

TESIS DE LA UNIVERSIDAD  
DE ZARAGOZA

2024 294

Valeria Grancini

# Las "impresiones de viaje" en España: un género literario (1850-1950)

Director/es  
Rubio Jiménez, Jesús

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

ISSN 2254-7606



Premsas de la Universidad  
Universidad Zaragoza



Universidad de Zaragoza  
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



**Universidad**  
Zaragoza

Tesis Doctoral

**LAS "IMPRESIONES DE VIAJE" EN ESPAÑA: UN  
GÉNERO LITERARIO (1850-1950)**

Autor

**Valeria Grancini**

Director/es

Rubio Jiménez, Jesús

**UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**  
**Escuela de Doctorado**

Programa de Doctorado en Literaturas Hispánicas

2024





**Universidad**  
Zaragoza

## **Tesis Doctoral**

Las “impresiones de viaje” en España: un género  
literario (1850-1950)

**Autora**

Valeria Grancini

**Director**

Jesús Rubio Jiménez

Facultad de Filosofía y Letras

2024



*A Rosa, granítico pilar*



## ÍNDICE

RESUMEN .....	7
ABSTRACT .....	9
INTRODUCCIÓN.....	11
<b>CAPÍTULO I. ALCANCE Y DEFINICIÓN DEL SUBGÉNERO LITERARIO “IMPRESIONES DE VIAJE” .....</b>	<b>25</b>
1.1 Estado de la cuestión y marco histórico-literario .....	25
1.2 Las “impresiones de viaje” como género literario popular .....	30
1.3 Las características principales de las “impresiones de viaje”: vaciado de la prensa .....	36
1.4 Las “excepciones” del subgénero que “amplían” la regla.....	56
<b>CAPÍTULO II. ORÍGENES DE LAS “IMPRESIONES DE VIAJE” E IMPACTO LITERARIO EN ESPAÑA.....</b>	<b>63</b>
2.1 Orígenes del subgénero .....	63
2.2 Análisis de las <i>Impresiones de viaje</i> de Alexandre Dumas.....	68
2.3 El impacto de las <i>Impressions de voyage</i> de Dumas en el panorama literario.....	73
2.4 <i>De París á Granada</i> , las “impresiones de viaje” a España de Dumas .....	84
2.5 Alphonse de Lamartine y su <i>Viage a Oriente</i> .....	92
<b>CAPÍTULO III. LO <i>SUBLIME</i> EN LAS “IMPRESIONES DE VIAJE” .....</b>	<b>101</b>
3.1 La estética de lo <i>sublime</i> : unas palabras de introducción.....	101
3.2 Lo <i>sublime</i> como caldo de cultivo: planteamiento filosófico.....	101
3.3 Lo <i>sublime</i> en las “impresiones de viaje” de los viajeros románticos: la teoría se hace práctica .....	118
<b>CAPÍTULO IV. LO <i>PINTORESCO</i> EN LAS “IMPRESIONES DE VIAJE” .....</b>	<b>155</b>
4.1 La estética de lo <i>pintoresco</i> : unas palabras de introducción .....	155
4.2 Orígenes y planteamientos filosóficos.....	155
4.3 Los periódicos <i>pintorescos</i> .....	178
4.4 Lo <i>pintoresco</i> en obras mayores .....	186
4.5 Valentín Carderera, el pintoresquismo y la <i>expedición</i> romántica.....	207

**CAPÍTULO V. GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER Y SUS IMPRESIONES DE VIAJE..... 241**

- 5.1 Bécquer entre tradición y modernidad: unas palabras de introducción..... 241
- 5.2 Entre los tomos de la “España pintoresca”: la *Historia de los templos de España* de Gustavo Adolfo Bécquer ..... 241
- 5.3 «La venta de los gatos», ¿impresiones de un verdadero viaje a Sevilla o producto de la fantasía? ..... 264
- 5.4 La prosa impresionista de las cartas *Desde mi celda* entre romanticismo y realismo ..... 275
- 5.5 La relación de viaje «Caso de ablativo» entre tradición y modernidad..... 319
- 5.6 «La feria de Sevilla»: ¿hacia el fin del pintoresquismo?..... 329

**CAPÍTULO VI. MIGUEL DE UNAMUNO Y SUS ANDANZAS POR ESPAÑA. .... 349**

- 6.1 Las “impresiones” de Miguel de Unamuno como *deseo de eternidad*: unas palabras de introducción..... 349
- 6.2 Pautas románticas en la prosa de viaje de Miguel de Unamuno ..... 349
- 6.3 El paisaje castellano según Miguel de Unamuno: modelos y definición ..... 359
- 6.4 El Unamuno *contemplativo*: la quietud panteísta como alternativa al hombre-agónico ..... 366
- 6.5 El justo medio entre lo “futurista” y lo “prehistórico”: las “impresiones” en la Salamanca renacentista..... 375
- 6.6 Impresiones de la *intrahistoria* mística y campesina: la influencia de Joaquín Costa..... 379
- 6.7 Las “impresiones” según Unamuno: significación filosófica..... 384

**CAPÍTULO VII. FEDERICO GARCÍA LORCA Y SUS IMPRESIONES Y PAISAJES..... 397**

- 7.1 Federico García Lorca y la “escuela de impresiones”: unas palabras de introducción..... 397
- 7.2 El primer libro de Lorca: lo que ya sabemos e inclusión en el subgénero “impresiones de viaje”..... 397
- 7.3 Martín Domínguez Berrueta y sus excursiones: el influjo romántico recogido por la I.L.E. .... 403
- 7.4 *Impresiones y paisajes*: análisis del texto..... 412

**CONCLUSIONES/CONCLUSIONI ..... 439**

**AGRADECIMIENTOS ..... 455**

**BIBLIOGRAFÍA ..... 457**

## RESUMEN

**Palabras clave:** siglo XIX, romanticismo, literatura de viaje, impresiones de viaje, viajeros románticos, sublime, pintoresco, Gustavo Adolfo Bécquer, Miguel de Unamuno, Federico García Lorca.

Esta tesis doctoral tiene el objetivo de llevar a cabo un análisis sobre el subgénero literario “impresiones de viaje”.

Colocado dentro del más amplio género de la literatura de viaje, este peculiar marbete retoma la técnica narrativa cargada de subjetivismo de los viajeros románticos del siglo XIX.

Una vez comprobada la basilar escasez de estudios críticos sobre el tema (tan sólo Leonardo Romero Tobar y Jesús Rubio Jiménez han proporcionado una delineación general del tema) hemos decidido realizar un estudio satisfactorio del nacimiento, desarrollo, asimismo como de su natural desaparición, de las “impresiones de viaje”.

El estudio llevado a cabo se ha realizado a través de un método denominado “de aproximación” ya que del aspecto general hemos ido analizando el dato más específico.

En primer lugar, a través de un vaciado de la prensa de la época hemos realizado un desglose de las características principales del subgénero, sus acepciones, asimismo como “excepciones”.

En segundo lugar, hemos querido averiguar los orígenes del subgénero; en el detalle, hemos realizado una comprobación de quién usó la expresión “impresiones” (o “impresión”) referida al viaje por primera vez, cuándo y en qué tradición literaria.

En tercer lugar, hemos realizado una medición del “impacto” del subgénero (tanto en la crítica literaria especializada como en el público de lectores de entonces) a través de una serie de comentarios y reseñas publicados en los periódicos de la época.

En cuarto lugar, hemos querido comprobar el trasfondo filosófico que se halla *detrás* del marbete literario; en el detalle, hemos realizado un análisis de las dos estéticas decimonónicas denominadas de lo “sublime” y de lo “pintoresco”.

En quinto y último lugar, hemos querido comprobar la “puesta en práctica” de la teoría filosófica-estética en los relatos de viaje de tres autores mayores: Gustavo Adolfo Bécquer, Miguel de Unamuno y Federico García Lorca.

Los resultados obtenidos nos han llevado a considerar esta “triada” como autores —*ante todo, y sobre todo*— de “impresiones de viaje”.



## ABSTRACT

**Parole chiave:** XIX secolo, romanticismo, letteratura di viaggio, impressioni di viaggio, viaggiatori romantici, sublime, pintoresco, Gustavo Adolfo Bécquer, Miguel de Unamuno, Federico García Lorca.

L'obiettivo di questa tesi di dottorato è quello di proporre un'analisi del genere letterario "impressioni di viaggio".

Situato all'interno del più esteso genere della letteratura di viaggio, questa peculiare "etichetta" si rifà allo stile narrativo dei cosiddetti "escursionisti romantici" del diciannovesimo secolo.

Dopo esserci resi conto della basilare assenza di studi critici al riguardo (solamente Leonardo Romero Tobar e Jesús Rubio Jiménez si sono approcciati in maniera generale al tema), abbiamo deciso di presentare un'analisi approfondita sulla nascita, lo sviluppo, così come il suo naturale diradarsi in letteratura, di quell'insieme di testi intitolati "impressioni di viaggio".

Come si vedrà all'interno della tesi, abbiamo adottato un metodo basato sulla "gradualità di approssimazione" giacché dalle prime considerazioni di carattere globale siamo poi passati all'indagine del dato dettagliato.

In primo luogo, attraverso la consultazione di un *corpus* periodistico abbiamo presentato le caratteristiche principali, le accezioni (e anche le "eccezioni") del genere in analisi.

In secondo luogo, siamo risaliti alle sue origini letterarie; in altre parole, abbiamo verificato quando e all'interno di quale tradizione letteraria è stato usato per la prima volta il termine "impressioni" (o "impressione") riferito al viaggio.

In terzo luogo, abbiamo eseguito una misurazione dell'impatto del genere letterario (sia nell'ambito della critica specializzata che in quello letterario come "prodotto di consumo") attraverso una serie di recensioni e *feedback* pubblicati nei giornali e nelle riviste dell'epoca.

Successivamente, siamo risaliti alla corrente filosofica che fa da sfondo all'etichetta letteraria; nello specifico, abbiamo analizzato le due scuole estetiche denominate del "sublime" e del "pintoresco".

Infine, abbiamo visto la “messa in pratica” della teoria filosofico-estetica nella prosa di viaggio di tre tra i maggiori esponenti della letteratura spagnola: Gustavo Adolfo Bécquer, Miguel de Unamuno e Federico García Lorca.

I risultati ottenuti ci hanno portato a considerare la suddetta “triade” come autori, —*prima di tutto e soprattutto*— di “impressioni di viaggio”.

## INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral tiene el objetivo de presentar un análisis sobre el subgénero “impresiones de viaje”, etiqueta literaria nacida en la primera mitad del siglo XIX e insertada dentro del más amplio marco de la literatura de viaje.<sup>1</sup>

Para cumplir con ello, hemos adoptado un método que definiríamos “deductivo” ya que el estudio ha sido dirigido por un camino que desde una aproximación general sobre los aspectos estilísticos ha ido abarcando detalles más específicos como su trasfondo estético-filosófico y su aplicación literaria llevada a cabo por algunos autores mayores.

En primer lugar, hemos procurado que nuestro proyecto tuviera una impronta innovadora y que no fuera parte de un camino ya trillado por la crítica.

En segundo lugar, una vez comprobada la novedad del tema y su notable alcance, hemos empezado a sentar las bases para una explicación satisfactoria del nacimiento, desarrollo, asimismo como de su natural desaparición del marbete literario “impresiones de viaje”.

El primer paso ha sido comprobar la existencia de publicaciones previas sobre el subgénero; en otras palabras, hemos ido modelando el que para todo investigador constituye el fundamental punto de partida: el estado de la cuestión.

Sin adelantarnos mucho a lo que más adelante tendrá pleno despliegue, diremos que tan solo Leonardo Romero Tobar en su artículo «Viaje y géneros literarios» publicado en la monografía *Valle-Inclán (1898-1998): escenarios* (2000) y Jesús Rubio Jiménez en «Desde mi celda: impresiones de viaje de la Arcadía Moderna» publicado en el n.º 10 de *El Gnomo* (2001) han proporcionado unos válidos aunque concisos estudios de delineación general del subgénero.

Ambos estudios indican como ya a finales del siglo XVIII empezó a difundirse bajo la etiqueta “impresiones de viaje” una forma de literatura caracterizada por un hondo subjetivismo —las «manifestaciones del yo viajero» (Romero Tobar, 2000: 225)— como una «aligeración del factor erudito», herencia de la escuela ilustrada, «a favor de la fijación de las impresiones que producían las propias vivencias» (Rubio Jiménez, 2001: 90).

---

<sup>1</sup> Dicho proyecto ha sido financiado por la Diputación del Gobierno de Aragón (D. G. A.), hacia la cual expresamos nuestros más sentidos agradecimientos.

Asimismo, Romero Tobar nos indica la obra de Domingo F. Sarmiento titulada *Viajes por Europa, África y América* (1849) como reveladora de la identidad del «creador inimitable» del subgénero: el francés (aunque de sangre haitiana) Alexandre Dumas (padre).

A partir de allí, hemos decidido realizar una ampliación de las informaciones presentes en el *status quaestionis* y agrandar con lupa ese periodo de transición literaria que desde el objetivismo universalista del Siglo de las Luces ha ido deslizándose hacia una individual escritura “de impresiones”.

Las objetivos a cumplir que se han ido perfilando al horizonte han sido los siguientes: en primer lugar, realizar un análisis exhaustivo sobre el nacimiento, el desarrollo y las varias manifestaciones de la fórmula literaria “impresiones de viaje” (o más simplemente “impresiones”, o “impresión”, referido a ello); en segundo lugar, elegir los soportes bibliográficos en los que basar nuestras pesquisas como libros, cartas o artículos en calidad de testigos de la aparición del marbete.

A la vez, se ha hecho necesario delimitar tres márgenes de acción: el primero de tipo cronológico (periodo histórico-literario por investigar); el segundo de tipo geográfico (lugar físico en el que situar nuestra búsqueda); y el tercero de tipo lingüístico (elección de unas cuantas obras escritas en un determinado idioma).

Enseguida hemos empezado a delimitar nuestro campo de análisis y hemos establecido: investigar cronológicamente ese periodo desde el primer tercio del siglo XIX hasta el primer tercio de la centuria sucesiva; colocarnos geográficamente en el territorio de España y sus islas; y, para terminar, centrarnos lingüísticamente en esas “impresiones de viaje” redactadas por autores españoles.

Una vez establecidas estas premisas, hemos decidido desprendernos de la holgura del *status quaestionis* y comprobar en autonomía la efectiva existencia del subgénero en los soportes bibliográficos.

Para esta primera toma de contacto, hemos consultado alrededor de dos mil quinientos artículos digitalizados en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica y en la Biblioteca Nacional Española. Asimismo, se han buscado obras de autores mayores en algunas bases de datos como Web of Science, JSTOR y Dialnet.

Este vaciado de prensa ha permitido reunir un *corpus* bibliográfico de alrededor quinientos cincuenta títulos de la prensa histórica y cerca de cien títulos de obras de narrativa.

A través de estos, hemos podido recortar con aún más exactitud el periodo de difusión del subgénero, que sin alejarse mucho del establecimiento de nuestro límite cronológico había efectivamente aparecido en el panorama literario a partir de los años cuarenta del siglo XIX para disolverse gradualmente en la misma década del siglo XX.

A partir de estos primeros resultados, hemos empezado a redactar la parte medular del capítulo I. En ello, se verá: en primer lugar, una parte introductoria del contexto histórico-literario que coloca el marbete “impresiones de viaje” en la técnica narrativa de los “viajeros románticos”; en segundo lugar, una justificación de la efectiva popularidad del subgénero, atestiguada tanto por la alta frecuencia de relatos de viaje titulados con el marbete como por una serie de avisos, anuncios, historietas de humor y chistes; y, en tercer lugar, una fijación de las principales características relativas al subgénero.

El desglose de estas últimas nos ha permitido presentar un retrato fisionómico del subgénero el cual, como se verá, presenta: la descripción de las vivencias personales de los autores a la hora de realizar un viaje; la fijación de la «primera impresión» recibida por el ojo, la cual explica en parte el trasfondo filosófico que se halla detrás del marbete literario (y que expondremos más adelante); y la grabación de un conjunto de “impresiones” sobre la consciencia de una época de transición que desde el romanticismo se desliza hacia la *modernidad*.

A la vez, se verá como este último rasgo fisionómico se manifieste a través de unos cuantos sub-temas literarios como, por ejemplo, la “impresión” provocada por el contraste entre los medios de transporte: desde la más tradicional diligencia —o *simón*— hasta el más moderno ferrocarril; el uso de anglicismos y galicismos como reflejo del incipiente cosmopolitismo que iba perfilándose desde finales del siglo XIX; y, para terminar, la «impresión» provocada por el contraste entre el bullicio ciudadano y la «Arcadia moderna», anticipación del «tengo fe en el porvenir» expresado en las cartas *Desde mi celda* de Gustavo Adolfo Bécquer.

A raíz de estas primeras pinceladas, hemos aclarado otro tema pendiente de análisis: los orígenes literarios del subgénero. Los datos recaudados han sido suficientes para la redacción de un capítulo II que tiene el objetivo de profundizar, asimismo como de ampliar, la información proporcionada por Romero Tobar sobre Dumas como iniciador de la escuela “de impresiones”.

Como primera tarea, hemos querido comprobar la existencia de esta frase sobre Dumas en la obra de Sarmiento la cual, efectivamente, nos comunica que «las

impresiones de viaje, tan en boga como lectura amena, han sido explotadas por plumas como la del creador inimitable del género, el popular Dumas.»

Después, hemos querido ver con nuestros propios ojos en qué obras el célebre francés hiciera uso de la etiqueta. El feliz *eureka* se ha producido al cerciorarnos de la existencia de una serie de artículos sobre una expedición a Suiza publicados por Dumas en la *Revue de Deux Mondes* entre 1833 y 1834 y titulados, casualmente, «*Impressions de voyage*».

A la vez, hemos ampliado aún más el rayo de búsqueda sobre los orígenes del marbete. El resultado ha sido el descubrimiento de una literatura pre-Dumas que hemos considerado en su *progresividad* como esencial para la presentación final de la etiqueta “impresiones de viaje”.

De dicha literatura nos hemos enterado a través del que podríamos definir el subestado de la cuestión: el estudio crítico de Christopher W. Thompson titulado *French Romantic Travel Writing: Chateaubriand to Nerval* (2012).

Con ello, se ha abierto un mundo “pre-impresionista” compuesto por varios elementos: en primer lugar, que el término “impresión” al hablar de un viaje ya aparecía en el *Voyage en Italie* (1804) de François-René de Chateaubriand, para ser más específicos, en uno de los textos que compone la obra titulado «Lettre à Monsieur de Fontanes sur la campagne romaine»; en segundo lugar, que dicho término había sido «the preferred of the Romantics for their travelogues after Nodier popularized this, as exemplified by Duma’s *Impressions de voyage*.»; y, en tercer lugar, que el filósofo John Locke ya hablaba en el siglo XVII de unas “impresiones” externas, recaudadas a través de los sentidos, como las únicas capaces de formar el juicio humano.

A raíz de cuanto aprendido, al igual que con el primer estado de la cuestión hemos ido comprobando y ampliando la información proporcionada por Thompson. Aun así, hemos decidido cambiar el orden de análisis al vislumbrar en el horizonte un importante trasfondo filosófico colocado *detrás* del marbete literario. Para ser más específicos, nos hemos atrevido a ir más atrás en el tiempo y hemos visto como Locke escribió en su *Essay Concerning Human Understanding* de 1690 que la formación de las ideas en la mente es «coeval with sensation» y que todo, en definitiva, es reconducible a una «impression». De pronto, hemos tenido claro como esa «primera impresión» del ojo relatada por los autores-viajeros se rehiciera (de manera más o menos consciente) a esa filosofía sensista (o sensualista) de tradición ilustrada.

Luego, nos hemos dedicado a repasar el *Voyage en Italie* de Chateaubriand y justo en la primera página de la «Lettre» nos hemos enterado de la voluntad del vizconde de otorgar al lector una «impression» de su viaje tanto «au hasard» como «sans suite» (tanto «sin orden ni concierto»). También en este caso, se ha podido confirmar el rasgo de la «primera impresión» del ojo, asimismo como la práctica de aligeramiento de la pesada carga «erudita».

Por último, nos hemos cerciorado de una obra de Charles Nodier, Isidore Taylor y Alphonse de Cailleux titulada *Voyages pittoresques et romantiques* (1828) en la que se presenta como manifiesto programático un «voyage d'impressions» centrado en la fijación de las «émotions» de los tres autores. *Ex novo*, esta declaración de intenciones nos ha servido para confirmar el estilo narrativo subjetivista como común denominador del subgénero.

Después de realizar una ampliación de las informaciones acerca de los orígenes del subgénero, nos ha parecido oportuno realizar un análisis de las «Impressions de voyage» a Suiza de Dumas. Como se verá, hemos usado una edición española de 1840 realizada por unos desconocidos traductores. La edición en cuestión presenta unos relevantes temas literarios como, por ejemplo, la metáfora del «telón levantado» (que hemos denominado “factor sorpresa”), la cual nos ha parecido una paráfrasis semántica de la consabida «primera impresión» del ojo; el tema de la visión *d'ensemble*, o “de conjunto”, percibida por el hombre en el centro de la escena natural (prosecución romántica del antropocentrismo renacentista); y el tema de las “impresiones huidizas”, o “cambiantes”, a raíz de contemplar la cascada de Staubbach, cuyo carácter movedizo reenvía a la cuestión del *panta rei* heraclítico.

A raíz de este primer contacto a través de una edición que se ha presentado como adaptación española de la obra *mater*, hemos querido verificar el real alcance del “fenómeno Dumas”.

Siempre a través de un método de análisis basado en la *gradualidad* de aproximación, primero hemos dirigido nuestras pesquisas en el territorio francés; luego, en el español. En primer lugar, se verá un listado de todas las obras publicadas por Dumas en Francia bajo la etiqueta “*impressions de voyage*”: su extensión (al menos veinte títulos) ha sido para nosotros ulterior confirmación de la gran difusión del subgénero.

Luego, nos hemos dedicado a medir su impacto en el público de lectores galos: para ello, hemos analizado una serie de artículos publicados en la prensa francesa de la

época y reseñas redactadas por críticos literarios. Como común denominador, se verá como casi todas se centran tanto en la «originalité» del subgénero (*Annuaire Historique Universel* de 1834) —confirmando entonces que las “impresiones de viaje” se presentan como una nueva literatura respecto a la manera de narrar ilustrada— como en el tono «spirituel» —corroborando una vez más la cuestión del hondo subjetivismo presentado por el estado de la cuestión—.

A continuación, hemos querido averiguar el proceso de recepción del “fenómeno Dumas” en la Península. Para ello, nos hemos centrado en especial manera en la obra que definiríamos “puente” entre Francia y España: la novela titulada *De París á Granada* (1847) y aparecida anteriormente en Francia con el título *Impressions de voyage - De Paris à Cadix*.

Tal como hemos hecho con las obras publicadas en Francia, también en este caso hemos realizado una medición del impacto que tuvo la novela en el público español trayendo a colación una serie de reseñas, comentarios e introducciones a ediciones.

Al comprobar en ellas un generalizado descontento acerca de los estereotipos y hechos poco verosímiles difundidos por Dumas sobre España, nos hemos encargado de llevar a cabo un “rescate” de la obra con el fin de devolverle la dignidad merecida.

Dicho rescate, se basa en un breve análisis en el que se presentan elementos de gran interés como, otra vez, el tema de la “falta de plan” (en línea con los *Voyages pittoresques et romantiques* de Nodier, Taylor y Cailleux) expresado por Dumas a través de la intención de «emprender un viaje sin ningún itinerario trazado»; el sentido de novedad suscitado por la visión del nuevo ferrocarril (asimismo como las “impresiones” experimentadas en su interno); y el torbellino de “impresiones” derivado por la visión *d'ensemble*, o antropocéntrica, al divisar el entorno natural cerca de Madrid.

A continuación, hemos decidido llevar a cabo ulteriores análisis sobre los orígenes de la etiqueta “impresiones de viaje”. Agrandando con la consabida lupa el periodo en que se publicaban en la *Revue de Deux Mondes* las “Impressions de voyage”, nos hemos cerciorado de la existencia de una obra casi contemporánea a las entregas periodísticas de Dumas escrita por Alphonse de Lamartine y titulada *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient* (1835).

También en este caso, nos hemos centrado en la adaptación de la obra en España con el fin de comprobar la difusión de la etiqueta “impresiones de viaje” en nuestro territorio.

Para ello, hemos traído a colación la edición española de la obra de Lamartine publicada en 1840 y titulada *Viage á Oriente*. De esta edición (aunque, como se verá, hemos consultado una edición posterior) hemos realizado un pequeño análisis de los párrafos de mayor relevancia y hemos destacado dos aspectos: en primer lugar, la intención del autor a manera de manifiesto programático de presentar únicamente unos «fragmentos de impresiones» y «sin ordenar»; en segundo lugar, la presencia de un extremo subjetivismo al registrar el autor unas sensaciones definidas tanto «tristes» como «horrorosas» al divisar cierto tipo de entorno natural (en su caso, la zona desértica en las inmediaciones de Jerusalén).

Por último, también en este caso hemos querido medir el impacto en el panorama literario tanto francés como español a través de un análisis de comentarios, introducciones a ediciones y reseñas sobre la obra.

El haber comprobado que las “impresiones” de Lamartine fueron tema de conversación incluso en publicaciones de menor espesor literario —como la *Anatomía del corazón* (1856) de Teodoro Guerrero— nos ha otorgado la definitiva confirmación de una gran difusión de las “impresiones de viaje” no sólo en el ámbito de la crítica, sino también en panoramas literarios más prosaicos y *prêt-à-porter*.

A continuación, hemos completado el análisis del trasfondo filosófico, abierto con el “impresionismo” de la filosofía sensista, que se halla detrás del marbete literario “impresiones de viaje”. Para ello, hemos vuelto a lo declarado por Lamartine sobre sus sensaciones definidas tanto «tristes» como «horrorosas» al divisar el ilimitado desierto en las cercanías de Jerusalén. Dicho planteamiento nos ha llevado ante esa corriente estético-filosófica denominada de lo *sublime*.

Los datos recopilados han sido suficientes para la redacción de un capítulo III en el que se verá: en primer lugar, un análisis de la tratadística teórica sobre lo “sublime” como estado psicológico humano; en segundo lugar, la “puesta en práctica” de la teoría en una serie de obras literarias pertenecientes a nuestro subgénero en análisis.

El primer ensayo analizado es el de Joseph Addison titulado *Los placeres de la imaginación* (1712). En dicho ensayo, se verá: como el filósofo inglés considera el papel de la fantasía —entendido como «libre juego entre [ésta] y la imaginación» (Hanza, 1994: 232)— como fundamental para percibir la peculiar vivencia; considera dicha vivencia como «elevación [ánimica] hacia lo alto» (influjo del autor clásico Longino); abra ya una diferenciación entre un paraje natural clasificado como “grande” (aún no llamado “sublime”), respecto a un paraje definido “bello” asimismo como a

otro denominado “extraño” (como se verá, nos hemos reservado al análisis de este último para la parte dedicada a lo “pintoresco”).

El segundo ensayo es el de Hugh Blair titulado *Lecciones sobre la retórica y las bellas artes* (1783). En dicho estudio, Blair subraya la importancia de poseer un gusto personal tanto «delicado» como «corregido» para experimentar correctamente lo “sublime”.

El tercer ensayo es el de Edmund Burke titulado *Indagación filosófica de lo bello y de lo sublime* (1757). Dicho ensayo analiza: la sensación de “placentera melancolía” como esencia de lo “sublime” (base teórica, como se verá, para el *ubi sunt* literario); lo sublime entendido como “bajada a la oscuridad” (en antinomia con la «sublime elevación» de Addison y Longino y precursor de las ambientaciones terroríficas de la literatura romántica); y las cualidades de “infinitud”, “sucesión” y “uniformidad” percibidas en la realidad como motivo anímico de “sublimidad”.

El cuarto ensayo es el de Immanuel Kant titulado *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (1764). A partir de aquí, se verá un cambio de perspectiva en el estudio de la vivencia de lo “sublime”, la cual será analizada desde el punto de vista del idealismo alemán. En el detalle, se verá: la definitiva diferenciación entre un paraje natural clasificado como “sublime” y otro clasificado como “bello” (las «montañas nevadas» en plena tormenta se perciben como *sublime* ya que desencadena una sensación terrorífica; la «campiña florida», en cambio, se percibe como *bella* ya que transmite una sensación de «apacibilidad»).

El quinto ensayo es la *Crítica del juicio* (1790), siempre de Kant. En dicho ensayo se verá: en primer lugar, como Kant propone una bifurcación de lo “sublime” dividiéndolo entre “sublime dinámico” (ejemplificado a través de una tormenta o de un volcán en erupción) y “sublime matemático” (ejemplificado a través de un océano en calma o de un amplio paisaje polar); en segundo lugar, como a través de este segundo tipo de “sublime” —basado en la «impresión» de que algo nos parezca *infinito* o que «excede la estimación numérica»— tenemos una *intuición* de la dimensión nouménica (o incognoscible) de carácter trascendental; y en tercer lugar, como Kant llega a una fijación definitiva del “proceso en devenir” de lo sublime, el cual se compone de una inicial adquisición a través de los sentidos de la realidad (filosofía sensista); un sucesivo desfallecimiento del ánimo provocado por la «impresión» de extrema grandiosidad de ciertos parajes naturales; y, al final, la consiguiente reacción de «superioridad moral»

(siempre y cuando quien contempla se quede a salvo de la fuerza terrible de la naturaleza) ante lo visionado.

Los dos últimos ensayos (sexto y séptimo) son *De lo sublime* (1793) y *Sobre lo sublime* (1801) de Friedrich Schiller. En dichos ensayos se verá: en primer lugar, una nueva bifurcación de lo “sublime” esta vez dividido en “sublime práctico” (“dinámico” en Kant) y “sublime teórico” (“matemático” en Kant); en segundo lugar, una subdivisión de lo “sublime práctico”, dividido a su vez en “sublime contemplativo” (relativo a la contemplación de los fenómenos de la naturaleza), y “sublime patético” (relativo al dolor-placer experimentado ante el sufrimiento ajeno); y en tercer lugar, la teorización de la «libertad» del yo como capacidad del sujeto de hacer «anímicamente frente a la potencia destructora de la naturaleza», la cual reenvía al concepto de «superioridad moral» expresado anteriormente por Kant.

A raíz del análisis de la tratadística sobre lo “sublime”, hemos comprobado cómo y dónde se expresara en literatura esta peculiar vivencia.

Como se verá, lo primero que hemos hecho ha sido el de comprobar la recepción de la teoría tratadística en España. Para ello, hemos hecho un breve análisis de tres obras publicadas durante la transición del Siglo de las Luces hacia la época prerromántica. En el detalle, hemos colocado nuestra consabida lupa encima de las *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo* (1785) del Marqués de Ureña, los *Diarios* de Gaspar Melchor de Jovellanos y las *Poesías* de Juan Meléndez Valdés. Expresiones referidas a la «grandiosidad» del paisaje contemplado, asimismo como referencias a la «frente elevada a las estrellas» del «intrépido sabio» (tácita cita a la «superioridad moral» tanto kantiana como schilleriana) nos han confirmado la correcta asimilación del planteamiento filosófico sobre lo “sublime” ya en época prerromántica.

A continuación, hemos querido ver la transposición de lo “sublime” en literatura. Como se verá, para ello hemos traído a colación una serie de obras publicadas en España a partir del primer tercio del siglo XIX: *Evasión del Duque de Osuna de Francia* de Francisco Girón; *Recuerdos y Bellezas de España* (en doce tomos) ilustrados por Francisco Javier Parcerisa y redactados por José María Quadrado, Pablo Piferrer, Pedro Madrazo y Francisco Pi y Margall; *España: obra pintoresca en láminas*, único tomo ilustrado por Luís Rigalt (*et al.*) y redactado por Francisco Pi y Margall; *España artística y monumental* (tres tomos) ilustrados por Genaro Pérez de Villaamil y redactados por Patricio Escosura; y las dos obras homónimas tituladas *El Monasterio de*

*Piedra*, escritas respectivamente por Leandro Jornet (seudónimo de Federico Muntadas) y Víctor Balaguer.

