía se describe de acuerdo con la técnica que el propio Gil había ensayado en sus cuadros para el *Semanario Pintoresco Español* (1839) y luego en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), es decir, aunando la situación particular con lo pintoresco en la tipificación de un personaje que reúne los caracteres esenciales de un lugar o un tiempo que están a punto de perderse y que el cuadro costumbrista pretende fijar y preservar para los lectores futuros:

Pasaba ya de los sesenta, era seco, andaba un poco encorvado y en su semblante se traslucía aquella malicia y sutileza

que viene a ser la cualidad dominante de los aldeanos de este país. [...] con su escaso traje blanco y su cuerpo compuesto al parecer de raíces, según era de flaco, iba delante a cierta distancia con una vela encendida en la mano y envuelto en su moribundo resplandor, parecía el alma en pena de algún hambriento esclavo que andaba en busca de las sobras del festín de sus señores (Gil y Carrasco, 2014, 41-46)

El propio narrador llama escena a alguna de las situaciones vividas con este personaje en las galerías, relatadas con humor desde la contraposición de los métodos científicos de los viajeros y los intuitivos y naturales del guía, quien —por ejemplo— calcula la profundidad de un ramal en función de la claridad con que se percibe el canto de un gallo desde el pueblo (Gil y Carrasco, 2014, 47).

Para aportar nuevos matices al discurso y favorecer la correcta lectura del mismo en sus receptores, el *Bosquejo* acude a citas y alusiones a escritores e historiadores diversos cuya autoridad no solo refuerza los contenidos que se abordan en el viaje, sino también su interpretación. En este sentido, Plinio, Floro o Mariana son aludidos como fuentes de autoridad para corroborar sus teorías, del mismo modo que Dante, Byron o Espronceda —algunos de los escritores siempre presentes en la obra de Gil (Peñate Rivero, 2008, 391-402)—, le auxilian en la compleja tarea de transmitir la impresión de los paisajes. Así, a través de la «selva selvaggia ed aspra e forte que Dante encontró en la mitad del camino de su vida» (Gil y Carrasco, 2014, 54), se transmite con mayor intensidad la soledad y la aspereza del valle del Silencio. De Byron rescata el poema «Las Tinieblas» para dar cuenta de la oscuridad, humedad y pesadez del aire en las galerías de las Médulas (Gil y Carrasco, 2014, 46). De Espronceda, su amigo, muerto en mayo de 1842, es decir, solo unos meses antes de que Gil publique el primer artículo del *Bosquejo* en *El Sol*, transcribe cuatro versos de *El Estudiante de Salamanca* que definen su actitud vital, en consonancia con la emoción que le produce otear la comarca desde el mirador del Bierzo. Las reflexiones esproncedianas del narrador se producen, de nuevo, desde una perspectiva elevada, la de la Aquiana, que le permite contemplar, panorámicamente, a la derecha hasta La Bañeza, a la izquierda Valdeorras y el valle de Monterrey, a la espalda la Cabrera y allá, al frente, como un simbólico Estambul de interior, el Bierzo en toda su extensión,

[...] desde Villafranca hasta Manzanal, desde nuestro sitio hasta las montañas de Ancares, con su variada y vistosísima escala, con las cordilleras que lo surcan, los ríos que lo bañan, los castillos que lo decoran, los monasterios e iglesias que lo santifican, las poblaciones que lo adornan, las arboledas que lo refrescan y los campos, praderas y viñedos que derraman en él sus raudales de abundancia (Gil y Carrasco, 2014, 58).

La observación complacida de la naturaleza conduce al narrador a pensar en la historia, en los pueblos que habitaron esos montes, encauzaron sus ríos y explotaron sus minas. Los hitos en que se detiene son siempre los mismos: romanos, astures, godos y templarios, y en medio de este círculo de recuerdos, en el centro de todas estas grandes ruinas el hombre, apenas barro, que busca consuelo en la contemplación de las glorias pasadas. Y es en este punto donde Gil hace suyo el lamento esproncediano por los espíritus románticos que anclan su melancolía en la admiración de lo ya ido:

¡Ay del que vive solo en lo pasado!
¡Ay del que su alma nutre en su pesar!
¡Las horas que huyeron llamará angustiado!
¡Las horas que huyeron jamás tornarán...!
(Gil y Carrasco, 2014, 59).

Esta mirada literaria sobre el Bierzo no es incompatible con las constantes alusiones a la sociopolítica del momento en que Gil redacta su *Bosquejo*. Especialmente beligerante se muestra cuando reivindica la explotación de las riquezas mineras de la región como medio para revitalizar su economía. De ahí sus palabras, al hilo de un excursus sobre el pasado de las Médulas y de la Palomera:

Sepan, porque muchos habrá que lo ignoren, que en este país son infinitos los manantiales de aguas minerales; que solo de las arenas auríferas que el Sil arrastra se alimentan muchísimas personas y que las minas de las Médulas, de la Chana y la Palomera, abundantísimas en sus respectivos metales, están dentro de un radio de una legua. El sol no sale en Cartagena para ponerse detrás de Sierra Almagrera (Gil y Carrasco, 2014, 49).

Explica Valentín Carrera en su edición del *Bosquejo* que en la Sierra Almagrera (Almería) había renacido la actividad minera, concretamente a raíz del descubrimiento de diferentes filones en 1838, así que la mención de dicho yacimiento no es inocente, teniendo en cuenta además que la Sociedad Berciana había empezado a explotar una mina de plata en 1842 (Carrera, 2014, 49). Y es que en los recursos naturales ve Enrique Gil una oportunidad para el progreso:

De esta suerte podrían abrirse los caminos y comunicaciones de que tanta necesidad tiene un país a quien su misma fertilidad ahoga y empobrece, y la provincia entera ocuparía el lugar a que la llama su situación, las propiedades de su suelo y el natural despejo de sus habitantes (Gil y Carrasco, 2014, 50).

Así que, tras la evocación de lo patrio, de lo propio —que es, en definitiva, la reivindicación romántica del yo en los ámbitos individual y colectivo, respectivamente—, late en el discurso del narrador el no menos romántico espíritu crítico que le lleva a entablar un diálogo continuo entre pasado y presente: ha de preservarse la memoria gloriosa de aquel para asegurar en este el progreso y el avance hacia la modernidad.¹

Esta declaración de principios no es la única del *Bosquejo*. La intencionalidad última del relato de este viaje a una provincia del interior aparece claramente definida en su prólogo. Observa el narrador la poca atención que se presta, fuera y dentro de nuestras fronteras, a la España occidental, ausente del *Grand Tour* de los viajeros decimonónicos, así como las generalizaciones absurdas derivadas de este hecho (Serrano, 1993). Muchos, que «sin fijar apenas su atención y como de pasada» (Gil y Carrasco, 2014, 23) visitan las costas del sur,

se empeñan en no ver en los españoles sino árabes, un sí es no es amansados y dulcificados por el cristianismo, pero árabes, en fin, bravíos todavía y feroces, que no viven en

¹ Como señala Díaz, “Sin duda, hay una parte de disfrute ante la belleza de las ruinas, pero también está presente la percepción del declive de una población que durante siglos formaría parte del gran Imperio romano y que ahora se ve reducida a una lucha elemental por la supervivencia. Una de las claras motivaciones del libro sería, por tanto, la queja contra el estado general de abandono de la provincia” (Díaz, 2007).

tiendas por la sencilla razón de parecerles más cómodas las casas, ni beben la leche de sus camellas por la no menos sencilla de no haberlas (Gil y Carrasco, 2014, 23).

El afán arabizante era, en efecto, una constante en los viajeros decimonónicos por España. Por poner solo unos ejemplos, citemos a Próspero Mérimée, quien, en una de las cartas que publica en la *Révue de Paris* (1830), afirma que todo cuanto de bello y útil ha visto en Sevilla y Córdoba es obra de musulmanes; a Hans Christian Andersen, que se empeña en identificar el claustro de la catedral de Barcelona con el patio de una antigua mezquita; o a Sir Arthur de Capell Brooke en sus *Sketches in Spain and Morocco*, publicado en Londres en 1831, que no ve diferencias en la forma de vestir de ambos países, a los que se refiere conjuntamente.

Por el contrario –sigue opinando el narrador del *Bosquejo*– quienes cruzan las provincias vascongadas y observan «la noble altivez de los caracteres, la patriarcal sencillez de las costumbres, la limpieza, comodidad y alegría de las viviendas y su extraño cuanto sabio régimen interior» (Gil y Carrasco, 2014, 23) juzgan la península entera por similar patrón. La conclusión, irónica, anticipa al lector la clave de lectura del libro de viajes:

Por este raro mecanismo viene a resultar, en último caso, que a no ser por una de sus muchas anomalías andaría la Península aderezada con su turbante, que no habría más que pedir; o cuando no, se sentaría debajo de los árboles a elegir un gobierno y a danzar como los hijos de Guillermo Tell. Esto es España en la boca y obras de los concienzudos viajeros modernos (Gil y Carrasco, 2014, 23).

La crítica del narrador incide no solo en esta cuestión de naturaleza foránea, sino que, de forma aún más incisiva, se hace eco de la indolencia de las instituciones y de la incuria de prensa, críticos y artistas patrios a la hora de valorar el patrimonio cultural recibido de nuestros antepasados. Mientras que en las publicaciones periódicas proliferan las traducciones, en algunos casos sin demasiado sentido ni razón, se descarta la exaltación de lo propio por juzgarlo menos moderno. El nacionalismo romántico que impregna la voluntad del escritor es evidente:

La mayor parte de las publicaciones españolas, con leves y muy honrosas excepciones, prescinden de nuestra historia y de los monumentos de nuestras artes; de real orden se ha demolido y demuele y, cuando no, se deja caer lo que en pie queda después de tantas guerras y trastornos; lo pasado va hundiéndose en las tinieblas eternas del olvido; lo presente nos aflige y desconsuela; el porvenir está preñado de incertidumbres y temores y, sin un esfuerzo de las inteligencias elevadas y de los corazones generosos, pronto nos veremos como un bajel que encalla en una playa inhospitalaria y desierta (Gil y Carrasco, 2014, 25).

Además de a la prensa, llama la atención a las instituciones. En el caso concreto de la Academia de la Historia se dirige expresamente a su presidente (que es, en ese momento, Martín Fernández de Navarrete), a quien conmina a, cuando menos, atajar con su influencia el vandalismo que amenaza con borrar las ya escasas huellas del esplendor berciano y a esforzarse en la búsqueda de medios y personas que puedan contribuir a ello.