En todas las obras, hemos destacado unos tópicos literarios que hemos considerado expresión literaria de la filosofía “sublime”. En el detalle: el tema de la magnificación de la edad media, época considerada de luces y sombras y, por eso, reveladora efímera de la intuición supra-sensible (Kant); el de la superioridad del gótico frente a otros estilos arquitectónicos, cuya cualidad de “prolongación” de las columnas de las catedrales constituye representación tangible de la «elevación anímica» hacia la dimensión trascendental (Longino, Addison); el de las ruinas arquitectónicas (herencia de *El genio del cristianismo* de Chateaubriand) cuya compenetración entre naturaleza y arquitectura causa en el viajero un efecto estético (o «impresión») sublime; el del *ubi sunt* manriqueño, cuya pregunta «dónde están» acerca de los que un tiempo habitaron las ruinas reenvía a una dimensión mítica del pasado a-temporal (y, por eso, expresión de un tiempo metafísico supra-sensible); el denominado “menosprecio de la corte y alabanza de la aldea”, expresión (tal como hemos comprobado al desglosar las características principales del subgénero) del impacto (o «impresión») provocada por el contraste entre lo permanente de la naturaleza y el dinamismo de las ciudades; y, para terminar, el de la “insuficiencia de la palabra” centrado en la imposibilidad del narrador de expresar con palabras la experiencia “sublime” (la cual se presenta como ejemplificación poético-literaria de la imposibilidad de acceder a la dimensión nouménica).

En definitiva, se verá como el estudio sobre lo “sublime” nos ha permitido completar el trasfondo filosófico que se halla detrás del subgénero, el cual se compone de una «primera impresión» del ojo, relativa a la filosofía sensista, y la sucesiva idealización de lo contemplado —o intuición de lo supra-sensible— así como teorizado por la escuela filosófica alemana.

Una vez establecidas las coordenadas de la estética de lo “sublime” a través del análisis de las obras, nuestra atención ha sido cautivada por la presencia de una serie de litografías al lado del texto escrito.

La atención que hemos dedicado a dichos grabados nos ha llevado ante el descubrimiento de la otra estética detrás del subgénero “impresiones de viaje”, la de lo *pintoresco*. Los datos recaudados han sido suficientes para la redacción de un capítulo IV.

Para el análisis de dicha estética, hemos reiterado el mismo esquema adoptado con la estética de lo “sublime”: en primer lugar, hemos investigado acerca de su tratadística teórica; en segundo lugar, hemos verificado la “puesta en práctica” de la teoría en las obras monumentales *Recuerdos y Bellezas de España, España: obra pintoresca en láminas y España artística y monumental*.

Como se verá, los tratados analizados son: los *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape* (1792) de William Gilpin; *An Essay on the Picturesque as compared with the Sublime and the Beautiful* (1794) de Uvedale Price; y *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste* (1805) de Richard Payne Knight.

Considerada la reiteración de ciertas pautas por parte de los tres autores, las presentamos de momento unificadas, reservándonos su pleno despliegue directamente en el capítulo en cuestión. De los tres ensayos se ha destacado: una general definición del término “pintoresco”, el cual se aplica a todos esos objetos «agradables al ojo por alguna cualidad y que son entonces dignos de pintar»; la diferencia entre lo “bello” y lo “pintoresco” en el ámbito pictórico, caracterizado el primero por líneas «lisas» y «pulidas», típicas de *salon* académico, y el segundo por líneas «irregulares», símbolo de una *nueva* pintura romántica; la introducción de una serie de cualidades que hacen una obra pictórica “pintoresca” como lo «áspero», lo «abrupto», lo «escabroso» y, más en general, lo «curioso»; los orígenes del término “pintoresco”, el cual indican Italia como el lugar donde se formuló por primera vez; la sucesiva contextualización del término en el periodo italiano artístico denominado *manierismo*, caracterizado *de facto* por su “caprichosidad” y estimulación del sentimiento de “curiosidad”; la indicación del pintor Giorgione de Castelfranco como iniciador de la «revolución pintoresca», cuyos lienzos caracterizados por singulares claroscuros y por una narración misteriosa le han colocado en posición antitética a la sobriedad y la claridad de la *grande maniera* renacentista; y la ruina arquitectónica como herencia de Chateaubriand, la cual puede desencadenar tanto lo sublime a través del *ubi sunt* como esa «impresión» de curiosidad al «añadir» un conjunto de historias y leyendas relacionada con ella —Javier Maderuelo (en Gilpin, 2004: 20) muy correctamente define este proceso como «semántica del jardín paisajista»—.

A raíz de esta primera toma de contacto con los orígenes del “pintoresquismo” como género pictórico, hemos querido comprobar su aplicación literaria en la época contemporánea.

Lo primero que hemos hecho, ha sido averiguar la probable existencia de unos modelos a seguir para los ilustradores de los tomos monumentales. Las pesquisas llevadas a cabo nos han llevado al descubrimiento de una nueva forma de periodismo fundada en la combinación texto-imagen como elemento predominante de sus páginas.

También en este caso, hemos realizado un análisis del tema adoptando el consabido método de *gradualidad* cuyos pasos de aproximación hemos querido reflejar directamente en la tesis. En el detalle, se pondrá en relieve: la existencia de unos periódicos decimonónicos titulados con el adjetivo “pintoresco”; la influencia de revistas inglesas como *The Penny Magazine* (1833) y francesas como *Le Magasin pittoresque* (1833) para la creación de periódicos españoles como el *Semanario pintoresco español* (1836), el *Observatorio Pintoresco* (1837), la *Revista Pintoresca Semanal* (1844), *El Siglo Pintoresco* (1845), *El Universo Pintoresco* (1852), *la Educación Pintoresca* (1857) y *El Mundo Pintoresco* (1858); y, para terminar, la presencia de unos manifiestos programáticos presentados bajo el título «Introducción» —o «Advertencia»— fundados tanto en la baratura del precio (herencia del propósito ilustrado de universalización de la cultura) como en la reivindicación de la importancia de la imagen respecto al texto —superación de la relación de *contigüidad* entre texto e imagen para abarcar una relación de *analogía* así como teorizado por Romero Tobar (1990: 167)—.

A raíz de estas premisas, hemos procedido con la exégesis de las pautas pintorescas de las tres obras monumentales. En el detalle (y bajo el lema *ut pictura poesis*) se pondrá en relieve: el papel primario (y ya no secundario) de los grabados respecto al texto escrito (ejemplificado por declaraciones como la de Escosura sobre su «papel [de redactor] enteramente subordinado a la índole pintoresca de la obra [*España artística y monumental*]»); la función de los grabados como testigos de la memoria de esos monumentos —iglesias, catedrales, ermitas— víctimas de los estragos la invasión napoleónica y de las guerras carlistas (anticipación, también en este caso, del programa de conservación de los restos del pasado de Bécquer); la presencia en las láminas de *personajillos* cuyas pequeñas dimensiones respecto al edificio dibujado tiene la función de resaltar este último («superación del costumbrismo»); siempre acerca de estos últimos, su función de «decorado humano» dirigida a suscitar “curiosidad” pintoresca en el lector; y, para terminar, la transposición literaria de las cualidades pictóricas “pintorescas” (lo “escabroso”, lo “variado”, lo “rugoso”, lo “pedregoso” y lo “áspero”)

llevada a cabo por los redactores de los tomos monumentales a la hora de describir los parajes naturales visitados.

Por último, quisiéramos destacar que las pesquisas sobre la estética de lo “pintoresco” nos han llevado una y otra vez ante la figura de un célebre personaje aragonés: el pintor y coleccionista oscense Valentín Carderera. Despertada nuestra curiosidad, hemos decidido llevar a cabo un análisis sobre su persona y añadirla al capítulo IV a manera de “suplemento”.

Los datos recaudados han sido suficientes para presentar a don Valentín como el “viajero pintoresquista” por antonomasia. En el detalle, se verá: su inicial formación clásica conseguida durante su estancia en Italia desde 1822 hasta 1831 (la cual justifica su toma de contacto con los autores manieristas iniciadores de la “revolución pintoresca”); su formación como “viajero romántico” durante las expediciones a las ruinas itálicas; su consiguiente adhesión al programa de salvaguardia de los monumentos manifestado en una serie de artículos publicados en el *Semanario pintoresco español* y en *El Artista* (célebres son sus declaraciones en contra de la «brutal piqueta» de las desamortizaciones); un breve análisis de su obra monumental *Iconografía Española* (1855-1864) en la que reitera su interés por la salvaguarda de los monumentos históricos; un análisis de unos cuantos *sketches* realizados durante sus expediciones en calidad de miembro de la Academia de San Fernando; y, para terminar, un análisis de los *Diarios* redactados durante sus expediciones por tierras aragonesas en los que usa varias veces el término “pintoresco” con relación al paisaje.

Toda la información recopilada y expuesta en los primeros cuatro capítulos (un desglose inicial de las características del subgénero asimismo como la teoría estético-filosófica) han sido la correcta clave de lectura para el análisis de tres autores mayores cuya obra nos hemos propuesto presentar como perteneciente al subgénero “impresiones de viaje”. En el detalle, la “tríada” que nos hemos propuesto en esta tesis está formada por Gustavo Adolfo Bécquer, Miguel de Unamuno y Federico García Lorca. Del primero se analizarán: *Historia de los templos de España* (1857), el relato de viaje *La venta de los gatos* (1862), del conjunto de cartas *Desde mi celda* (1864), el relato de viaje *Caso de ablativo* (1864) y el relato *La feria de Sevilla* (1869). Del segundo: *Andanzas y visiones españolas* (1922), (y, de paso, también de las otras obras *Paisajes*, *Paisajes del alma* y el teórico *En torno al casticismo*). Del tercero: la obra juvenil *Impresiones y paisajes* (1918).

Los resultados de los análisis de la prosa de viaje de estos tres autores mayores bajo esta perspectiva se podrán ver sintetizados en las conclusiones.

# CAPÍTULO I

## ALCANCE Y DEFINICIÓN DEL SUBGÉNERO LITERARIO

### “IMPRESIONES DE VIAJE”

#### 1.1 Estado de la cuestión y marco histórico-literario

Presentar una definición completa del género literario “impresiones de viaje” no se presenta como tarea inmediata y unívoca. La razón de esta falta de univocidad se debe a su carácter variado y con numerosas acepciones. De estas múltiples características hablaremos más adelante, ahora lo que nos importa es situar esta peculiar escritura en un marco histórico y literario detallado y con unos márgenes temporales definidos.

Hasta las actuales comprobaciones, las etiquetas narrativas “impresiones de viaje”, “impresión de viaje” (o, más simplemente, “impresiones” o “impresión” con relación al viaje) en el interior de un texto en prosa o en versos tienen su difusión en el panorama literario español a partir aproximadamente de los años 40 del siglo XIX hasta la misma década la centuria sucesiva. Después, será utilizada en ocasiones cada vez más escasas hasta cuasi desaparecer.

Adelantamos ya que lo que constituyen los textos de “impresiones de viaje” es más bien un “subgénero” colocado dentro del más amplio género de la literatura de viaje. El primero podría considerarse “hijo” del segundo; aun así, no considerar la unicidad de sus características respecto a un *corpus* narrativo (la literatura de viaje) prácticamente desmesurado sería error ya que pasaríamos por alto de un entero siglo en el que el marbete literario de las “impresiones” se había utilizado con mucha, muchísima frecuencia. Las “impresiones de viaje” constituían entonces una verdadera y propia moda literaria, y ni de lejos pasajera.

Pero veamos ahora las que han sido las investigaciones anteriores a la nuestra, ya que el que se define “estado de la cuestión” ha constituido el insustituible pilar en que se han fundado nuestras pesquisas. El primero en abarcar el tema ha sido Leonardo Romero Tobar en su «Viaje y géneros literarios» (2000: 221-238)<sup>2</sup>, en el que explica que con el siglo XIX llega un importante cambio de perspectiva a la hora de relatar un viaje. Una vez recogidas las semillas del género autobiográfico ya presente en la Edad

---

<sup>2</sup> A partir de ahora y a lo largo de todos los capítulos de esta tesis, las citas contiguas que pertenecen a la misma edición, con excepción de la primera, presentarán únicamente el número de página.

## Media y pasando por el barroco y el renacimiento, ya en las postrimerías del siglo XVIII

los viajes [dejaban] de ser meros expedientes informativos, es decir, productores de noticias y conocimientos, y [pasaban] a ser *experiencias personales* [cursiva nuestra], —o, dicho de otro modo, manifestaciones del *yo* viajero—, la naturaleza genérica del libro de viajes termina por volatilizarse. (225)

Llega entonces un momento en que los relatos de viaje basados hasta entonces en la aséptica información, dejan espacio a la *subjetividad* del *yo*. En otras palabras se reduce el afán de objetividad de matriz ilustrada<sup>3</sup> para dejar espacio a las sensaciones del autor-viajero. El resultado, sigue Romero Tobar, es una especie de «despliegue autorreferencial moldeado por el relato de un movimiento y de los accidentes<sup>4</sup> que pueden surcarlo». (228) Y no solo, ya que el mudar de paisajes y circunstancias corre paralelo a la revolución anímica del viajero, que «comienza el recorrido siendo de una manera y lo concluye transformado en su ser y en su comportamiento»<sup>5</sup>, como si de un «viaje formativo» —y aquí señala como hito *A Sentimental Journey Through France and Italy* de Laurence Sterne— se tratara. (232 *et passim*).

¿Pero qué nombre tendría esta nueva literatura de viaje? ¿Cuál etiqueta literaria sería usada desde ese momento en adelante? Romero Tobar habla efectivamente de un tipo de escritura denominado «impresiones de viaje»; marbete que llegaría, especifica, «hasta los textos de nuestro don Ramón del Valle-Inclán.» (235) Y para demostrar que se tratara de una verdadera y propia moda literaria trae a colación las palabras de una carta de Juan Valera enviada en 1857 a Leopoldo Augusto de Cueto desde San Petersburgo, en el cual se bromeaba sobre el hecho de que ya no se iban a escribir «obras serias sobre la Rusia», sino «cartas a un amigo —y aquí nombraba la nueva moda— refiriéndole lo que ahora se llaman *impresiones de viaje*». (*ib.*)

El segundo antecedente que ha constituido la base de nuestras investigaciones ha sido el artículo de Jesús Rubio Jiménez publicado en *El Gnomo* (2001: 83-102) «*Desde mi celda: impresiones de viaje de la Arcadia Moderna*». Según el catedrático, en las

---

<sup>3</sup> En el Siglo de las Luces «bajo el prisma de la civilización» (Vega, 2004: 95) más bien se pensaba en «viajar con utilidad», tal como explica el protagonista de las *Cartas Marruecas* de José Cadalso (1990: 83).

<sup>4</sup> Recuérdese el término “accidente” ya que tendrá un papel primario a la hora de explicar lo que ocurre en la mente del viajero al percibir la “impresión.”

<sup>5</sup> De interés es el parangón con el personaje de Marcel Proust de *À la recherche du temps perdu*, que en plena subjetividad «aprende a ver con nuevos ojos». (234)

célebres cartas escritas por Gustavo Adolfo Bécquer a raíz de su estancia en el monasterio de Veruela se habría producido una «aligeración del factor erudito» a favor de la «fijación de las impresiones que producían las propias vivencias». (90) Y aclara que lo que entonces empezaba a perfilarse con mayor claridad en la narrativa de viaje era «la personalidad del autor», que iba a convertirse en «centro de referencia del relato». <sup>6</sup> (91)

En la línea de esta primera aproximación, siempre Rubio Jiménez en «El viaje artístico literario: Una modalidad literaria romántica» (1992: 23-32) escribe que fundamental en la nueva manera de viajar era la unión espiritual entre lo vivido y lo sentido. Para el nuevo viajero, por lo tanto, se hacía imposible «[concebir] el estudio del mundo o del arte separado del análisis de las sensaciones que le produce su contemplación», ya que al buscar «alma y esencia del mundo exterior —tanto en su superficie como en su historia, tanto a su estado presente como a la reconstrucción del pasado que lo explica— el viajero se buscaba a sí mismo». <sup>7</sup>

Dicho esto, es oportuno dar un paso atrás y ver cuál fue históricamente la evolución de la manera de viajar en Europa durante la época contemporánea. Para eso, hay que partir del siglo XVIII y ver como la moda del *grand tour* fue el aliciente para que jóvenes estudiantes y aristocráticos, sobre todo provenientes de Europa del norte, se dirigieran a Roma, Nápoles o Pompeya para descubrir sus hallazgos arqueológicos. <sup>8</sup> A pesar de que se haya tratado de viajes de matriz ilustrada (también en ese caso, se «viajaba con utilidad de conocer») fue propiamente esta pasión por los *restos del pasado* la que se trasladó a la centuria sucesiva, hasta ser recogida por esos viajeros (pertenecientes a la línea del romanticismo tradicionalista) cuya forma de viajar se presentaba cargada de una ensoñación medieval más al estilo de Chateaubriand. Y territorio ideal eran los parajes de España ya que el estado de atraso y las numerosas ruinas que la anterior guerra de la independencia había dejado hacían que numerosos

---

<sup>6</sup> Rubio Jiménez volverá a proponer su ensayo de aproximación de las “impresiones de viaje” en la edición Cátedra de las cartas becquerianas, alegando que se trata «de un verdadero subgénero con sus propias modulaciones que aún no ha recibido la atención crítica que merece» (Rubio Jiménez en Bécquer, 2011: 94), con excepción, claro está, del artículo de Romero Tobar.

<sup>7</sup> Estas palabras, escritas en la óptica del análisis del viaje romántico, deben ser acompañadas por la detalladísima y extensa bibliografía que el mismo Rubio Jiménez y Esther Ortas Durand han publicado en otro número de *El Gnomon* (1994a: 95-211). Bibliografía que se presenta como una especie de «documento de trabajo que permita acercarse al complejo mundo de la literatura relacionada con el *viaje romántico por España*.» De este listado, muchos tomos figurarán en los capítulos sucesivos ya que nos han servido para nuestro personal análisis de las “impresiones de viaje”.

<sup>8</sup> Como testimonio de la popularidad del *grand tour*, recuérdense los numerosos “caprichos” pictóricos de fantasía arquitectónica del siglo XVIII, o las pinturas realizadas por Pompeo Batoni (1708-1787) de jóvenes adinerados retraídos en elegante posa y rodeados de arquitecturas clásicas.

aventureros, tanto españoles como no, se lanzaran al descubrimiento de esa Península mítica anclada permanentemente en el pasado. Lo explica muy bien Ana Rodríguez-Fischer (2018: 9), cuando escribe que en «aquél país mísero, de gentes hambrientas y desharrapadas, de suelo áspero, sin comercio o industrias» y con «sobredosis de superstición y fanatismo», encontraba su natural asiento la «explosión romántica». Desde ese momento en adelante, concluye, «se sucedieron los peregrinajes» (*ib.*) tanto de nativos como de forasteros.

Pero el sentido de aventura percibido en un país «fantasmal» (*ib.*) como España venía transmitido en mayor medida por los medios de transporte, auténticas muestras *demodés* las cuales causaban, tal como observa Jesusa Vega (2004: 115) cierta curiosidad en muchos de los viajeros, que «disfrutaban viendo circular coches que hacía ya mucho tiempo habían desaparecido en sus países de origen, reforzando ese sentimiento de viaje al pasado.»

Sin embargo, y aunque con cierto retraso respecto a los demás países, también España se abrió a las modernizaciones que experimentaba en ese momento Europa. Con respecto a los medios de transporte, a partir de 1850 los caballos, las mulas y los coches de colleras (más aptos para los caminos secundarios, fuera de los centros urbanos), asimismo como las diligencias o esos «desvencijados *simones*» de becqueriana memoria (más aptos, en cambio, para las calles ciudadanas) fueron complementados por medios de transporte más modernos como el ferrocarril. Los más antiguos, como los de tracción de carga animal, fueron progresivamente desapareciendo, aunque se quedaron para recorrer trayectos campestres extremadamente escarpados. El modelo a seguir era la cercana y más progresista Francia; no casualmente Prosper Mérimée (1988: 320) escribía que «todo [estaba] cambiando en España, convertido en prosaico y francés. No se habla más que de ferrocarriles y de industria.»

Con el gradual desarrollo de las infraestructuras en la segunda mitad del siglo XIX también el viaje se fue modernizando y el sentido de aventura reflejado en las primeras “impresiones de viaje” sufrió el que fue su inevitable declino. La época de la modernidad iba abriéndose paso y el viajero de antaño que emprendía su “expedición”<sup>9</sup> por los caminos agrestes de España iba a ser sustituido por el más prosaico *turista*. Testigo de esta época de profundos cambios, la *guía* en formato libro *prêt-à-porter*. Sobre estos libritos traemos a colación el estudio que hace de ellos María del Mar

---

<sup>9</sup> Tendremos ocasión de profundizar el concepto literario de “expedición”, diferente respecto la más vulgar “excursión” en los capítulos siguientes.

Serrano (1993: 7), la cual afirma que a medida de que el viaje se iba diversificando a lo largo del siglo XIX salían a la venta guías turísticas para todo tipo de destino:

[...] guías para turistas ociosos, guías para viajeros cultos interesados en el arte de cada lugar, guías de diligencias y caminos, de ferrocarriles, guías de balnearios para viajeros cansados, de grandes ciudades y de pequeños pueblos, de ciudades modernas cuyas calles se ensanchaban y progresaban en número o de pequeñas ciudades ancladas en el pasado y destinadas a languidecer, todas ellas, en fin, mostraban los cambios o la persistencia de las costumbres, los avances o la lentitud del progreso en las innovaciones urbanas de cada localidad y, aún más, las ideas de los autores acerca de los mismos.

Se trataba, en definitiva, de guías muy heterogéneas, pero con un común denominador: cada una de ellas se presentaba «bien expurgada» y en calidad de «consistente vehículo transmisor de información». (*ib.*) Por ciertos aspectos, se vuelve al factor erudito ilustrado. Es más, ya que algunas de ellas abarcaban incluso temas más especializados: desde las redactadas por historiadores del arte o profesionales del sector —las escritas por «los miembros de la Academia de San Fernando que se acercaban más al tema de la monografía artística» (17)—; las guías escritas por los médicos, con una clara orientación a cuestiones de bienestar y salud —«[se referían] a los rasgos climáticos que afectaban favorable o desfavorablemente a la salud de los habitantes» (18)—; hasta las guías sobre «cosas insospechadas», como «la situación de los presos en las cárceles de la ciudad» o «de la opinión que al crítico le merecía la desamortización de Mendizábal» (8).

Si hemos nombrado las guías de viaje es porque se presentan como perfecta antítesis del subgénero que nos interesa, las “impresiones de viaje”. Si en las primeras el que prima es el factor informativo, neutral e inmediato; en las segundas la dilatación temporal y la descripción de los estados de ánimo encontraban su justificación en la exigencia de *contemplación*. Aun así, en más de una ocasión nos hemos dado cuenta de que las características de aquéllas han acabado invadiendo la prosa de éstas. Pero no hay que preocuparse, ya que son cosas que ocurren cuando un género literario tiene una tradición sólida dando lugar a las famosas excepciones que “amplían” la regla. Es más, ya retomando las palabras de Rubio Jiménez lo que se produce en las “impresiones de viaje” es una «aligeración del factor erudito»; lo cual significa sí una disminución, pero

en absoluto una total eliminación.<sup>10</sup>

Como veremos en los siguientes apartados, nos hemos ocupado en primer lugar de “justificar” la solidez de esta tradición a través de la búsqueda de textos (además de la carta de Juan Valera citada por Romero Tobar) que pudieran demostrar la efectiva popularidad del subgénero. Luego, a través de un vaciado de la prensa de la época nos hemos ocupado de comprobar el alcance de las “impresiones de viaje” asimismo como de presentar un listado de sus principales características. De la prensa hay que hacer especial mención, ya que ha sido a través de sus estrechas columnas que ha tenido lugar nuestro personal acercamiento al subgénero.

## 1.2 Las “impresiones de viaje” como género literario popular

Como hemos preanunciado, toca ahora demostrar que las “impresiones de viaje” fueron en España un género literario muy popular. Pero ¿quién hablaba de este subgénero y cómo se manifestaba este grado de popularidad? Lo primero que hemos encontrado ha sido un enfoque satírico ofrecido por Antonio Flores en uno de sus voluminosos tomos titulados *Ayer, hoy y mañana* cuya primera edición remonta a 1853.<sup>11</sup> En una obra monumental como la de Flores en la que se ofrecía toda una panorámica social de la España decimonónica y en la que «el viaje —tal como escribe él mismo (1863: 195)— [era] la fórmula del siglo», no se podía no dar cuenta de sus célebres “impresiones”.

El hecho de que Flores se dedicara a ridiculizar los tópicos de las “impresiones de viaje” constituye la prueba más palpable de una verdadera y propia proliferación en la época de textos que se denominaban con ese peculiar marbete. Y de hecho escribe que «con estos libros [los de impresiones de viaje] apenas hay necesidad de viajar» ya que «todas las emociones del viajero se hallan consignadas en ellos». (198) Y añade que si «el editor [salpicara] sus hojas con unas cuantas viñeta», o con «un centenar de vistas fotográficas», entonces el que se quedaba en casa habría llegado a «saber más de los que [habían] hecho el viaje». (*ib.*) A continuación, Flores observa como todos en la época, incluso los que de la escritura no habían hecho su profesión, sintieran la urgencia de dar a conocer al mundo las que eran sus “impresiones”:

---

<sup>10</sup> Como veremos más adelante, la convivencia del factor erudito junto al estilo subjetivo perdurará en las “impresiones de viaje” al menos durante las primeras tres décadas del siglo XIX para ir progresivamente desapareciendo.

<sup>11</sup> La edición que hemos usado nosotros, en cambio, es la de 1863. El título completo es: *Ayer, hoy y mañana o la fe, el vapor y la electricidad. Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899, dibujados a la pluma por D. Antonio Flores*, tomo III, parte segunda, Madrid, Imprenta del Establecimiento de Mellado.

El escritor bañista, o simplemente tomador de aires puros; el que sale a veranear (no a *hacer veranos*, sino a huir de ellos), ese da sus impresiones a la menuda en las columnas de un periódico y no puede tener tan altas aspiraciones. (204-205)

Y llega al fin a bromear con un sabroso juego de palabras escribiendo que las menos duraderas de estas “impresiones de viaje” eran las «del bolsillo»; ya que «aunque lo sacaran repleto de oro, [recibía] tantas impresiones que después de haber pagado a los mozos [para que trajeran] los baúles a casa, apenas les [quedaban] dos cuartos para comprar un impreso». Y esa no sería, desde luego, que «la última impresión.» (206)

Sobre la popularidad del subgénero se habla también en un artículo publicado en *El Museo Universal* el 7 de julio de 1861. Aquí también se subraya satíricamente como para todo viajero lo de plasmar sus “impresiones” se había convertido en tarea inexcusable:

Es lo cierto, que están en boga las impresiones de viaje; que no hay zascandil que ponga el pie fuera de su casa, sin ir armado de su correspondiente libro de memorias, y sin que halle árbol, ni choza, no barranco, ni pared medio derruida que escapen a la furia descriptiva de su lápiz, de suerte que al término de su peregrinación, aunque sólo sea de unos centenares de pasos, ya necesita una acémila que cargue con las sandeces que le inspiraron la choza y el árbol, y el barranco y la pared.

La moda de las “impresiones de viaje” habría seguido viva también doblado el siglo. Encontramos confirmación de ello en el artículo «Una Salamanca original» publicado en *El Adelanto* el 18 de enero de 1925, en el que al subgénero se le define como conjunto de «divertidos artículos de viaje de que tanto se abusa», confirmando *de facto* la presencia de un sinnúmero de publicaciones cuya inevitable consecuencia era la falta de calidad literaria padecida por algunas. De hecho, el desconocido autor del artículo añade que si la norma, dictada desde luego por la naturaleza del marbete, era la de escribir «bajo la impresión reciente de lo [que se había] visto», los que «[dejaban] pasar el tiempo para mejor madurarlas» daban lugar a muestras literarias «verdaderamente terribles»: «el tiempo [se encargaba] de borrar toda la exactitud de la visión», específica, con la consecuencia de que lo único que se ofrecía al lector era «una mezcla de pasado y presente que [resultaba] en extremo formidablemente divertida».

Acerca de este maremágnum de relatos habla también A. Chenique en «Carta de

Italia. Los turistas y sus “impresiones de viaje”» publicado en *El Diario Palentino* el 9 de noviembre de 1927. El periodista observa como «el noventa y nueve por ciento de los miles de extranjeros que anualmente visitan Italia, al regresar a su patria se dedican a escribir las imprescindibles “Impresiones de viaje”» El resultado es que «todas —añade— vienen a decir igual», y «nadie dice nada de interés».

Y son también testigo de la popularidad del subgénero todos los innumerables anuncios en el que se da breve aviso de que el experimentado viajero de turno habría publicado pronto su inexcusable libro de “impresiones de viaje”. Un ejemplo es el de *La Correspondencia de España* del 24 de mayo de 1864, el cual recita:

El señor vizconde de Villandrando ha escrito sus *Impresiones de viaje por Alemania*, libro que verá muy pronto la luz pública, elegantemente impreso y tal vez ilustrado con preciosas láminas.

O también el anuncio de *El Eco Guixolense* del 28 de diciembre de 1879:

De regreso de su viaje a Francia y Alemania hemos tenido el gusto de saludar a nuestros amigos y compañeros de Redacción D. Pedro Puig y D. Miguel Aymerich. Sabemos que el primero de estos señores trae en cartera algunos apuntes para transcribir luego sus impresiones de viaje.

Y asimismo en *El Graduador* el 1º de junio de 1886:

Nuestro apreciable D. Benedicto Mollá, se propone publicar en breve, una serie de artículos sobre Impresiones de viaje, en los que referirá extensamente su última excursión a Portugal.

También hemos encontrado avisos sobre conferencias de “impresiones de viaje”, como el publicado en el *Correo de la mañana* el 17 de diciembre de 1924:

En el hotel Ritz se celebró el almuerzo bimensual de la colonia norteamericana. A los postres, el duque de Alba pronunció un discurso, exponiendo sus impresiones de viaje por América y hablando de la hospitalidad yanqui.

O el anuncio de la próxima publicación de un artículo de “impresiones de viaje”, como el de *La Independencia* del 18 de octubre de 1927:

Miss Elder publica sus impresiones de viaje. La intrépida aviadora ha escrito un extenso artículo en el que relata sus impresiones durante el vuelo que se proponía seguir hasta París. Dice que ha compartido con el piloto la dirección del aparato [...] <sup>12</sup>

Y frente a una cuantía elevada de anuncios de conferencias y publicaciones de libros, no podían faltar las relativas parodias en los periódicos satíricos. Viene al caso la publicada en *El Papa-Moscas* el 11 de agosto de 1907:

Un día de estos... o de los otros, llegarán a Burgos dos individuos que recorren el mundo a pie y sin dinero, dando conferencias sobre sus impresiones de viaje. No hay que preguntar cómo serán esas impresiones. Vienen sin dinero, y además a pie, serán pesimistas, ¡figúrese usted!

La naturaleza de esta parodia no es casual. De hecho, satiriza los muchos avisos en que se anunciaban viajes realizados a pie como, por ejemplo, este que hemos encontrado en el *Nuevo Diario de Bajadoz* del 24 de noviembre de 1903:

Tuvimos el gusto ayer mañana de recibir en nuestra redacción la visita de los Sres. Augusto da Silva Pereira y Antonio Julio de Castro, excursionistas portugueses que se proponen dar a pie la vuelta a Europa en el plazo de un año. [...] Los excursionistas darán cuenta de sus impresiones de viaje a la Sociedad de Geografía de Lisboa, y para justificar su excursión llevan una libreta en la que las autoridades locales y los Cónsules extranjeros estampen notas de su presentación en cada punto por donde pasen [...]

Veamos también algunas de las historietas jocosas donde el término “impresión” con relación al viaje da pie a divertidos juegos de palabras. Un ejemplo es el publicado en *El Cascabel* el 21 de septiembre de 1867:

He aquí un diálogo curioso entre un escritor y un artista, ambos de conciencia y buen criterio: —Vengo, amigo mío, a que tú, como escritor castizo y elegante, tomes por tu cuenta la redacción de mis impresiones de viaje al celeste imperio. Te suministraré cuantos datos puedas necesitar para ello; conozco la fisonomía del país, y los usos y costumbres de la

---

<sup>12</sup> Hojeando los periódicos, hemos visto que anuncios de este tipo se publicaron aproximadamente desde los años 60 del siglo XIX hasta los años 40 del siglo XX, es decir cuando el marbete “impresiones de viaje” alcanzaba su auge.

China.<sup>13</sup> —Corriente; pero en cambio tú, aventajado discípulo de Apeles, vas a trazar el retrato de una persona querida a quien tuve la desgracia de perder antes de conocerle. — ¡Hombre! ... eso no es posible. —Tengo presentes los rasgos de su fisionomía: la boca, la nariz, el brillo de sus ojos, el matiz de sus cabellos... bajo mi dirección, saldrá un retrato perfecto. —¿Y la expresión? ¿Y la vida? ¿Y el parecido? —Pues bien. ¿Cómo quieres que yo dé expresión, vida y parecido a tus impresiones? —No se hable más del asunto, tienes razón. Nadie debe proponerse hacer lo que no entiende. Yo, siendo pintor, escribiré con más acierto; tú, siendo escritor, harás más parecido el retrato.

La historieta tiene un humor ligero, aunque pone en evidencia uno de los puntos fundamentales del subgénero, es decir el subjetivismo del *yo* viajero (el «despliegue autorreferencial», tal como lo nombra Romero Tobar) expresado por ese «¿Cómo quieres que yo dé expresión, vida y parecido a tus impresiones?»

Y objeto de sátira era también la opinión difusa de que las “impresiones” fuesen válidas sustitutas del viaje real. Así lo expresa V. Escolar en su poema jocoso «En Vacaciones» publicado en el *Diario de Avisos* el 17 de enero 1902, el cual reanudándose a lo escrito por Antonio Flores («con estos libros apenas hay necesidad de viajar») afirma que con la sola lectura de las “impresiones de viaje” tenía uno la sensación de estar «de vacaciones»:

Así se titula un libro  
de recuerdos e impresiones de viaje,  
que han publicado,  
dos notables escritores  
Vélez Alba, pulcro y fino  
y Adeflor, festivo y joven.  
¡Buen negocio les aseguro!  
Venderán mil ediciones,  
pues no habrá ni un estudiante

---

<sup>13</sup> También en este caso, se parodian los numerosos relatos de viaje al Oriente Lejano publicados a lo largo del siglo XIX. De los libros en español véase, por ejemplo, Rafael Díaz Arenas, *Viaje curioso e instructivo de Manila a Cádiz por China, Batavia, el Brasil y Portugal*, Cádiz, Imprenta de D.D. Féros, 1839; Máximo Cánovas del Castillo, *Noticias históricas, geográficas, estadísticas, administrativas y militares de las Islas Filipinas, y de un viaje a las mismas por el Cabo de Buena Esperanza, y regreso a España por la China, la India, la Arabia, Egipto, Malta y Gibraltar*, Madrid, Imprenta y Litografía Militar del Atlas, a cargo de J. Valls, 1859; Nicolás Tanco Armero, *Viaje de Nueva Granada a China y de China a Francia*, París, Imprenta de Simon Raçon y Comp., 1861; Adolfo de Mentaberry, *Impresiones de un viaje a la China*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de El Globo, 1876; Arístides Saenz Urraca, *De Madrid a Filipinas (Impresiones de viaje)*, Sevilla, Imprenta y Litografía de José María Ariza, 1889.

que la tal obra no compre,  
(si no prohíbe la venta  
el conde de Romanones)  
— Pepito, ¿por qué no estudias?  
(dirá un papá)  
—No te choque,  
déjame de latinajos,  
de historias, cuentas y fósiles.  
ya estudiaré cuando sea  
ocasión, no te incomodes.  
Y el muchacho del bolsillo  
entre muchos papelotes  
llenos de caricaturas  
de versos y de borrones  
sacará un librito «Lee,  
le dirá al papá, este nombre.  
¡Cómo quieres tú que estudie  
si ahora estoy... «En vacaciones.»

Y concluimos esta parte transcribiendo unos breves chistes en los que se nombran las “impresiones de viaje”. Muy divertido es el que hemos encontrado en la «Gacetilla» del periódico *Adelante* del 7 de enero de 1866:

Un oficial de la expedición a Méjico contaba en una reunión sus impresiones de viaje. —La fragata que nos llevó a Méjico en 25 días, añadió, nos trasportó a Europa en 40. —¿Por qué tardó 15 días más a la vuelta? Preguntó uno. —Porque a la vuelta, respondió el oficial, a la vuelta... veníamos cuesta arriba.

Y otra más que hemos encontrado en el *Diario de Tortosa* el 7 de septiembre de 1901:

Un explorador, de regreso del Sudán, refiere sus impresiones de viaje. —¿Y cómo combatía usted los miasmas? Le preguntan. —Esparciendo por todas partes agua de Colonia. —¡Admirable! Eso es lo que se llama... colonizar.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Mírense también otros chistes publicados en *La Ilustración* del 5 de enero de 1850; *El Liberal de Tenerife* del 15 de diciembre de 1891; y la «Sección recreativa - Casos y cosas» de la *Crónica Meridional* del 15 de agosto de 1909.

### 1.3 Las características principales de las “impresiones de viaje”: vaciado de la prensa

Una vez demostrada la popularidad del subgénero, toca ahora enumerar el alcance de las “impresiones de viaje” y sus principales características.

Como premisa, nos atreveríamos a decir que el periódico en calidad de vehículo de informaciones fue nada menos que la cuna de nacimiento del peculiar marbete. El periodismo estaba viviendo en el siglo XIX su auge y el hecho de que aparecieran las publicaciones “a diario” hizo que la prosa “impresionista” llegara de manera cada vez más inmediata a las manos del lector.<sup>15</sup> Es más, ya que si el periódico se consideraba a menudo como punto de partida del escritor en ciernes, fácil era que el lector asiduo de noticias se topara con algún texto narrativo titulado “impresiones de viaje”.<sup>16</sup>

Pero entremos en el vivo de la cuestión y vayamos enumerando sus principales características. La que nos parece la más importante y que le otorga cierta autonomía respecto a la heterogeneidad de la literatura de viaje es la carga de subjetividad como denominador común de todos estos relatos. De la manera de «viajar con utilidad» a lo Cadalso ya nos quedamos lejos, y lo explica bien “Vázquez de Torre” en «Las líneas férreas (IV). Impresiones de viaje» publicado el 8 de febrero de 1902 en el *Diario de Córdoba*, en el que afirma que esa literatura de viaje centrada en «conocer lo desconocido» o en «instruirse»<sup>17</sup> había pasado de moda. Ahora primaban las que Eusebio Blasco el 26 de junio de 1867 definía en el periódico *Gil Blas* como «páginas relatadas *a mi manera* [cursiva nuestra].» También Antonio J. Onieva un siglo más tarde habría continuado con la línea decimonónica y en «El cantón de Schwyz — Impresiones

---

<sup>15</sup> En calidad de aproximación al tema del periodismo moderno, remitimos *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el Barroco*, Roger Chartier y Carmen Espejo (eds.), Madrid, Marcial Pons, 2012; Pedro Gómez Aparicio, *Historia del periodismo español. Desde la «Gaceta de Madrid» hasta el destronamiento de Isabel II*, Madrid, Editora Nacional, 1967; y Leonardo Romero Tobar, «Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XIX», en Instituto de Estudios Almerienses (ed.), *La prensa española durante el siglo XIX*, 1987, pp. 93-104.

<sup>16</sup> José Acosta Montoro (1973: 51) con acertada metáfora escribe que periodismo y literatura eran entonces «como la rama y el tronco». De interés es también el discurso de recepción en la Real Academia Española pronunciado por Eugenio Sellés (en Fernández Soto, 2005: 38) en 1895, el cual consideraba el periodismo como un género literario a la par que los demás: «Es género literario la dramática, que crea de la nada hombres mejores que los vivos y hechos más verosímiles que los reales; ¿no ha de serlo el periodismo, que lo es todo en una pieza: arenga escrita, historia que va haciéndose, efemérides instantánea, crítica de lo actual y, por turno pacífico, poesía idílica cuando se escribe en la abastada mesa del poder y novela espantable cuando se escribe en la mesa vacía de la oposición?»

<sup>17</sup> Desde ahora en adelante, todas las citas reportadas serán sometidas, donde posible, a una actualización de la ortografía y de la puntuación. Las vocales acentuadas “á”, usada como preposición simple, y “ó”, usada como conjunción disyuntiva, se convertirán en “a” y “o” (excepto en los títulos de las obras) Asimismo, la unión entre vocal y consonante “es” (por ejemplo, “espedición”) se ha actualizado en “ex” (“expedición”) y también se ha eliminado el guión que divide palabras compuestas como “ferro-carril”, transformándolo en “ferrocarril”.

de viaje» (publicado en *La Voz de Asturias* el 30 de abril de 1927) deja clara la intención de renunciar a tecnicismos y datos histórico-monumentales para abandonarse más bien a las impresiones del yo:

He leído, no recuerdo donde, que Stendhal, cuando por primera vez se situó ante la Catedral de San Pedro de Roma tuvo que contenerse el pecho y murmurar: «¡Detente, admiración!» Y luego empezó a describirla en metros, convirtiendo la impresión psicológica en matemática pura. Por un procedimiento análogo, yo podría tomar ahora mi “Baedeker” y hacer una descripción exacta, geográfico-histórica, del cantón de Schwyz. ¡Dios me libre! Como he venido en periodista, prefiero reflejar *mis impresiones personales* [cursiva nuestra].

Y no es casualidad que el periodista se declare hostil a las “Baedeker”<sup>18</sup>, las guías turísticas por excelencia, ya que en ninguna de ellas hallaríamos lo que prima ahora en este nuevo marbete literario, es decir la «impresión psicológica» o, simplemente, las que habrían constituido nada más que unas «impresiones personales». Demuestra la misma aversión a las guías también “Fortunio”, el cual en el diario valenciano *Las Provincias* del 11 de febrero de 1922 escribe que «no espere el lector en estas rápidas impresiones de viaje alardes de erudición barata ni datos que encuentra fácilmente en cualquier guía», ya que «modestamente [expondrán] una emoción sentida con sinceridad».

Por otro lado, también M. Díaz Esteban en su relato «España en Cuba. Diario de un sentimental» publicado en *El Cantábrico* el 11 de septiembre de 1906 menciona «la importancia de los libros hechos con impresiones de viaje», los cuales están escritos por esos viajeros dotados de una especial «constitución psicofisiológica» y de unas «condiciones especiales para sentir». Y añade que el *modus* de estos libros es el de «penetrar en el alma de las cosas», con el fin de «poner en movimiento su fuerza intelectual.»

¿Pero a qué se refiere el periodista cuando habla de «condiciones especiales para sentir»? Lo explica bien “Eleme” en la *Crónica Meridional* del 26 de julio de 1892, el cual imbuido de romanticismo hace referencia a un *estremecimiento* del ánimo ante determinadas circunstancias exteriores. En lo específico, al relatar su viaje en buque (no especifica el destino) cuenta como al estallar una tormenta «la noche se [había tornado] oscura como el alma de un endemoniado», el viento se había vuelto «recio e imponente» y las nubes «allá en el cielo» eran «plomizas». Concluye que el haber

---

<sup>18</sup> De Karl Baedeker, editor alemán, famoso en el siglo XIX por haber inventado la moderna guía de viaje.

presenciado a unas condiciones meteorológicas tan adversas había hecho que quedara sumido en «un éxtasis profundo.»<sup>19</sup>

A estas alturas, llegamos a un doble movimiento, ya que si las “impresiones de viaje” cuentan con el que Rubio Jiménez define un «aligeramiento del factor erudito» a favor de la manifestación de las honduras del *yo*, por mecanismo paradójico el ritmo narrativo tendrá que infundir esa esbeltez propia del narrador que expone únicamente sus sensaciones. Y es así que las “impresiones de viaje” se escriben al correr de la pluma: lo ejemplifica bien Antonio Velasco en *Flores y Abejas* del 29 de julio de 1907, el cual al relatar su viaje montado en un burro hacia Las Navas del Marqués, en la provincia de Ávila, escribe que «esa juegucita en lo alto de la montaña [había] dejado en [su] espíritu una sensación tan íntima, que no [podía] por menos de anotarla en [sus] *ligeras* [cursiva nuestra] impresiones de la sierra.»<sup>20</sup>

Y si en la narración del subgénero predomina entonces un carácter de inmediatez, la que serán trasladadas al papel serán las primerísimas impresiones visuales. Hojeando en el *corpus* periodístico, hemos encontrado varias muestras de ello. El primer ejemplo es una poesía titulada «Impresiones de dos viajeros. Un romance y una carta» (los dos viajeros se firman como R. Basallo y Valenzuela y P. Ibarra) publicada en *La Tempestad* el 27 de julio de 1890. En tono jocoso el romance hace hincapié en esos primeros instantes captados por ojo como nueva valoración de la realidad:

He visitado La Granja  
y he visitado Segovia;  
dos poblaciones distintas,  
y dos perlas en su concha.  
Confieso que mi viaje  
ha sido de breves horas

---

<sup>19</sup> Este relato de “Eleme” va engrosando las filas de esa literatura decimonónica que cuenta con la descripción del estado anímico del viajero al percibir lo *sublime*. Pero no quisieramos adelantarnos ya que dedicaremos a esta peculiar estética un entero capítulo.

<sup>20</sup> Antonio Velasco fue quizás uno de los autores más prolíficos de relatos titulados con el marbete “impresiones de viaje” y publicados en los periódicos. Como muestra de ello, nos limitamos a remitir unos cuantos títulos suyos. Solo en *Flores y Abejas* en el año 1906 hemos encontrado: «Música. Impresiones de viaje» del 22 de julio; «La fábrica. Impresiones de viaje» del 5 de agosto; «Pereza. Impresiones de viaje» del 2 de septiembre; «Los caballitos. Impresiones de viaje», del 8 de septiembre; «Zaragoza. Impresiones de viaje», del 16 de septiembre; «Un cementerio. Impresiones de viaje», del 23 de septiembre; «El rondón. Impresiones de viaje», del 14 de octubre. Del año 1908: «En la sierra. Impresiones de viaje», del 14 de junio; «Nubes. Impresiones de viaje» del 21 de junio; «Sanjuanada. Impresiones de viaje», del 28 de junio; «Misterio. Impresiones de viaje» del 5 de julio; y «Fiesta. Impresiones de viaje», del 19 de julio.

y se me habrán escapado  
mil detalles que avaloran  
sus preciados monumentos  
y sus fuentes prodigiosas,  
pero esa *impresión primera* [cursiva nuestra]  
grande y avasalladora,  
que se nos mete en el alma  
cuando con la vista absorta  
contemplamos del ingenio  
las concepciones grandiosas,  
esa bien puedo expresarla  
pues la guardo en mi memoria,  
como recuerdo brillante  
que tarde y nunca se borra.

Aquí los autores confiesan que de La Granja y Segovia se les han escapado los «mil detalles que avaloran [los] preciados monumentos»; pero no importa, ya que esa «impresión primera, grande y avasalladora», será la que permanecerá en el alma («pues la guardo en mi memoria, que tarde y nunca se borra»).

Y afirmaciones análogas nos llegan del periódico *La Prensa*. Por ejemplo, J. Estrada Pérez en su «De paso por Lisboa. Impresiones de viaje» del 31 de julio de 1911, escribe que «[le] gusta cruzar por los pueblos a prisa, sin [detenerse] mucho, en busca de la primera sensación, del primer encanto emocional.» Y concluye diciendo que «en esto de las ciudades» no adopta otra postura que la de ser «ingenuamente impresionista». También R. Gandía en «Unas horas en el Puerto de la Cruz. Impresiones de viaje», escribe el 6 de abril de 1929 que «si algo perdura en nosotros y nos hace accesible a la belleza de las cosas es la rápida impresión inicial que nos acercó a ellas.» A continuación, especifica que hay «algo indefinido» en Puerto de la Cruz «que nos halaga». Y al preguntarse «¿Qué es?» con el fin de obtener alguna significación lógica a las sensaciones surgidas, no le queda otro remedio que admitir: «No sabemos. Vivimos en plena impresión».

Hay que decir que este recrearse en lo *inexplicable*, en este «no saber», no es sino herencia de esos mecanismos psicológicos tan valorados durante la época romántica. Buena explicación de ello es la otorgada por Luis Diego Cuscoy en «Motivos sobre el paisaje palmero» publicado en *La Prensa* el 3 de septiembre de 1935, donde se subraya que lo que nos impacta primeramente de la realidad, es decir la “impresión primera”, no

cuenta con explicaciones lógicas de lo visionado:

No hay mejor ni más exacta mirada —escribe— que la primera. Ella nos da el perfil y la síntesis; la verdadera alegría o el subfondo [sic] torturado de los paisajes y de las almas. La primera mirada es la verdadera. Una sinfonía escuchada por primera vez se enreda suavemente y deja tras nuestra delectación una confusa estela de espumas y cristales. Ahondar en el sentido de la sinfonía, buscarle razones, caminos, ascendientes, no es gustar de ella: es disecarla. Como el cuadro o el poema... Contentémonos con las primeras impresiones, y si disponemos de vagar, laboremos entorno a ellas, pero sin olvidarlas. Podemos hoy volver a sumergirnos en el recuerdo del paisaje palmero porque lo tenemos aún con la primera mirada, tembloroso bajo el oleaje de las primeras impresiones.

Ya estamos en los años 30 del siglo XX y las vanguardias dominan el panorama cultural; aun así, al relatar su viaje el cronista sigue adoptando las pautas románticas y en lugar de buscar «razones, caminos y ascendientes», prefiere dejarse arrastrar por el «oleaje de las primeras impresiones». Esas, y ninguna otra más, son las que quedarán idealizadas en el recuerdo.<sup>21</sup>

Pero de “primeras impresiones” captadas por el ojo se habla también en el ámbito pictórico. Por un artículo de Antonio Cánovas del Castillo publicado en *La Correspondencia de España* el 27 de diciembre de 1893 nos cercioramos de la existencia de una exposición de obras plásticas instalada en ese mismo año en los salones del Círculo de Bellas Artes, y titulada ni más ni menos que con el exacto marbete del subgénero: “impresiones de viaje”. Sobre esta exposición de pinturas el entonces presidente del consejo hablaba de «una espontaneidad, una ingenuidad [y] una frescura que no es posible haya nunca en los cuadros hechos con premeditación.» Las impresiones de viaje realizadas con el pincel, entonces, iban a tener las mismas características que las escritas con una pluma. E insiste lo mismo Rafael Balsa de la Vega en *La Ilustración Artística* del 22 de enero de 1894, el cual al desglosar las pautas de este género pictórico escribe:

¿Qué debe entenderse por impresiones de viaje, desde el punto de vista de la pintura? Para mí tengo que no pueden ser considerados como tales todos aquellos dibujos, óleos, acuarelas o lo que quieran que sean, que signifiquen labor detenida o apurada de hechura, y que representen tal o cual fragmento de edificio, tal o cual cabeza de campesino, esta o la otra

---

<sup>21</sup> Sobre este aspecto inherente al romanticismo, volveremos en los capítulos siguientes dedicados a Bécquer y a Unamuno.

parte de costa o de paisaje. Podrán ser dichas obras recuerdos, nunca impresiones. La impresión, su nombre mismo lo advierte, ha de estar hecha, como la del literato, al correr del lápiz y recogiendo siempre aquello que, bien por su originalidad, bien por su carácter, bien por su belleza, efectivamente impresione al artista en su rápida impresión. [...].

Afirmaciones como las que acabamos de leer sobre el «correr del lápiz» para recoger lo que «impresione al artista en su rápida impresión» nos llevaría entonces a pensar que las “impresiones de viaje” escritas no son sino el traslado literario de las “impresiones” pintadas, y que ambas se rehicieran al impresionismo pictórico francés. Al fin y al cabo, si intención del autor-viajero era transmitir al lector las que habían sido sus primeras impresiones sin ahondar en los lindes de la significación semántica, los pintores traducían dicha intención al lienzo plasmando una realidad paisajística donde las líneas de contorno aparecían desdibujadas y los volúmenes diluidos.<sup>22</sup> Pero no debemos caer en error, ya que las “impresiones de viaje” en literatura aparecen al menos tres décadas antes del impresionismo pictórico francés.<sup>23</sup> De igual manera, tal como advierte Rubio Jiménez (2006: 61), las primeras tienen un planteamiento diferente, ya que «pertenecen a la filosofía sensista del siglo XVIII» y el término “impresión” hace referencia al que es el factor subjetivo. Aun así, en ningún momento negamos la presencia de unas analogías entre ambos, a partir del nombre con que se manifiestan.

Pero hay que volver al ámbito narrativo, ya que es preciso enumerar cuáles de los elementos de la realidad han sido de tal impacto para que el autor los plasmara como primeras “impresiones de viaje”. Y si el viaje contiene en sí la idea de alguien *en tránsito*, es natural que la atención del viajero fuera dirigida a los medios de transporte que lo habrían trasladado de un paraje a otro. En el caso de las “impresiones” se percibía como *objeto novedoso* el que se consideraba como el último logro de la tecnología: el ferrocarril.<sup>24</sup> En España, además, el viajero se encontraba ante un

---

<sup>22</sup> Ejemplificativas son las tajantes palabras de Cézanne (en Smith, 2006: 27): «Veo. En manchas», aconsejando que un pintor debería ver «como un hombre que acaba de nacer.»

<sup>23</sup> Acuérdesse que solo en 1874 el crítico Louis Leroy acuñó el término “impresionismo” al comentar el lienzo de Monet titulado *Impresión, sol naciente* con palabras despectivas: «Impresión, estaba seguro. Debe haber alguna impresión allí dentro. ¡Y qué libertad, qué desenvoltura en la ejecución! El papel de empapelar en estado embrionario está más trabajado que este cuadro...» Involuntariamente, con estas palabras Leroy había acertado dos puntos esenciales del impresionismo, es decir el estilo cambiante y difuminado asimismo como la libertad de ejecución.

<sup>24</sup> Como observa Lily Litvak, «indudablemente las potencialidades del siglo eran enormes. Algunos, al principio, las contemplaban temerosos y hasta seriamente alarmados.» Y trae a colación una interesante cita de Goethe en su volumen de peregrinaje *Wilhelm Meisters Wanderjahre*: «La rápida expansión de las máquinas me inquieta y me asusta. Siento que algo se prepara, como lo hace una tormenta, lenta, muy lentamente, pero acercándose inexorable, y estallará sobre nosotros.» (en Litvak, 1991: 11)

panorama descomunal ya que desde los flamantes raíles se podía contemplar un paisaje aún dominado por las derruidas fortalezas y los paraderos pintorescos. Desde aquel momento, lo *nuevo* convivía con lo *viejo* dando como resultado unos relatos de viaje de singular excepcionalidad. En lo específico, lo primero que cautivaba la atención del viajero acostumbrado a los medios de transporte de tamaño más reducido eran las dimensiones notables de la locomotora. En un número de *El Criterio* del 18 de julio de 1892 un no identificado B. D. al trasladar «algunas de las bonancibles impresiones que en el transcurso del viaje [a Pontevedra] pueden recogerse» escribe que

apenas la *majestuosa locomotora* [cursiva nuestra] se internaba en territorio gallego, ofrecíase a mi vista por doquier un sorprendente paisaje, interrumpido únicamente por los diversos túneles prolongados algunos de ellos que bien puede decirse contribuían con los diversos puentes instalados en diferentes puntos a acrecentar más y más el admirable, sorprendente y por todos conceptos grandioso espectáculo de la Creación.

Aquí se define la locomotora como «majestuosa»; asimismo, el remarcar como el paisaje fuera «interrumpido únicamente por los diversos túneles» deja a entender todo el asombro de un viajero que observa como las conquistas de la modernidad irrumpen en un paisaje aún ancestral. También Enrique Sá del Rey en sus «Impresiones de viaje» publicadas en *Los Apuntes* el 20 de mayo de 1899 escribe que «asomado a la ventanilla de [su] departamento» contemplaba «con fijeza» hora «la sierra abrupta, pedregosa y negruzca infundiendo en el ánimo ideas de misterio y de pavor», hora «el valle deleitoso en su risueña placidez»<sup>25</sup>, mientras «perforando la montaña cual espíritu invisible [y] vomitando fuego, cruzaba el túnel la audaz locomotora».<sup>26</sup> Y lo mismo hace “Balín” en el artículo «Impresiones de viaje» publicado en *La Correspondencia de España* el 6 de mayo de 1913, el cual habla del nuevo trayecto ferroviario que de Betanzos iba a Ferrol como de «un recorrido del ferrocarril que atraviesa terrenos *vírgenes hasta hoy* [cursiva nuestra] de comunicaciones férreas.»

Pero a causar sorpresa no era solamente el imponente aspecto del ferrocarril, sino también el conjunto de ruidos, sonidos y soplidos que indicaban su arranque. Por

---

<sup>25</sup> Reanudándonos a la nota *supra*, queda aquí claro como el autor sea consciente de la diferencia entre lo *bello* y lo *sublime*.

<sup>26</sup> En el artículo se especifica: «del libro *Nocturnos*, próximo a publicarse». Aun sin hallar rastro de este libro, podemos leer una reseña de ello escrita por el “Barón de Stoff” publicada en *El Globo* el 30 de junio de 1899, en el que se habla de «un libro ameno, que se lee con gusto», cuyos «articulillos» reúnen «las impresiones de un hombre joven».

ejemplo, R. Merino en «Los literatos veranean» publicado en el diario valenciano *Las Provincias* el 28 de agosto de 1927 habla de un tren «de luxe» que «piafa impaciente por lanzarse a la llanura», soltando la locomotora «un grito histérica, impropio de sus gigantescas dimensiones». Lo mismo escribe G. A. R. de Aguilera en *La Correspondencia de Alicante* del 19 de enero de 1907, el cual observa como «la locomotora, dando bufidos de monstruo cansado, jadeante, arrastra su pesado cuerpo sobre los rieles, mientras arroja con intermitencias, grandes bocanadas de negro humo». Y usa el mismo calificativo, el de “monstruo” un anónimo “S. D.”, el cual en sus «Impresiones de viaje» (a Roma) publicadas en el *Heraldo Alavés* el 17 de mayo de 1906 escribe que «el monstruo de acero avanzaba con voracidad, siempre insaciable, devorando kilómetros» y «haciendo desfilar ante nuestra vista sábanas de verdura, campos cuajados de esmeraldas, paisajes siempre nuevos, valles y montañas, aldeas y ciudades». Y tal había sido el impacto provocado por este «monstruo» que el autor «[habría procurado] trasladar a las blancas cuartillas la nota rápida, impresionista, de lo más culminante que ocurra en esta grandiosa manifestación de fe»<sup>27</sup>, donde todo aparecía en desfile como «en visión cinematográfica»<sup>28</sup>.

Y junto al traqueteo del ferrocarril, a atraer la mirada del viajero era también la atmósfera de excitación creada por los demás pasajeros. Un ejemplo es el relato de V. Alvarado Pozo en el *Correo de la mañana* del 22 de agosto de 1925, en el que la descripción del variopinto gentío a la espera de subir al tren en la cordobesa estación de Pueblonuevo presenta todos los tintes de *modernidad*:

La alegre estación de mi pueblo está, en esta tarde dominguera, más alegre que de costumbre. Hace todavía un calor asfixiante, abrasador. Sin embargo, allí hay rostros alegres, rostros de franca y sana alegría, rostros de hombres y mujeres que aguardan el correo para viajar. Un instante más de espera, y la sala de ídem se anima aún más. Llega el tren. Alborozo, regocijo, bulla, alegría. Las caras alegres se encaraman en las portezuelas de los coches para ganar la entrada. El interior del coche es ya también un sitio donde la animación y la alegría han puesto sus reales. Una campanilla que suena; una voz de ¡señores viajeros, al tren! Un pito, otro pito, un silbido estridente de la locomotora. Y el convoy arranca lentamente primero,

---

<sup>27</sup> En estas últimas palabras, creemos divisar el influjo becqueriano: «Yo tengo fe en el porvenir» había escrito ya en 1864 Gustavo Adolfo en la cuarta carta *Desde mi celda*.

<sup>28</sup> Lo mismo expresa S. Ruiz en sus «Impresiones de viaje» publicadas en *El Avisador Numantino* el 27 de julio de 1927, el cual (y divisamos de nuevo el modelo becqueriano) escribe que «la carretera, paralela a la vía, adquiere, con la velocidad del tren, la visión de una gran cinta cinematográfica». Antonio J. Onieva, en cambio, en «El trayecto de París a Schwyz. Impresiones de viaje» publicado en *La Voz de Asturias* el 29 de abril de 1927 habla de la «velocidad fantástica» del tren hacia Lucena.

más aceleradamente después y, por último, raudo y fugaz como alma que llevara el diablo.<sup>29</sup>

El relato presenta toda la esbeltez de unas “impresiones” esbozadas apenas, con el único fin de plasmar en las cuartillas todo el «alborozo» y la «bulla» de unos rostros de «franca y sana alegría».

Y una vez dentro del tren, no se pierde ocasión de pasear la mirada sobre los diferentes tipos que ocupan los asientos del coche. Un ejemplo es el gracioso relato de Pedro Alcalá Zamora «Desde Barcelona» publicado en el *Diario de Córdoba* el 28 de junio de 1906, en el que la presencia de «respetables matronas, no sé si aragonesas» («¡Qué tren y qué viajito!» exclama el autor), con su «número considerable de cestas, maletas, maletines, sombrereras, mantas y paquetes de todas formas y tamaños» hace que estén obligados a viajar «como sardinas en lata hasta Zaragoza». Otro es el de “Sotillo” titulado «Una carta confidencial» y publicado en *El Cascabel* el 31 de agosto de 1873, en el que «el mozo *tuerto* que condujo mi equipaje» [el de Sotillo], «dos viajeros que traían opuesta dirección [y que] tropezaron delante de mí en el andén» («el uno venía huyendo de los carlista del Norte y el otro de los intransigentes del Mediodía: ambos renegaban de haber nacido españoles»), «un señor viejo y gordo, que arrastrando una maleta enorme, ponía el pie con cierta dificultad en el estribo de mi departamento» y otro «compañero de viaje con la frente vendada [que] se posesionó de un asiento» («dos chichones de excesiva prominencia simétricamente colocados en su frente constituían sus fuertes *impresiones de viaje*»<sup>30</sup>) restituyen un cuadro teñido de jocoso realismo.

En cambio, adquiere tintes de verdadera y propia comicidad la descripción de Emiliano Iglesias («lugar teniente de [Alejandro] Lerroux») ofrecida por “Cirvent” en su relato «El barberillo de Pontevedra» publicado en *La Cruz* el 1º de octubre de 1911. Ya el íncipit «un amigo mío realizó hace algunos días el viaje de Barcelona a Madrid en el mismo vagón del expreso en que iba Emiliano Iglesias [refiriéndome] sus impresiones de viaje» acrecienta de por sí el tono chistoso.<sup>31</sup> Y tras este prefacio, entra en el vivo de la descripción: en primer lugar, los pasajeros «tuvieron que soportar a D.

---

<sup>29</sup> Al término “monstruo” se añade entonces el de “diablo”. A tal propósito, hace sonreír el «cabo suelto» titulado «Impresiones de viaje» publicado el 6 de marzo de 1860 en *Gil Blas*: «Estoy en Madrid. ¡Qué horror! Me hacen subir a un carruaje. Qué movimiento tan *endemoniado* [cursiva nuestra] tiene; ya principian a martirizarme.»

<sup>30</sup> Ya hemos visto como la sátira sobre el subgénero constituyera prueba de su popularidad.

<sup>31</sup> Considerado que Emiliano Iglesias fue fundador junto a Lerroux del Partido Republicano Radical, el cuento anecdótico del «diario católico» *La Cruz* (así recita su portada), desemboca en la verdadera y propia sátira política.

Emiliano durante todo el trayecto en mangas de camisa, una camisa verde y florcada cursi como los discursos y como los artículos que suele publicar en *El Progreso*» (y «no se sacó los pantalones porque las personas que iban en el departamento no se lo habrían consentido»); luego, «a la hora de la cena, en el coche-restaurant comió y bebió como un tedesco [sic]», y finalmente pasado Reus «volvió a molestar a sus compañeros de departamento escupiendo, fumando, estirando las patas más de lo discreto y permitiéndose otras licencias desusadas entre personas de mediana educación.» Quizás en otras circunstancias, no habríamos dudado en clasificar a todos estos personajes (lugar teniente de Lerroux inclusive) como *tipos* costumbristas; sin embargo, en este caso sería error hablar de costumbrismo in *stricto sensu* a lo Mesonero Romanos o a lo Larra ya que cada uno de estos tipos se encuentra *en función* de lo que el autor quiere transmitir, es decir las “impresiones” vividas a bordo del tren.