Similar es el reproche que hace a los responsables de la *España Artística Monumental*, que acababa de empezar a publicarse, en 1842, en París. Se trata de una colección de litografías a cargo de Jenaro Pérez Villaamil, complementadas con textos de Patricio de la Escosura (Gutiérrez Sebastián, 2022, 65-79), que presentaban ante Europa monumentos de especial relieve, elegidos, eso sí, sin un criterio definido y entre los que no aparece, en efecto, ningún edificio ni paisaje berciano. La opinión de Gil al respecto es muy clara:

Si su publicación, según parece, aspira a ser eminentemente nacional, cometería una gran falta de lógica en prescindir de los monumentos de un país que abrigó en su infancia a la nacionalidad española muerta en el Guadalete y resucitada en las montañas de Asturias y León (Gil y Carrasco, 2014, 62-63).

Es más, el propio autor se ofrece a los editores para paliar esta falta y contribuir a lo que él denomina «brillo del país» (Gil y Carrasco, 2014, 63) con sus conocimientos, aunque su solicitud no fue atendida nunca.

Así pues, acabar con el desconocimiento de la región, poner en valor su pasado, su paisaje y su futuro son algunas de las razones que mueven a Gil a publicar los artículos que componen el *Bosquejo de un viaje*. Similar es la finalidad de sus escritos costumbristas. Tanto los publicados en 1839 en el *Semanario Pintoresco Español* como los trabajos redactados para los volúmenes de *Los españoles pintados por sí mismos* de 1843-1844 acercan a los lectores de estas importantes publicaciones noticia de monumentos leoneses relevantes, como la catedral de León, la iglesia de San Isidoro, el palacio de los Guzmanes o San Marcos, así como la realidad de los maragatos, los montañeses de León, los asturianos, los pasiegos, el segador o el pastor trashumante, visto todo ello a través del filtro personal y literario de Gil.

Todo es Bierzo

El último libro de viaje que redacta Gil es el diario de su periplo desde Madrid hasta Berlín, entre abril y septiembre de 1844. En él anota con esmero las impresiones de los monumentos, arte y paisajes de buena parte de sus destinos: Marsella, Aviñón, Lyon, Rouen, París, Bruselas, Gante, Amberes, Amsterdam, Colonia, Bonn, Frankfurt, Hannover, entre otros muchos. El diario, encontrado entre los papeles del autor, es enviado a España y publicado por vez primera en 1883 (Freire, 2015: 342).

Muchos son los espacios que sacuden fuertemente su sensibilidad. Uno de ellos es el Rhin y las ciudades que lo flanquean. De entre todas, Coblenza le complace especialmente: «Si la suerte me condenase a vivir y morir lejos de los míos, de lo que he visto hasta ahora escogería este pueblo» (Gil y Carrasco, 2015, 158). Desde allí toma un vapor hasta Andernach y luego una carretela hacia Laach, para visitar su lago y la abadía. Es entonces, en el corazón de Europa, cerca ya de su último destino, cuando reaparece el Bierzo. Lo hace empíricamente, a través de la observación del color de la tierra y la orografía:

[...] el país, que da a la espalda del Rhin por aquella parte, ofrece analogías tan visibles en las desigualdades del terreno y en el color de la tierra con varios parajes del Bierzo que

para mí es muy probable que las condiciones geológicas de entrambos son iguales (Gil y Carrasco, 2015, 159).

Pero también asoma el Bierzo desde la percepción de una belleza que no imprime el paisaje en el viajero, sino que, por el contrario, vuelca el viajero en el entorno al hacerlo suyo:

Estos bosques, de cuya verdura y lozanía solo he hallado ejemplo en alguno de las montañas del Bierzo y sobre todo entre Peñalba y Montes, cubren completamente la tierra, de manera que solo por aquí o acullá asoma algún peñasco la cabeza, como a hurtadillas. No es fácil figurarse cuánto suavizan y animan aquellas laderas estas verdes espesuras ni con qué placer se pierde la imaginación en sus abrigos y sombras misteriosas (Gil y Carrasco, 2015, 159-160).

Incluso el interior de la abadía de Laach le recuerda a la iglesia de Peñalba por la existencia en ambas de dos coros semicirculares. Pero sobre todo es el lago el que, de nuevo, le traslada al terruño, tan lejano:

Después de visitar la iglesia, me paseé un rato por sus orillas, observando el movimiento de las aguas rizadas por el viento y el raro mosaico y desvanecimiento de tintas que formaban las diferentes nubes esparcidas de trecho en trecho por el cielo en aquel espejo que apenas cesaba el viento se unía y resplandecía como verdadero. Traíame todo esto a la memoria el lago de Carucedo y los paseos que he dado por sus orillas; pero por mucho que me complaciera el que tenía delante, recordaba con gusto el de mi país, mucho más grande, más variado, más hermoso y lleno de recuerdos, si no tan fresco y apacible (Gil y Carrasco, 2015, 161).

Aún menciona dos veces más su geografía en el contexto del Rhin para evocar el arroyo de Agadán (arroyo de Valdecañada, según leo en la edición de Valentín Carrera), en las proximidades de San Goar, y los valles y cañadas de Fresnedo en Hannover.

Antes de salir para Berlín, en abril, en misión diplomática, Gil había entregado al editor Mellado su novela *El Señor de Bembibre*,

que se pone a la venta en otoño de 1844. La obra se convierte en una de las más significativas del Romanticismo español y también en una de las más singulares, porque al lado de la temática histórica y de la lectura política de la misma destaca la constante y decisiva presencia del paisaje, que llega a convertirse en un personaje más. Este Bierzo de *El señor de Bembibre* es siempre el que Gil recorre en sus excursiones, el que aparece en sus poemas, en sus artículos, en sus libros de viajes, en sus cuentos y en el recuerdo emocionado de su patria desde el Rhin.

Desde el Bierzo hasta Berlín y desde Berlín a la eternidad, los castillos, las montañas, los ríos, los valles, sus árboles, flores, fauna, colores y olores bercianos inundan la obra entera de este paisajista literario a quien —paradojas de un destino siempre aciago para los románticos— el terruño reclamó para sí, finalmente, en 1978, casi siglo y medio después de su partida.

Bibliografía

DÍAZ NAVARRO, Epícteto (2007). «La mirada romántica: el viaje interior de Enrique Gil y Carrasco». *Enlaces. Revista del CES Felipe II*. 7.

FERRI COLL, José María. (2021). «La poesía romántica según Gil y Carrasco». *Et amicitia et magisterio. Estudios en honor de José Manuel González Herrán*. Santiago Díaz Lage et al. (eds.). Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

FREIRE LÓPEZ, Ana María (2015). «El *Diario* de Enrique Gil y Carrasco en la literatura de viajes». *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo. Actas del Congreso Internacional, El Bierzo*. Enrique Carrera (ed.). Santiago de Compostela. Andavira Editora, Universidad de León. 339-354.

GIL Y CARRASCO, Enrique. (1986). *El señor de Bembibre*. Edición de Enrique Rubio Cremades. Madrid. Cátedra.

GIL Y CARRASCO, Enrique (2014). *Viaje a una provincia del interior*. Edición de Valentín Carrera. El Bierzo. Paradiso Gutenberg.

GIL Y CARRASCO, Enrique (2015). *Último viaje*. Edición de Valentín Carrera. El Bierzo. Paradiso Gutenberg.

GULLÓN, Ricardo. (1951). *Cisne sin lago. Vida y obra de Enrique Gil y Carrasco*. Madrid. Ínsula.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. (2022). *Patricio de la Esclusa (1807-1878). Armas, política y letras de un romántico español*. Valencia. Tirant Humanidades.

IAROCCHI, Michael. (1999). *Enrique Gil y la genealogía de la lírica moderna. En torno a la poesía y prosa de Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*. Newark. Juan de la Cuesta.

PENATE RIVERO, J. (2008). «La biblioteca de viaje por Europa en dos autores españoles del siglo XIX: Ramón de Mesonero Romanos y Enrique Gil y Carrasco». *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas. Actas del V Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*. Enrique Rubio Cremades et al. (coords.). Barcelona. Universidad de Barcelona. 391-402.

PICOCHÉ, Jean Louis. (1978). *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (181-1846)*. Madrid. Gredos.

SERRANO, M. M. (1993). «Viajes y viajeros por la España del siglo XIX». *Cuadernos de Geografía Humana*. 78.

EL VIAJE EN DE VILLAHERMOSA A LA CHINA¹

Leonardo Romero Tobar

Universidad de Zaragoza

Resumen: Esta novela, escrita por el prolífico autor gallego Nicomedes Pastor DÍAZ y CORBEILLE (1811-1863), es una de las narraciones más características del romanticismo español y fue publicada en cuatro “Libros” durante dos años. El relato hace paralelos los viajes reales de sus personajes (desde el palacio madrileño de Villahermosa hasta países del Oriente Próximo) y las evoluciones psicológicas de las dos parejas de protagonistas; El viaje geográfico y el viaje interior de éstos están situados entre los sugerentes títulos del “Libro” primero (“Última noche del mundo”) y el cuarto (“Votos cumplidos”).

Palabras Clave: MADRID// ORIENTE// DUPLICACIÓN// CONFLICTOS// AMANTES

Abstract: This novel, written by the prolific Galician author Nicomedes Pastor DÍAZ y CORBEILLE (1811-1863), is one of the most characteristic narratives of Spanish romanticism and was published in four “Books” over two years. The story parallels the real journeys of its characters (from the Madrid palace of Villahermosa to countries in the Near East) and the psychological evolution of the two pairs of protagonists; Their geographical journey and their inner

¹ Las citas de la novela proceden de la edición de -Obras Completas de don Nicomedes Pastor Díaz, estudio preliminar de José María Castro y Calvo, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles vol. III, 1970.

journey are situated between the suggestive titles of the first “Book” (“Last Night of the World”) and the fourth (“Fulfilled Vows”).

Keywords: MADRID// ORIENTE// DUPLICACIÓN// CONFLICTOS// AMANTES

1. El autor

Esta novela romántica fue obra de Nicomedes Pastor Díaz y Corbeille experimentó un peculiar proceso en su producción así como en el curso de su recepción crítica. Su autor (nacido en Vivero -Lugo- en 1811 y muerto en Madrid el año 1863) proyectó su formación universitaria (recibida en las Universidades de Santiago y Madrid) sobre sus actividades política, periodística, literaria y social. En el Madrid de los años románticos fue una figura imprescindible en los lugares de presencia pública y en sus relaciones interpersonales de las que puede recordarse su trato con Carolina Coronado. Villahermosa precisamente era el noble palacio madrileño de la Carrera de San Jerónimo construido el año 1806, hoy convertido en el Museo Thyssen- Bornemisza. Entre los años 1830- 1850 fue sede del Liceo Artístico y Literario y el escenario de las fiestas y reuniones más distinguidas que se celebraban en la capital.²

Muerto el autor, entre los años 1866 y 1868 se publicaron seis volúmenes de sus *Obras* en edición prologada y cuidada por Fermín de la Puente y Apezechea, edición en la que se incluyó la novela *De Villahermosa a la China* bajo el título *El último día del mundo*, en correspondencia con el de la primera parte de la obra, cuyo rótulo es *Última noche del mundo*.

² La atención a la biografía y escritos de DÍAZ, Nicomedes Pastor ha sido más intensa en el mundo gallego por sus autores y el lugar de impresión. Ver: F. Leal Insúa, Pastor Díaz príncipe del Romanticismo, Lugo, 1943. E. Chao Espina, Nicomedes Pastor Díaz, príncipe del Romanticismo, Madrid, 1949. C. Adrán Goas, Nicomedes Pastor Díaz, Xunta de Galicia, 1998. R. Vilar Ponte Nicomedes Pastor Díaz, unha existencia exemplar, Caixa Galicia, 2006. Esta novela fue traducida al gallego por Rosa María Peña y publicada en A Coruña el año 2003. Estudios sobre temas específicos de la obra y prólogos a diversas ediciones de las obras de Díaz completan la información que se puede disponer sobre su vida y su creación literaria.

2. La novela

Díaz había publicado un volumen de *Poesías* en Madrid el año 1840 en el que el poema “Su mirar” evoca una vivencia amorosa en la que la voz del cabrá lo que abarcar no puede el mundo”- y la compleja experiencia psicológica que traza la estructura de la novela. El año 1847 nuestro autor fue nombrado Rector de la Universidad de Madrid, en un momento intenso de su relación con Carolina Coronado y en 1848 editó en el folletín de *La Patria* la primera parte de la novela con el título de *Última noche del mundo*. Diez años más tarde apareció la obra completa en sus cuatro ³partes, un texto que iba precedido de una “Advertencia” autobiográfica en la que Díaz manifestaba:

Al escribir este libro, tuve sin duda el pensamiento de publicarlo. Después de acabado conocí que lo había escrito para mí solo y que el descolorido engendro de algunas noches de insomnio, en la convalecencia de una enfermedad, era como un cuadro que un preso hubiera pintado a la luz artificial de un calabozo (...). No me alucino sobre el mérito y valor de mi libro. No sé si el público le llamará *novela*; yo no me he atrevido a tanto. Quisiera haberle encontrado otro. título. *Elegía* o *Predicación* Sin el temor de incurrir en la singularidad y extravagancia, que son siempre lo contrario de la modestia, hubiera escrito al frente de estas páginas Las he dado el nombre de *Coloquios* que expresa mejor mi intención, mi plan y mi idea⁴

En el “Epílogo” añadido a la versión definitiva de 1858 el autor escribió:

Más de diez años después, y cuando ya habíamos consignado en las páginas que anteceden los pocos sucesos de nuestro relato; más de diez años después de haber extractado de las memorias privadas y de las correspondencias íntimas que nos confió la amistad los diálogos y reflexiones que acompañan a nuestra narración (...). Entre tantas otras peregrinaciones en

³ Coloquios de la vida íntima fue el completo subtítulo de la obra.

⁴ Edición citada en nota 1. Pp. 94a

que hemos paseado por toda España y por media Europa la triste hipocondría de nuestros padecimientos (nos tocó un día también encaminar nuestras plantas hacia el país donde pasaron las principales escenas de nuestro relato y donde en años más ternos recibimos la inspiración primera de aquella musa un poco sombría y nebulosa⁵.

Los textos citados señalan la presencia del autor en el texto, presencia que se puede identificar con la voz del narrador en tercera persona cuya enunciación sirve de marco argumental y psicológico a los sucesos y conflictos que levantan el edificio novelesco. Los múltiples viajes a que ha aludido el narrador podrían corresponder a los que efectuó el propio Díaz en España y Europa como hombre de Estado y diplomático además de inquieto caminante. El lugar al que acude en el “Epílogo” de la novela —la conformación de una pequeña bahía y el monasterio cercano de Valle de Flores— habían sido el escenario de sus primeras vivencias y corresponden en su descripción y título al paisaje que envuelve al Vivero de sus primeros años⁶. Además de esta identificación ha sido propuesta la de los otros cinco personajes que intervienen en el relato, cuestión mucho más problemática. Un humilde personaje del pueblo —Pablo el Triste⁷ -- ayuda a las dos parejas en diversas ocasiones, a Sofía y Javier que se han conocido en el baile de Carnaval del palacio madrileño y a Enrique e Irene (en ocasiones se llama Blanca), la amiga que profesó en el monasterio donde Javier, ya ordenado sacerdote, casa a Enrique con su prima Sofía.

La complejidad de la acción, ocurrida en el curso de dos años, va siendo traducida en el discurso lingüístico por diálogos y comenta-

⁵ En edición citada nota 1, p. 285a.

⁶ “Quedábanos todavía deudos y amigos de la niñez en aquellos pueblos; quedábanos en aquellos campos, con todos los vivos y alegres recuerdos de la infancia, las memorias más apasionadas de la melancólica adolescencia y de la primera juventud; guardábanos aquellas playas y aquellos puertos el encantado tesoro de las primeras ilusiones y de las primeras esperanzas; y esperábanos allí, en un cementerio, batido de las olas de Océano Cantábrico, la tumba modesta de un padre querido” (ed. cit. p. 285 a-b)-

⁷ Los funerales del misionero Javier con los que concluye el libro IV en el “Epílogo” están contados por el narrador por el narrador en primera persona que aún tiene margen de un párrafo para evocar en esta conclusión el final también mortal de Pablo el Triste.

rios que no cesan de insistir en el poder del amor, de la imaginación sobresaltada y de los lugares específicos en los que van siendo situados los personajes. La disparidad de situaciones responden al vivir de los personajes cuyos contrastes personales e íntimos se expresan verbalmente por ellos mismos del mismo modo de lo que ocurre con las aperturas y cierres de capítulos cuyo devenir se enriquece con abundantes citas de autores clásicos y románticos. Todas estas características ofrecen una complicada narración romántica cuya complejidad responde a la dinámica interior de las dos parejas y el narrador-autor.

Tanto los personajes como el narrador cuidan especialmente la expresión lingüística —abundan las duplicaciones de adjetivos y verbos- y los fundamentos literarios a base de numerosas citas explícitas o implícitas. La descripción de paisajes naturales y su inserción en las conciencias de los personajes marcan el rasgo más característico de esta obra en la que los movimientos de la naturaleza corren en paralelo con la conciencia interior de los personajes.

3. Los viajes

El LIBRO PRIMERO titulado “Última noche del mundo” corresponde al encuentro de los embozados Javier y Sofía en el palacio de Villahermosa, título que reelabora las palabras con las que ambos se habían saludado en el baile de máscaras y que se repiten con variantes en otros pasajes de la obra. Su brusca separación —Javier parte a Bayona— provoca en el cierre de este libro con el sollozo aterrador de la dama- “¡Ay, qué horrible es Madrid, madre mía!”- con el que se abre el LIBRO SEGUNDO titulado “Valle de Flores”:

“¡Horrible es Madrid!”, había dicho Sofía... Esta palabra, tal vez injusta, ha decidido la índole y carácter de nuestra narración (ed. cit. p. 127a).

Instalados en el paisaje del norte galaico, Sofía experimenta las emociones más contrapuestas que la sumen en un estado morbosos, estado en el que recibe la ayuda de los otros tres. Este final del LIBRO SEGUNDO enlaza con el sentido del LIBRO TERCERO que se titula “Esperanzas perdidas”, en el que la correlación inter-

textual vuelve a manifestarse pues que el inicio del primer capítulo de este libro dice así:

Creíamos no ha mucho que huyendo de las populosas capitales lograríamos apartar de nuestros ojos el espectáculo de peripecias lastimosas. Habrían tal vez creído y esperado nuestros benévolos lectores que con trasportarnos a provincias retiradas y a campiñas amenas, a una abadía religiosa o a un devoto santuario traeríamos sobre ellos y sobre nuestros héroes aquella paz del espíritu y aquella apacible serenidad de impresiones (...) la lectura de los antiguos idilios o la meditación cándidamente sublime de las leyendas de los santos ⁸.

Este LIBRO TERCERO concluye con una exclamación de Sofía: “¡Estoy perdida!”, exclamación que es evocada con cita literaria en la apertura del LIBRO CUARTO titulado “Votos Cumplidos” ⁹

Pero el viaje desde Madrid a Galicia en que se construye el argumento de esta novela no es el único trayecto que Nicomedes Pastor Díaz ha desplegado en su obra en la que, a fin de intensificar los viajes interiores que viven los personajes, enuncia y sugiere otros desplazamientos diversos. Enrique propone a su prima Sofía un viaje “a tu país, a tu cielo, a tu sol...”, es decir a Sevilla, un viaje en el que él no la acompañará. “Entonces no es un viaje -replicó Sofía- sino una separación lo que vienes a anunciarme (p. 144a).

Y Javier en una extensa conversación con Enrique recuerda su relación con Irene y cómo “a la vuelta de mi peregrinación” (su huida hacia Francia) la encontró en los salones de Villahermosa en el momento en que coincidió con la figura disfrazada y encubierta de Sofía. En el LIBRO SEGUNDO Sofía ha emigrado al monasterio nórdico de Irene y allí ha vivido episodios de alucinaciones y un proceso de decaimiento físico en todo lo que ha ayudado su

⁸ Ed. cit., p.183a.

⁹ “Cuando Sofía, asomada a la ventana, en la contemplación febril de un desesperado insomnio, repetía con amargo desconsuelo la frase cruel que ha sido nuestra última palabra, tal vez se creía alcanzada de aquella maldición con que el autor de la Nueva Eloísa ha condenado la lectura de su propia novela: :”Toda mujer que se atreva a leer estas páginas es una mujer perdida” (ed. cit., p. 229a).

amiga Irene, ya enclaustrada como monja. Javier sigue informando a Enrique de cómo encontró a Sofía después de su regreso:

Cuando volvió de su paroxismo estaba yo lejos; cuando se levantó de aquel lecho, navegaba yo en el buque que me condujo a la Palestina. Al prosternarme en adoración sobre el sepulcro de Cristo, había llorado toda una noche sobre el jergón contagiado en que agonizaba una santa esposa suya (Irene). A la vuelta de mi peregrinación empezó a existir entre nosotros cierta relación invisible, misteriosa y muda, como la que en los bosques establece la corriente del aire entre los árboles y las flores distantes ¹⁰.

La existencia y ayuda mutua de las dos amigas es contemplada por Javier y Enrique. Llegado un momento, éste se queda acompañando a Sofía y Javier, antes de tomar el camino del pueblo en el que está la casa de ésta, expone su sentimiento ante la cama en la que ella yacía:

El lecho de la mártir suele estar en los hospitales entre las miserias de muchos dolores y la mortandad de muchas víctimas...y entonces sé pasar de rodillas a sus pies una noche entera de oración y llanto... Volvió sobre él Irene (...) y añadió levantándole del suelo:

Confío, sin embargo, en que mañana no habrá en el puerto un barco aparejado para la Tierra Santa...