Y también ha ocurrido que de la curiosa galería de viajeros a bordo del ferrocarril destacara la presencia de una mujer, y que el viajero quedara “impresionado” por su belleza. En caso como estos, la narración adquiere una atmósfera de ensoñación y el personaje femenino se vuelve en un ser cuasi angelical, al más puro estilo poético del amor cortés retomado por los románticos. Un ejemplo es el relato «Impresiones de viaje. Irún-París» publicado por Rogelio Periquet en *La Prensa* el 31 de octubre de 1924, en el que se propone un esquema tripartido en la línea de la carta primera becqueriana *Desde mi celda*. En primer lugar, el autor se detiene en describir lo que más le *impacta*, es decir el barullo del mundo ferroviario:

El tren va completamente lleno. Es necesario enganchar a un vagón más, para poder instalar a los numerosos pasajeros que protestan por ir sin asiento. Así y todo, aún va gente en los pasillos sin encontrar donde colocarse [...]

Luego, sigue la consabida descripción de los *tipos* en el interior del coche:

Junto a las ventanillas, van dos señoras de respetable aspecto, deben ser alemanas o suizas, pues a pesar de su respetabilidad, visten grotescamente. Al lado de una de ellas y frente a mí, una mujer joven aún, lee, al parecer con interés, un libro. Frente a ella y junto a mí, un mozalbete obeso y de cráneo braquicéfalo, mira a través de sus gruesas gafas, el vacío [...]

Y de repente, el autor se fija en una misteriosa mujer de la que quedará prendado:

Interrumpe mis meditaciones la entrada del nuevo pasajero, mejor dicho, pasajera, ¡qué mujer! Ojos verdes, de un verde indefinible, de un verde incomparable, que parecen símbolo de ternura sin fin, de candor, de bondad, de un algo misterioso que atrae, que fascina, que hipnotiza. No puedo ver más que sus ojos; con un pañuelito de fina batista, oculta su rostro. ¿No quiere que la veamos? ¿Tiene tal vez algún dolor? No sé... Un soberbio gabán de marta oculta su divino cuerpo. Va calzada estupendamente. Al sentarse cruza las piernas, y deja ver una, impecable, perfecta, torneada por el buril de un experto maestro...

Cuando llega el momento de apagar las luces, a los vívidos detalles realistas observados a la luz del sol se sustituye la atmosfera de ensoñación típica del duermevela, exacerbada, por otro lado, por el continuo vaivén del tren. La bella mujer adquiere entonces una fisonomía cuasi sobrenatural:

El departamento queda envuelto en una semioscuridad gratísima. Mis ojos buscan los de la desconocida, que, como dos lucecillas verdes de vívidos destellos, atraen mi mirada. Mirándola, mirándola, mecido por el suave vaivén del tren, me voy quedando dormido. Sueño con ella... Me despierto ya casi de día. Busco con avidez los ojos verdes, y tropieza mi mirada con un hombre grueso, de faz rojiza, que duerme profundamente. ¡Qué desilusión! ¡Mi viajera voló!

En este párrafo la desaparición final («mi viajera voló!») acrecienta el sentido de lo *irresoluto*, y la bella pasajera se vuelve así en el ideal romántico de la mujer inalcanzable. Al cronista, por otro lado, no le queda otra cosa que el recuerdo de «sus ojos verdes, de un verde indefinible» (esto es lo que más “le causó impresión”) que se convierten de hecho en el símbolo desdibujado de una experiencia entre la realidad y la fantasía.

Encontramos la misma tripartición en el relato de “Palique” «Cartas a un amigo. Impresiones de viaje» publicado en *La Tuna* el 10 de julio de 1887, aunque con alguna variación respecto al relato anterior. En primer lugar, lo que enseguida cautiva el ojo es el paisaje exterior cargado de sinuosidades *pintorescas*: «A los lados del camino se ven hermosos prados y pequeñas colinas, que cruzan algunos arroyuelos formando graciosas curvas.»<sup>32</sup> A continuación, paseamos por la consabida galería de figuras cuasi costumbristas, compuesta en este caso por un «joven que parece haber sido seminarista

---

<sup>32</sup> También en este caso, profundizaremos mayormente la estética de lo *pintoresco*, que normalmente va unida a la de lo *sublime* mencionada arriba.

agradablemente entretenido leyendo un libro», otro «joven comerciante con un pañuelo negro por la cara» («al parecer le duelen las muelas») y con «un objeto esférico envuelto en un papel» («puede ser un queso de bola»), y un tercer «joven de barba rubia». «Los demás que vienen en el coche —concluye— no tienen nada de particular.» Y tras haber presentado la que parece una introducción al tema dominante, aparece la bella mujer:

Yo estoy en un rincón del coche. A mi lado tengo una preciosa joven. Es morena, tiene los ojos pardos, la nariz recta, la boca pequeña y el pelo negro echado con gracia sobre las sienes. Cuando me paro a contemplarla, baja la vista o me mira de reojo. Tiene cierta gracia, a pesar de lo cual no me parece muy propensa a sostener conversación. A mí me dan ganas de fumar un cigarrillo, pero temo molestar a mi joven vecina. Sé que si le pregunto: «¿Le molestará a Vd. el humo?» me ha de contestar que no, aunque sea lo contrario. Poco después, del techo del coche caen algunas gotas de agua detenida, de la lluvia de aquellos días. Fue a caer precisamente en el sitio que ocupaba la hermosa joven. Le ofrezco mi sitio y lo rehúsa. Se lo ofrece el de la barba rubia y tampoco lo acepta. Por fin llegamos a Villalegre que es la entrada de Avilés, donde se ven elegantes chalets. Allí se apeó nuestra linda compañera. Otro día continuaré estos apuntes de viaje o como los quieras llamar.

También en este caso, el final queda suspendido. Nada más entrar en la narración el personaje femenino sale de la escena volviendo a reforzar el sentido de lo inalcanzable; aun así, aquí el ideal no es el de la mujer celestial del *dolce stil novo*, sino el más despiadado (siempre becqueriano) de la mujer desdeñosa.<sup>33</sup>

Otro ejemplo más es el relato «Impresiones de viaje. Turín» escrito por Enrique Romero Torres y publicado en el *Diario de Córdoba* el 25 de abril de 1907. Al igual que los demás viajeros, el autor define el tren como un «monstruo de hierro». Luego, a causarle impresión es todo el conjunto de ruidos y movimientos de una locomotora a punto de arrancar:

Una campana anunció la salida, y tras un ligero estremecimiento al arrancar emprendió vertiginosa marcha, envuelto en su cabellera flotante de humo, y anunciando con estridentes silbidos, que repercutían en el aire, su carrera enrolladora y triunfal.

---

<sup>33</sup> Recuérdese, por ejemplo, la última estrofa becqueriana de la rima LIII «Pero mudo y absorto y de rodillas, / como se adora a Dios ante su altar, / como yo te he querido... desengáñate, / así... ¡no te querrán!» más acorde a la línea realista española de Garcilaso de la Vega. De hecho, apunta Consuelo Burell (en Garcilaso de la Vega, 1987: 14) que «no fue el suyo todo amor platónico, pura idea. Garcilaso canta a Isabel no como abstracción, sino como realidad dolorosa.»

Luego, al contemplar el paisaje exterior sigue la tradición becqueriana pintoresca y escribe que el tren iba por un «trayecto accidentado», que «la copiosa nevada que días antes había caído envolvía en blanco sudario a la caprichosa naturaleza» y que «la vista no sabía a qué lado acudir para admirar los variados paisajes que velozmente se sucedían.» Tras todo este aparato circunstancial llega la parte del encuentro con el personaje femenino; aun así, el autor se desliga de la dominante línea becqueriana para adoptar el tono realista típico de la novela, más acorde a los tiempos. En primer lugar, las mujeres no son una, sino dos: «Fuimos agradablemente sorprendidos mi amigo y compañero de viaje y yo por dos lindas jóvenes que subieron a nuestro departamento.» Luego, asistimos a una ulterior disminución de la atmósfera idealizante al otorgarles el autor todo los contornos reales de nombres y profesión: las dos «eran artistas, nacidas en Suiza, en el cantón italiano»; una de ella «[se llamaba] Sinette [y] tenía rostro incitante y expresivo»; la otra, en cambio, «llevaba por nombre Olga, de tipo arrogante, rubia, de rostro anacarado y de ojos azules como los lagos cristalinos de su patria.» Y al fin, al llegar a Turín, la narración adquiere tintas noventayochistas y modernistas al abarcar el tópico rubendariano del *jardín*:

Olga [...] nos había citado para dar un paseo por el Jardín Botánico<sup>34</sup> y el castillo real del Valentino, pesada construcción del siglo XVIII, aun no terminada. Mi amigo se sentía cansado y se marchó al hotel; y yo, en unión de Olga, paseé largamente por aquellos jardines tristes y abandonados que tenían la melancolía del invierno, pisando sobre una alfombra de hojas secas que un viento frío arremolinaba a nuestros pies y entablando diálogos y *coloquios silenciosos* de esos en los que el alma exhala sus perfumes y se adivinan las vagas luchas del pensamiento. [...] Las formas arbóreas se destacaban más grandiosas y místicas sobre aquel canto de luz, y el aire traía lamentos lejanos de campanas mezclados con aromas... Nuestra estancia en Turín era deliciosa; pero había que abandonarlo. El día de la marcha no pudimos despedirnos de nuestra buena amiga. Salimos para Milán, llevando yo un recuerdo inolvidable de la hermosa capital del Piamonte y la impresión de unos ojos azules, luminosos, profundamente soñadores...<sup>35</sup>

La carga realista del cuento novelado se desmaterializa al final: de todo lo vivido, lo que permanecerá en el alma del viajero es «la impresión de unos ojos azules,

---

<sup>34</sup> Seguramente Romero Torres se refiere al Jardín Botánico de la Universidad de Turín, hoy administrado por el Dipartimento di Scienze della Vita e Biologia dei Sistemi.

<sup>35</sup> Veremos más adelante que el mismo influjo modernista se halla en la obra de Federico García Lorca *Impresiones y paisajes*, sobre todo en la sección dedicada a los «Jardines».

luminosos, profundamente soñadores», reanudándose entonces al sentido de *irresoluto* de los relatos anteriores. Y nos parece que haya honda compenetración entre los factores “tren” y “personaje femenino” ya que las fantasías del viajero sobre la bella mujer parecen acrecentadas, si no *provocadas*, por un estado de excitación previo debido a las nuevas sensaciones experimentadas a bordo del tren.

Y esta última consideración da pie a otra característica del subgénero, es decir el sentido de *novedad* percibido por el viajero a la hora de acercarse al mundo del ferrocarril. Pero en términos gráficos, ¿cómo se expresaba este sentido de novedad? Como siempre ocurre, es el idioma el testigo mayor de una época de cambios. Además de términos como “monstruo de hierro” que manifestaba la genuina sorpresa ante las dimensiones de la locomotora, son reveladores todos los préstamos lingüísticos que empezaron a usarse desde la segunda mitad del siglo XIX, proyectando *de facto* al viajero en la época de la *modernidad*. Todos los galicismos que se solían usar por influjo de la cercana Francia, a partir de la última revolución industrial fueron acompañados por una multitud de anglicismos que tuvieron una difusión cada vez mayor.<sup>36</sup> Empezaba a perfilarse entonces un cosmopolitismo en ciernes, y nos parece natural que muchos anglicismos gravitaran alrededor del ferrocarril, objeto por excelencia de intercambios, encuentros e ideas.<sup>37</sup> Un ejemplo es el relato de viaje «Desde Figueira» escrito por “El Chino” y publicado en *La Opinión* el 22 de septiembre de 1897, donde los que se traducen al inglés no son sino los mismos componentes del tren: «En Pampillosa, estación portuguesa de alguna importancia, entraron mis compañeros de *wagón* [cursiva nuestra]». Y a partir de este aún españolizado «wagón», testigo de la transición lingüística, encontramos ejemplares con el término ya correcto, como el que aparece en la ya mencionada «Carta confidencial» de 1873 escrita por Sotillo: «Entré en un *wagon* [cursiva nuestra: como se ve, sin acento gráfico] [y] me

---

<sup>36</sup> Ricardo J. Alfaro (1948: 102) escribe que «ayer imperó el galicismo. Hoy contemplamos el reinado del anglicismo: las agencias noticiosas, la prensa periódica, los viajes, las mayores y más estrechas relaciones internacionales y, por último, la enorme preponderancia, económica, científica y política de los Estados anglosajones son las causas de que el inglés sea lengua con la cual es forzoso mantener un intenso contacto diario.»

<sup>37</sup> Aun así, de este intercambio favorecido por el tren hemos encontrado posiciones más cáusticas. Una es la de “Nulema” externada en el diario católico *El Áncora* el 8 de octubre de 1883, el cual escribe que lo único que hacen los ferrocarriles es «arrastrar los productos de cada pueblo pequeño» para que «[vayan] a proveer el mercado de las grandes ciudades.» Y para eso, expone una solución de intercambio mutuo: «Gran cosa serían los ferrocarriles si la sociedad estuviese bien organizada y constituida; si llevase a los campos la vida de las industrias honradas, fomentando la población de las pequeñas aldeas, tan necesarias a la agricultura» Y concluye con unas metáforas de matriz regeneracionista: «Pero por desgracia no sucede así; los ferrocarriles no llevan la vida del corazón a los miembros, sino que absorben la vida de los miembros para congestionar los grandes vasos, empobreciendo el organismo social y preparando la apoplejía fulminante.»

puse a leer un periódico [...]»; o el relato cuasi cómico titulado «Croquis parisienses» de Federico de la Vega y publicado en *La Abeja Montañesa* el 14 de julio de 1865:

Sin encomendarme ni a Dios ni al diablo, me dirigí a la estación del ferrocarril del Este. Iba a partir un tren y el despacho ya estaba abierto. —¡Un billete de primera!— grité al empleado. —¿Para qué punto?; —Para Asnières. Y tiré sobre la tablilla mis sesenta y cinco céntimos. Dos minutos después me hallaba en mi *wagon* [cursiva nuestra] dispuesto a escribir mis impresiones de viaje.

El cronista volverá a repetir el mismo término al comentar que «el oleaje de la muchedumbre [le] hizo entrar en un wagon de segunda [y no de primera] que no tenía más de dos asientos en los cuales nos acomodamos quince personas» («y eso porque defendimos el terreno a gritos y empujones contra el asalto de los rezagados»), para aparecer una última vez en la siguiente frase: «Hombre había que se tiraba de cabeza por la ventanilla como si fuera un paquete, atravesaba la anchura del wagon pasando horizontalmente de mano en mano, salía de la ventanilla opuesta» para ir en fin «a romperse la crisma —y aquí encontramos otro préstamo del inglés— contra los *rails* [cursiva nuestra] de la vía inmediata.»

Aun así, el uso de los anglicismos no sólo ha sido exclusivo del mundo del ferrocarril, ya que en esa época de cambio había acabado invadiendo también la vida en sociedad. Buena muestra de ello es el relato cómico «Una cacería en la Luisiana. Impresiones de viaje» escrito por el “Bachiller Sansón Carrasco” y publicado en *El Aviso* el 2 de marzo de 1893, donde el uso reiterado de palabras en inglés sitúa la narración entre la parodia y la representación de la realidad. Aquí el cronista escribe que «una vez que se terminaban las tareas de a bordo», con los demás «trabajadores del muelle<sup>38</sup> había adquirido durante [su] estancia en Nueva Orleans el hábito inocente y económico a tomar un *lunch* en un *bar* situado no muy lejos del *buque* que entre otros cien, se distinguía por su llamativo nombre de *Liberty Hausse*<sup>39</sup>». A continuación, da detalles sobre la animada vida mundana del *bar*: primero escribe que «su dueño, Mr. Shikton, era un obeso *yankee*» y que sus «conservas de Chigaco, siempre fresquísimas»,

---

<sup>38</sup> Por estas palabras, colegimos que las «tareas» nombradas se hayan desarrollado bordo de un barco de travesía oceánica.

<sup>39</sup> Es probable que este término se refiera al estilo decorativo *art nouveau* surgido a finales del siglo XIX, también denominado “estilo liberty” por la ariosa ligereza de la decoración floreal.

constituían «elemento de mucha importancia para los devoradores de *sanwiches*<sup>40</sup>»; luego que «ayudaba a Mistres Shikton (tan gruesa como su marido) una sobrina de 18 o 20 abriles, rubia como el oro y blanca como la leche»; y finalmente que «este reclamo atraía al *Liberty* muchos *gentlemen*<sup>41</sup>, que empero se tomaban muy pocas libertades, pues de todos es sabido el rigorismo americano por lo que atañe al bello sexo.» Los otros préstamos que hemos encontrado en la narración son: «nos trasladamos a un *Smoking-Kar*»; «¡*Not smoking!* ¡No se fuma!»; «¡*Solendid!* [sic] (más que una errata, sospechamos que se trate de otra adaptación tipo-protésica de “*Splendid*”); «¡*Wery goot!*» (“*Very good!*”); «*cherif*» (adaptación ortográfica de “*sheriff*”); «*policemen*»; y «*Schoupitoulas Street*» (“*Tchoupitoulas Street*”).

Pero es preciso volver a los medios de transporte, ya que hablar únicamente de “impresiones de viaje” a bordo de los más modernos significaría otorgar al lector una visión parcial del asunto. De hecho, no era infrecuente que el viajero tuviera que extender su recorrido hacia esos parajes naturales alejados del mundo de la civilización donde no llegaba el ferrocarril ni menos (y aquí hacemos referencia al último ejemplo traído a colación) un barco de ultramar. En concreto, nos referimos a esos relatos de viajes al campo o a localidades pequeñas que, al igual que el tren, se ofrecían al público bajo el marbete de “impresiones de viaje” y que es preciso tomar en consideración para hacerse una idea más clara de la amplitud del subgénero.<sup>42</sup> Un ejemplo es el artículo «La Laja. Impresiones de viaje» escrito por Hilario J. Solano y publicado en *El Diario de Córdoba* el 21 de octubre de 1914, donde asistimos a un interesante paralelismo que prevé una “involución de medios de transporte” a medida de que el autor se aleja de las más grandes vías de comunicación. De hecho, el cronista escribe que al empezar el recorrido para alcanzar la antigua instalación portuaria de La Laja (junto al «señor Hardy» y a un «nieto suyo») desde las minas de Herrerías en la provincia de Huelva es necesario subir a bordo no ya de un tren «expres», sino de «un pequeño tren de cuarenta kilómetros por hora» que corre sobre «un ferrocarril de vía estrecha para la conducción de minerales» («a cuyos vagones, cuando es necesario, adosan un coche en el que desahogadamente caben cuatro personas». Y una vez llegado a «un sitio llamado

---

<sup>40</sup> Como para el caso del “wagón” españolizado, suponemos que también en este caso la palabra anglófona “sandwich” pierde la consonante “d” para facilitar, en un proceso parecido a la prótesis lingüística, su pronunciación al castellano.

<sup>41</sup> No nos sorprende que todos estos términos en inglés aparezcan en cursiva: tratándose de palabras que a mediados del siglo XIX se presentaban como nuevas, todavía tenían ese tinte de exotismo *source-oriented*.

<sup>42</sup> Cfr. Rubio Jiménez (1994: 90).

Cañada de Pardón», sigue desarrollándose la “involución” ya que es necesario dejar el tren y seguir «en cuatro cómodas caballerías» para emprender el descenso a La Laja. En línea con la antigüedad del medio de transporte, también el paisaje presenta toda la aspereza y la pedregosidad de un lugar “fuera del tiempo”:

El panorama que se ofrece a la vista desde aquellas altas cumbres es por extremo pintoresco. En su parte baja, descúbrese el caudaloso Guadiana que, cual cinta plateada, ondula por las vertientes de aquellas sierras, límite de terrenos españoles y principio de los portugueses. La cordillera de los grandes cerros termina en la margen izquierda de Guadiana, perdiéndose; a su derecha se divisa una extensa ondulación de infinidad de pequeños cerros, entre cuyas vertientes accidentadas divísanse varias aldeas y casas de labor, cuya blancura entre aquellos montes les semeja a manadas de blancas ovejas pasciendo en diferentes sitios. [...]

Otro ejemplo es el artículo escrito por Heraclio Serrano Viteri y publicado en *El Defensor* el 10 de enero de 1905, en el que se relata el trayecto en diligencia desde Segovia a Cuéllar. No sin cierta ironía, se relata como a causar impresión fuera el volver a la proverbial lentitud de los medios de carga animal una vez experimentada la velocidad vertiginosa del tren:

No crea V., querido director, y con V. los buenos amigos que a este pobre *diablo* dispensan el honor de su cariño, que mi viaje ha sido uno de esos de recreo, lleno de encantos mil y placentero: nada de eso. Mi viaje ha sido todo lo contrario y, por lo tanto, su descripción no tiene nada de entretenida: a menos que juzguen Vds. entretenido el estar renegando y sin cesar durante ¡ocho horas! dentro de un maldito *cajón de tabaco* con cuatro ruedas, a modo de coche. Pueden Vds. creerme, bajo palabra de honor, que durante el recorrido [...] hecho en el coche correo, hay tiempo de envejecer y aún sobrarán algunos minutos para disponerse a bien morir.

Más adelante, el cronista define la diligencia como una «jaula para pollos» y (otra vez) «un cajón»: esta vez «con más agujeros que una criba [y] con más paja que una presebrera». Aun así, añade que «todo tiene compensación en esta vida» y probablemente influido por el paisajismo castellano promocionado pocos años antes por la Institución Libre de Enseñanza realiza una descripción del «hermoso paisaje que a uno y a otro lado del camino se mostraba»: desde los «extensos campos labrantíos conservando la monotonía de los surcos» hasta «de cuando en cuando un pueblo más o

menos grande, de reducidas y pobres casas, agrupadas al pie de la elevada torre cuya veleta se clavaba en el encapotado y plomizo cielo.»<sup>43</sup> Y al abandonar la «jaula» y coger «otro vehículo, que por un camino pedregoso y tan malo como debe serlo el del infierno condújonos al lugar de nuestro destino», se decide a «suspender por hoy estas impresiones.»<sup>44</sup>

No menos irónicas son las consideraciones de Antonio Velasco en su ya citado artículo publicado en *Flores y Abejas* en julio de 1907, en el que escribe que para llegar a Las Navas de Ávila era preciso ir en uno de esos «burrimóviles pequeños, ligeros, marca “Asnal”», atravesando «unas montañas cuajadas de robles». Y para acentuar el sentido de sublimidad escribe que «sobre las montañas [había] unas nubes plomizas, y sobre las nubes un cielo gris que difuminaba los rayos del sol.»

Y al final de todo trayecto, como diría Bécquer antes de terminar la carta primera *Desde mi celda*, «*ecco apparir Gierusalem si vede*». Los medios de transporte no son sino vehículo narrativo que recorren el tiempo al revés: desde la vorágine futurista de la Corte hasta la que Ventura Ruiz Aguilera llama la *Arcadia moderna*.<sup>45</sup> Y si el citado arriba Enrique Sá del Rey, al volver con el «tren expés» de su «excursión veraniega», ya divisa a lo lejos «la vida del Madrid que bulle y se divierte», esa «fábrica inmensa de donde sale el maremágnun» y ese «confuso torbellino de la vida cortesana»<sup>46</sup>; por su parte Antonio Velasco, al plasmar sus impresiones en *Flores y Abejas* el 15 de agosto de 1908 y a raíz de la visita a la pirenaica cascada del Pino, escribe que «este alejamiento del agitado vivir [y] del ruido de la civilización, engrandece» ya que «obliga a conocerse a sí mismo en esta pasividad absoluta». A continuación, añade que «sustraído al bullicio y al trajinar, el individuo se identifica con la soledad de las montañas» y

---

<sup>43</sup> Hablaremos del paisaje castellano y su influjo en las “impresiones de viaje” en los capítulos dedicados a Miguel de Unamuno y a García Lorca.

<sup>44</sup> Suscita curiosidad el cambio de perspectiva entre una época y otra. A tal propósito Santos Madrazo (1991: 22) escribe que «resulta cuanto menos chocante que Campomanes [político ilustrado del siglo XVIII] en sus *Viajes* de Madrid a Extremadura y Castilla la Vieja, proteste de la celeridad de su época, reflejada en un carruaje cuyo paso no le permite observar con detenimiento el paisaje. A no dudarlo estos lamentos le hubieran valido para que, setenta años después, un cliente asiduo de las diligencias, Ramón de la Sagra, hubiera calificado a Campomanes de prehistórico.»

<sup>45</sup> El título completo de la obra, que veremos más adelante con relación a Bécquer, es: *La Arcadia Moderna. Églogas e idilios realistas y epigramas*, Madrid, Imprenta de Rojas y Compañía, 1867. A tal propósito, véase siempre Jesús Rubio Jiménez, «*Desde mi celda*: “Impresiones de viaje” de la “Arcadia Moderna”», *El Gnomo, Boletín de estudios becquerianos*, n.ºs 10-11, 2001-2002, p. 90.

<sup>46</sup> Esplendido es su retrato de la vida fugitiva de finales del siglo XIX en este anteprema de un libro que desconocemos si al final llegó a imprimirse, compuesta por «aristocráticos saraos y báquicas orgías, cariños de familia y simpatías de conocimiento, escenas de crimen y conmovedoras miserias, lujo asiático y vergonzante mendicidad, nobles aspiraciones y deseos malsanos, genio y necedad, heroísmo y cobardía, la virtud y el vicio, memorias idolatradas, sueños ideales, luz y sombra, ilusiones y desengaños», en síntesis «*movimiento, locura y fiebre*» [cursiva nuestra].

encuentra «en sus cañadas palacios de dicha», ya que en medio de tanta soledad el espíritu renovado alcanza ese nivel que denomina del «pensar alto».

Y una vez que el viajero ha plasmado en sus “impresiones” el estado de sobrecogimiento surgido tras la contemplación de estos parajes naturales, llegan las primeras reflexiones sobre la urgencia de preservar la tradición imperecedera y los rasgos individuales de las pequeñas aldeas alrededor frente a esos primeros atisbos de cosmopolitismo allanador. Un ejemplo es el sugestivo relato «Impresiones de viaje» a Benidorm (entonces pueblo costero) escrito por Juan de Dios de la Rada y publicado en *El Museo Universal* el 15 de abril de 1858, en el que las festividades de un domingo de Pascua (a las que el autor presencia) son motivo de unas reflexiones generales sobre la urgencia de preservar la tradición. Desde lo particular a lo universal. De hecho, tras sentirse sobrecogido por el espectáculo de las dos procesiones en las que a brazos se llevan las sagradas imágenes —la primera con «la siempre adorada imagen de la Virgen, adornada de multitud de alhajas y cubierta con un manto azul como el cielo», y la segunda con el «niño vestido de ángel», cuyo «rostro del color transparente del nácar irradia la dulzura de su alma»— el arqueólogo realiza el que consideramos un manifiesto sobre la salvaguarda de la tradición local<sup>47</sup>:

Difícil empresa acometemos hoy, queriendo escribir de costumbres de nuestra patria, cuando estas van desapareciendo con la misma rapidez que avanzan invadiéndolo todo las de otros países [...] La moda, en su inconstante dominación revolviéndolo todo como la loca más loca de todas las locas de esta inmensa casa de orates que se llama mundo, ha resuelto llevar nuestras costumbres a otros países, y trasladar la de ellos al nuestro. [...] Por eso hemos dicho que difícil, muy difícil era escribir de costumbres españolas, hoy que todas son extranjeras. Pero por lo mismo que tan rápidamente van desapareciendo, necesario es ir conservando las que nos resten, antes que terminen del todo, acabando de desfigurar el variado tipo de nuestra nacionalidad.<sup>48</sup>

Y aún doblado el siglo XX, la tradición de la *Arcadia moderna* y el afán de «conservar lo que nos resta» habría seguido vivo, constituyendo los últimos coletazos de un romanticismo que poco a poco se habría desdibujado para hacer sitio a las más atrevidas vanguardias. Lo demuestra, por ejemplo, el breve relato «Rutas de la Mancha»

---

<sup>47</sup> El manifiesto lo consideramos una anteprema del escrito por Bécquer en 1864 en *Desde mi celda* sobre la salvaguarda de los restos del pasado.

<sup>48</sup> Sobre el pueblo como “conservador de la tradición” volveremos más adelante a la hora de abarcar el *volksgeist* de Johann Gottfried Herder.

escrito por María Sabino y publicado en *Flores y Abejas* el 3 de septiembre de 1933, la cual escribe que «la sencillez de usos y tradiciones que enriquecen el folklore español [se] conservan [en] las pequeñas aldeas.» Y tras «narrar [sus] impresiones» acerca de un noviazgo «en un pueblecito cercano a Orgaz, sencillo de costumbres y desprovisto de todo prejuicio moderno»<sup>49</sup>, la autora reflexiona sobre el hecho de que si «[al] habituado a vivir en las grandes poblaciones [no le sorprende] lo extraordinario» ya que corre el riesgo de pasar desapercibido en el medio de tanto vaivén, en «[estos] lugares ignorados lo sencillo puede ser [en cambio] causa emotiva.» Aun así, se despega ligeramente de ese tópico de “alabanza de la aldea y menosprecio de la corte” que desde el siglo áureo recuperaron los románticos enamorados de los enclaves naturales<sup>50</sup>, ya que escribe que «las bellezas de estos pequeños lugares, comparada con los grandes núcleos de población, hacen el efecto de una sencilla pastora al lado de una encumbrada dama.» «En las dos puede existir la belleza —concluye— y a ninguna se le puede negar.»

Y más en la línea de Unamuno (a su vez imbuido del influjo de la I.L.E.), es el ideal de “ciudad viva” (y no caótica) relatado por una anónima «extranjera»<sup>51</sup> en sus «Impresiones de viaje» publicadas en *El Adelanto* el 20 de agosto de 1927 y a raíz de una breve estancia en Salamanca. Acorde con el concepto de ciudad del *justo medio* presentado por el rector de la universidad salmantina que en *Andanzas y visiones españolas* (1922) definía su ciudad de acogida como la del «bullicio», pero «moderado y tranquilo y cotidiano», también la «extranjera» escribe que «al contrario de lo pesado de la Corte, sonrío aquí un cielo azul cargado con nubecitas blancas y alegres y un viento fresco que juega con las hojas». Y a continuación, observa como el Parque de la Alamedilla, apacible remanso vegetal, conviva armoniosamente con el resto del entramado urbano:

El Parque de la Alamedilla y otros retiros: ¡Qué bien está ese lugar verde con la

---

<sup>49</sup> No obstante la savia romántica que corre benéfica bajo estas palabras, en el artículo también notamos el ideal del viejo «viajar con utilidad» cadalsiano. De hecho, al escribir que «bello es siempre viajar, variar de paisajes y de amistades, captando las enseñanzas de nuevos horizontes» nos parece divisar el intento de derrotar el etnocentrismo de las *Cartas marruecas*.

<sup>50</sup> También en este caso, hablaremos con más detenimiento de este tópico literario en el capítulo dedicado a Bécquer. Mientras tanto, *cfr.* Juan María Marín (en Lope de Vega, 2018: 47 *et passim*) que con relación a *Fuente Ovejuna* contrapone la aldea, lugar incontaminado en el que se desarrolla el amor virtuoso, a la corte, sitios donde predominan las bajas pasiones.

<sup>51</sup> Queda de todos modos poco claro el género de quien escribe, porque si el título recita «Glosario de una extranjera. Ochos días en Salamanca (Impresiones de viaje)» al final leemos: «Tenga en cuenta el lector, en algunos giros y frases, que es un estudiante de castellano y que estas notas no eran para ser publicadas, pero que nosotros las hemos sorprendido [sic] para que el público pueda saber la opinión sincera de algunos extranjeros.»

naciente rosaleda y las fuentecillas con los pececitos familiares! Es un buen retiro cuando se llega cansado del viaje, sentándose bajo su sombra y algún rato contemplando, qué regalo se recibirá en la estancia de esa y si serán muchas las impresiones agradables [...]