Pero no tardará en haberlo, para mucho más lejos- replicó Javier tristemente¹¹

Comienza el LIBRO TERCERO con la advertencia del narrador acerca de las analogías existentes entre las “populosas capitales” y “la sombría hondura del valle más escondido” en el que Sofía convalece en una casa rural auxiliada, por Irene que regresará a su convento sin detener “su silencioso andar, en que la sostenían y empujaban, como vientos de afluentes tempestades, sus antiguos pensamientos y sus nuevos decisivos propósitos” (p. 187b).

¹⁰ Ed. cit p. 171 a-b.

¹¹ Ed. cit, p 182b.

Las expectativas populares ante la llegada de un viajero que resulta ser Javier llegan al locutorio del monasterio donde éste mantiene un largo coloquio con la monja, a cuya conclusión se sucede una tormenta en la que el caballero se ve en la necesidad de auxiliar a los marineros de una fragata incendiada por un rayo. Javier los invita a orar mientras en el extremo opuesto de la vega tiene lugar un diálogo entre Sofía Y Enrique, diálogo plagado de alusiones religiosas. Precisamente esta pareja va a ser invitada por Irene para que se incorporen a la fiesta religiosa que va iniciarse en el pueblo en una procesión tumultuosa que baja a bendecir el mar en un recorrido en el que Enrique informa a Sofía de los acontecimientos vividos por Javier:

Grandes infortunios le obligaron a grandes trabajos y a dilatados viajes. Su existencia estuvo mucho tiempo envuelta en la incertidumbre de una ausencia indefinida...Más tarde, otros proyectos y otras obligaciones le han alejado de un teatro, donde tiene motivos para no querer volver a figurar ¹².

La desesperada exclamación con la que Sofía concluye el LIBRO TERCERO —“¡estoy perdida!”- genera en el capítulo primero del siguiente LIBRO un tortuoso caminar por un territorio que la conduce al pico de una escarpada colina donde la mujer exclama: “¡Afuera la realidad! ¡Afuera la vida!”. Pero en su intento la suicida es detenida por una cruz de piedra a cuyos pies está arrobado el mediador Pablo el Triste. Este y la dama emprenden una larga conversación al final de la cual aparece Javier caminante que venía dispuesto a salvar a Pablo. La conversación que sigue entre Javier y Sofía surte un efecto positivo en ésta que queda convencida por el discurso religioso de Javier; el diálogo culminará con el proyecto de hacer un viaje a Valle de Flores.

Tres días después Javier visita con Enrique una ciudad marítima donde se acerca a la nave que él había salvado del incendio producido por la tormenta y otros tres días más tarde ambos llegan a una ciudad del interior donde Javier había pasado años de su juventud. Por otra parte, el retorno de Sofía al monasterio de Irene supone un nuevo encuentro de ella con su primo Enrique, al que sigue la

¹² Ed. cit.p. 226a.

intervención de Javier , ya ordenado sacerdote, que celebrará el matrimonio de sus amigos.

La vida de Javier convertido en clérigo ocupa unos párrafos del capítulo final de la novela, una vida que es resumida en pocos párrafos que señalan su actividad misionera en Australia, China y Japón, actividad que se cerró con su crucifixión y el traslado de sus cenizas a España en la “misma fragata que hemos visto zozobrando y salvada en un huracán de estas costas” (p. 287a).

Con estas referencias termina una novela cuyo título anuncia y prometía en las fechas de su publicación unos desplazamientos de lo más inusual En el relato las coincidencias de lugares y objetos, la duplicación de mundo exterior y mundo interior de los personajes, las duplicaciones de frases y expresiones exaltadas prestan la base textual del profundo viaje interior que Nicomedes Pastor Díaz ha sabido trazar desde Villahermosa hasta China.

EUGENIO DE OCHOA: REFLEXIONES SOBRE EL VIAJE Y EL VIAJERO

EUGENIO DE OCHOA: REFLECTIONS ON TRAVEL AND TRAVELLERS

Raquel Sánchez

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Eugenio de Ochoa no fue un viajero al uso. Residió parte de su vida fuera de España, en especial en París, y sus viajes siempre estuvieron motivados por razones de orden práctico. Sus escritos no responden al estereotipo del libro de viajes. Sin embargo, están llenos de interesantes observaciones acerca de la modernidad, la vida urbana y la forma en la que se crean los estereotipos nacionales.

Palabras clave: Viaje. Modernidad. Vida urbana. Estereotipos nacionales. Eugenio de Ochoa.

Abstract: Eugenio de Ochoa was not an ordinary traveller. He spent part of his life outside Spain, especially in Paris, and his travels were always motivated by practical reasons. His writings do not conform to the stereotype of the travel book. However, they are full of interesting observations about modernity, urban life, and the way in which national stereotypes are created.

Keywords: Travel. Modernity. Urban life. National stereotypes. Eugenio de Ochoa

Eugenio de Ochoa (1815-1872) forma parte de ese plantel de escritores que, no habiendo pasado al canon literario, jugaron un papel muy relevante desde otros ámbitos, como la crítica, el periodismo, la traducción o las instituciones culturales y educativas. Las aportaciones intelectuales de estos autores secundarios y, sobre todo, las redes de contactos y relaciones en las que se insertaban y que forman el paisaje cultural de una época nos ayudan a desterrar la ya vieja imagen del creador solitario y aislado que, fracasado o exitoso, lo hace todo por sí mismo, tanto hundirse en el desengaño como alcanzar la celebridad. El nombre de Eugenio de Ochoa está asociado a una de las empresas periodísticas con resultados más positivos para la cultura española: la revista *El Artista*, que creó con su cuñado Federico Madrazo y en la que colaboraron la mayoría de los escritores, pintores y músicos que actualmente encuadramos en la generación romántica (Rodríguez Gutiérrez, 2011). Sin embargo, la vida intelectual de Ochoa no se quedó atrapada en los años treinta pues, aunque no pudiera consolidar una carrera literaria sólida en las décadas posteriores, nunca cesó de escribir ni de permanecer atento a las novedades literarias. Su trabajo como traductor constituyó, de hecho, una de las vías por las cuales pudo acceder a las nuevas corrientes culturales europeas, lo que le permitió reflexionar ampliamente acerca de la difusión de las ideas y de las formas de apropiación de estas en distintos contextos. Por otra parte, su presencia en diversos ámbitos de la política y de la actividad cultural del reinado isabelino nos permiten considerarlo un personaje al que tener en cuenta por la agudeza de sus observaciones y su experiencia en diversos campos de actividad (Sánchez, 2017b).

En este texto nos centraremos en sus observaciones acerca del viaje y los viajeros, así como del significado cultural, social y personal que, en opinión de Ochoa, tiene el viaje en las personas. Dado que en su trayectoria vital los desplazamientos fueron una actividad muy frecuente, sus reflexiones sobre esta cuestión merecen una atención detenida.

Los viajes de Ochoa

Eugenio vino al mundo en una familia afrancesada, por lo que nada más terminar la Guerra de la Independencia comenzaron los periplos viajeros para sus miembros. Su nacimiento, de hecho, se produjo en 1815 muy cerca de la frontera con Francia, concretamente en la localidad de Lezo. Nacer entre España y Francia iba a marcar, simbólicamente, el resto de su vida, una vida que transcurriría entre ambos países. Se educó primeramente en París y después en Madrid, en el famoso colegio de Alberto Lista. A lo largo de los años viajaría repetidas veces entre ambos países, teniendo, en función de las épocas de su vida, su domicilio en Madrid o en París, aunque siempre manteniendo el contacto con las personas conocidas y con familiares en la otra ciudad. Los viajes a París y a Madrid respondieron a necesidades de tipo profesional, lo que no quiere decir que no hiciera otros desplazamientos por razones más placenteras, como los traslados a localidades francesas famosas por sus balnearios, según era costumbre en la época. Aparte de traslados puntuales a ciudades italianas y a Gran Bretaña (particularmente a Londres), los viajes más importantes, por su duración y por su naturaleza, fueron los que realizó custodiando a José Muñoz Borbón, el menor de los hijos de la reina madre María Cristina y de su marido morganático Fernando Muñoz. Realizó estos viajes junto a su hijo Carlos, de la edad de José. El primero de ellos tuvo lugar en 1861 y el objetivo era recorrer varios países europeos para que el joven aristócrata se familiarizara con otras costumbres y se diera a conocer en las cortes del continente. El segundo se produjo entre 1862 y 1863, con destino a Jerusalén, una peregrinación para que José, quien se hallaba gravemente enfermo, pudiera conocer los Santos Lugares. José murió en septiembre de ese mismo año de 1863. El hecho de que la mayoría de sus desplazamientos tuvieran unos objetivos concretos le llevó a escribir que «Jamás he ido a parte alguna movido por la necesidad», lo que nunca fue un impedimento para aprovechar «la ocasión de conocer el país que me veía precisado a visitar», así como para «consignar por escrito mis observaciones referentes a lo que en él veía u observaba digno de atención» (Ochoa, 1861, 275).

Esas observaciones aparecen dispersas en distintos textos publicados y en cartas a sus amigos y familiares. No escribió nunca un libro de viajes. Dijo, incluso, que no tenía en gran consideración a

la literatura de viajes, cuyas producciones llegó a calificar de «libros de pacotilla» (Ochoa, 1861, 66). Es cierto que valoró positivamente algunos de ellos, como el *Manual de Madrid*, de Ramón de Mesonero Romanos, o el *Manual del viajero español, de Madrid a París y Londres* de Antonio María Segovia, en los que reconocía un valor instrumental importante para los viajeros, sobre todo para aquellos que se trasladaban por primera vez a una ciudad (*La España*, 2.8.1851). Ochoa, para quien el desplazamiento y el conocimiento del mundo había sido una constante desde la infancia, contemplaba con una cierta condescendencia tanto el viaje breve, con objetivos lúdicos, como a sus practicantes, que personificaban esa nueva figura que comenzaba a hacerse frecuente: el turista. La proliferación de libros de viaje, tan detestados por Ochoa, se halla estrechamente relacionada con el fenómeno del turismo y el desarrollo de la industria editorial y de los nuevos medios de transporte, en particular el ferrocarril (Venayre, 2012).