Y vuelve a remarcar el ideal del *justo medio* al describir las calles de Salamanca como unas «viejas callejas, evocadoras y sombrías», con «la tranquilidad venerable de los siglos».

Y con este último ejemplo, creemos habernos aproximado suficientemente a las “impresiones de viaje” como para presentar un *primer boceto* de sus características principales: desde el subjetivismo de mitad del siglo XIX (las «páginas relatadas *a mi manera*»), la primera impresión del ojo (de allí el marbete del subgénero) hasta el progresivo aligeramiento del factor erudito respecto a los relatos de viaje de matriz ilustrada. Pero como hemos anunciado al inicio de este capítulo, hemos encontrado textos denominados con el marbete de “impresiones de viaje” con características prácticamente opuestas a las presentadas hasta ahora. Con el sucesivo intento de dar una justificación a ello, nos disponemos a enumerar las “excepciones” que hemos encontrado en el siguiente apartado.

#### **1.4 Las “excepciones” del subgénero que “amplían” la regla**

Como hemos anunciado en el primer apartado, perfecta némesis de las “impresiones de viaje” han sido las sucesivas “guías de viaje”, cuya difusión ha marcado el paso que de la expedición decimonónica ha ido hacia la excursión turística. Aun así, hemos notado que la depuración y el aspecto de simple “transmisor de informaciones” de las segundas en más de una ocasión han acabado entrando en las primeras. La presencia de estas “excepciones” tiene explicación en la difusión del mismo subgénero. De hecho, la etiqueta “impresiones de viaje” se ha mantenido en boga durante casi un siglo: difícil era desprenderse de ella aun cuando la manera de relatar el viaje trascendía de sus características originales. Es más, ya que si en las “impresiones de viaje” de las primeras décadas (véase la nota 9) lo que hubo fue una “aligeración” del factor erudito sin que esto significara una total eliminación de ello, es probable que muchas de estas excepciones retomaran algo de ese tono culto que en los primeros tiempos *convivió* con el subjetivo.

El primero en darse cuenta de que muchas “impresiones de viaje” poco o nada tenían que ver con el sentido original que daba el mismo nombre al marbete, es decir la

“impresión” subjetiva, fue ya en 1853 el citado Antonio Flores. De hecho, en su *Ayer, hoy y mañana* y al ridiculizar las pautas del subgénero escribía que «el autor de Impresiones de viaje [tenía que] dar su opinión sobre todo [y] legislando con una sabiduría que encanta» (Flores, 1863: 204), refiriéndose a una proliferación de relatos de “impresiones” tan excesiva que acabó con sobrepasar los estándares estilísticos y de calidad. Y también Melchor Fernández Almagro, ochenta años después, en *El Diario de Córdoba* del 30 de agosto de 1935 y con motivo de la publicación del libro *El cónsul de España en América* de Álvaro Seminario, hacía distinción entre unas “impresiones de viaje” de *ayer* y unas del *hoy* de su época:

Ya que de libros hablamos, sería instructivo recordar los que solían publicar los diplomáticos del “antiguo régimen” y compararlos con los que dan a luz los de hoy. Aquellos, en su mayor parte, eran impresiones de viaje, más o menos valiosas, según la pluma que las trazara, y en el mejor caso, *lo que ganaba literatura, lo perdía la diplomacia en su parte técnica* [cursiva nuestra], no atendida en la debida proporción.

Aquí si por «literatura» se entiende la exposición narrativa de las ocurrencias anímicas, con nombrar una «parte técnica», en cambio, se hace referencia a esa erudición en el que el factor emocional brilla por su ausencia. Y parece confirmarlo unas líneas más abajo, al escribir que estas “impresiones de viaje” *sui generis* se presentan más como «irradiación de [las] preocupaciones que le son propias al hombre de vocación profesional» que otra cosa.

Y de textos donde se ha externado este tipo de “preocupación profesional” y en que, sin embargo, se ha usado la etiqueta “impresiones de viaje” hemos encontrado más de uno. Un ejemplo son las consideraciones de carácter económico sobre Salamanca, que aparecen sin autoría, en *La Correspondencia de España* del 27 de agosto de 1923. Aun llevando el título el peculiar marbete<sup>52</sup>, en el texto presenta de manera impersonal la que era la situación agrícola e industrial de la ciudad salmantina:

Salamanca basa su desenvolvimiento económico en la agricultura y la ganadería. La industria va lentamente abriéndose paso, sin que hasta ahora pueda constituir factor apreciable de riqueza. La agricultura, justo es reconocerlo, en los últimos quince años ha conseguido extraordinario auge: perfeccionáronse los métodos de cultivo, [...] y dentro de aquellos

---

<sup>52</sup> De hecho el título completo es «Impresiones de viaje. Consideraciones sobre el presente y el porvenir de Salamanca».

terrenos tradicionalmente sometidos a explotación se han intensificado las labores, obteniendo un rendimiento en sus cosechas que, a buen seguro, no hubiera podido sospecharse en los últimos años del siglo pasado.

Tras esta presentación global del estado económico, el autor proporciona sus conocimientos y dispensa consejos para que Salamanca se vuelva en un centro urbano aún más provechoso:

¡Energía! He aquí la palabra que constituye para Salamanca la promesa de su desenvolvimiento económico, porque ella posee el caudal más gigantesco, más fabuloso de energía existente en España y tal vez en Europa. El día en que se aproveche la fuerza hidráulica que se pierde en el cauce del Duero, Salamanca suplirá la falta de tradición, [industrial], la improvisará en corto tiempo y alcanzará un grado de desenvolvimiento y de riqueza difícil de prever.

Y presentan el mismo esquema “problema-solución” las consideraciones sobre «La isla de Hierro y su abandono» expuestas por Juan Díaz Jiménez en el periódico tinerfeño *La Prensa* del 12 de abril de 1935. Después de un breve atisbo narrativo en el que leemos que el autor «[ha] vuelto a visitar la isla de Hierro con el deseo siempre renovado de contemplar<sup>53</sup> sus múltiples bellezas», el artículo enseguida adopta un tono práctico. En primer lugar expone las efectivas mejoras de la isla de Hierro, es decir «la carretera que parte del puerto de la Estaca y une a los pueblos de Valverde, Asofa o San Andrés y termina en San Salvador»; a continuación, expone los problemas que aún la afligen —el «vital» del «abastecimiento de agua» y la falta de «comunicación telefónica»—; luego, proporciona dos posibles soluciones: la «construcción en cada uno de los pueblos de un depósito de tres o cuatro mil metros cúbicos de cabida para que sirviera de reserva en los años de la sequía» para el primero, y la «obligación por parte de la Compañía, concesionaria de dicho servicio en España, a dotar el Hierro de una línea telefónica que una a sus pueblos principales» para el segundo.

En ambos textos, se nota el factor erudito y difícilmente habrían sido objeto de la sátira de Flores ya que la «sabiduría» demostrada por los dos no es ni la del «escritor bañista» ni la del «tomador de aires puros», sino la de un experto del sector que, influenciado por la moda, ha titulado sus consideraciones como unas “impresiones de viaje”. Y lo demuestran relatos como el de Antonio Piga y Pascual, de profesión

---

<sup>53</sup> Queda aún evidente el rastro romántico de exigencia de contemplación de un paisaje.

médico, el cual en «Desde Vendrell. Impresiones de viaje» publicado en *El Eco Toledano* del 28 de febrero de 1912 proporciona concienzudas informaciones sobre la epidemia de cólera en la localidad costera catalana. Si en las “impresiones de viaje” canónicas el factor erudito resulta como «aligerado» a favor de la «fijación de las impresiones», aquí nos encontramos ante una situación opuesta. De hecho, tras una esbelta referencia al «admirable golpe de vista del mar [del que] goza el viajero desde Mataró a Barcelona», el resto del artículo expone una serie de circunstancias que tienen que ver con la enfermedad: primero el autor describe el entorno de la estación de El Vendrell, donde hay «unos niños cuyos trajes negros son el indicio de la fatídica visita hecha por el cólera a [su] laborioso vecindario que sufrió la *razzia* con verdadero denuedo»; luego, informa que el Ayuntamiento «ha llevado a cabo obras importantísimas»; y finalmente, indica las medidas a realizar en el futuro, es decir «un buen abastecimiento de aguas», un «lavadero especial para enfermos», y «material sanitario propio, independiente del que el Gobierno les pueda proporcionar.»

Siempre De Piga y Pascual y en el mismo periódico, el 24 de febrero de 1912 (cuatro días antes) encontramos otro relato dirigido a ilustrar la situación epidémica en la parte septentrional de España cercana a Francia. También en este caso, a pesar de que el título lleve el marbete de «Impresiones de viaje» antepuesto a la colocación geográfica («En la frontera francesa») aquí el médico soslaya del todo el tono subjetivo para proporcionar únicamente informaciones sobre la «estación sanitaria» del pueblo de Portbou:

A la amabilidad del Dr. D. Ramón Martí y del ayudante desinfector D. Carmelo Ministrál [...] debemos el haber visto funcionar todos los aparatos, entre ellos dos estufas del tipo más moderno; el haber examinado al microscopio hermosas preparaciones de cólera (de la epidemia del mediodía de Francia, Marsella, Perpiñán, cuenca del Tec, etc.) y una, muy notable, de pulmonía pestosa, de un cultivo procedente de la Manchuria; y el enterarnos, minuciosamente, sin premuras, de mil detalles prácticos, que ¡ojalá no tengan aplicación! Pero que, de tenerla, han de poseer para mí un gran valor científico.

Otro experto del sector es Santiago Ramón y Cajal, el cual en calidad de «sabio Catedrático de la Universidad Central»<sup>54</sup> y encontrándose en Estados Unidos realiza una descripción de las instalaciones escolares de ultramar. Aunque el número de *La Escuela*

---

<sup>54</sup> La Universidad Central, luego Universidad de Madrid, es la actual Universidad Complutense de Madrid.

del 26 de septiembre de 1899 introduzca su escrito como unas «impresiones de viaje al regresar de América del Norte», lo que encontramos es más bien una descripción detallada del «colegio donde los estudiantes hacen vida común», compuesta —explica el cirujano— por «parques espaciosos», «bibliotecas provistas de todos los libros antiguos y modernos», «comedores inmensos», «gabinetes para toda clase de experimentaciones», «pabellones dedicados a servir de habitación a los estudiantes» y «todo lo indispensable para el trabajo intelectual». En otro artículo titulado «Suecia. Impresiones de viaje» y publicado en *El Magisterio Español* el 25 de enero de 1911, siempre Ramón y Cajal vuelve sobre el tema, aunque esta vez hablando del método de enseñanza en Suecia. Primero escribe que «el horario se sigue con estricta rigidez»; luego, que «todo lo que el Maestro debe enseñar se halla indicado de antemano hora por hora» y que «los ejercicios de composición y dictado son cortos pero esmeradamente corregidos»; y finalmente presenta como método de enseñanza innovador el que denomina «clases de ensayo», durante las cuales «cierto número de alumnos escogidos son puestos a disposición de los Maestros que desean ensayar o experimentar métodos nuevos».

Los expertos hacen disertaciones también sobre la arquitectura, como por ejemplo «un obrero» (así se firma) que en el número de la revista *La Basílica Teresiana* del 15 de abril de 1907 bajo el título de «Impresiones de viaje» realiza unos comentarios sobre las obras realizadas en el homónimo templo en Alba de Tormes. Y si Antonio J. Onieva en *La Voz de Asturias* de 1927 refiriéndose a San Pedro en Roma pedía que Dios le librara de la «matemática pura», aquí el autor hace todo lo contrario: primero enumera una serie de números que tienen que ver con «los metros de longitud» de la iglesia, que son «22», «por 16 de altos»; luego, facilita unos datos muy técnicos acerca de la «elevación de los paralelos<sup>55</sup>, que sobre fuertes puentes sujetan la hermosa polea», y por la cual «pasa una enorme maroma<sup>56</sup>, que mide muchos metros y es por la que las piedras colocadas sobre un nuevo aparato suben sin exposición alguna hasta descansar en el andamio».

También en el artículo «Curiosidades. La Scala de Milán» publicado en *La Voz de Menorca* del 9 de febrero de 1914 se presentan como «notas o impresiones de viaje» los detalles técnicos del célebre teatro proporcionados por José Llopis Aragonés («arrendatario del Principal<sup>57</sup>», se especifica) a raíz de su visita a la capital lombarda.

---

<sup>55</sup> Puntal de madera empleado de manera provisional para sostener una edificación.

<sup>56</sup> Cuerda robusta de textura vegetal como el esparto.

<sup>57</sup> Se refiere al Teatro Principal de Mahón, en Menorca.

Aquí la fuerte componente numérica hace que el texto llegue a tener el aspecto del *informe*:

El Teatro de la Scala es de forma de herradura como el nuestro [el Principal de Mahón] y cuenta con 21 filas de 36 butacas cada una, que dan un total de 756 asientos de patio. Hay 4 hileras de 42 palcos cada una y además otras dos galerías también de 42 palcos con asientos numerados. Total 252 departamentos de esta clase. [...] En cuanto a dimensiones todos los palcos son iguales y como un tercio más pequeños que nuestro coliseo. [...] En la parte destinada a la orquesta pueden colocarse 200 profesores. Hay en el salón de espectáculos una enorme araña de forma antigua con 400 bombillas eléctricas.

Y concluimos este apartado con un último texto de “impresiones de viaje” en el que la relación técnica va unida a la denuncia social. Un ejemplo es el artículo de Juan Bautista Campos «La cruzada contra la ignorancia. Impresiones de viaje» en *La Gaceta de Tenerife* del 19 de julio de 1932, en el que se relata la explotación laboral sufrida entonces por los pequeños habitantes de la isla canaria. Aunque el íncipit se encuentre dentro del canon subjetivista («al recorrer los pueblos de la isla de Tenerife, queda uno prendido en el encanto de sus paisajes, pletóricos de belleza, y se siente atraído el viajero por la simpatía de sus moradores [...]»), el autor enseguida refiere la urgencia de «cumplir con un deber informativo»<sup>58</sup> considerada la «impresión deplorable» percibida en «uno de los puertecitos». También en este caso la información se reduce a números: unos relativos a la edad exacta de los niños explotados («de 9 a 10 años»), otros al peso de los sacos cargados «sobre sus débiles espaldas» («de 60 a 80 kilos»). Después, volvemos a encontrar el consabido esquema “problema-solución” típico de «la irradiación —y volvemos a citar Fernández Almagro— de las preocupaciones que le son propias al hombre de vocación profesional». En primer lugar se expone la cuestión, es decir unas «criaturas que (pese a todo lo legislado sobre protección a la infancia) realizan un trabajo fatigosa que quiebra prematuramente sus naturalezas»; y luego, el necesario arreglo:

Debemos repetirlo una vez más: el lugar de los niños es la Escuela, y si esta, como ocurre en el sitio a que nos referimos, sólo funciona por las mañanas, es para que los niños, en las horas caniculares del estío, descanses, o correeten por la playa, lo cual es saludable por sus

---

<sup>58</sup> Recuérdese lo escrito por Romero Tobar en el estado de la cuestión: «los viajes dejaban de ser meros expedientes informativos para pasar a ser experiencias personales».

cuerpecitos en formación, nunca para que se dediquen a un trabajo absurdo. Tiempo tendrán cuando sean hombres, si no logran elevarse de ambiente, dedicarse a un rudo trabajo material... [...] Hoy que se multiplican los centros de Enseñanza debemos todos, sin distinción de matices, colaborar con el Ministerio de Instrucción en esta cruzada contra la ignorancia hasta hacer desaparecer ese analfabetismo que nos impide progresar y que es «el vergonzoso delito de todos».

Pero clasificar este último relato como un texto más entre las “excepciones” del subgénero se correría el riesgo de descontextualizarlo. Si consideramos el año en que fue publicado (1932) y el hecho de que se nombre al final una «multiplicación de las Enseñanzas», fácil es imaginar que el autor haga referencia, o que al menos tenga en mente, el afán pedagógico de la Institución Libre de Enseñanza. Y quizás que de la desviación emprendida con las “excepciones”, esta «cruzada contra la ignorancia» nos devuelva al cauce canónico de las “impresiones de viaje” ya que, como veremos, las “impresiones de viaje” han nacido sí en la cuna del romanticismo, pero han ido deslizándose a lo largo del cauce del tiempo hasta llegar a las puertas abiertas por Fernando Giner de los Ríos.

## CAPÍTULO II

### ORÍGENES DE LAS “IMPRESIONES DE VIAJE” E IMPACTO LITERARIO EN ESPAÑA

#### 2.1 Orígenes del subgénero

En el capítulo anterior hemos comprobado el alcance y la definición de las “impresiones de viaje” a través de sus características principales (asimismo como de sus excepciones). A posteriori, lo consideramos como *ensayo de aproximación*, ya que ha sido nuestro personal acercamiento al subgénero literario. Sin embargo, tras esta primeriza toma de contacto toca dar un salto atrás en el tiempo y averiguar el *casus belli*, es decir, el detonante de este tipo de escritura. Hay que encontrar, en otras palabras, los orígenes de la etiqueta. Un par de preguntas se hacen entonces necesarias: ¿quién empezó a hablar por primera vez de “impresiones” a la hora de relatar un viaje? ¿De qué modo la etiqueta se difundió entre los viajeros románticos del siglo XIX?

Para contestar a la primera pregunta, hay que remontar al ya mencionado artículo de Romero Tobar «Viajes y géneros literarios» (2000: 235), en el que leemos que «Domingo F. Sarmiento en sus *Viajes* atribuía a Alexandre Dumas [padre] el éxito de la fórmula.» Así que según Sarmiento las “impresiones de viaje” habrían nacido en la cercana Francia. Tras estas palabras, hemos ido a la fuente y, efectivamente, el político y escritor argentino así escribía en el «Prólogo» de sus *Viajes por Europa, África y América*:

Las *impresiones de viaje*, tan en boga como lectura amena, han sido explotadas por plumas como la del *creador inimitable del género, el popular Dumas* [cursiva nuestra], quien con la privilegiada facundia de su espíritu, ha revestido de colores vivaces todo lo que ha caído bajo su inspección hermoando sus cuadros casi siempre con las ficciones de la fantasía, o bien apropiándose de acontecimientos dramáticos o novedosos ocurridos muchos años antes a otros, y conservados por la tradición local; a punto de no saberse si lo que se lee es una novela caprichosa o un viaje real sobre un punto edénico de la tierra [...] (Sarmiento, 1886: 7-8)

Y tras haber presentado a Dumas como «creador inimitable del subgénero», Sarmiento coloca al escritor francés entre aquellos que ya quedan lejos del rigorismo ilustrado; de hecho, el aspecto subjetivo tiene tanta significación que incluso la

veracidad podría quedar mermada («no se sabe si lo que se lee es una novela caprichosa o un viaje real [...]»); y, más adelante, define sus relatos de viaje no ya como algo estático y universal, sino como «movibles y corredizos». (8) También nos interesa su reflexión general sobre la nueva manera de contar el viaje: ya no se hace hincapié en «la fisonomía exterior de las naciones», comenta, o en «el aspecto físico de los países», sino más bien «en aquellas preocupaciones del momento que dan a la narración toda su oportunidad y el tinte peculiar de la época.» (9) He aquí la palabra clave: esta nueva escritura plasma la *oportunidad* del momento único e irreplicable, de la impresión súbita y circunstancial, diferente de otras miles de impresiones. Y el mismo Sarmiento se apunta a este modus heraclítico contándole al lector que durante su viaje de regreso a América del Sur en 1848, justo a causa de esas revoluciones que de allí a poco habrían sacudido Europa había percibido con claridad en el Viejo Continente una ruptura del «orden de cosas e instituciones» (10).<sup>59</sup>

Volviendo al “creador de las impresiones de viaje”, hemos comprobado que sí, Dumas publicó originariamente una serie de artículos bajo el marbete «Impressions de voyage» en la revista francesa *Revue de Deux Mondes* a lo largo de 1833 y 1844. En las entregas, el escritor relata su viaje a Suiza realizado en 1832.<sup>60</sup> Luego, los artículos fueron adaptados en formato libro con el título *Impressions de voyage*, siguiendo a este primero muchos otros con el mismo marbete.

Y una vez asumidas las informaciones facilitadas por Romero Tobar y haber comprobado el párrafo de Sarmiento, hemos querido investigar con más detenimiento sobre los orígenes de las “impresiones de viaje”. Enseguida nos ha saltado a la vista un artículo de Christopher W. Thompson (2012) en el que hemos leído que ya en el *Voyage en Italie* (precisamente en la *Lettre à Monsieur de Fontanes sur la campagne romaine*) escrita en 1804 por Chateaubriand «the word *impression* appears on the first page». Asimismo, añade que no obstante el término haya sido «increasingly popular in the

---

<sup>59</sup> Y de hecho escribe Sarmiento (1886: 10): «La revolución europea de 1848, que tan honda huella dejaría en las páginas de la historia, hallóme ya de regreso a Chile; pero los amigos en cuya presencia escribo, y personajes muy altamente colocados, pudieron oírme, desde el momento de mi arribo, no sin visibles muestras de incredulidad, la narración alarmante de lo que había visto [...]».

<sup>60</sup> Enumeramos todas las entregas publicadas en la *Revue des Deux Mondes* con fecha completa de publicación. Del año 1833: «I. Un pêche de nuit» del 15 de febrero; «II. Le beefsteak d'ours», «III. Le col de Balme» y «IV. Jacques Balmat, dit Mont-Blanc» del 15 de marzo; «IV. (Bis) Le Saint-Bernard» del 1º de mayo; «V. Les eaux d'Aix» del 1º de julio; «VI. Le tour du lac» del 15 de julio; «VII. Le mer de glace» del 1º de noviembre. Del año 1834: «VIII. Charles-le-téméraire» y «IX. Fribourg» del 1º de abril; «X. Les ours de Berne» del 1º de mayo; «XI. Le Mont Gemmi» del 1º de julio; «XII. Les bains de Louesche», «XIII. Obergestelen» y «XIV. Le pont du Diable del 15 de diciembre. (cfr. también Charles Glinel, *Alexandre Dumas et son oeuvre*, Reims, F. Michaud, 1884, 324-326)

eighteen century after Locke had used it for the role of our senses in acquiring experience», empezó a ser «the preferred term of the Romantics for their travelogues after Nodier popularized this, as exemplified by Duma's *Impressions de voyage*.» (26-27). La información proporcionada por el estudioso es mucha y sitúa el marbete en una tradición filosófico-literaria muy amplia que incluso adelanta el mismo Dumas.

Pero vayamos por partes: en primer lugar, hay que remontarse al filósofo citado por Thompson, John Locke, ya que todas las corrientes literarias encuentran sus raíces en el pensamiento filosófico. De hecho, el gran pensador del empirismo ya en el siglo XVII hablaba de unas “impresiones” externas recibidas a través de los sentidos las cuales, contrariamente a lo que sostenían sus rivales innatistas, serían las únicas capaces de generar las ideas en la mente humana. Y así lo expresa en su *Essay Concerning Human Understanding* (1690):

I conceive that ideas in the understanding are coeval with sensation: which is such an *impression* [cursiva nuestra] or motion, made in some part of the body, as produces some perception in the understanding. It is about these impressions made on our senses by outward objects, that the mind seems first to employ itself in such operations as we call perception, remembering, consideration, reasoning, &c. (Locke, 1836: 60)

Y para explicar mejor el concepto recurre a la metáfora del sello y del lacre, afirmando que cuanto más *caliente* esté la cera, mejor saldrá el *impreso* del sello. En cambio, si nuestros órganos estuvieran entorpecidos («dull organs»), o si tuviéramos una memoria extremadamente débil («or else a weakness in the memory not able to retain simple ideas»<sup>61</sup> (260), serían éstos como cera ya fría y dura («like wax over-hardened with cold») y, por consiguiente, incapaces de recibir la fuerza impresora del sello («will not receive the impression of the seal»). Ya tendríamos entonces una explicación filosófica de los párrafos sobre el “primer vistazo del ojo”: cuanto más fuerte sea el impacto de la visión, mayor será la impresión recibida.

En segundo lugar, Thompson habla de la *Lettre à Monsieur de Fontanes* escrita por Chateaubriand en 1804 en la que, afirma, aparece el término “impresión”. Efectivamente, ya en las primeras líneas leemos:

---

<sup>61</sup> De hecho, el capítulo donde aparecen estas palabras (el XXIX) se titula «Of clear and obscure, distinct and confused ideas».

Nous étions convenus que je vous écrirais au hasard et sans suite tout ce que je penserais de l'Italie, comme je vous disais autrefois *l'impression* [cursiva nuestra] que faisaient sur mon cœur les solitudes du Nouveau Monde. (Chateaubriand, 1921:121)

El término que nos interesa va aquí acompañado de una descripción fundamental, es decir ese “pacto estipulado” que el autor de *El genio del cristianismo* le recuerda a su remitente («nous étions convenus»): Monsieur Fontanes habría recibido del primero unas “impresiones” sobre Italia escritas al azar («au hasard») y sin concierto («sans suite»);<sup>62</sup> en otras palabras, habrían sido unas “impresiones” dictadas por el *sentir* del momento, impresiones que ya estaba acostumbrado a leer al recibir anteriormente otras tantas por parte de Chateaubriand sobre «las soledades» del Nuevo Mundo. Quizás sin querer el gran romántico francés, además del acuerdo con su amigo, había “estipulado” también la “regla” principal del mismo subgénero literario.

En tercer y último lugar, Thompson escribe que la palabra “impresión” con relación al viaje «se había vuelto en el término preferido de los románticos después de su popularización por parte de Nodier, así como demostrado una década después por las *Impressions de voyage* de Dumas.» También en este caso, hemos podido contrastar la información al hojear la monumental obra gráfica que Charles Nodier, junto con Isidore Taylor y Alphonse de Cailleux, había titulado *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, publicada en varios tomos entre los años 1820 y 1878. Ya en el primer tomo comprobamos que la palabra “impresión” aparece en la «Introduction», a la manera de manifiesto programático:

Ce voyage n'est donc pas un voyage de découvertes; c'est un voyage d'impressions, s'il est permis de s'exprimer ainsi. Nous ne marchons pas sur la trace de l'histoire. Nous ne l'appelons [la historia] à concourir à nos émotions qu'autant qu'elle les fortifie de ses graves témoignages, et qu'elle agrandit encore par quelque récit imposant la majesté des monuments. (Nodier, Taylor y Cailleux, 1820: 5)

A pesar del cambio de orden de las palabras (*voyage d'impressions* en lugar de *impressions de voyage*) que las orígenes del subgénero radiquen también por esta obra

---

<sup>62</sup> También Alain Guetaz (1998: 67) en su análisis del *Voyage en Italie* habla de una «écriture que devient fragment» y con «remarques souvent spirituelles aussi.» Es más, el hecho de «magnifier Rome par ses ruines» pero a través de su «poésie mélancolique» y de su «l'écriture “picturale”» coloca a Chateaubriand perfectamente a caballo entre el *grand tour* ilustrado (del que la ciudad eterna era frecuente destino por sus hallazgos) y el viaje romántico. Sin duda, lo definimos un autor de “transición”.

ilustrada nos parece innegable. Y lo confirma el propósito presentado: en este “viaje de impresiones” que no espere el lector encontrar el detalle histórico («nous ne marchons pas sur la trace de l’histoire») ya que la historia es *secundaria* a las «émotions» de los tres autores/viajeros. Y más adelante se especifica que la que se escuchará no es la historia *erudita*, sino los ecos de la «voie de la tradition» la cual «retentit [resuena] à travers les siècles». <sup>63</sup> Y como ejemplo, traen a colación la que definen «la simple narration» de la «guide roustique», mucho más «sensible et vivante» que «les débats» de los «chroniqueurs contemporains» (*ib.*). <sup>64</sup>

Después, el término “impressions” entra a formar parte de un vocabulario normal y corriente en el interior de la obra cuando se trata de dar a conocer las sensaciones surgidas al divisar un pueblo pintoresco o tras la contemplación de un monumento:

Le nom de Louviers <sup>65</sup> rappelle d’abord l’heureuse position d’une ville riante et pittoresque dans une gorge fertile arrosée par la rivière d’Eure [...] Ces *impressions* [cursiva nuestra] se fortifient d’une impression plus imposante encore à la vue de sa belle église paroissiale, un de monuments les plus curieux et les plus magnifiques des vicissitudes de l’art chez les modernes.» (18)

O también:

Arrivé au sommet de la montagne, on éprouve une *impression* [cursiva nuestra] qui tient de l’enchantement. Il semble qu’on soit emporté par les fées de ces temps reculés dont le Chateau de Robert <sup>66</sup> atteste les merveilles, au milieu d’une nature nouvelle encore pour les yeux des hommes. (34)

El marbete “impressions” también aparece de manera significativa en otros volúmenes de los *Voyages pittoresques*; por ejemplo, en la segunda parte del tomo

---

<sup>63</sup> Setentaicinco años más tarde Miguel de Unamuno habría plasmado el neologismo de «intrahistoria» o «tradición eterna».

<sup>64</sup> De hecho, se «aligera» aquí, tal como nos recuerda Rubio Jiménez, la erudición ya que el dato histórico se encuentra trufado por las leyendas populares como, por ejemplo, la trágica historia de la «côte des deux amants», que aparece en este primer tomo (25-29).

<sup>65</sup> Louviers es una localidad francesa del departamento de Eure, se encuentra en Alta Normandía. De particular interés es su iglesia gótica de *Notre-Dame*.

<sup>66</sup> Se refieren al «Chateau de Robert le Diable». Este castillo feudal, situado en la cima de una colina, se encuentra en Moulineaux, cerca de Ruan.

titulado «Auvergne» en la que leemos la interesante fórmula «impressions et souvenirs»<sup>67</sup>:

Notre chemin avoit été long et pénible *d'impressions et de souvenirs* [cursiva nuestra]. Quand l'ame et le corps sont fatigués, la demeure la plus simple de l'homme s'embellit, se poétise et se présente plus flatteuse à l'imagination que les solitudes romantiques, les montagnes sauvages, les herses, les ponts-levis, et les tourelles ruinées avec leur population nocturne de chauve-souris et de hibous. (Nodier, Taylor, Cailleux, 1833: 29)<sup>68</sup>

En resumidas cuentas, Dumas se configura sí como el «creador inimitable» de las “impresiones de viaje” (y lo veremos dentro de poco); aun así, innegables son sus modelos provenientes de la misma Francia y, también, de Europa. Por otro lado, nos parece muy probable que en su tiempo pudo conocer la filosofía sensista de Locke y de los otros empiristas del siglo XVIII, asimismo como no tenemos duda de que se haya inspirado en su antecesor Chateaubriand y, casi dos décadas más tarde respecto a este último, los tres viajeros Nodier, Taylor y Cailleux. Fueron estos tres ríos los que confluyeron en la mar de las *impressions de voyage* a Suiza.

## 2.2 Análisis de las *Impresiones de viaje* de Alexandre Dumas

Una vez que hemos arrojado luz sobre los antecedentes literarios de las “impresiones de viaje” a Suiza de Alexandre Dumas, convendrá ahora comprobar cómo han sido reelaboradas y personalizadas por parte de éste las que definimos las pautas modélicas del subgénero.<sup>69</sup>

En primer lugar, hay que tener en cuenta la aligeración del factor erudito en el interior de la obra. De hecho, la narración suelta y colorista con que se relatan, por ejemplo, las curiosidades y la sabiduría popular que oye Dumas del guía Willer<sup>70</sup>; las

---

<sup>67</sup> La fórmula pudo inspirar a otros autores como Julio Nombela, véase la casualidad de sus *Impresiones y recuerdos* (1909).

<sup>68</sup> Notamos aquí un atisbo de pragmatismo realista («cuando el cuerpo sufre el cansancio, incluso la más sencilla morada sabe halagar más la imaginación que las soledades románticas, las montañas salvajes, los puentes levadizos y las ruinas [...]») en concomitancia, vista la fecha de publicación del tomo, con cierta sátira hacia los excesos del romanticismo.

<sup>69</sup> Para esta tarea, hemos utilizado la edición española de las *Impresiones de voyage* a Suiza compuesta por dos volúmenes, de las que remitimos la entrada completa: Alejandro Dumas, *Impresiones de viaje*, traducidas por D. J. T. y D. S. C., tomo I y II, Barcelona, Imprenta de Tomas Gorchs, 1840.

<sup>70</sup> Un ejemplo es el diálogo entre Willer y Dumas en Lauterbrunnen, en el cantón de Berna: — ¿Tendremos buen tiempo, Willer? le dije [...] — Sí sí, me respondió, ya se oye silbar a las marmotas, y esa es buena señal.— (Dumas, 1840a: 326)

leyendas como la del cazador, la gamuza y el genio de la montaña<sup>71</sup>; o el *spleen* amoroso del inglés sir Williams y su final suicidio<sup>72</sup>, más bien que como conjunto de *datos históricos* se presentan como *cuento anecdótico*: se presentan, como escriben los tres autores de los *Voyages pittoresques*, como «voz de la tradición».

Pero veamos en lo específico qué recoge Dumas de sus modelos. En primer lugar, en el tomo I encontramos lo más parecido a un “manifiesto de intenciones” en el que leemos que las «impresiones» trasladadas al papel «no tienen un plan»<sup>73</sup> (118). Cosa que, por otro lado, nos recuerda la escritura «al *hasard*» y «sin *suite*» de Chateaubriand en su *Lettre à Monsieur Fontanes*. Hallamos confirmación de ello en otra de las sucesivas obras de Dumas, las *Nouvelles impressions de voyage (Midi de la France)* al leer que la que recorre es una «route sans itinéraire arrêté», «laissant au hasard —y aquí usa el mismo término de Chateaubriand— et à notre bonne fortune». (Dumas, 1841: 1)

En segundo lugar, llama la atención el hecho de que Dumas (1840a: 327) nombre a unos «hijos de la montaña» poseedores de unas «historias eternas»; unas historias, afirma, que no se encuentran ni «en las crónicas ni menciona ningún itinerario» ya que son el fruto de la tradición «conservada por los padres a quienes sus abuelos se las habían relatado». Difícil es no pensar en esa «guía rústica» y a sus «simples narraciones» que Nodier, Taylor y Cailleux nombraban en los *Voyages pittoresques*.

En tercer lugar, hay que tener en cuenta el planteamiento filosófico de todo esto, la lección que Dumas ha aprendido de Locke y de los demás empiristas, la del “golpe del ojo” que genera las “impresiones”. El autor francés parece ejemplificarla en el recorrido que de Martigny le lleva a Chamonix, donde a sobrecogerle es la magnífica visión a 360 grados que, por sorpresa, se le depara por delante:

Hice que mi guía [Willer] me condujese teniendo mis ojos cerrados hasta el sitio más favorable para abarcar en una sola mirada la doble cadena de los Alpes, y luego estuve en un puesto bastante elevado para no perder nada de su extensión. Entonces abrí los ojos, y como cuando se levanta el telón sobre una magnífica decoración, con un placer mezclado de espanto por verme tan pequeño en medio de tan grandes cosas, cogí todo el conjunto de aquel

---

<sup>71</sup> Cuenta Dumas desde la cima del monte Scheinige-Platte: «De la cima de esta roca, que domina al valle a la altura de 3000 pies poco más o menos, fue precipitado por el genio de la montaña un cazador de gamuzas, cuya historia me contó mi guía con un acento que denotaba una singular mezcla de duda y credulidad.» (320)

<sup>72</sup> La historia de sir Williams se encuentra en el tomo II, pp. 318-328.

<sup>73</sup> Transcribimos la frase exacta: «Por otra parte, según el plan de estas Impresiones, si es que estas impresiones tienen un plan [*ergo*, no lo tienen], más bien debo hablar de los hombres que de los lugares.»

inmenso panorama, cuyas nevadas cúpulas, dominando la rica vegetación de los valles, parecían los palacios de verano del dios del invierno. (Dumas, 1840a: 116)

La metáfora del «telón» que se levanta tiene cierta analogía con la del «lacre en caliente» de Locke: al igual que una venda que de los ojos y de la oscuridad se pasa a la luz cegadora, tal es el impacto de este paisaje portentoso que no podrá sino producir una “gran impresión”. Y para aumentar el efecto, Dumas presenta un “antropocentrismo romántico” donde el hombre está en el centro del mundo; pero no dominando a la naturaleza, sino *rodeado* por ella, anonadado por su magnificencia. Como un *nouveau* “viandante en el mar de nubes” (fig.1), el escritor francés experimenta sí «placer» ante tal espectáculo, pero es un placer «mezclado de espanto», «por [verse] tan pequeño — explica— en medio de tan grandes cosas».

Desde aquí en adelante, encontramos un repetir de fórmulas que ni de lejos sugieren una escasez de contenidos, sino más bien la conciencia consolidada de ciertas pautas. Por ejemplo, volvemos a encontrar la metáfora teatral al escribir Dumas que «después de haber andado dos horas [...] descúbrese de repente, como si levantasen un *telón* [cursiva nuestra], el país más variado y hermoso que haya recompensado fatigas de viajeros» (360).

Luego, vuelve a dar parte al lector de la “impresión” que le provocan los paisajes *envolventes* contemplados desde la cima de la montaña, como el valle francés en el que se halla la célebre *Mer de Glace*:

No es hambre lo primero que se siente al llegar a la cima, sino el deseo de abarcar<sup>74</sup> en una sola mirada aquella vasta naturaleza que circunvala al espectador. Vense a derecha e izquierda el pico de Charmoz y la Aguja del Dru, que se levantan hacia el cielo como pararrayos de la montaña; en frente se tiene aquel mar, aquel océano de hielo, que parece congelado en medio de una borrascosa tempestad [...] (147)

Y al bajar hacia ese «mar de hielo» por un camino accidentado, vuelve el “antropocentrismo” romántico: el del hombre como minúscula entidad rodeado por la

---

<sup>74</sup> De particular interés nos parece el término “abarcar” ya que expresa muy bien la acción de reunir las varias componentes del paisaje en una visión global. También lo encontramos más adelante, al escribir Dumas que «en medio de tantos picos y cerros [...] el hombre halla siempre una roca accesible, y desde allí *abarca* [cursiva nuestra] del mejor modo posible las líneas del paisaje que se desarrolla a sus plantas.» (360) Dicho término pudo haber sido recogido más adelante por los partidarios de la I. L. E. otorgándole unas acepciones de carácter panenteísta. Nos ocuparemos de esto más adelante.

inmensidad de la naturaleza; y otra vez leemos de ese «espanto físico» al verse «tan pequeño y perdido en medio de tan grandes cosas»<sup>75</sup>.

De la misma manera, Dumas vuelve a encontrarse en posición antropocéntrica tras haber alcanzado la cima del monte Rigi: es así que con sólo «dar una vuelta sobre el talón —asegura— se descubren de una sola mirada y acariciados por la línea purísima del oriente tres cadenas de montañas, catorce lagos, diez y siete ciudades, cuarenta pueblos y setenta neveras». (Dumas, 1840b: 134) Y puede pasar que el sobrecogimiento ante semejante despliegue paisajístico sea tal que las palabras se vuelven instrumento insuficiente para expresarlo: «Descripciones hay que la pluma no puede transmitir», escribe entonces el francés, y «hay cuadros que el pincel no puede hacer». Por consiguiente, «menester será contentarse con decir que el espectáculo más magnífico del mundo es la salida del sol sobre aquel panorama», ya que las palabras no bastarían a explicar las “impresiones” recibidas.<sup>76</sup>

La sensación de “horror deleitoso” surgirá también al contemplar el paisaje durante especiales circunstancias atmosféricas, como, por ejemplo, esa «montaña triste, terrible y silenciosa» del Gran San Bernardo «cada vez más sombría» (Dumas, 1840: 181) por el espesarse de las tinieblas nocturnas; o a la hora de presenciar algún desastre natural, como el incendio nocturno en el monte Dent du Chat, cerca de la villa Aix-les-Bains, cuyas llamas hipnotizadoras «enroscándose de repente en el tronco de un árbol», «vibrando sus lenguas como para comer sus hojas» y «acabando por encenderlas todas como las de un árbol preparado para algún público festejo» le parecen a Dumas «un espectáculo magnífico». Y reitera unas líneas más abajo: «¿Puede haber cosa más espléndida y maravillosa? Nerón era hombre que lo entendía, en materia de placeres, cuando quemó a Roma.»<sup>77</sup> (218)

Pero conocer la naturaleza no solo significa dejarse deslumbrar por ella, sino también observar sus facetas cambiantes y nunca iguales a sí mismas. La tradición filosófica entonces se rehace a los empiristas modernos y más allá, hacia la época presocrática en que Heráclito afirmaba que «todo fluye». ¿Y no son, al fin y al cabo, las “impresiones” por su propia naturaleza huidizas? Como hemos visto, lo escribirá Sarmiento en 1886 hablando de la circunstancialidad del «momento único e

---

<sup>75</sup> Se notará que son las mismas palabras usadas arriba, al emprender Dumas el camino hacia Chamonix.

<sup>76</sup> Como se verá más adelante, esta breve referencia de Dumas sobre la “insuficiencia de la palabra” será retomada por los sucesivos viajeros románticos, entre los cuales (y de manera magistral) Gustavo Adolfo Bécquer.

<sup>77</sup> La historiografía moderna ha desmentido en realidad una responsabilidad de Nerón en el incendio estallado en Roma en el año 64 d.C.

irrepetible», y lo ejemplifica Dumas en 1833 en sus *Impressions de voyage*, hallando el *panta rei* donde siempre estuvo, es decir en el carácter movedizo de las aguas. En su caso, las aguas son las de la cascada de Staubbach, sujetas a las variaciones lumínicas según los fenómenos atmosféricos:

Es imposible figurarse una cosa más agraciada que los ondulantes movimientos de aquella magnífica cascada; [...] Cada soplo del viento la hace ondular como la cola de un caballo gigantesco, y de tal modo, que de aquel volumen inmenso de agua que se precipita, y luego se divide, y después se esparce, apenas caen unas gotas en la balsa destinada a recibirla. [...] Gracias a los accidentes a que está sujeta esta hermosa cascada, rara vez han podido verla bajo la misma forma dos viajeros a diez minutos de intervalo, tanto influyen en ella los caprichos del aire, y tan coqueta se muestra en seguirlos<sup>78</sup>: no varía solamente en su forma sino también en el color; parece que a cada hora del día cambia la tela de su ropa, tanto se reflejan los rayos del sol en sus diferentes matices, en su polvo líquido y en sus chispas de agua.<sup>79</sup> (323-324)

Y hay ocasiones en que este “efecto cambiante” sea el resultado de la visión de una multitud de localidades rústicas, divisadas por el viajero *en passant* y sin detenerse. Un ejemplo es el recorrido a bordo de un carruaje —«junto al mayoral», especifica Dumas, para «gozar más que nadie de la bella perspectiva que la naturaleza ofrecía a nuestros ojos» (74)— durante el cual se prescinde de la contemplación estática ya que la realidad *envolvente* es en movimiento, apareciendo «a la derecha y a la izquierda del río una infinidad de pintorescos pueblecillos, [que] casi al mismo tiempo [vuelven] a desaparecer». (*ib.*) Encontramos entonces el gran antecedente de todas las “impresiones”: las captadas a toda velocidad a bordo de los medios de transporte, esa gran «cinta cinematográfica» que los sucesivos viajeros románticos observarán a bordo del tren.

También la escena costumbrista del mercado de Berna observada por Dumas desde la ventana de la fonda en la que aloja es un antecedente de las “impresiones de viaje” de la prensa. De hecho, el sentido de bulla y animación del «hermoso y

---

<sup>78</sup> Aquí, a decir verdad, podría volver una correspondencia con el impresionismo francés ya que la inestabilidad del agua es una de las pautas que mejor expresan este corriente pictórica; piénsese, por ejemplo, en las leves ondulaciones que rizan las aguas del río Sena en «La Grenouillère» de Renoir.

<sup>79</sup> Más adelante veremos como Unamuno complete este *panta rei* con la “cristalización” de la impresión en el alma. Primer acercamiento de ello lo hemos tenido con el «Romance» publicado en *La Tempestad* el 27 de julio de 1890, el que habla de una «impresión primera [y por su naturaleza *huidiza* ya que tras la primera viene una segunda, una tercera y una cuarta] que «queda guardada en la memoria».

pintoresco cuadro de aquella plaza pública llena de labriegos y lugareños» (283) es el mismo que años más tarde percibirán los viajeros en las estaciones de paso. Y también en este caso convendría hablar de *cuasi*-costumbrismo, ya que ese conjunto de *tipos* femeninos que animan el mercado —«la vaudesa con sus cabellos cortos cubiertos por un ancho sombrero de paja», «la friburguesa que rodea tres veces con las trenzas de su caballería la desnuda cabeza formando con el pelo todo el tocado», «la vallesana que pasa por el monte Gemmi con su sombrerito bordado de terciopelo negro» y «la bernesa con su gorrito de paja amarilla cargado de flores como un canastillo» (284)— se encuentran en función de la que entonces constituía la mayor preocupación de los románticos conservadores: la salvaguarda de la tradición, la que aquí Dumas define una peligrosa «invasión de nuestras modas»<sup>80</sup> (afortunadamente contrastada por estos aún vigentes tipos femeninos), y la que Juan de Dios de la Rada en *El Museo Universal* del 15 de abril de 1858 llamará, como hemos visto, «desaparición de las costumbres de nuestra patria».

En resumidas cuentas, las *Impressions de voyage* de Dumas se asoman al panorama literario europeo como una evolución de la ya existente literatura de viaje. Del pasado filosófico, recogen unas semillas que reelaboran en clave literaria; es así que el estilo suelto y libre de rigorismos formales, la trasposición de la “impresión” empirista en la visión *d’ensemble*, la insuficiencia del lenguaje ante lo portentoso de la naturaleza, unido a la férrea voluntad de preservar la tradición, constituyen el hito de un subgénero que irá siendo protagonista hasta el doblar del siglo. A darle natural cobijo, son los cálidos pliegues del sentimiento anímico, siempre adverso al frío racionalismo.

### **2.3 El impacto de las *Impressions de voyage* de Dumas en el panorama literario**

Tras haber esclarecido los orígenes del subgénero centrándonos en la figura de Dumas, nos ocuparemos ahora de medir la difusión de su obra en el panorama literario de entonces. En otras palabras: ¿cuál fue el impacto de las *Impressions de voyage*?

Hay que decir que Alexandre Dumas publicó un número suficiente de *impressions de voyage* como para crear una serie. Para hacernos una idea, veamos cuántos libros

---

<sup>80</sup> Con el adjetivo «nuestro», Dumas se refiere a la moda francesa que en ninguna otra época como el siglo XIX imperaba en el resto de Europa.

titulados con el mismo marbete salieron a la luz tras las primerísimas publicadas en la *Revue de Deux Mondes*<sup>81</sup>:

Alexandre Dumas, *Impressions de voyage*, tome deuxième, (3<sup>a</sup> édition), Paris, Charpentier, libraire-éditeur, 1835;

Alexandre Dumas, *Impressions de voyage, revue, corrigée et augmentée de plusiers impressions nouvelles*, tome premier, (3<sup>a</sup> édition), Paris, Charpentier, libraire-éditeur, 1835;

Alexandre Dumas, *Impressions de voyage*, III, deuxième édition, Paris, Dumont éditeur, 1837;

Alexandre Dumas, *Impressions de voyage*, tome IV, deuxième édition, Paris, Dumont éditeur, 1837.

A. Dumas, *Impressions de voyage*, tome V, deuxième édition, Paris, Dumont éditeur, 1837.

Alexandre Dumas, *Nouvelles impressions de voyage, (Midi de la France)*, tome I, Bruxelles, Société belge de Librairie Hauman et C., 1841;

Alexandre Dumas, *Nouvelles impressions de voyage, (Midi de la France)*, tome II, Bruxelles, Société belge de Librairie Hauman et C., 1841;

Alexandre Dumas, *Excursions sur les bords du Rhin*, Tome I, Paris, Dumont éditeur, 1841 (obra reunida en la edición de Michel Lévy bajo el título “*impressions de voyage*”, 1869);

Alexandre Dumas, *Excursions sur les bords du Rhin*, tome II, Paris, Dumont éditeur, 1841;

---

<sup>81</sup> El que se presenta a continuación es un listado de las ediciones más antiguas que hemos encontrado sin especial interés en proporcionar un orden cronológico. El objetivo, como queda dicho, es el de demostrar la cantidad de volúmenes titulados *impressions de voyage* publicados por Dumas.

Alexandre Dumas, *Excursions sur les bords du Rhin*, tome III, Paris, Dumont éditeur, 1842;

Alexandre Dumas, *Une année a Florence*, tome I, Paris, Dumont éditeur, 1841 (obra reunida en la edición de Michel Lévy bajo el título “*impressions de voyage*”, 1867);

Alexandre Dumas, *Une année a Florence*, tome II, Paris, Dumont éditeur, 1841.

Alexandre Dumas, *Le speronare*, tome I, Paris, Dumont éditeur, 1842 (obra reunida en la edición de Michel Lévy bajo el título “*impressions de voyage*”, 1888);

Alexandre Dumas, *Le speronare*, tome II, Paris, Dumont éditeur, 1842;

Alexandre Dumas, *Le speronare*, tome III, Paris, Dumont éditeur, 1842;

Alexandre Dumas, *Impressions de voyage. Le Corricolo*, Tomes I-II, Paris, Michel Lévy frères, Libraires-Éditeurs, 1851;

Alexandre Dumas, *De Paris à Astrakan. Nouvelles impressions de voyage*, Paris, Libraire Nouvelle, 1860;

Alexandre Dumas, *Impressions de voyage - De Paris à Cadix*, tomes I-II, Paris, Michel Lévy frères, Libraires-Éditeurs, 1861;

Alexandre Dumas, *Impressions de voyage. Le Capitaine Arena*, Paris, Michel Lévy frères, Libraires-Éditeurs, 1861 (dos tomos reunidos de la primera edición de 1842);

Alexandre Dumas, *Impressions de voyage. Le Caucase*, tome I-II-III, Michel Lévy frères, Libraires-Éditeurs, 1865.

Como se puede ver, Dumas estuvo publicando su serie de *impressions de voyage* de manera asidua a lo largo de esas tres décadas (desde los años 30 hasta los 60 del siglo XIX) en las que el subgénero se había convertido en una verdadera y propia moda, al menos en España.

A estas alturas, hay que medir el grado de impacto de la obra de Dumas para comprobar cómo ésta ha influenciado e inspirado a los sucesivos autores-viajeros en los años a venir; nos referimos, obviamente, a esos autores que habrían utilizado en sus textos literarios el marbete “impresiones de viaje”. Para llevar a cabo esta tarea, hemos buscado todos esos artículos o reseñas, asimismo como introducciones críticas, que dejaran claro el alcance del “fenómeno Dumas”. Primero hemos verificado el impacto de las *impressions de voyage* en Francia, su país de origen; luego, hemos comprobado como su difusión llegara más allá de los confines pirenaicos, en nuestro caso España.

Por lo que se refiere a Francia, en coincidencia con la progresiva publicación de las entregas de Dumas en la *Revue de Deux Mondes* encontramos esta reseña publicada en 1834 el *Annuaire Historique Universel* (280), donde de la obra del francés se subraya ya la importancia del papel emocional a la hora de relatar un viaje:

Deux écrivains (MM. Alexandre Dumas et Ampère) qui avaient voyagé, l'un surtout en poète, et l'autre surtout en littérateur érudit, ont fait confidence au public de leurs émotions pendant ces pérégrinations. M. Dumas s'entend à improviser un livre avec la même facilité qu'un drame, et sans rien perdre de sa verve, de son originalité, ainsi qu'on a pu s'en convaincre à la lecture de ses *Impressions de voyage* [...]

Ya notamos la distinción entre los dos «écrivains»: a Ampère se le define un «érudit»; en cambio, a Dumas un autor dotado de «originalité» ya que sus *Impressions de voyage* poseen esa huella poética («Dumas [es] surtout un poète») no presente en los relatos de viaje de matriz ilustrada.

Y de las «peregrinaciones poéticas» pasamos a las “cuestiones de espíritu”, que a partir de entonces alcanzarán una importancia nunca vista antes a la hora de relatar un viaje. Es así que a Alexandre Dumas se le define un “narrador espiritual”, como en este breve ensayo escrito por Jules Lecomte y publicado en *La France Maritime* en 1837 (88):

*Les Impressions de voyage*, ces pages arrachées d'un carnet, et dont [une des compositions] des plus délicieuses [...] qu'ait depuis long-temps publiées notre presse,

pourtant si féconde, prouvent que les accidens<sup>82</sup> les plus légers de ce voyage de circumnavigation méditerranée trouveront dans leur auteur un narrateur *aussi intéressant et aussi spirituel* [cursiva nuestra] [...]

También en este caso, definir a Dumas un autor tanto «intéressant» como «spirituel» significa centrar la atención en la parte relativa al espíritu (expresada tanto por la vivencia de lo sublime como por la insuficiencia de la palabra ante lo portentoso de la naturaleza) y en el deseo de reflejar el paisaje en el alma del propio narrador.<sup>83</sup>

Las *Impressions de voyage* empiezan entonces a alcanzar cierta popularidad; así lo expresa un desconocido L. H. en la revista *Galerie de la Presse* en 1839, afirmando que «les ouvrages publiés par Alexandre Dumas romancier sont: *Isabeau de Bavière, Les souvenirs d'Antony, Gaule et France, et les Impressions de voyage*»<sup>84</sup>, y que es «ce dernier ouvrage —especifica— qui a obtenu le plus de succès».<sup>85</sup> Luego, el periodista cita un texto escrito por «M. Romand», «inséré en 1834 dans la *Revue de Deux Mondes*»<sup>86</sup>, que aparece como un retrato literario de Dumas. De este retrato, destacan sus rasgos biológicos —«Nègre d'origine et Français de naissance»<sup>87</sup>—; su personalidad —«vagabond de corps et d'âme» y «cosmopolite par goût»—, asimismo como su alcance literario —«une de plus curieuses expressions de l'époque actuelle».<sup>88</sup>

---

<sup>82</sup> Ya veremos el significado del término “accidente” en el capítulo dedicado a la estética de lo *pintoresco*.

<sup>83</sup> Sobre este “cambio de prioridades” (de la erudición al espíritu) Mohamed Yalaoui en la prefacio de *Alexandre Dumas à Tunis* (1986: 3) escribe que «un paysage est une état d'âme» y que «c'est l'état d'âme de l'auteur qui nous intéresse au premier chef [...]» Por otro lado, Moncef Charfeddine en el mismo libro habla de una «necesidad indomable de poner el público al tanto de las propias impresiones»: «Il existe un invincible besoin de faire partager aux autres les impressions qu'elles ont reçues; il leur semble que ce serait d'une égoïsme étroit et vulgaire de garder pour soi tout seul ces grands étonnements de la pensée, ces sublimes bondissements du cœur que toute organisation supérieure ressent devant les œuvres de Dieu ou les chefs-d'œuvre des hommes.» (*ib.*: 9) Señalamos que la obra es una edición posterior de la titulada *La Véloce, ou Tanger, Alger et Tunis*, París, Cadot éditeur – Bertonnet éditeur, 1848.

<sup>84</sup> En realidad, son más las novelas publicadas por Dumas hasta el año 1839 (faltan, por ejemplo, *Paulina* y *Actea*). Destaca, de todos modos, el hecho de que entre las nombradas se encuentren las *Impressions de voyage*.

<sup>85</sup> También en este caso, estas palabras son reveladoras del alcance del subgénero “impresiones de viaje”.

<sup>86</sup> No ha sido posible encontrar el artículo mencionado para acertar la fecha y leerlo directamente, sin embargo el año 1834 corresponde con las últimas cuatro publicaciones originales de las *Impressions de voyage* a Suiza de Dumas publicadas en la misma *Revue de Deux Mondes*: «VIII. Charles-le-téméraire»; «IX. Fribourg»; «X. Les ours de Berne»; «XI. Le Mont Gemmi»; «XII. Les bains de Louesche»; «XIII. Obergestelen»; «XIV. Le pont du Diable». Inferimos que Monsieur Romand (del que ni siquiera sabemos el nombre) realizara su retrato literario de Dumas teniendo presente las *Impressions de voyage* recién publicadas en la *Revue*.

<sup>87</sup> Se le define así ya que su abuela era de orígenes africanos y residente en Haití.

<sup>88</sup> Considerado que el año en que se publica este retrato literario es 1834, esta definición se refiere sin duda a las *Impressions de voyage* a Suiza, única obra ya publicada en ese año. Además de eso, el hecho de que se hable de Dumas como «une de plus curieuses expressions de l'époque actuelle» expresa el carácter *novedoso* de su narrativa de viaje.

Nuevamente, también se le define un hombre «*spirituel*» [cursiva nuestra], haciendo hincapié en la faceta anímica en los relatos de viaje.

Con el pasar de los años, las *Impressions de voyage* adquieren un tal grado de popularidad que incluso se llega a hablar de relatos “a la manera de Alexandre Dumas”. Da cuenta de este manierismo Eugène Lepoittevin, que en un tomo de *La France Littéraire* de 1842 (149) escribe:

L’an dernier, un artiste, revenant de Madrid, était allé rendre visite à un de nos peintres en renom, et, tout en lui rendant compte de ses impressions de voyage, non pas à la manière de M. Alexandre Dumas [cursiva nuestra], mais d’un ton simple et enjoué [...]

Y una vez que se ha creado la moda, siempre asoma la sátira. Un ejemplo es el episodio contado por René Spitaels (1839: 76-77) en su *De Bruxelles à Constantinople*: objetivo de la sutil ironía, el hecho de que Dumas novelizara excesivamente sus *Impressions* en detrimento del hecho verídico. El episodio cuenta como M. de Ludolff, «ambassadeur du roi de Naples auprès du Saint Siège», negara a Spitaels su visado para entrar en Nápoles, «indispensable pour entrer dans les États napolitains.»<sup>89</sup>. Y todo esto a pesar de haber tenido el honor «d’être signalé plus minutieusement et recommandé plus instamment que ne l’avait été naguères Alexandre Dumas», el cual, por entrar en la ciudad, «ut réduit à prendre un faux passe-port et un déguisement». Y concluye Spitaels que «le grand touriste» se había guardado bien de consignar «cet incident dans ses *Impressions de voyage*», ya que episodios de este tipo habrían quitado romanticismo a la narración de los hechos («celles-ci ne devant se composer, d’après lui, que de faits romanesques et d’épisodes imaginaires.»)<sup>90</sup>

Y a partir de esos años treinta, del “fenómeno Dumas” se habría hablado durante las décadas a venir hasta doblar el siglo. Por ejemplo cien años más tarde, en la *Revue des Lectures* (1930: 325) de la obra del francés aún seguían nombrándose sus «inevitables incidents de route contés avec une verve admirable», los «anecdotes charmantes», las «jolies descriptions», los «émouvant récits» y las «ascensions périlleuses». Y en 1933, en *La Revue de Touring Club de France* aún se le definía un

---

<sup>89</sup> El autor se refiere al Reino de las Dos Sicilias, reino de la península itálica entonces independiente hasta la unificación y formación del Reino de Italia.

<sup>90</sup> Con «épisodes imaginaires», el autor también satiriza sobre el hecho de que a menudo la imaginación podía ser sinónimo de total invención. Sobre este punto, sin embargo, es menos cáustico Henri van Laun (1863: 145) el cual, probable heredero de todas las teorías inglesas sobre la imaginación llevadas a cabo por Wordsworth y Coleridge, se limita a decir que Dumas ofrece una «neat descriptions of places, which he may have visited in his travels, but which also sometimes exist only in his imagination».

«infatigable voyageur» que «a laissé de remarquables impressions de voyage» dejándose «émouvoir par des plus humbles beautés»; y eso a pesar de que la revista, tal como sugiere el nombre, ya estuviera orientada a una manera de viajar más turística.

Por lo que se refiere a España, es la primera edición de 1840 titulada *Impresiones de viaje* la que inaugura la moda del subgénero. La prefacio escrita por los dos traductores (D. J. T. y D. S.) se considera una inicial muestra de la recepción de Dumas en la península. Las primeras palabras casi parecen retomar la cuestión de la circunstancialidad traída a colación por Sarmiento dando cuenta enseguida del estilo cambiante y variable de las “impresiones”:

El que ha conmovido y conmueve todavía después de 10 años los corazones más empedernidos en la mayor parte de los teatros de Europa, ese hombre que ha estudiado todas las pasiones, todos los vicios y virtudes que abriga el corazón humano; creyendo, sin duda, demasiados homogéneos los cuadros que ha puesto en escena, ha querido seguir otro rumbo, y como si anhelase averiguar *si las pasiones varían según los países* [cursiva nuestra], ha empezado a viajar. (D. J. T. y D. S. en Dumas, 1840a: 5-6)

Luego, se mencionan las ruinas antiguas y la fascinación que ejercen en el viajero que las contempla, y afirman que «apenas hay hombre alguno que al salir de su patria no se sienta herido por la curiosidad al ver un edificio que se levanta entre una selva como los palacios de las hadas, o los escombros de un arco romano o de una torre gótica»,<sup>91</sup> y que entonces desee «saber lo que pasa en aquella pobre aldea y lo que ha sucedido a la caduca ciudad.»<sup>92</sup> A continuación, dan cuenta de que el factor erudito resulta aligerado ya que la actividad de Dumas de «registrar los anales de los pueblos» —y referir así «la historia de sus héroes»— es entremezclada con los cuentos sobre «la vida monótona y sencilla de los lugares» (la que más adelante el mismo Dumas llamará «historias eternas»), y terminan haciendo una referencia a Chateaubriand, el autor «que se ha hecho conocer de todo el mundo por sus sublimes escritos», encontrado por Dumas «en medio de su vida patriarcal.»<sup>93</sup> (6)

---

<sup>91</sup> Más que «curiosidad», se trata de un *sobrecogimiento* experimentado por el viajero ante la visión edifico. Nos ocuparemos de esto en el capítulo dedicado a la estética de lo *sublime*.

<sup>92</sup> Aquí los dos traductores no hacen sino preanunciar la que será la recuperación durante el romanticismo del tema del *ubi sunt* manriqueño, surgido a raíz de la contemplación de una ruina.

<sup>93</sup> De hecho, Dumas encontrará en su recorrido por Suiza a Chateaubriand, que en ese momento residía en Lucerna. El autor contará el encuentro en el tomo II de las *Impresiones de viaje*, en el capítulo «Las gallinetas de M. de Chateaubriand» (pp. 113-118), así titulado por la afición del gran autor romántico de dar de comer a unas gallinetas en un lago. Dumas (1840b: 122) llegará a idealizar el encuentro, deseando no volver a ver al conterráneo «por miedo de no encontrarle tal como le había visto, y que este cambio no

Una vez que se ha difundido esta primera edición de 1840, en los años a seguir del autor francés se subrayará su fama de explorador y aventurero. Un ejemplo es la «Revista española» escrita por Julio Nombela y publicada en 1868 en *El Correo de Ultramar*, en la cual al comentar el recorrido que lleva a Roncesvalles escribe que «para mayor desconsuelo del [que] busca emociones, en este camino no le acompaña la esperanza de verse sorprendido por bandidos», siendo entonces imposible para el viajero «lucirse como Dumas y otros viajeros.» Y opina lo mismo Eduardo Iriondo (1867: 63) al describir en sus *Impresiones de viaje* el fallido intento de conocer de cerca a los habitantes de una tribu durante una expedición a la región chilena de Magallanes: «seguramente no sucedería lo mismo —comenta Iriondo— si en lugar de viajeros españoles, fuera algún escritor de allende el Pirineo, *de la talla de Dumas* [cursiva nuestra], o Gautier, o Arago<sup>94</sup>». Y sigue en plan retórico:

«¿Qué no hubiera contado el colosal autor del Monte-Cristo<sup>95</sup>, si la corbeta *Véloce*<sup>96</sup>, en vez de llevarle de Cádiz a la Argelia, le hubiese encaminado a las tierras australes que visitamos? Colocado en las orillas del manso río de San Juan, él habría dado al punto con la tribu de los salvajes y sorprendídoles en su vida íntima, asistido a sus combates y danzas, a sus ritos y ceremonias, y aprendido su lengua, transcribiendo las sencillas estrofas de sus canciones, y acaso, recurrido a todas sus fuerzas para librarse de la seducción de alguna esclava favorita del jefe de aquellos pueblos, que sin duda sería una de las que bogaban en la canoa de nuestro amigo, el de la cara pintada.