Sus escritos sobre el viaje, sin embargo, responden a otro propósito por cuanto sus objetivos viajeros eran también otros. El más conocido de todos sus trabajos al respecto es el titulado *París, Londres, Madrid*, que se publicó en 1861. El libro no responde a un plan previamente trazado, sino que es una recopilación de artículos aparecidos en prensa en los que el autor lleva a cabo observaciones muy variadas y recoge impresiones a vuelo pluma acerca de diversos temas relacionados con las formas de vida, el idioma, el urbanismo, la sociabilidad, etc., de tres ciudades que conoció bien¹. Su otra gran aportación a la literatura de viajes fue *Miscelánea de literatura, viajes y novela* (1867), obra, como el nombre indica, en la que se combinan escritos de heterogénea naturaleza, para la que su autor seleccionó algunos textos relacionados con sus viajes. Se trata en concreto de cartas que

¹ Los textos sobre París son del año 1855, con referencias a épocas anteriores; los ambientados en Londres fueron escritos durante el viaje a esta ciudad y a otras ciudades inglesas en la primavera de 1856; y los que versan sobre Madrid son del mismo año, aunque pueden fecharse en el invierno. Casi todos ellos se publicaron en el *Museo de las Familias*, tomo XVII, 1859 (pp. 20-24; 41-46; 51-56; 86-91; 111-116; 128-131; 164-167; 213-215; 232-237; 243-245; y 282-285). Aparecieron también como folletín en *La Época* (comenzando a principios de marzo de 1859). El libro recibió la atención de Juan Valera, quien escribió una reseña para *El Contemporáneo* (23.5.1860). Sobre él, véase Alonso Seoane, 2014, 205-226.

escribió a sus conocidos con sus observaciones de los viajes que realizó a Amberes (con motivo del congreso sobre propiedad artística celebrado en esta ciudad en 1861) y a Italia y a Palestina con el hijo de María Cristina de Borbón. Para el lector interesado son recomendables también las cartas que se cruzó con sus cuñados los pintores Madrazo, en las que nos dejó sus impresiones sobre Jerusalén, Belén, Jericó, Nazaret, Betania, el mar Muerto, el río Jordán, Beirut, Damasco, Alejandría y El Cairo, adonde llegaron los viajeros para ver las obras del Canal de Suez (Randolph, 1967, 3-87). Contamos con dos textos más sobre la cuestión del viaje. Se trata de dos trabajos muy conocidos que aparecieron en la recopilación *Los españoles pintados por sí mismos*, dirigida por Mesonero Romanos: «El español fuera de España» y «El emigrado», y que reprodujo después en *Miscelánea de literatura, viajes y novela* (Ochoa, 1843, 314-326 y 442-451; Ochoa, 1867, 108-130 y 131-148)².

Tipología del viajero

Una de las cuestiones que le interesan a Ochoa es la tipología del viajero. Las intenciones, los objetivos y los destinos del viaje informan acerca de las formas de vivir la experiencia de trasladarse a otro lugar e integrarse (o no) en él. Precisamente en «El español fuera de España» incide en ello con observaciones que repetirá en otros textos. De forma algo mordaz, en la línea de *Los españoles pintados por sí mismos*, nos cuenta que el prototipo de viajero español a las capitales europeas de referencia es aquel que dispone de un «tiempo tasado», que sitúa en no más de tres meses. Se trata de un viaje preparado previamente y apoyado por dos tipos de actividades: las compras y el conocimiento de las figuras señeras de la época. Para ello, este viajero se pertrecha de las direcciones de las firmas comerciales más famosas, con el objetivo de hacerse con aquellas mercancías que, después de su regreso a España, le pueden definir como un hombre (o mujer) a la última moda: sastres, zapateros, joyeros, sombrereros, etc. Asimismo, en su equipaje guarda las cartas de recomendación que le han escrito sus amistades para

² El final de «El emigrado» no fue completamente escrito por Ochoa, sino que en él colaboró el erudito afrancesado Sebastián Miñano, muy vinculado a él.

poder ser presentado en las casas de las figuras relevantes de esa ciudad en el ámbito de la política y de la cultura. El hecho de que Ochoa refleje esta costumbre del típico viajero español (extensible a otras nacionalidades) nos informa de dos realidades. Por un lado, el interés por conocer a los personajes famosos indica la pervivencia de la idea del genio como ser excepcional. Por otro, el hecho de que esa «cultura del genio» fue derivando en una «cultura de la celebridad», en la que individuos célebres no tanto por disponer de una reputación en un saber o arte, sino por su habilidad para atraer la atención del público por muy distintas razones, se convierten ellos mismos en centro de atracción. En todo caso, y desde la perspectiva algo condescendiente de Ochoa, para el viajero convencional el objetivo final de esas experiencias no es su enriquecimiento personal, sino el capital simbólico que adquirirá a su vuelta al país de origen, donde tanto en su apariencia física a la moda, como su relato sobre su vida social en el extranjero le otorgarán el calificativo de «cosmopolita» y de «hombre/mujer de mundo», con la importancia que esto tenía en un tiempo en el que el viaje no constituía una actividad tan habitual como lo es en la actualidad. Él mismo llevó a cabo estas prácticas, en particular la visita a los «grandes hombres» de la época (Ochoa, 1861, 197-208).

Más allá de estos comentarios y siguiendo con su tono satírico, en «El español fuera de España» Ochoa cree ver tres tipos de viajeros españoles en función del ejercicio de la comparación entre lo que se conoce y lo que resulta novedoso. Estos tres tipos reciben la denominación de «el patriota», «el cosmopolita» y «el sensato». El primero es aquel para quien lo español supera a lo extranjero, por lo que su viaje es una continua revalidación de su patriotismo. El segundo responde a todo lo contrario: para él lo extranjero es indefectiblemente mejor y ha de ser imitado en España, mostrando así un cosmopolitismo afectado. Ambos, patriota y cosmopolita, viajan para reforzar ideas preconcebidas, juzgando lo que encuentran bajo el prisma de sus prejuicios. Finalmente, «el sensato» sopesa lo que ve en sus viajes, calibrando las ventajas de trasladar a su país aquello que considera ventajoso.

En *París, Londres y Madrid* Ochoa se animó de nuevo con la taxonomía de los viajeros, remodelando en parte la clasificación anterior e introduciendo algunos matices (Ochoa, 1861, 272-276). Partiendo

del motivo por el cual una persona se decide a emprender un viaje, distinguió entre el viajero por negocios (el «menos interesante, por lo mismo que es la [categoría] más interesada»); el viajero por placer, a la que considera la clase «menos numerosa por la razón sencilla de que para pertenecer a ella es preciso ser muy rico o estar subyugado por la noble curiosidad»); el viajero que combina el ocio y el negocio (que responde a la naturaleza de su propia forma de viajar, según confiesa); y, finalmente, el denominado «viajero-ostra». Recoge aquí Ochoa una idea que también podemos encontrar en Antonio María Segovia sobre el «hombre-ostra» para referirse a aquellas personas que no sienten interés por nada y que no tienen ninguna curiosidad cultural, artística, científica o, simplemente, social. Gente guiada únicamente por el pragmatismo. Ochoa modifica un tanto esta apreciación de Segovia y define el «viajero-ostra» como una categoría del hombre de negocios describiéndolo como un «un hombre de aquellos de quienes suele decirse que entran en un país, pero que el país no entra en ellos».

Como se dijo anteriormente, Ochoa reprodujo para *Los españoles pintados por sí mismos* un texto en parte escrito por él, en parte escrito por Sebastián Miñano: «El emigrado». Este muy conocido trabajo reflejaba la realidad social de una España, la de los años treinta y cuarenta, que había visto retornar a una buena parte de aquellos que por su implicación política liberal habían tenido que abandonar el país durante los duros años del reinado de Fernando VII. Esa experiencia, padecida por Miñano, también había sido experimentada por Ochoa en su infancia y, después, durante la regencia de Espartero, regresando a España en 1844. Sus recuerdos al respecto serían muy distintos, aunque la dureza de su experiencia no presentaría muchas diferencias. En su colaboración para el libro de Mesonero, Ochoa reprodujo parte de los párrafos finales del artículo que Miñano había escrito para una publicación impulsada por Ochoa en París durante la regencia de Espartero y titulada *Revista Enciclopédica de la Civilización Europea* (Miñano, 1843; Sánchez, 2017, 337-352).

El texto lleva a cabo un interesante análisis del fenómeno de la emigración que, sin dejar de responder a un traslado desde el lugar de origen, no supone una experiencia ni placentera ni voluntaria. En todo caso, y como él mismo señala, la clave que marca la diferencia

en cómo se ha vivido el fenómeno de la emigración en tanto que viaje -y, en consecuencia, de cambio personal- viene dada por algo que, siendo muy obvio, a veces no se tiene en cuenta: las condiciones económicas en las que han de vivir los emigrados. Quienes analizamos el exilio nos ocupamos de las razones políticas que lo motivaron o de las conspiraciones para derribar un gobierno despótico, pero no percibimos hasta qué punto se produjeron procesos de desclasamiento social y de desarraigo, por lo que la experiencia del exilio, considerada desde la perspectiva del viaje, nos muestra otra faz del mismo, no siempre positiva. A pesar de ello, y como dejó escrito Miñano en el texto original y reprodujo Ochoa después, la emigración tuvo también unas facetas que, en el ámbito de la comunicación del conocimiento resultan fundamentales. Es lo que ahora conocemos como transferencias culturales, que tan bien supo ver Miñano en 1843:

El uno observa el progreso o atraso de las artes mecánicas; el otro las costumbres domésticas y familiares; este se pone a traducir mal o bien los libros que cree que pueden ser útiles o por lo menos venderse en su patria; algunos estudian los métodos más aventajados en tal o cual ramo de industria o de agricultura; no pocos se dedican a enseñar la propia lengua y la estudian al mismo tiempo; otros siguen los cursos de enseñanza establecidos en los pueblos donde la suerte o su situación particular les permite residir; varios aprenden un oficio a que tal vez tenían inclinación cuando eran jóvenes, o de que poseían ya algunas nociones elementales; quien hace valer las habilidades que aprendió por solo recreo y enseñándolas se perfecciona en ellas; quien adquiere aplicación al trabajo, cuando antes era un haragán de por vida; los más leen una multitud de libros o periódicos que probablemente no hubieran hojeado jamás si hubiesen permanecido en su país; todos aprenden bien o mal un idioma que ignoraban la mayor parte de ellos; no hay uno que no adquiriera por fuerza el hábito de la economía doméstica y el convencimiento de la inutilidad de muchas que él tenía por necesidades indispensables; y por último, ninguno deja de pensar en su país a cada cosa buena que ve en el que accidentalmente se encuentra, y que no desee llevar o introducir para bien de su patria, siendo

a nuestro entender las emigraciones uno de los mayores estímulos al verdadero patriotismo, como que en general todo emigrado ama más a su patria que cuando nunca había salido de ella (Ochoa, 1867, 125-126).