No sabemos si también Iriondo, al igual que los casos señalados arriba, ironizara sobre la incontrolable tendencia de Dumas de novelar excesivamente sus vivencias; lo que más nos importa es que comentarios sobre su fama de explorador, aunque indirectos, acrecentaran de manera exponencial su popularidad, propulsando a la vez la difusión del subgénero “impresiones de viaje”.

A las reseñas sobre Dumas-viajero se unen las que se centran en Dumas como fautor de una nueva época literaria. Así lo retrata Carlos Frontaura el 10 de mayo de 1870 en *La Ilustración española y americana*, subrayando su alcance innovador: primero escribe que «los primeros tomos de las impresiones de viaje alcanzaron tan

---

redundase en menoscabo del culto que le había consagrado.» Como veremos, después de Dumas serán muchos los viajeros románticos que adoptarán el modus del autor de *El genio del cristianismo*, retomando su fervor católico y el culto a la tradición.

<sup>94</sup> Se refiere a Jacques Arago (1790-1854) dramaturgo y explorador francés.

<sup>95</sup> Ya no hace falta nombrar a Dumas para que el lector sepa que se está hablando de él.

<sup>96</sup> De la obra de Alexandre Dumas *Impressions de voyage. La Véloce*, París, Michel Lévy frères, 1861.

brillante éxito que después escribió 50 o 60 volúmenes del mismo género»; luego, que su obra narrativa «había cambiado por completo en Francia el plan de la novela», llegando a tener «numerosos imitadores [que] le siguieron el camino trazado por él.»<sup>97</sup> Y también Juan Álvarez en el periódico *La Corona* del 12 de abril de 1859 escribe que la «fecundidad de este escritor tiene algo de maravilloso», para luego subrayar uno de los aspectos novedosos de su obra, es decir su «imaginación poderosamente creadora.»

Con el pasar de las décadas y con la difusión de su serie de *Impresiones de viaje*, el nombre de Dumas se vuelve garantía de calidad literaria. Hallamos un ejemplo en la «Revista de París» de un número de *El Correo de Ultramar* de 1858, donde Mariano Urrabieta llega a definirle un iniciador de la escuela literaria del subgénero:

Alejandro Dumas [...] *el gran maestro en materia de impresiones de viaje* [cursiva nuestra], ha ido a Marsella, ha comprado un buque por la cantidad de cuatro mil pesos, y en él está a punto de embarcarse para viajar por las costas del Mediterráneo. ¿Va a descubrir una isla desierta, o se promete hallar otros tesoros como los que encontró para dotar generosamente a Monte-Cristo? ¡Quién sabe! [...] Sin duda en los puertos donde toque para hacer provisiones, irá dejando su mercancía literaria, y como la literatura de Dumas es estimada en todo el mundo, podrá ser recibida en todas partes como moneda corriente.

Además de eso, pocas veces se pierde la ocasión de considerar las “impresiones” de Dumas como textos de referencia al nombrar un lugar específico. Un ejemplo es la descripción de la ciudad de Berna publicada en el *Semanario de Palamós* el 9 de febrero de 1888: «Acercas de la fundación de esta hermosa ciudad reproduciremos lo que dicen la leyenda y la historia» comenta el anónimo cronista; añadiendo que, sin embargo, Dumas ya había hablado de la capital suiza «con su gracia característica en sus “Impresiones de viaje”». E incluso con sólo nombrar países como Italia u, otra vez, Suiza, enseguida surge el nombre de Dumas. Un ejemplo es este diálogo en *Recuerdos de un viage por España* (1850) entre el autor de la obra, Francisco de Paula Mellado, y su amigo “Mauricio” acerca del viaje que el primero estaría a punto de realizar:

---

<sup>97</sup> Encontramos las mismas palabras en un artículo sobre Dumas escrito por la Baronesa de Wilson y publicado en *La América, crónica hispano-americana* el 13 de enero de 1871 (13): «Nuestro olvidable duque de Rivas tradujo su drama *Enrique III*, pero acometido Alejandro Dumas, primero de un desaliento profundo, y después del cólera, de cuya enfermedad tardó largo tiempo en reponerse, se dedicó a escribir sus *Impresiones de viaje*, cuyos primeros tomos obtuvieron tan brillante éxito, que continuó publicando hasta 50 o 60. ¡Cuán difícil sería seguir a Dumas en sus múltiples producciones, que trasformando el plan de la novela inauguraban una nueva era, en la que obtuvo tan numerosos imitadores!»

—También yo voy a emprender un viaje... —¿A Italia? ¿A Suiza? Me preguntó; porque a Francia, supongo que no irás habiendo estado ya varias veces, ¿Vas a ver esos países que tan admirablemente ha poetizado Alejandro Dumas en sus *Impresiones*? —No, amigo mío, mi viaje es mucho más prosaico; voy a viajar por España.<sup>98</sup> (Paula Mellado, 1850: 2)

Y otro ejemplo es el que hemos encontrado en el *Semanario pintoresco español* del 18 de mayo de 1856, en el que Fidel de Sagarminaga realiza una descripción del valle de Chamouni sin que falte la habitual referencia a Dumas, cuya parte de sus *Impresiones* se desarrollan en el mismo valle:

El valle de Chamouni, tan celebrado ahora en Europa, era hace poco más de un siglo casi completamente desconocido, y a su nombre se asociaban las ideas misteriosas de terror, que suelen ser tan comunes en los países montañosos. Los ingleses fueron los primeros curiosos que penetraron allí en 1741: el famoso Saussure y Bourrit le recorrieron de nuevo, el uno en 1700 y el otro en 1775. Pero Pacard de Chamouni fue el primero que ascendió al Monte Blanco, conducido por Jacques Balmat, el más afamado de los guías del valle, personaje muy familiar para cuantos han leído las impresiones de viaje de Dumas [...] <sup>99</sup>

Y para terminar, transcribimos aquí algunos de los anuncios de los periódicos de la época en que se anunciaba la venta de los ejemplares de las *Impresiones de viaje* de Dumas. A seguir un extracto de *La Nación* del 2 de enero de 1856:

#### BARATURA SIN EJEMPLO. EL OMNIBUS, LECTURA PARA TODOS.

Se ha repartido el primer número, que se da GRATIS a todo el que se suscribe, y contiene, además del periódico que consta de un pliego en folio con grabados, los dos primeros pliegos de cada una de las obras siguientes.

IMPRESIONES DE VIAJE — SUIZA, por A. Dumas.

HISTORIA UNIVERSAL, por Constanzo.

ALMANAQUE PARA TODOS, por Villabrilie.

---

<sup>98</sup> El motivo del viaje de Paula Mellado, entre otras cosas, es el mismo que expone el propio Dumas en sus *Impresiones de viaje*: recobrar la salud. —«Continuaba bastante enfermo; de modo que viéndolo mi médico, me ordenó lo que ordena todo médico cuando ya no sabe que ordenar: un viaje a Suiza.» (Dumas: 1840a: 12)— Mellado (1850: 2) usa incluso palabras muy parecidas: «En esta situación, los médicos me aconsejaron lo que aconsejan siempre a los enfermos que no pueden curar: que hiciera un viaje para distraerme.»

<sup>99</sup> De hecho, Dumas (1840a: 118) introduce así la persona de Balmat: «Ahora desde mi cama voy a decir en dos palabras quién es ese Jaime [así traducen el nombre los dos traductores españoles] Balmat, apellidado Mont-Blanc, si acaso no les ha llegado a noticia su celebridad. Jaime Balmat es el Cristóbal Colón de Chamuny.»

Y una preciosa lámina aparte del texto que representa un paisaje de Suiza.

El *Ómnibus* es a la vez un periódico y una *Biblioteca*, y su precio tan ínfimo, que bien puede asegurarse que no se ha hecho jamás en España una publicación más económica ni que reúna mayores condiciones de popularidad. [...] <sup>100</sup>

Otro ejemplo es el anuncio en *El Isleño* del 14 de octubre de 1858:

IMPRESIONES DE VIAJE, recuerdos históricos, escenas de costumbres, cuadros pintorescos, cuentos, anécdotas y tradiciones de la Suiza y del Piamonte, por Dumas, dos tomos 16 reales.

Otro más en el periódico salmantino *La Tertulia* del 6 de julio de 1879:

*Impresiones de viaje*, por Alejandro Dumas. Traducido al castellano por D. José Muñoz y Gaviria. Un año en Florencia, un tomo en holandesa.

Y asimismo en *El Diario de Murcia* del 23 de julio de 1887:

Libros propios para lectura de veraneo que se venden en esta imprenta. Impresiones de viaje por Alejandro Dumas, dos tomos, 3 pesetas.

El hecho de que existieran en España tanto ediciones económicas («Ómnibus, baratura sin ejemplo»), como por entregas, claramente aumentaba la posibilidad de difusión de las obras del francés. Y convertir las *Impressions de voyage* en “formato bolsillo” o en «lectura de veraneo» daba lugar a una relación inversamente proporcional: por un lado, puede que quitara el debido prestigio a el que se consideraba «gran maestro en materia», o «genio poderoso» que era Dumas; por otro, aumentaba considerablemente su difusión entre los lectores de entonces. Y es en este gran “contenedor” del “fenómeno Dumas” que se desarrollan las sucesivas “impresiones de viaje”.

---

<sup>100</sup> Señalamos que el mismo, idéntico, anuncio sale, entre otros, en el *Diario oficial de avisos de Madrid* del 4 de enero de 1856 y en *La Época* del 30 de enero del mismo año.

## 2.4 De París á Granada, las “impresiones de viaje” a España de Dumas

Al ver “lo que se había dicho” de las *Impressions de voyage* a Suiza, una y otra vez hemos llegado ante ese “viaje de impresiones” que Dumas había escrito a raíz de su recorrido por la Península Ibérica. El resultado fueron dos tomos que en 1847 se publicaron en España con el título *De París á Granada*. Como era de esperarse, la obra fue objeto de numerosas reseñas por parte de la crítica; al fin y al cabo, nos parece normal que se comentara en abundancia un texto que hablara de algo tan conocido como el propio territorio. Y poco importa si se hablara bien o mal, ya que es el *efecto de difusión* (¡cada vez mayor!) el que nos interesa.

El primer comentario que hemos encontrado sobre el viaje a España emprendido por Dumas es el epílogo de la edición de 1847 escrito justo por su traductor, Víctor Balaguer. Precursora de las otras a venir, la reseña de Balaguer subraya la calidad literaria de la obra; sin embargo, no ahorra unas críticas sobre las numerosas faltas de veracidad cometidas por el francés. En estas «palabras del traductor» lo primero que hace Balaguer es presentar a Dumas como el “escritor célebre” del que todo el mundo habla:

Aquí termina M. Alejandro Dumas sus viajes por España, o quizá no hace más que interrumpirlos segunda vez para continuar más adelante. Cuando el editor de esta obra nos encargó su traducción, después de haber leído sus dos primeras cartas en los folletines de la *presse*, sentimos un verdadero placer, placer incomparable si se atiende a que estábamos nosotros en la creencia de que íbamos a ser juzgados, y juzgados con justicia, por el *hombre de imaginación ardiente*, por el *hombre de reputación europea*, por el *novelista célebre*, por el *Napoleón de la literatura* en fin. [Cursiva nuestra] [Balaguer en Dumas, 1847a: 237]

Luego, Balaguer da cuenta del nuevo estilo “impresionista” al comentar que los paisajes descritos se reflejan en el *yo* interior (según él es esta nueva manera de contar el viaje la que hizo que el «hombre Dumas» adquiriera «reputación europea») y habla de unas «cartas escritas con la inspiración, la elegancia y la espiritualidad que todos conocemos.»<sup>101</sup> (242) Y al mencionar «las exactas descripciones de Granada» escribe que Dumas ha conseguido encontrar lo que hay de «sublime, hermoso, poético [e] incomparable.» (*ib.*) Sin embargo, pronto llega la queja de todo conocedor de su patria: ese «Napoleón de la literatura» que era Dumas, ese que «ha venido a nuestro país para

---

<sup>101</sup> Este último sintagma («que todo conocemos») revela como Balaguer fuera consciente que las “impresiones de viaje” de Dumas ya llevaban unos años publicándose y, por lo tanto, difundándose.

contar con aquella espiritual poesía que desprende de su pluma las nebulosas tradiciones de nuestra patria tan fantásticas, vírgenes y poéticas como las de la misma Alemania»<sup>102</sup>, ese «no ha sido justo para con nosotros.» (243) La razón de tal injusticia reside en el hecho de que el crítico esperaba que Dumas, el que *tan famoso se había hecho con sus obras*, les rescatara al menos de la estereotipación perpetrada por el «europeo novelista»; esperaba, en definitiva, que diera «un solemne mentis a los Gautier, a los Beauvoir y a todos los demás que [habían] dicho ¡que las duquesas y las marquesas bailaban el fandango en la puerta de sus casas y que, en España, las señoras fumaban hasta en los templos!». Pero en cambio no, ya que Dumas no sólo se hacía culpable de no salvarles de un trato tan injusto, sino también de insertar él mismo «un carácter o una costumbre que no es nuestra y que imperiosamente rechazamos.» (242) Y concluye con una nota bondadosa: «Admiremos [al menos] al poeta ya que atacamos al viajero». (243)

Desde esta primera reseña de Balaguer, las siguientes se balancearán entre la cálida acogida, la crítica desenfadada y el ataque feroz dictado por el pundonor. Dentro de los elogios encontramos el de Rafael Sanhueza Lizardi (1886: 3) insertado en su *Viaje en España*<sup>103</sup>, que por ser escritor chileno es probable que no se hubiera percatado de las inexactitudes de Dumas. De hecho, considera «aquel libro de impresiones» del escritor francés como modelo a seguir ya que «su genio dibujó con una línea la excelencia de aquellos parajes como el artista árabe ha trazado también así, con sólo simples delineamientos, sin sombra siquiera de forma humana, las grandezas de aquella obra.» (198) Y ya que «a la simplicidad augusta de esas inimitables producciones agarenas ha correspondido [este] genio del escritor» (*ib.*), no queda nada más por añadir. «Dumas, pues, lo ha dicho todo»; quizás tan sólo cerrar así:

*Hizo Dios a la Alhambra y a Granada  
Por si le cansa un día su morada. (199)*

---

<sup>102</sup> Es probable que aquí Balaguer se refiera a esas nebulosidades típicas de las regiones nórdicas de Europa, consideradas como patria del romanticismo.

<sup>103</sup> De notar su manifiesto de intenciones en las «Dos palabras» iniciales, las cuales insertan de derecho su obra en el subgénero “impresiones de viaje”: «Nosotros no hemos pretendido escribir lo que propiamente se llama un libro de viajes, en los cuales es fuerza entrar a minuciosos detalles, y en los que se sacrifica de ordinario la exposición de las impresiones que el autor recibe, a los rigurosos recuerdos de costumbres, topografía, religión, etc., etc., de los lugares de que habla.» (V)

Por el contrario, quien conocía su patria desde dentro no tuvo dificultades en captar la serie de inexactitudes presentes en la obra, sobre todo las relativas al folclore local. Un ejemplo es el «prospecto» dirigido a presentar la edición de las *Cartas selectas* de la Sociedad Literaria de 1847<sup>104</sup>, en la cual se presentan sí virtudes, pero también defectos. Primero quien escribe retrata a Dumas como el «fecundo y aplaudido escritor» y como ese «eminente poeta» que ha presenciado a «los usos y costumbres de la nación española». Luego, que la publicación de «la ansiada obra no podrá menos de ser acogida en todas partes con la misma avidez que se lee en París»<sup>105</sup>. Sin embargo, unas líneas más abajo especifica que «como el autor [es] extranjero no podrá menos de incurrir en involuntarias inexactitudes», y que por tal motivo, «dispuestos a dejar en buen lugar el honor nacional y hacer que aparezca la verdad en todo su esplendor, la sociedad literaria ha encargado el análisis de esta obra a D. Wenceslao Ayguals de Izco, [la cual] se publicará a continuación [...]».<sup>106</sup>

Pero si los autores del prospecto casi justifican las inexactitudes de Dumas por ser el autor extranjero, el análisis de Ayguals de Izco que aparece como epílogo resulta despiadado, quizás como ninguno. De hecho, el escritor de Vinaroz (1847: 143-144) no describe a Dumas como el «célebre poeta», sino como «el célebre farandulero», un «tagarote tartajoso» y un «marqués de la *Palleterie*» que ha dado a luz un «insípido aborto» dedicado «a su hermosa Dulcinea del Toboso.»<sup>107</sup> El primer problema es la excesiva estereotipación de la vestimenta local:

El marqués de la *Pailleterie* y toda su cuchipanda, tuvieron nada menos que adoptar el traje español, que según nuestro amable apologista, consiste en sombrero calañés, chaquetilla bordada con alamares, faja encarnada, calzón corto, botín y capa andaluza; por manera que todos los que en España no llevan este traje son rusos o musulmanes [...].<sup>108</sup> (152)

---

<sup>104</sup> El título *Cartas selectas* es una ulterior edición de la obra *De Paris á Granada. Impresiones de viaje* (publicada prácticamente en contemporánea). Remitimos la entrada completa: *España y África. Cartas selectas escritas en francés por Alejandro Dumas. Traducida al español por varios literatos, seguidas de un breve análisis por Don Wenceslao Ayguals de Izco*, tomo I y II, Madrid, Sociedad Literaria, 1847.

<sup>105</sup> El hecho de que el autor habla de las obras de Dumas como «ansiadas» por el público confirma ulteriormente su popularidad y difusión.

<sup>106</sup> Hemos encontrado este «prospecto» en un número de *El Fénix* del 4 de abril de 1847.

<sup>107</sup> Ayguals de Izco se refiere al destinatario de las cartas de Dumas, una mujer sin nombre a la que Dumas (1847b: 8-9) se dirige con el apelativo de “señora” con empalagosa galantería: «Yo os escribo a vos, señora, porque a la vez tenéis un genio grave y festivo, serio e infantil, que a un tiempo os lleva tras lo correcto y lo caprichoso, lo elevado y lo sencillo; porque vuestra posición en el mundo os permite, no precisamente hablar de todo, mas sí entender todo aquello de que se os habla; porque costumbres, literatura, política, artes, y hasta la misma ciencia, diré, todo os es familiar. [...]

<sup>108</sup> Aquí Ayguals de Izco se refiere a los atuendos de dos de los compañeros de viaje de Dumas, los pintores Desbarolles y Giraud: «Cuando los encontré [a los dos pintores], ambos habían adoptado el traje

El segundo, la descripción de una bizarra corrida de toros la cual, en efecto, nos resulta muy poco verosímil:

La extravagancia de Mr. Dumas llega al extremo de asegurar que una vez que el toro hirió un picador *el circo aplaudió frenéticamente*: los gritos de ¡Bravo, toro! no cesaban. Algunas voces más entusiastas le llamaban *guapo mozo, querido toro...*<sup>109</sup> (157)

Y si Víctor Balaguer terminaba su reseña con un más magnánimo «Admiremos al poeta ya que atacamos al viajero», el cierre de Ayguals de Izco es lapidario: «Despreciemos pues los delirios de Dumas [cuyos] amigos no tienen otra disculpa para atenuar sus atrocidades que exclamar: el pobre Dumas se ha vuelto loco.» (184)

De todas maneras es oportuno ampliar la perspectiva ya que la queja hacia el “escritor extranjero” como difusor de inexactitudes en esa época era más bien generalizada. Por ejemplo, el 3 de agosto de 1864 el periodista de *La Libertad* escribía que «mucho clamamos contra [esos] extranjeros [como] Alejandro Dumas, Teofile [sic] Gautier, Roger de Beauvoir y otros mil que, después de visitar nuestro país, escriben sus impresiones de viaje con irritante ligereza». En cambio, Emmanuel Contamine Latour (1899: 74) en *La España Moderna* culpaba a «Robert Gauguin de [haber realizado] una descripción de España [como] un país pobre, casi inculto, poblado por una raza ignorante, negligente y supersticiosa». En la misma revista, Camille Pitolllet (1903: 107) miraba de reojo a todos aquellos que «después de permanecer en España un mes y veinte días [regresaban] a su tierra para publicar sus tomos bajo el modesto título de *Impresiones de viaje*, ya dividido en entregas a guisa de folletín». En el ya mencionado artículo «España en Cuba» que aparece en 1906 en *El Cantábrico*, M. Díaz Estébanez afirmaba que «fuera no se conoce España sino a través de las descripciones fantásticas y denigrantes de los Dumas y Mérimée» o a través de la imagen de la *España negra* «de Verhaeren, con sus Cristos lívidos sudando almazarrón [y] Vírgenes enlutadas y

---

español, o lo que es lo mismo, sombrero calañés, chaquetita bordada con alamares, faja encarnada, calzón corto, botín y capa andaluza.» (Dumas, 1847b: 115)

<sup>109</sup> De hecho, escribe Dumas (1847b: 170-171) al presenciar una corrida de toros: «Aunque con los ojos vendados, el caballo se encabritó; parecía que instintivamente conocía que su dueño le llevaba a la muerte. El toro, viendo aquel nuevo antagonista, arremetió contra él; lo que pasó entonces fue rápido como el pensamiento; el caballo retrocedió impelido por el toro, y cayó con todo su peso sobre el pecho de su caballero. Nosotros oímos, si así puede decirse, el crujido de los huesos. Entonces resonó una hurra universal; veinte mil voces gritaron: ¡bravo toro! ¡bravo toro!»

doloridas»<sup>110</sup>. Y para terminar, en un número de 1907 de *Nuestro Tiempo* (41) Pablo de Alzola se quejaba que «desde los tiempos de Teófilo Gautier y Alejandro Dumas [se seguían leyendo] las mismas pamplinas de que las mujeres llevan la navaja en la liga y otras extravagancias semejantes.» Como vemos, a Dumas se le nombra casi siempre como difusor impune de falsedades; aun así, también se le culpó de algo que no había cometido, como la supuesta autoría de la frase «el África empieza en los Pirineos». Así escribe “Fortunio” en *Las Provincias* del 2 de julio de 1908:

Las exageraciones políticas y el afán de aparecer como unos pícaros despreocupados contribuyen al descrédito de España en el extranjero. La frase de Dumas de que «el África empieza en los Pirineos» ha sido sustituida por la de que España se dedica a la exportación de pendones, que nos favorece algo, porque parece indicar que la buena gente se queda avecindada en el país aunque haga excursiones en el extranjero.<sup>111</sup>

En todo caso, a tal cantidad de críticas corresponde igual difusión: *De París á Granada* circuló mucho en el panorama literario de entonces; es así que a las *Impresiones de viaje* a Suiza, se unía este otro capítulo “impresionista”, lo cual tenía el mérito de difundir aún más el marbete. Y también quisiéramos romper una lanza a favor del maltratado francés ya que hemos visto que todas las inexactitudes presentes en sus tomos, involuntarias o menos, asimismo como el novelar excesivo, están compensados por unas bonitas descripciones del paisaje en el que lo exterior del entorno y el interior del yo funden sus lindes para unirse entre ellos<sup>112</sup>. Es más, la manera de relatar el viaje presentada por Dumas no constituye sino el origen de las sucesivas “impresiones de viaje”. Un ejemplo es el tema de la “falta de plan”, cuya familiaridad será ahora inexcusable, que Dumas expone al principio de la obra a manera de manifiesto programático:

Un viaje como el que yo emprendo, *sin ningún itinerario trazado* [cursiva nuestra], sin ningún plan seguido, un viaje sometido, en España, a las exigencias de los caminos, en

---

<sup>110</sup> El texto de Verhaeren se titula efectivamente *España negra*. La edición más reciente que hemos encontrado es: Émile Verhaeren y Darío de Regoyos, *España negra. Prólogo de Pío Baroja*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta, 2018.

<sup>111</sup> Se dijo que Dumas había escrito la frase en su *De París á Granada* (o *Cartas selectas*). En realidad, esta frase, o similares, no aparece ni en la obra ni en otros textos de Dumas. También Néstor Luján en su *Cuento de cuentos* (1993: 14-15) desmiente que la acuñación de la cita se debiera a Dumas.

<sup>112</sup> También Nicolás Ortega Cantero (2003: 27-28) considera que «los juicios sobre las *Impresiones españolas* de Dumas han sido a veces muy severos» ya que reducir solamente sus escritos a una «visión tópica de España», alega, sería «exagerado y simplista».

Argelia, al capricho de los vientos; un viaje [de este tipo] se encontrará en su elemento bajo la forma epistolar, libertad casi sin límites que lo mismo permite bajar hasta los más vulgares detalles, que subir hasta los objetos más elevados.<sup>113</sup> (Dumas, 1847a: 6)

Unas líneas más abajo, reitera esta “soltura” de expresión recurriendo otra vez a lo más libre que tenemos, nuestra imaginación, que Dumas define como una «mina» cuyos productos son como «diamantes o extras». Y concluye que aunque «no hubiese más que este atractivo», no tendría problemas en «ceder a ello» ya que «vos lo sabéis, señora, la imaginación es en mí la hija de la fantasía».<sup>114</sup> (6-7) Queda clara entonces la voluntad del autor de no molestar a la «señora» con datos técnicos y eruditos, ya que quedan en segundo plano respecto a la exposición del sentimiento sincero.

Dumas también va relatando las impresiones recibidas —esos «sublimes saltos del corazón» (9), como las define— al viajar en ferrocarril desde Francia para alcanzar la Península. En este caso, primero da cuenta de la esbelta escena costumbrista llena de animación en el «patio de las diligencias Laffitte y Caillard», en el que «oíase palabras inconexas que tiritan en el aire», «veíanse salir brazos de todos los coches» y «oíanse gritos de llamamiento cada vez que a la voz del conductor se adelantaba uno de nosotros hacia el carruaje.» (22-23) Luego, una vez subidos Dumas y sus compañeros al tren hacia Orleans, la descripción del viaje en el interior del coche nos recuerda las numerosas que hemos leído a bordo de los conocidos “monstruos de hierro”, en las que a causar impresión en era el vaivén convulso y los ruidos del ferrocarril:

La locomotriz dejó oír su acre respiración, la inmensa máquina se estremeció, oyóse la rechinante trepidación del hierro; las linternas pasaron a derecha e izquierda rápidas como las hachas que llevan los trasgos durante una noche de sábado, y dejando un largo rastro de fuego por nuestro camino, precipitadamente nos encaminamos a Orleans.<sup>115</sup> (22)

---

<sup>113</sup> De hecho, la obra se presenta en forma de cartas dedicadas a la «señora» (la «Dulcinea del Toboso» nombrada despectivamente por Ayguals de Izco), género que según el autor es capaz de transmitir una «libertad» de expresión «casi sin límites».

<sup>114</sup> Bécquer dirá algo muy parecido en la «Introducción sinfónica»: «Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía [...]»

<sup>115</sup> Ya que se nombra «el patio de las diligencias» y no una estación, no queda muy claro si Dumas y sus compañeros suban a bordo de un carruaje de tracción animal o al coche de un tren. Aun así, las palabras «locomotriz» o «inmensa máquina», asimismo como la descripción de la velocidad emprendida por el medio, nos hace pensar que se trate del segundo caso. Aduciendo la confusión a un probable error del traductor hemos ido a leer el texto original (hemos consultado la edición titulada *Impressions de voyage. De Paris á Cadix par Alexandre Dumas*, París, Calmann Lévy, Ancienne Maison Michel Lévy frères, 1888, 17-18); aun así, no hemos conseguido esclarecer la duda ya que la traducción traslada fielmente el sentido del texto original.

Lo que acabamos de leer no es sino un modelo de referencia para las sucesivas crónicas de la prensa; y por si cupiera duda, el calificativo de “monstruo” referido al ferrocarril aparece también poco más adelante, cuando Dumas, averiado el coche en que se encuentra a causa de una «hendidura a la caldera» (33), describe el otro tren que se acerca a la vía para «enganchar la locomotriz muerta» (*ib.*) y seguir así la marcha hacia Burdeos:

Esperamos cerca de dos horas, y al cabo de este tiempo percibimos un punto rojizo que avanzaba flamante como el ojo de un cíclope y que se prolongaba al acercarse. No tardamos en escuchar la respiración agitada del *monstruo* [cursiva nuestra]; y vimos el rastro de fuego que dejaba en su camino; pasó por delante de nosotros rápido y rugiendo como el león de la Escritura, después de lo cual se detuvo, y volvió dócil y sumiso a presentarse a su freno de hierro. (*ib.*)

Además de eso, nos han resultado de agradable lectura esos párrafos teñidos de suave costumbrismo que en ningún caso deberían levantar protestas —«las ventanas [de Madrid] adornadas de cabezas de mujeres con espaldas desnudas y con cabellos lisos y lucientes como alas de cuervo», o la impresión provocada por «los abanicos, [que] con ese apenas perceptible ruido provocativo, [se abren y se cierran] sin cesar» (83-84)—; a los cuales se unen las descripciones del paisaje exterior sublimado por la percepción subjetiva.<sup>116</sup> Un ejemplo es la descripción del entorno natural de la corte, en el que, otra vez, el autor antropocéntrico se encuentra rodeado por la naturaleza portentosa<sup>117</sup>:

Pocos paisajes he visto que tengan un carácter tan salvaje y grandioso a la vez que el que se nos presentaba a la vista: a mil pies debajo de nosotros, a continuación de rocas informes y precipicios, que marcaban una reproducción de oscuras sombras, se extendía a nuestra derecha una llanura infinita, jaspeada, como la piel de un gigantesco leopardo, de extensas manchas leonadas y grandes bandas negras. A la izquierda, la vista se interrumpía bruscamente por la misma cadena de montañas que nosotros trepábamos, y cuyas cimas estaban todas cubiertas de nieve; en fin, en el fondo, Madrid en el fondo salpicaba de puntos

---

<sup>116</sup> Siempre Ortega Cantero (2003: 28) lo define «ese modo moderno de ver el paisaje, de percibirlo y de valorarlo.»

<sup>117</sup> Con las citas a continuación se desmiente lo escrito por Balaguer (en Dumas, 1847a: 241) «la hospitalaria ciudad [Madrid] que con tanta caballerosa hidalguía acogió [a Dumas] no le merece una descripción».

blanquizcos la bruma de la tarde, que avanzaba sobre nosotros como una inundación de oscuridad.<sup>118</sup> (128)

De igual manera, la descripción de la misma Madrid, que con sus «blancas casas», sus «numerosos campanarios» y su «gigantesco palacio semejante a Leviathan en medio de los habitantes del mar», posee «un aspecto pintoresco». (127) Y reitera ese sobrecogimiento al visionar espacios tan abiertos como «aquellas grandes llanuras» del color dorado del trigo: «y es que estamos en el país del azafrán» (184) comenta muy acertadamente Dumas—, esos páramos interrumpidos muy a lo lejos «por horizontes riscosos, [cuyo] aspecto austero agrada a las grandes imaginaciones».<sup>119</sup> (127)

Y como si de un sallo se tratara que moldea el lacre con su fuerza impresora, todo lo visto en España causará a Dumas una *gran impresión*: desde los colores —otra vez vuelve a nombrar las llanuras, que «pasan del matiz del ópalo al de un lilas violáceo» (184)—; pasando por la música —«¡Qué ruido nunca interrumpido de canciones! ¡Qué susurro eterno de guitarra!» (*ib.*) exclama—; hasta el olor de las flores en Manzanares el Real —«Cada cuarto bajo de las casas está lleno de un grupo de lindas jóvenes que escogen la flor del azafrán del cual arrancan los pistilos» (*ib.*)—.

Concluimos diciendo que *De París á Granada* fue sí el libro de la disputa en esos años 40, pero también la obra de las “grandes impresiones” de Dumas sobre España. Y de las críticas feroces sobresale un hecho incontrovertible: Alexandre Dumas, el «escritor múltiple, inagotable de *metiér*» y el que «publica a la vez dos o tres novelas» (Neira de Mosqueira, 1847: 266), a través de su recorrido por la Península se «hizo grotescamente inmortal». (Miranda: 1873). Grotescamente, sí, pero inmortal. Y Dumas fue suficientemente inmortal primero para dar a luz, y luego difundir, ese nuevo género literario llamado “impresiones de viaje”. Bien escribía Pedro Payán Sotomayor (1996: 652) que «en 1846 lo más importante aquí era el propio Dumas, lo que le ocurriese a Dumas en nuestras ciudades y campos.» Las críticas, parafraseando a Oscar Wilde, no habían hecho otra cosa que acrecentar el mito.