Este texto es sumamente ilustrativo acerca de todas las facetas en las que la comunicación cultural se produce y que van desde el conocimiento de las artes mecánicas hasta la adquisición de un idioma extranjero, pasando por la enseñanza de la lengua materna a la población de acogida. Refleja también un fenómeno interesante que une el viaje con el redescubrimiento del propio país a la luz de la comparación con el país de recepción. Ese «estímulo del verdadero patriotismo», derivado de la comparación con el otro, nace del deseo de superación de las limitaciones y no de una autoestima nacional construida sobre una imagen idealizada del pasado y sobre una falta de realismo acerca de las verdaderas condiciones del país. Asimismo, el verdadero patriotismo no puede surgir del sentimiento de inferioridad que genera vivir en un país más próspero y estable y que no es el propio. El verdadero patriotismo tiene su origen en una comparación inteligente y realista que solo puede llevarse a cabo cuando se conocen a fondo esas dos sociedades, cuando se ha vivido en ellas el suficiente tiempo como para disponer de un juicio equilibrado, capaz de ir más allá de la mirada superficial que es habitual en los viajes de placer o de negocios. El emigrado, por tanto, es un viajero especial que obliga a repensar el propio concepto del viaje y a entenderlo como una experiencia plural, con significados y consecuencias muy diferentes.

La experiencia del viaje

Al margen de este viajero especial que es el emigrado, la lectura de los textos de Ochoa nos permite constatar cómo el viaje se fue convirtiendo en una actividad social que dotaba al individuo que lo practicaba de un aire cosmopolita, aunque con diferencias en función del destino al que se dirigía. La facilidad en los desplazamientos y el abaratamiento de los mismos habían producido un incremento en los viajes. Más personas podían trasladarse a otro lugar, disfrutar de nuevos paisajes y monumentos y conocer otras costum-

bres. Por tanto, y si el viaje por si mismo no marcaba la diferencia social y cultural, se hacía necesario generar otros criterios de distinción que permitieran hacer del viaje (pero no de cualquier viaje) una experiencia extraordinaria, propia de una elite. Ochoa repara en esta circunstancia de forma clara al notar la diferencia que, poco a poco, se va a ir percibiendo entre el turista y el viajero. En su *Miscelánea* nos hace partícipes de estas observaciones que ha ido realizando a lo largo del tiempo y nos dice que los viajes al sur y al oeste no otorgan ese halo de cosmopolitismo propio del viajero, sino que son los desplazamientos a lugares situados al norte o al oriente los que «acreditan [...] a un hombre de viajero». Así nos lo explica:

...con los primeros [los que van al sur o al oeste] estamos muy de antiguo familiarizados en España; además va unida a ellos cierta idea mercantil que les quita toda su poesía: el hombre que va a Filipinas o a América, aunque sea todo un *touriste*, nos recuerda involuntariamente el hijo o el sobrino del comerciante A o B, de Santander, de Cádiz, y de otros cien puertos, que emprendieron el mismo viaje en busca, no de románticas ruinas o pintorescas perspectivas, sino de cargamentos de cacao o de azúcar, y de productos de la industria china...

Mientras que...

...el hombre que se encamina al norte o al oriente, pasa desde luego, o por un caprichoso que va a sembrar alegremente sus caudales en las magníficas tiendas de Regent Street y de la rue de la Paix, o por un artista que aspira a empaparse en las inspiraciones clásicas de la deliciosa Italia, o, en fin, por un piadoso peregrino sediento de beber la fe cristiana en las sagradas fuentes de donde se derramó el cristianismo sobre todo el mundo (Ochoa, 1867, 135-136).

Las distintas percepciones sociales que distinguen al viajero del turista se hallan estrechamente vinculadas a la capacidad económica del viajero y a los objetivos que persigue su desplazamiento. Sin embargo, hay otro elemento al que Ochoa otorga una gran importancia y que nos permite reflexionar más a fondo sobre la experiencia del viaje. Se trata del bagaje cultural con el que el viajero se

acerca a su destino, algo en lo que incidieron casi todos los viajeros españoles del reinado de Isabel II. Para Ochoa esto es clave, incluso en la construcción de su propio relato sobre los lugares que visita, sobre todo porque la mayoría de ellos son ciudades o monumentos relacionados con episodios históricos, religiosos o artísticos. No hay en Ochoa un especial interés por el paisaje o la naturaleza, lo que no quiere decir que en algún momento no haga alusiones a algunas bellezas naturales, pero su contemplación de los lugares visitados se centra en el resultado de las actividades humanas. En este sentido, el recuerdo del tiempo pasado vinculado al monumento, objeto, etc. que describe le sirve para quebrar la línea cronológica del relato, rompiendo el eje espacio-temporal y conectando con ese tiempo pasado que al escritor le apela especialmente. Ese pasado concreto que llama al observador no tiene por qué ser el único de los pasados de ese monumento u objeto, pero, por alguna razón, es el que llega a él de forma más poderosa. De esta forma, el viajero con un importante bagaje cultural disfruta de una experiencia viajera más plena que aquel cuyas limitaciones le obligan a recurrir a la experiencia estandarizada que ofrecen las guías de viaje.

En los relatos de viaje es frecuente que, ante el objeto que reclama la atención del narrador, este se explaye en digresiones que tratan de explicar al lector el carácter excepcional de lo que se está contemplando. Es precisamente en ese divagar, más o menos erudito, más o menos personal, según los casos, donde el investigador encuentra elementos para llevar a cabo un análisis más profundo de lo que supuso para el autor la experiencia viajera. En el caso de Ochoa, las divagaciones de tipo histórico-erudito son menos frecuentes que las personales, lo que nos permite conocer mejor al personaje. En cualquier caso, contamos con un muy interesante párrafo de Mesonero Romanos en el que se nos describe a la perfección cómo se produce ese desencadenamiento de recuerdos en la contemplación de un referente o un espacio cultural ya conocido librescamente o en desplazamientos anteriores y en circunstancias distintas:

‘Todos los monumentos que le salen al paso [al viajero], todos los sitios que pisa le son ya conocidos de antemano por los cuadros del artista o por las relaciones del viajero; y sin necesidad de preguntar a nadie, adivina y reconoce que aquellos arcos monumentales que mira a su derecha son los del acue-

ducto de Arcueil; que aquellos palacios y bosques que tiene a su izquierda son los de Meudum y de Saint-Cloud, que aquel severo edificio que descubre en el fondo es el Hospicio y castillo de Bicêtre... (Mesonero Romanos, 1841, 77).

El peso del bagaje cultural del autor en la narración diferencia ostensiblemente al libro de viajes convencional y a la guía turística del libro de viajes más personal o de autor. También nos da pistas acerca del tipo de público al que va dirigido, del público implícito. Se trataría de un lector capaz de entender (aunque no necesariamente de reproducir) las referencias eruditas del autor y de compartir las emociones que a éste le produce el objeto que se comenta. Ambos se hallarían insertos en un mismo contexto social, cultural y emocional, de tal forma que la mirada subjetiva que proyecta el autor sobre el referente, y que lo transforma, puede ser entendida por el lector, capaz a su vez de ver ese referente bajo el prisma que le ha sido mostrado y no solo como algo «objetivo». Se podría, además, señalar que dado que los viajes de Ochoa, en este caso, se produjeron por lugares ya conocidos por otros contemporáneos -sobre todo Europa- sus observaciones sobre los territorios visitados no resultan ajenas a ese público implícito que se reconoce como un miembro más de la comunidad de personas cultas que son las elites europeas, que muestran su cosmopolitismo libresco y/o viajero leyendo este tipo de producciones.

Más allá del bagaje cultural del viajero, señala Ochoa otras ideas que condicionan su mirada. Se trata de los estereotipos que reconstruyen lo que el viajero se encuentra en su periplo en función de una serie de ideas preconcebidas acerca del lugar visitado. Esos estereotipos, que suelen tener una base común, difieren en función de las características del viajero y se transmutan en admiración o en censura dependiendo de la actitud del viajero ante el lugar visitado. En este sentido, Ochoa dedica una parte de su análisis a señalar que, al igual que los extranjeros manejan clichés sobre España que se traducen en sus comentarios y libros de viajes, también los españoles se sirven de estereotipos a la hora de juzgar los países visitados y a sus gentes. Es más, pone de manifiesto que, a menudo lo que un español cree que representa lo francés o lo inglés (las culturas más conocidas por los españoles) resulta absolutamente fuera de lugar porque no responde a la realidad:

No tendrían bastantes caricaturas Daumier y Gavarni para ridiculizar a la parisiense que saliese a la calle como van por el Prado algunas de nuestras leonas, esclavas del último figurín, o para el mal aconsejado *dandy* que se pusiese un frac por el estilo de los que por aquí se nos figura que allá son muy *bien portés*. De estos desengaños recibirá no pocos nuestro viajero (Ochoa, 1867, 142).

Las distorsiones en la mirada proceden, nos dice Ochoa, de la imagen que sobre ambos países -o sobre los personajes que representan la elegancia en ambos países- se han construido los lectores de las numerosas publicaciones que han creado una imagen sofisticada de ellos. Siendo las naciones más desarrolladas económicamente de Europa, parece que todo lo que generan en materia de costumbres resulta imitable. Así, las publicaciones periódicas, en particular, han contribuido a consolidar una especie de código de civilidad que se trasluce en la moda y en las formas de trato social. Resulta interesante que Ochoa sea consciente de que el desarrollo de la industria editorial favoreciese que las publicaciones periódicas de su tiempo se convirtieran en verdaderos instrumentos para la creación de la imagen externa de los países que las habían producido. La inserción, cada vez más generalizada, de grabados en dichas revistas y periódicos fomentó esta tendencia y contribuyó a asociar la idea de lo elegante, lo distinguido y lo exquisito con las imágenes que sobre la conducta de las clases altas y sus pautas de consumo se difundían a través de estas publicaciones (Cruz, 2014). Los estereotipos así creados condicionaban las expectativas del viajero, a pesar de lo cual a través del viaje la persona podía corroborar la falsedad o la certeza de esos clichés. Sin embargo, sin la posibilidad del viaje el estereotipo se consolida en el conjunto de imágenes que sobre los otros países se dispone en un entorno cultural concreto.

La modernidad y el mundo urbano

De las observaciones sobre las ciudades que visitó Ochoa en distintos momentos de su vida destacan las que realizó sobre Londres y París, centros de la modernidad en su época, y que tanto darían que hablar -y que escribir- a los autores españoles que también las

visitaron y que dejaron testimonio escrito de ello (Peñate, 2011, 245-268; Sánchez, 2016, 323-332). Habiendo pasado una buena parte de su vida en la capital francesa, para Ochoa muchas de las cosas que atraían la atención de otros viajeros no resultaban tan llamativas pues las tenía ya muy normalizadas en su percepción del mundo urbano moderno. Pese a todo, y en especial, pese a su admiración por París, no hay en Ochoa una fascinación acrítica por la ciudad. Tal vez por ese conocimiento detallado de la vida cotidiana y de las ventajas e inconvenientes de la modernidad. Sin embargo, no se puede decir lo mismo con relación a Londres, ciudad que para Ochoa condensa todas las características de la ciudad moderna: la actividad continua, la enormidad del espacio, la contaminación por el humo del carbón, la indiferencia de los caminantes, las diferencias sociales, la fealdad de ciertos espacios, etc. En definitiva, la gran urbe como un lugar hostil, no concebido alrededor de la vida humana en sus componentes espirituales y estéticos, sino únicamente en la actividad productiva. Llega a decir Ochoa, incluso, que Londres no es una ciudad. Londres es otra cosa que no sabe muy bien cómo denominar:

Londres no es una ciudad, en el sentido que damos en el continente a esta palabra. O si no, dígaseme, ¿dónde empieza, dónde acaba Londres? Una vasta extensión de terreno más o menos poblado, sin límites conocidos, sin principio ni fin, a la que unos atribuyen cincuenta millas de circuito, otros mucho más y otros mucho menos, no realiza de manera alguna la idea que los europeos nos formamos de una ciudad, o sea de un terreno circunscrito por algo, ya este algo se llame murallas, puertas, barreras o siquiera campos o monte o tierras de pan llevar. Nada de eso hay en Londres: aglomeración inmensa de casas, interrumpida con frecuencia por terrenos no poblados a que dan el nombre de parques y que suelen dejar entre una casa y la inmediata siguiente una distancia de media legua, será todo lo que se quiera, una metrópoli poderosa de un poderoso reino, un emporio de riqueza y civilización, una gran población cual de seguro no hay otra en la tierra, pero no es una ciudad en el sentido recto y legítimo de este vocablo (Ochoa, 1861, 243-244).

Todo ello no implica un rechazo a Inglaterra o a la cultura inglesa, sino una cierta incompreensión acerca de ese fenómeno nuevo que es la gran urbe moderna. Su deseo más profundo como escritor de textos sobre el viaje le conduce a tratar de conocer la vida interna de estas sociedades a las que se ha acercado. Es decir, tratar de entender las costumbres, el carácter nacional, las formas de relación social... como elementos que le permitan explicarse la vida externa de esa misma sociedad, que se plasma en su sistema político o sus creaciones artísticas. Y en ese sentido, para él la razón de la estabilidad política y del desarrollo económico de Inglaterra se halla en sus costumbres, en la propia dignidad del pueblo inglés que no ha permitido abusos y que ha exigido el cumplimiento de las leyes. Se trata de un país, explica, en el que la prensa no es solo un objeto de los partidos políticos; el ciudadano puede confiar en la policía; existe un «culto racional a la patria»; y las leyes no proceden de los caprichos de los gobernantes, sino de las necesidades del país (Ochoa, 1861, 249-250). Además, el pueblo inglés ha sabido desarrollar una rica vida hacia el interior de su casa, que se ha convertido en su refugio, para lo cual ha creado hasta una palabra para definir ese bienestar del hombre satisfecho en el espacio privado que es el hogar. Se trata del confort, que nos define de esta forma:

En ninguna parte se entiende el bienestar interior como en Inglaterra. La palabra inglesa (*comfort*) con que se expresa ese perfecto bienestar, no tiene equivalente en ningún país, y no es extraño, porque en ninguno existe la cosa que con ella se representa (Ochoa, 1861, 252).

Son, precisamente, todos esos hábitos y costumbres los que han levantado a Inglaterra «sobre el nivel común de las naciones continentales» (Ochoa, 1861, 245). Otra cosa es su agresiva actitud hacia el exterior y su política de «usurpar y hacer suyo todo lo que pueden adquirir sin gran peligro» (Ochoa, 1867, 127). Una crítica similar lanza Ochoa a la aceptación de las brutales diferencias sociales provocadas por la industrialización y, en particular, a la situación de los inmigrantes irlandeses en la gran urbe, algo que, salvando las distancias, debía sentir muy próximo tanto por su condición de emigrado en algunos momentos de su vida como por su fe católica:

Allí habitan los parias de esta ciudad; nada más desaharrado y hambriento, nada más corrompido y degradado que aquellas infelices víctimas de una política que debe ser muy mala, cuando tan malos resultados produce, a lo menos a la desgraciada Irlanda. Pensar, como piensan los publicistas ingleses, que la ruina, la despoblación creciente y el abatimiento profundo de la Irlanda existen por culpa de los irlandeses, me parece un despropósito y un sarcasmo: la culpa evidentemente es de Inglaterra. Parte el corazón ver en estas calles bandadas de niños medio desnudos implorando la caridad pública a despecho de la policía, o devorando en los basureros algunos restos de alimentos inmundos que disputan a los perros: esos niños son de seguro irlandeses. De cada cien desgraciadas de las que a miles inundan al caer la tarde los barrios más sospechosos de la ciudad, las tres cuartas partes seguramente son irlandesas. Irlandeses son, a no dudarlo, los nueve décimos de los vagos, de los borrachos, de los rateros [...] Hay un no sé qué de desesperado en la degradación patente del pueblo irlandés, el cual no parece sino que se ha resuelto a buscar en las emociones del vicio el olvido de sus males, y en el olvido de sus deberes una especie de venganza de la abyección en que vive (Ochoa, 1861, 357-358).

Frente a Londres, París aparece como otra encarnación de la urbe moderna, pero con sus características propias. De París destaca Ochoa su capacidad para integrar a todo tipo de personas y de intereses. En París confluyen desde los comerciantes y hombres de negocios hasta los artistas, pasando por los trabajadores manuales, los estudiantes, los aristócratas, los emigrados políticos y los franceses de provincias. De todo ello resulta una ciudad plural, en la que conviven muy distintos ambientes, que ha logrado convertirse en el centro de atracción de toda Europa precisamente por esa capacidad para integrar a personas muy dispares. Al igual que Londres, en París hay una actividad incesante en múltiples sectores productivos, particularmente el relacionado con el mundo del viaje. A ello contribuye el hecho de que la atracción que proyecta sobre los extranjeros la ha convertido en uno de los principales destinos de los viajeros, que encuentran una tupida red de establecimientos para su atención, que van desde la pensión más mísera hasta el hotel más lujoso, sin

olvidar todo tipo de restaurantes, fondas y tiendas para satisfacer las compras de los más esnobes. A este respecto, llama la atención una observación que realiza Ochoa en su libro *París, Londres y Madrid* y que tiene que ver con la presencia de la mujer en las actividades vinculadas a lo que ahora llamamos sector turístico y al mundo del comercio, trabajando como vendedoras o regentando fondas y restaurantes. Esta peculiaridad propia de París es resaltada también por otros viajeros españoles que publicaron sus libros en la misma época en que se dio a las prensas el de Ochoa. Así, Modesto Lafuente alababa la presencia de la mujer en el ámbito laboral (Lafuente, 1861, 251-252) y Roque Barcia apuntaba que esta era una de las pocas cosas que le gustan de la ciudad (Barcia, 1863, 97).

En este sentido, la proliferación de comercios, las calles llenas de gente, la actividad incesante de la ciudad y la forma en la que todo ello repercute en la actitud observadora de algunos viajeros conducen a que también Ochoa se haga eco del carácter errabundo del paseo por la gran ciudad y de la figura del *flâneur*, que tanto dio qué pensar a todos los viajeros españoles del reinado isabelino. Sobre ello reflexionaron los ya aludidos Mesonero Romanos y Modesto Lafuente, quienes ya en sus viajes de los años cuarenta identificaron al *flâneur* con la modernidad (Mesonero Romanos, 1841, 109; Cuvardic García, 2009, 23-38). Más tarde, Ochoa también se hará eco de esta figura, apoyando incluso el uso del neologismo «flanear» para castellanizar la palabra francesa y describir una realidad que, no siendo muy común aún en España, empezaba a contemplarse como una actividad asociada a la vida urbana. Así describe lo que son tanto el *flâneur* como el flanear:

Pocos placeres conozco, en lo lícito, mayores que el de *flaner* [sic] lo cual no significa *callejear*, como dicen los diccionarios, ni *andar despacio*, ni *perder el tiempo*, ni *ir pensando en las musarañas*. Es una idea compleja, en que entra un poco de cada una de esas cosas, y de otras muchas más, pero en que domina siempre la condición de *ir observando*, *reflexionando* mucho, aunque no tanto que llegue a cansar. El *flaneur* [sic] no va embobado, ni distraído, sino por el contrario muy despierto, muy ocupado en *flanear*. Nada escapa a sus observaciones porque las va haciendo sin prisas, con la cabeza muy despejada (Ochoa, 1861, 215-216).

París constituye, por tanto, el lugar ideal para la actividad del *flâneur* tanto por el avance de la cultura urbana como «por la perfecta libertad civil que aquí se disfruta». La pluralidad de ambientes y la diversidad de personas, cada una con sus incentivos y su bagaje cultural, convierten a París en un lugar especialmente atrayente, sobre todo para los viajeros interesados en la cultura. La presencia de la cultura en la vida francesa es uno de los elementos que, para Ochoa, definen a la ciudad de París y, en general, a toda Francia. Eso es observable no solo en los grandes nombres de artistas y escritores franceses que residen en la ciudad, sino también en los franceses de provincias y en los extranjeros que acuden a ella para hacerse un nombre o para conocer a los grandes personajes de la cultura europea del siglo que, de una forma o de otra, viven o pasan por París en algún momento de sus existencias. Sin embargo, también los pequeños gestos de la vida cotidiana se hallan permeados por ese interés por la cultura. Ochoa nos ofrece dos ejemplos. Por un lado, los regalos que la gente culta y de cierto nivel social se hace en fechas señaladas. Obras de arte, muebles de escritorio, libros, bronce, aguadas, álbumes... valen mucho más como detalle personal que «nuestros regalos de pavos y chorizos» (Ochoa, 1861, 187). Por otro lado, la constatación del hecho de que los franceses son un pueblo lector que necesita «estar siempre con un periódico, un folleto o un libro». De todo ello deduce que, culturalmente, París es el foco de irradiación cultural y científica del mundo, de donde parten los saberes de todo tipo que se difunden a través de una floreciente industria editorial y de la fabricación de objetos científicos y técnicos que son adquiridos en el resto de los países. En este sentido, rechaza dar la primacía a Alemania o a Inglaterra en estas cuestiones porque el público de lo «francés», cultural y científicamente hablando, es «Europa, o mejor dicho, el mundo civilizado».

La carencia de recelos de Ochoa hacia la gran ciudad y la modernidad procede, en primer lugar, de su cosmopolitismo y, en segundo, de su conocimiento del idioma inglés y de su absoluto dominio del francés. Sus contactos y amistades en ambas ciudades, sobre todo en París, donde esas relaciones eran, incluso, familiares, le facilitaron enormemente su integración en círculos privados. Ochoa no padeció, aunque pudiera tener noción de su existencia, la sensación de aislamiento y de anonimato que otros coetáneos sintieron al

viajar a la gran ciudad y que no dejaron de registrar en sus escritos de viaje (Barcia, 1863, 22).

Exotismo en la tierra de la fe

El único destino no europeo visitado por Eugenio de Ochoa fue, como se dijo antes, Palestina y, por tanto, su única experiencia con lo que podríamos denominar «exótico» se circunscribe a este lugar. A diferencia de otros destinos no europeos, cualquier viajero del continente disponía de suficiente información y bagaje cultural como para acercarse a Tierra Santa pues la educación cristiana que la mayoría de ellos habían recibido los había preparado para reconocer ciudades y lugares con significación religiosa. El filtro de lo «cristiano» mediatizaba, por tanto, la apreciación de estos viajeros que realizaban peregrinaciones a los Santos Lugares del cristianismo. En tanto que peregrinos, su viaje se centraba en unos objetivos que poco tenían que ver con el hedonismo del desplazamiento a París o con el interés económico del viaje a Londres para hacer negocios. Por otra parte, la situación geopolítica de lo que conocemos como Tierra Santa en el Imperio Otomano convertía a este destino en una meta que, además del reclamo religioso, contaba con el atractivo de lo lejano y oriental. El viaje a Tierra Santa tenía, por tanto, un carácter de aventura del que carecían otros desplazamientos más seguros, por lo que se hacía necesario controlar los posibles peligros que habían de afrontar los fieles. De ahí que, a medida que fue avanzando el siglo, las peregrinaciones palmeras se acabaran convirtiendo en un buen negocio para las incipientes agencias de viajes (Bar y Cohen-Hattab, 2003).

El objetivo del viaje de Ochoa fue, como también se dijo con anterioridad, acompañar a José Muñoz Borbón, hijo de la reina madre María Cristina. La enfermedad del joven Borbón condicionó mucho los desplazamientos de los viajeros, entre los que se hallaba también Carlos Ochoa Madrazo, hijo mayor de Eugenio. Para Ochoa esta peregrinación tenía un significado especial pues era un ferviente católico para el que, además, la fe había constituido un refugio espiritual tras la trágica muerte de su hija Ángela. De su experiencia nos ha dejado dos cartas que, con el título de «De Jaffa a Jerusalén», incluyó

en *Miscelánea*, así como comentarios en su correspondencia con su familia y con el duque de Riansares³.

Sus comentarios sobre lo que encuentra en Tierra Santa son interesantes ya que nos señalan la disparidad que observa entre el bagaje cultural del viajero y la realidad del territorio que tiene ante sí. El lugar aparece ante ellos como una región árida, con un clima desértico y una sociedad atrasada y pobre. Es decir, un lugar poco agradable para el viajero europeo de clase alta, el cual ha de recurrir a su acervo religioso y cultural para ver en ese territorio hostil las huellas del cristianismo. Nos dice Ochoa que «el viajero que recorre los Santos Lugares tiene que resignarse a ver más cosas en su imaginación que en la realidad. Cada uno encuentra allí la poesía que lleva en su alma: la verdad material es allí poco o nada» (Ochoa, 1867, 357). Es decir, es la fe la que convierte ese lugar yermo y desolado en un paraíso para el creyente; es la ilusión de los devotos la que convierte el desierto en el lugar por el que caminaron Cristo y sus apóstoles. Todo lo que el peregrino encuentra en Palestina son obstáculos que debe sortear para ver florecer en sí mismo la verdadera fe, un camino difícil que conduce al reforzamiento de la creencia en la religión cristiana.

Más allá de estas reflexiones religiosas, Ochoa examina también la realidad más puramente material del lugar que explora, haciendo hincapié en la pobreza y en la suciedad en la que subsiste esa sociedad que se ha encontrado, fijándose en especial en las condiciones de vida de los niños⁴. También le obsesionan las querellas entre las distintas confesiones cristianas que conviven en Tierra Santa y, en particular, en Jerusalén. Los conflictos entre monasterios, iglesias, órdenes religiosas y conventos de observancia griega y de observancia latina no favorecen al cristianismo en un entorno hostil y mayoritariamente musulmán como era, en aquel momento, Jerusalén. Lamentablemente, y aunque sea posible intuir por dónde

³ Esta correspondencia se guarda en el Archivo Histórico Nacional, concretamente en el Archivo de María Cristina de Borbón-Dos Sicilias.

⁴ En sus escritos, tanto públicos como privados, Ochoa presta una gran atención a la situación de la infancia, preocupándose tanto por sus hijos y los niños de su familia extensa y amistades, como por los que conoció en sus viajes. De ahí sus comentarios acerca de esta cuestión en la correspondencia con otras personas o sus apreciaciones sobre la miseria de los niños irlandeses en Londres y los que encontró en Jerusalén.

podrían haber ido sus reflexiones al respecto, no contamos con más información. En cualquier caso, para Ochoa, como le confesaba a su cuñado Luis de Madrazo en una carta fechada el 13 de abril de 1863, «esta Tierra bendita es un país salvaje, como verás el día que resucites en este valle de Josafab» (Randolph, 1967, 85-86). En definitiva, para un pragmático Ochoa, hombre culto y cosmopolita del siglo XIX, Palestina era un lugar atrasado y bárbaro, con poco atractivo, excepción hecha de la remembranza de los lugares santos del cristianismo cuyos intereses, por otra parte, se hallaban bastante desatendidos, como también le comentaba a Luis de Madrazo en la carta mencionada con anterioridad.

Fin de viaje

La trayectoria intelectual de Eugenio de Ochoa fue uno de los eslabones que unió el romanticismo con el realismo en España. Su temprana muerte nos ha impedido conocer por dónde habrían podido caminar sus intereses culturales y artísticos en la vejez. Sin embargo, a lo largo del tiempo permaneció en sus trabajos algo de esa juventud romántica en la que tuvo la oportunidad de colaborar y de hacer amistad con la generación que protagonizó el movimiento en España. Sus escritos de viaje son un buen ejemplo de lo que aquí se está comentando. Nunca tuvo entre sus intenciones al escribir sobre otros lugares el ofrecer una panorámica objetiva acerca de lo que era una ciudad o de lo que se podría encontrar un viajero en un destino concreto. Todo lo contrario. Los textos de Ochoa sobre estas temáticas se caracterizan por la fragmentariedad y la subjetividad de sus observaciones. Ochoa siempre nos muestra sus experiencias personales y nos advierte de ello. Oscilando entre la superioridad del hombre cosmopolita y la profunda humanidad de su talante personal, en sus comentarios conviven la ironía y la compasión, lo que se muestra en su obsesión por los pequeños detalles que, para él, tanto informan acerca de las personas y los países. Los grandes sucesos no nos explican mejor el mundo que las anécdotas cotidianas. Como él mismo escribió: «por eso hago yo tanto caso de las pequeñas revoluciones, de los pequeños sucesos, de todo lo pequeño, en fin, dado que haya algo realmente pequeño en el universo» (Ochoa, 1861, 37).

Bibliografía

ALONSO SEOANE, María José. (2014) «Entre presente y pasado. Eugenio de Ochoa y el Romanticismo europeo en *París, Londres y Madrid*». *La Península romántica. El Romanticismo europeo y las letras españolas del siglo XIX*. José M.^a Ferri Coll y Enrique Rubio Cremades (eds.). Palma de Mallorca. Genuève. 205-226.

BAR, Doron y COHEN-HATTAB, Kobi. (2003) «A New Kind of Pilgrimage: The Modern Tourist Pilgrim of Nineteenth-Century and Early Twentieth-Century Palestine». *Middle Eastern Studies*. 39. 2. 131-148.

BARCIA, Roque. (1863) *Un paseo por París: retratos al natural*. Madrid. Imprenta Manuel Galiano.

CRUZ, Jesús. (2014) *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*. Madrid. Alianza.

CUVARDIC GARCÍA, Dorde. (2009) «El *flâneur* y la *flânerie* en el costumbrismo español». *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 35. 1. 23-38.

LAFUENTE, Modesto. (1861) *Viaje de fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin*. París. Librería de Garnier Hermanos.

MESONERO ROMANOS, Ramón. (1841) *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica*. Madrid. Imprenta de Miguel de Burgos.

MIÑANO, Sebastián. (1843) «Emigraciones, emigrados». *Revista Enciclopédica de la Civilización Europea*. 6. 176-187.

OCHOA, Eugenio. (1843) «El emigrado». *Los españoles pintados por sí mismos*. Ramón Mesonero Romanos (dir.). Madrid. Ignacio Boix. I. 314-326.

OCHOA, Eugenio. (1843) «El español fuera de España». *Los españoles pintados por sí mismos*. Ramón Mesonero Romanos (dir.). Madrid. Ignacio Boix. I. 442-451.

OCHOA, Eugenio. (1861) *París, Londres y Madrid*. París. Baudry.

OCHOA, Eugenio. (1867) *Miscelánea de literatura, viajes y novelas*. Madrid. Bailly-Baillière.

PEÑATE RIVERO, Julio. (2011) «Viajeros españoles por Europa en los años cuarenta del siglo XIX: tres formas de entender el relato de viaje». *Revista de Literatura*. 73. 145. 245-268.

RANDOLPH, Donald Allen. (1967) «Cartas de D. Eugenio de Ochoa a sus cuñados, D. Federico y D. Luis de Madrazo». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. XLIII. 3-87.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. (2011) «La voluntad iconográfica y aristocrática de *El Artista*». *Revista de Literatura*. 73. 146. 449-488.

SÁNCHEZ, Raquel. (2016) «Españoles por Europa: los escritores isabelinos y la modernidad». *Cuadernos de historia contemporánea*. 38. 323-332.

SÁNCHEZ, Raquel. (2017a) «Revista *Enciclopédica de la Civilización Europea*: un proyecto de mediación cultural en el exilio (1843)». *Bulletin hispanique*. 119. 1. 337-352.

SÁNCHEZ, Raquel. (2017b) *Mediación y transferencias culturales en la España de Isabel II: Eugenio de Ochoa y las letras europeas*. Madrid-Frankfurt. Iberoamericana-Vervuert.

SEGOVIA, Antonio María. (1851) *Manual del viajero español, de Madrid a París y Londres: precedido de una mención histórica de los viajes más célebres de los tiempos históricos y modernos*. Madrid. Imprenta de Gabriel Gil.

VENAYRE, Silvain. (2012) *Panorama des voyages, 1780-1920*. París. Les Belles Letres.