---

<sup>118</sup> Como veremos más adelante, estas descripciones de las llanuras y montañas de Castilla la Nueva recuerdan las de Unamuno en sus *Andanzas y visiones españolas* el cual, imbuido del modus expedicionista de Giner de los Ríos, escribía sus “impresiones” al subir la Peña de Francia. Insertándose los relatos de viaje del Rector de Salamanca en el subgénero, nos atrevemos entonces a decir que el modelo no sólo era el de la I. L. E., sino también el más antiguo Dumas.

<sup>119</sup> Fundamental en los próximos capítulos será aclarar *por qué* los espacios muy abiertos o los riscos muy altos «agradan —como escribe Dumas— las grandes imaginaciones».

## 2.5 Alphonse de Lamartine y su *Viage a Oriente*

Casi coetáneos a las *Impressions de voyage* a Suiza de Dumas, son dos tomos del mismo género, esta vez escritos por Alphonse de Lamartine. El título de la primera edición francesa de esta obra es *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient (1832-1833) ou Notes d'un voyageur* y fue publicada en 1835 en París por la Librairie de Charles Gosselin y la Librairie de Furne.

La edición española se publicará en la Península cinco años más tarde, en 1840<sup>120</sup> con el título de *Viage a Oriente*; esta vez, sí coetánea a los dos tomos de *Impresiones de viaje* traducidos por D. J. T. y D. S. Esta coincidencia tan exacta de fechas nos hace pensar que también la obra de Lamartine, junto a la de Dumas, constituyera para España el inicio de un hilo narrativo que habría tenido difusión durante todo el siglo y más allá de éste. Y que Lamartine siguiera la recién empezada escuela “impresionista” no cabe duda ya que, en primer lugar, nombra a Chateaubriand como modelo de referencia por haber realizado él mismo un viaje al Oriente: «No ha sido mi idea escribir un viaje; el viaje, o, mejor dicho, el poema sobre el Oriente, nos lo ha dado ya Mr. de Chateaubriand en su itinerario<sup>121</sup> [...]» (Lamartine, 1846: XV).<sup>122</sup> En segundo lugar, encontramos confirmación de la pertenencia de su obra al subgénero al escribir Lamartine que de esa «tierra sagrada he traído *impresiones* [cursiva nuestra] profundas y lecciones sublimes y terribles». <sup>123</sup> (*ib.*)

Convendrá ahora hacer un breve análisis de la obra. Enseguida vemos que, al igual que Dumas y, antes de él, Chateaubriand, Lamartine presenta al lector el consabido manifiesto de intenciones sobre la “falta de plan” al plasmar las impresiones de su viaje a la Tierra Santa:

Al volver a Europa, bien hubiera podido examinar estos fragmentos de impresiones, reunirlos, ordenarlos y componer un viaje; pero, repito, *que no era esta mi intención* [cursiva nuestra] [...] [Estas] páginas no pueden ofrecer interés más que a los pintores: son notas casi

---

<sup>120</sup> Remitimos la entrada completa: Alphonse de Lamartine, *Viage a Oriente, traducido al castellano por D. Alfredo A. Camús*, Córdoba, Imprenta de Noguera y Nanté, 1840.

<sup>121</sup> Se refiere al viaje de Chateaubriand al Oriente, plasmado en el *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811).

<sup>122</sup> Por lo que hemos podido comprobar, este prólogo titulado «El autor» aparece al menos desde la edición de 1846 (tomo I, Madrid, Establecimiento literario-tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti) mientras resulta ausente en la de 1840. Realizando una comparación entre ediciones, notamos que la primera traducida por Camús se presenta mucho más sintética y con algunos saltos temporales respecto a las sucesivas.

<sup>123</sup> También en este caso, el adjetivo “terrible” tienes unas acepciones no relacionadas con el puro terror, sino con lo relativo a la sublimidad.

exclusivamente pintorescas<sup>124</sup>: son como el golpe de vista trazado por un pasajero sentado sobre el lomo de un camello o sobre la cubierta de un buque, que ve desaparecer los paisajes detrás de él, y que para conservar de ellos una pálida memoria, tira con el lápiz algunas rayas, trazando sin colorido aquellos cuadros fugaces [...] (XVIII-XIX)

Es verdad que este manifiesto de intenciones aparece en España desde al menos la edición de 1846 quedando ausente en la de 1840; aun así, eventuales perplejidades acerca de la difusión del subgénero “en conjunto” con Dumas se disolverían ya que en el texto nos topamos con más de un párrafo que incluye *de facto* la obra de Lamartine en las “impresiones de viaje”. Lo prueban sus rememoraciones de Nápoles —«ciudad cortada en su seno por el golfo como un vasto anfiteatro [y] con el Vesubio perdiendo su dorada cumbre entre nubes de humo y de púrpura» (Lamartine, 1840: 335)— que «tanta impresión [le había causado]» (336), llevando en su seno el verbo “causar” toda las acepciones de la visión de impacto.

Además de eso, en el *Viage a Oriente* notamos una casi completa anulación del factor erudito a favor de una escritura del todo emocional: destaca, por ejemplo, la fuerte vivencia de lo sublime al contemplar el paisaje «a la salida de Betulia»<sup>125</sup>, donde «no se encuentran ni casa ni cultura en los campos», donde «las montañas despojadas de vegetación están cubiertas de un tejido de ceniza negruzco a manera de lienzo fúnebre» y «la vista no tiene presente sino una repetición eterna de las escenas que le rodean.» (235) Ante tan extrema desolación escribe Lamartine que «es del todo imposible resistir mucho tiempo a la sensaciones tristes y horrorosas que inspira este paisaje», ya que «los efectos de estas terribles impresiones es una dura opresión en el corazón y una aflicción tierna en el corazón.» (236) Y en la sucesiva edición de 1846, cuyo título *Viage á Oriente* pasa a ser *Viaje al Oriente*, notamos como el factor subjetivista se convierte para el viajero en prioridad; de hecho, es navegando entre el cabo Matapán y la isla griega de Citera que Lamartine comunica al lector que dar cuenta de lo percibido, sentido y visto al viajar por Oriente —en otras palabras, el dar cuenta de los *sentimientos* ocurridos— se vuelve en deber moral, en exigencia:

---

<sup>124</sup> Como veremos más adelante, aquí Lamartine aclara el origen de la estética de lo pintoresco, es decir la pintura.

<sup>125</sup> Betulia fue la ciudad sitiada por Holofernes y liberada por Judith tal como se cuenta en los «Libros históricos» del Antiguo Testamento. Lamartine usa este nombre bíblico para referirse a la ciudad de Jerusalén.

Siempre que se halla mi alma agitada por una fuerte impresión, siento una *necesidad* [cursiva nuestra] de exhalarla, de decir o escribir lo que siento, de hacer reflejar en otro el gozo de mi gozo, y de hacer resonar el eco de mi propia admiración. El sentimiento aislado no es completo: el hombre ha sido criado para la sociedad. (Lamartine, 1846: 104-105)

Asimismo, al relatar su visita a la ciudad libanesa de Baalbek, Lamartine [recurrimos ahora a la edición de 1858a: 47] habla primero de «impresiones de nuestras almas» y, luego, de «impresiones fuertes y potentes para un alma poética», comunicándonos a través de este último adjetivo que lo portentoso en la naturaleza sólo puede causar impresión (es decir, sólo puede provocar una *emoción*) en un alma dotada de sensibilidad (eso es, en un «alma poética»).

Por otro lado, el ambiente de la Tierra Santa desencadena en Lamartine sensaciones imbuidas de religiosidad como, por ejemplo, las surgidas al visitar el Santuario del Santo Sepulcro<sup>126</sup>, definidas por el autor «impresiones íntimas», «impresiones que no se escriben», ya que

son un misterio entre el hombre y su alma, entre el criador y la criatura que piensa: son impresiones que se exhalan con el humo de las lámparas piadosas, con el perfume de los inciensos, y con el vago y confuso murmullo de los suspiros: impresiones que caen con las lágrimas que destilan los ojos al recuerdo de los primeros nombres que hemos articulado en la infancia, los nombres del padre y de la madre que nos los enseñaron, los de los hermanos, de las hermanas y de los amigos que los pronunciaron con nosotros. (Lamartine, 1858b: 434)

Está claro que al percibir el intenso misticismo del lugar donde fue sepultado Jesús, las impresiones percibidas se convierten en recuerdos del apaciguador entorno doméstico: y es así que la mente vuela a esa *religiosidad infantil* transmitida por los padres al niño, esa religiosidad bonancible que, por resultar familiar, es transmisora de paz y quietud. Es entonces allí, en esa *cuna* de sosiego y al calor del hogar, donde aprendemos a articular «los primeros nombres», los «del padre y de la madre que nos lo enseñaron», y de ahí «los de los hermanos, de las hermanas y de los amigos que los pronunciaron con nosotros».<sup>127</sup> Pero esta religiosidad *inmanente* que se orienta al yo-niño se desarrolla en conjunto con la religiosidad *trascendente*, esa tensión exterior hacia un Dios todopoderoso y regulador de las leyes del universo; es así que el viaje al

---

<sup>126</sup> Aquí Lamartine se refiere a la Iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén.

<sup>127</sup> Como veremos más adelante será Miguel de Unamuno, con motivo de su desazón metafísica, quien retomará el discurso de la religiosidad apaciguadora percibida en la infancia.

Oriente para Lamartine (1858b: 302) «[es] muchas veces una oración»: el recorrer «la Judea, como la Galilea y la Palestina» significa sentir el «entusiasmo de dos encuentros, el [con] la naturaleza y el [con] su creador»; entusiasmos que se sienten «tan frescos y tan vivos en mí» que, concluye, parece que los «tantos años de olvido que acarrea la disipación del gran mundo no los hubiesen marchitado ni agostado en mi pecho.»

Y tras este análisis de la obra, queda ahora aclarar cuál ha sido el impacto de su obra en el panorama literario español. Es importante recordar que tanto los *Souvenirs, impressions, pensées et paysages* de Lamartine como las *Impressions de voyage* a Suiza de Dumas fueron publicadas en Francia con un solo año de diferencia: la segunda, como sabemos, apareció entre 1833 y 1834 en la *Revue de Deux Mondes*, mientras la primera fue publicada en formato libro en 1835. También hay que recordar que en España ambas obras fueron impresas en 1840; por lo tanto, llegamos a la conclusión que el *fiat lux* del subgénero no sólo es reconducible a Dumas, sino también a Lamartine.

¿Pero cómo fue recibido por el público de lectores este *Viage a Oriente*? El primer comentario a manera de presentación que hemos encontrado se halla directamente en la edición de 1846<sup>128</sup> y es escrito por su traductor, un desconocido “\*\*\*\*”. Primero se nota la huella neoplatónica al definir Lamartine (1846: VI) como «un filósofo que con tanta sabiduría discurre acerca de la inestabilidad de las cosas mundanas»; luego, se le describe como un «tierno meditador que vagaba por las montañas del Mâconnais o se dejaba mecer muellemente sobre el golfo de Nápoles.»<sup>129</sup> El traductor también proporciona informaciones sobre el día de la partida de Lamartine hacia la Tierra Santa junto a su familia —«En junio de 1832 salió Mr. de Lamartine para el Oriente. Su esposa y su hija única le acompañaban en esta poética peregrinación [...] (X)— para luego dar cuenta de la «pérdida dolorosa de su hija, que formaba toda su delicia».<sup>130</sup> A continuación, realiza un esbozado análisis de la misma obra, de la que

---

<sup>128</sup> De hecho, en la edición de 1840 no aparece ninguna introducción o prólogo del traductor Camús.

<sup>129</sup> Sin duda tuvo que ser de impacto la bella descripción de Nápoles (al lado del Vesubio, recordamos, «perdiendo su dorada cumbre entre nubes de humo y de púrpura») que «tanta impresión había causado» en Lamartine.

<sup>130</sup> De hecho, al final del tomo I, el editor francés (en Lamartine, 1846: 577) señala una interrupción del relato ocasionada por la muerte de la hija del autor: «Aquí se halla interrumpido el diario del autor. A principios de diciembre tuvo la desgracia de perder a Julia; su única hija arrebatada por la muerte en dos días: precisamente en el momento en que su salud alterada ya en Francia, parecía restablecida completamente por el aire de Asia: expiró en los brazos de sus padres, ya en la casa de campo donde Mr. Lamartine se había establecido con su familia para pasar el invierno en las inmediaciones de Beyruth [sic].» Tras la nota del editor, leemos una conmovedora dedicatoria del mismo Lamartine (1846: 581) dedicada a Julia: «Yo había dejado, no lejos bajo el ala maternal, a mi querida hija, mi hija, mi esperanza, mi delicia; mi tesoro: su imagen bellísima no podía borrarse de la memoria, a su rayo de luz su

retoma el manifiesto de intenciones —«estas notas son sólo el golpe de vista trazado de un pasajero que ve escaparse detrás de él los paisajes, y que para conservar memoria de ellos tira algunas rayas con el lápiz [...]»— considerándolo evidentemente de gran importancia ya que introduce tanto la técnica con la que se relatará el viaje a Oriente, como una de las pautas fundamentales del subgénero literario *en sí*. Y concluye adoptando la terminología pictórica especificando que el lector hallara en el *Viaje* una «bella galería de retratos de mujeres orientales», «preciosos cuadros marítimos» y, en general, «descripciones pintorescas». (XII)

Por lo que se refiere a la difusión de la obra de Lamartine, no tenemos dudas de que al menos la edición de 1846 empezara a circular entre los lectores, nos lo confirma este «Prospecto» publicado en el *Boletín de Cáceres* del 18 de abril de 1846 de la colección «La Lectura, biblioteca del pueblo», la cual se presenta como una «colección selecta y económica de las mejores obras de *Viajes, Historia, Poesía, Crónica, Teatro, Novela* y *Cuento tradicional* de los escritores más célebres nacionales y extranjeros, antiguos y contemporáneos». Entre estos ejemplares económicos (lo cual presupone una mayor difusión, recuérdese la «baratura sin ejemplo» de las *Impresiones de viaje* de Dumas) figura también la obra de Lamartine:

EL VIAJE A ORIENTE por *Mr. Lamartine*, vertido con esmero al castellano, de la última edición<sup>131</sup>, figurará también en nuestra Biblioteca. El interés y la elevación constante en que nos habla de la historia y de las costumbres de aquellos países, cuna del redentor, conocidos en el rezo de todas las oraciones, y en todos los idiomas del mundo, nos han movido a considerar esta obra digna del lugar que la preparamos, persuadidos de que por su filosofía y por la sublimidad de sus conceptos, debidos a la imaginación del escritor más tierno y apasionado de la Francia, será recibida con agrado.

Y con la difusión cada vez mayor de la obra se manifiestan sus primeros efectos, como el hecho de que Lamartine empezara a granjearse sus imitadores. Uno de ellos es Francisco María Tubino y Rada, cuya oración («A Dios») sobre la naturaleza como reflejo visible de la divinidad invisible y publicada en *La Ilustración* del 16 de febrero de 1857 pone expresamente que es a «Imitación de Lamartine»:

---

encantadora huella era seguida por todas partes, ¡y ningún padre la vio pasar sin tornarse a mirarla para demostrarme su envidia!»

<sup>131</sup> Siendo este «Prospecto» de 1846, la «última edición» debe ser seguramente la de Madoz y Sagasti, publicada en ese mismo año.

Mugan los vientos; cúbrese el horizonte de caprichosas y opacas nubes; ábrense las cataratas del cielo; rasga la atmósfera el cárdeno relámpago; estalla el rayo en la altura; y tú, Señor, desde tu excelso trono que se extiende sobre la inmensidad de lo infinito, comprendes y notas omnisciente sus misteriosas armonías. [...]

Pero aún más completo nos parece el homenaje titulado «Lamartine» escrito por Ricardo de Federico y publicado en *El Museo Universal* el 23 de septiembre (siempre de 1860) en el que se desglosan con detalle todos los aspectos de *El viaje a Oriente*: primero se describe el estilo, considerado «sencillo, elegante [y] sublime». A continuación, se subraya el fuerte subjetivismo alegando que «no se puede leer este magnífico poema sin tomar parte en las sensaciones del autor y acompañarlo en las vicisitudes de su alma».<sup>132</sup> Luego, define la obra un «*álbum* [cursiva nuestra] de viaje», quedando implícito su pintoresquismo, y expresa toda la inefabilidad de los lugares místicos, como los de la Tierra Santa, ya que «sus más sublimes misterios no caben tal vez en mi mente, vulgar y estrecha para abarcar tales impresiones [...]» Y concluye manifestando el deseo de «tener por compañero de viaje a Lamartine», además de Chateaubriand: «ellos serán mis guías y maestros...», colocando así el primero como modelo literario de referencia, al igual que ocurrió con Dumas.

Por otro lado, Ángel Fernández de los Ríos justo dos semanas después siempre en *El Museo Universal* presenta a Lamartine como viajero de renombre; de hecho, al constatar la cantidad innumerable de visitas que recibía Roma, la «ciudad eterna», exclama: «mil viajeros», y luego: «¡y qué viajeros!» refiriéndose a «Chateaubriand y a Lamartine, [los cuales] [habían] hecho [de Roma] magníficas descripciones que todos hemos recordado con avidez en edad madura».<sup>133</sup> Dicho paso es de relieve ya que

---

<sup>132</sup> Estamos de acuerdo con Tzvetan Todorov (1993: 32) que escritores como Lamartine «no aspiran más que a conocer un solo ser: él mismo. No tendremos —sigue el estudioso— más que un viajero que se desplaza rápidamente, muy rápidamente, evitando fijarse en cualquier objeto que pudiera separarle de lo que para él tiene un interés infinitamente mayor: él mismo; un viajero que prefiere escucharse más que escuchar a los demás.»

<sup>133</sup> Es probable que Fernández de los Ríos se refiera a la estancia en Italia de Lamartine y a su paso por Roma, reflejado en la novela semi autobiográfica *Graziella* —«L'antiquité [de Roma], au lieu d'être un ennui, devint pour moi un *sentiment* [cursiva nuestra].» (Lamartine, 1892: 17)—, asimismo como los versos de Lamartine dedicados a las ruinas itálicas publicados en su *Le dernier chante du pèlerinage d'Harold* (1825). En el *Viaje a Oriente*, en cambio, las descripciones de Roma se hacen *en passant* a manera de rememoración del pasado. Léase, por ejemplo, este paso: «Las bellas piedras de la columnata del Vaticano, las sombras majestuosas y colosales de S. Pedro en Roma, no me han permitido salir nunca de su lado sin una pena y una esperanza de volverlas a ver [...]» (Lamartine, 1846: 135) o también esta evocación: «¡Oh campos de Roma! ¡Sepulcros dorados de los Scipiones, y fuente verde y sombría de Egeria! ¡Y tu cielo también! Este cielo celebrado del Atica, ¿excede por ventura al firmamento de Roma?» (149) Por lo que se refiere a Chateaubriand, escribe Carmen María López López (2017: 105) que

coloca a los dos como viajeros de *transición*: ambos realizan sí una expedición a las ruinas clásicas en calidad de herederos del *grand tour*; aun así, el afán formativo de la escuela ilustrada es ahora acompañado (por no decir que queda *supeditado*) por la modalidad sentimentalista romántica.

Ya alcanzados los años 60, aún se habla de Lamartine y de su viaje a la Tierra Santa en términos “impresionistas”: en una reseña publicada en *La Libertad* del 26 de marzo de 1864, se le califica junto a Chateaubriand como «el más insigne peregrino de nuestros días», cuya «entonación es sublime cuando habla de las impresiones que sintiera su alma al postrarse de hinojos ante el sepulcro de Jesucristo».

También Carlos Guido Spano en su homenaje a raíz de la muerte del escritor, en el número de marzo de 1869 de *La Revista de Buenos Aires* primero trae a colación el prólogo de las *Meditaciones poéticas* escrito por el mismo Lamartine («la poesía es el eco de las impresiones más misteriosas del alma [...]»), para luego nombrar enseguida el *Viaje a Oriente*: «No bastaba a la poderosa organización del poeta, el dulce clima de las verdes colinas donde le coronaron las musas. Necesitaba más ámbito y más luz: partió para el Oriente», como si el intenso misticismo de esa tierra pudiera conectar a Lamartine con las más altas regiones de la sublimidad, al igual que el acto poético. Y tampoco nos parece casualidad que nombrara la «luz» de esas tierras, ya que por ser tan intensa y *difusa* da la impresión que todo se derrita y se disuelva hasta casi, casi tener la sensación de alcanzar lo sobrenatural. Concluye el argentino que el resultado de la «partida» a Oriente es una «espléndida odisea, llena de interesantes peripecias, de mórbidos y pastosos paisajes, de resplandecientes descripciones, de reflexiones profundas, de amena y galana erudición<sup>134</sup>».

Y ya alcanzado el último tercio del siglo XIX, aún se habla de Lamartine y de sus “impresiones del alma”. Es el caso de Clarisse Coignet, la cual en una biografía del escritor francés publicada en la *Revista Contemporánea* del 15 de marzo de 1879 escribe que

El Oriente engrandeció su genio con las fuertes impresiones que se sienten en sus ámbitos [ya que] el contacto con la naturaleza dio, en efecto, más color y más brillo a su imaginación y el roce con aquellas razas más profundidad a su alma.

---

«quizás sea el viajero francés que mejor supo pintar los paisajes de Italia con la conciencia de su alma. Aflora en él lo que Attilio Brilli denominó el descubrimiento sentimental de Italia».

<sup>134</sup> Con los adjetivos “galano” y “ameno” Spano se refiere a una erudición no ya farragosa, sino mucho más *aligerada*.

Concluimos con una última referencia del *Viaje a Oriente* encontrada en la novela de Teodoro Guerrero titulada *Anatomía del corazón* (1856), cuyo tono galante que se percibe en el diálogo entre dos personajes (la marquesa del Fresno y el general Carlos de Medina) sugiere el hecho de que las “impresiones” de Lamartine estuvieran “de moda” incluso entre los ambientes domésticos y algo coquetos de la aristocracia de entonces:

—¿Ha leído usted, marquesa, las impresiones de Lamartine [junto a las de Chateaubriand] en sus viajes a Oriente? —¡Oh sí! —Yo también he consagrado mis pocas horas de descanso a los grandes ingenios. (Guerrero, 1856: 59)

A partir de esa mitad del siglo XIX, al igual que la marquesa de Fresno serán muchos los que consagrarán sus horas «a los grandes ingenios» como Lamartine, Chateaubriand o Dumas. E igualmente muchos serán los mismos «grandes ingenios»: autores mayores y de tomos monumentales cuyos relatos “de impresiones” han llegado a nuestro días. Entre todos estos, hemos seleccionado unos cuantos cuyo análisis de sus textos se llevará a cabo en los capítulos a continuación.



## CAPÍTULO III

### LO *SUBLIME* EN LAS “IMPRESIONES DE VIAJE”

#### 3.1 La estética de lo *sublime*: unas palabras de introducción

En los capítulos anteriores se ha hablado de como la “nueva sensibilidad” de los viajeros románticos fuera el impulso de una peculiar forma narrativa, hasta entonces inédita, de relatar un viaje. Sabemos que el resultado ha sido un género, dentro del más amplio género de la literatura de viaje, denominado “impresiones de viaje”.

En más de una ocasión hemos visto como el autor-viajero experimentara un estado de “sobrecogimiento” al contemplar el paisaje. Se recordará como Dumas, al divisar el inmenso despliegue de la *Mer de Glace*, hablara en sus *Impresiones de viaje* de «espanto físico» al verse «tan pequeño y perdido en medio de tan grandes cosas»; o como Lamartine se sintiera «incapaz de soportar durante mucho tiempo las sensaciones tristes y horrorosas» surgidas a raíz de la contemplación del páramo alrededor de Jerusalén. Pero ¿a qué se debe este “espanto físico”? Y ¿qué características debe tener un paisaje para que el viajero experimente semejantes sensaciones?

Rubio Jiménez (1994b: 35) en una introducción al tema escribe que el viajero romántico empezará gradualmente a dejar constancia de su vivencia de lo *sublime* al encontrarse en un entorno natural dotado tanto de grandeza como de majestuosidad. Ejemplos de ello, los abismos de las montañas, el inmenso océano durante una tormenta asimismo como —añade— «la contemplación de los monumentos del pasado». Y concluye que esta «*estética de lo sublime*», junto a la de lo *pintoresco*, llegará a «modificar radicalmente el estudio de las relaciones entre el arte y la naturaleza».

Pero lo sublime es ante todo una condición psicológica humana; así que para su correcto estudio hay que interrogarse primero sobre la puesta en marcha de esta peculiar vivencia en el ámbito anímico. Es esta y no otra la correcta clave de lectura que nos permitirá entender ciertas pautas y temas literarios propios de esa narrativa de viaje que se difundió durante todo el siglo XIX y que cogió el nombre, como sabemos, de “impresiones de viaje”.

#### 3.2 Lo *sublime* como caldo de cultivo: planteamiento filosófico

Para investigar correctamente lo sublime es necesario situarse en esa transición prerromántica de la segunda mitad del siglo XVIII en que la percepción sensualista

lockiana (traducida, como hemos visto, en literatura como la “primera visión de impacto”), será completada por la sucesiva idealización de lo vivido así como teorizado por la escuela filosófica alemana.

A abrir la vía al análisis de esta peculiar vivencia en la época contemporánea, fue el estudio de Joseph Addison titulado *Los placeres de la imaginación*, originariamente publicado en la revista inglesa *The Spectator* en 1712.<sup>135</sup>

En su «Introducción» al ensayo Tonia Raquejo (en Addison, 1991: 27), cuya edición española de *Los placeres* tomamos como referencia, escribe que lo novedoso de las teorías del filósofo de Milston residía en la superación de las reglas artísticas de carácter clasicista para rehacerse a la imaginación como fuente de la actividad creadora. Luego, enumera las tres «poéticas» presentadas por Addison «que el romanticismo desarrollará —añade— con posterioridad»: la de lo «bello», la de lo «grande» y la de lo «pintoresco». Dejando de lado por ahora la última, nos centraremos en las primeras dos y veremos en qué se diferencia la una de la otra.

Sin embargo, empezaremos centrándonos en el término “imaginación”, ya que es a través de esta facultad del ánimo que es posible desarrollar especiales vivencias como la de lo sublime. Para respaldar su tesis, Addison trae a colación fuentes clásicas como el tratado escrito en el siglo I por el autor griego Longino titulado *Sobre lo sublime*. Como observa Raquejo (en Addison, 1991: 36), el tratado se divide en dos partes: primero explica «qué es lo sublime en el arte de la retórica»; luego, se propone «indagar sobre las causas que convierten al discurso de un orador en palabras sublimes».

A estas alturas, hay que ver cuáles son las funciones de la imaginación en la mente humana. Según Longino se trata de una facultad capaz de reelaborar con viveza alguna ocurrencia pasada; lo mismo, dirán dieciséis siglos más tarde tanto Descartes como Locke al hablar de la imaginación como algo dependiente de la memoria. En el detalle, Locke nombra los “productos positivos” con origen negativo: como la oscuridad (positiva) es *ausencia* (negativo) de luz, la imaginación arrancará cuando el objeto recordado no esté presente en ese momento. Perfecta ejemplificación de esta teoría en el ámbito artístico-literario son las catedrales (asimismo como los templos religiosos de menor tamaño) caracterizadas por esa peculiar disposición lumínica que coge el nombre

---

<sup>135</sup> Los ensayos fueron publicados desde el número de *The Spectator* fechado 21 de junio de 1712 hasta el del 3 de julio del mismo año. Para su visión de conjunto remitimos Addison & Steel and Others, *The Spectator in four volumes*, edición de Gregory Smith e introducción de Peter Smithers, Londres, Dent, Nueva York, Dutton, 1945.

de *claroscuro*. Y poco esfuerzo nos cuesta pensar que lo que no se ve ya que está rodeado por la oscuridad, justamente se imagina.<sup>136</sup>

Volviendo a Addison, a medida de que se avance en la lectura de su ensayo vemos como el tono de la tradición ilustrada adquiere poco a poco un sabor típicamente prerromántico. De hecho, el autor inglés llegará a afirmar que la imaginación no sólo es capaz de recomponer fragmentos de memoria, sino también de plasmar *mundos nuevos* como derivaciones fantasiosas de lo recordado. A tal propósito, nombra el sentido de la vista y como ésta ayude a recordar las ocurrencias pasadas para *modificarlas* en un segundo momento:

Este sentido [la vista] provee de ideas a la imaginación. Así por placeres de la imaginación o de la fantasía, sólo entiendo los placeres que nos dan los objetos visibles [...] A la verdad no puede la fantasía presentarnos una sola imagen, que no haya entrado en ella primero por la vista; pero podemos *retener, alterar, y componer* las imágenes recibidas, y formar de ellas cuantas pinturas y visiones agraden más a la fantasía; tanto, que por esta facultad un hombre encerrado en un calabozo puede entretenerse con escenas y países más bellos; que cuanto se encuentran en toda la naturaleza. (Addison, 1991: 130-131)

De ahí, el sustancial despegue de la concepción mecanicista: la mente no sólo almacena imágenes, sino también es capaz de *crear* de aquéllas otras nuevas e insospechadas. A través de esta doble función de la imaginación se establecerían entonces dos tipos de verdad: la primera, definida “filosófica”, se basa en el uso de la razón; la segunda, llamada “poética”, va *más allá* de la verdad filosófica.<sup>137</sup>

Aun así, pensar que Addison con *Los placeres de la imaginación* renegara de la escuela ilustrada sería grave error ya que, como aclara, es esencial que la imaginación quede siempre supeditada al uso de la razón. De hecho, si la primera se encontrara en un

---

<sup>136</sup> Ya Longino hablaba de *ausencia* en el ámbito de la expresión vocal: «Al ser el eco del espíritu noble, a veces no necesita de palabras para expresarse. Un pensamiento desnudo y sin voz, por sí solo, a causa de esta grandeza de contenido, causa admiración». También Edmund Burke, cuyas teorías analizaremos a continuación, llega a la conclusión que si el silencio es ausencia de sonido como la oscuridad lo es de la luz, lo sublime, entonces, surge de la *privación*. (Raquejo en Addison, 1991: 45) Incluso una oración breve puede resultar sublime por su efecto de potencia desmesurada: «Il sublime consiste sovente anche in una sola sentenza: quasi come anche i deboli lumi, irradiati dal sole spariscono, così il sublime, da ogni lato diffuso, oscura i sofismi retorici.» (Longino, 1834: 116). Perfecto ejemplo es la frase inicial del Génesis, recogida por Nicolas Boileau (1722: 235) en su *Traité du sublime* y «paroles de Longin»: «Dieu dit; Que la lumière se fasse; et la lumière se fit.»

<sup>137</sup> No es casualidad que Richard Hurd (1762: 93) en sus románticas *Letters on Chivalry* hablara del ejercicio poético como del resultado de la imaginación: «Whereas the poet has a world of his own, where the experience has less to do, than consistent imagination. He has, besides, a supernatural world to range in. He has Gods, and Faeries, and Witches at his command.»

estado de total libertad, sin ser gobernada por el entendimiento, correría el riesgo de extraviarse y producir estados de locura y delirios:

Quando el cerebro está dañado por algún accidente —escribe Addison— o desordenado y agitado el ánimo de resultas de algún sueño o enfermedad, la fantasía se carga de ideas feroces y aciagas, y se aterra con visiones de monstruos horribles.» (Addison, 1991: 238)

El enfoque aparece aún mesurado y muestra la deuda con el clasicismo de Longino. En otras palabras, es indispensable que «lo sublime se [sometaa] una serie de reglas técnicas», afirma Raquejo (en Addison, 1991: 36), de otro modo el genio, «sin disciplina y abandonado a sus impulsos», podría dar resultados peligrosos.<sup>138</sup>

También en el ámbito semántico Addison sigue fielmente las teorías de Longino: «En su origen, la palabra griega que correspondía a la traducción latina *sublimae* significaba *transportar, elevar, purificar, convertir en algo mejor*. De ahí que se usara para indicar un grado de excelencia fuera de lo normal, es decir, para indicar todo aquello que se sitúa *por encima*.»<sup>139</sup> (47)

Por su parte, Addison clasificará todo aquello que se sitúa por encima de lo común con el sustantivo de “grande”, calificativo que usará en lugar de “sublime”.<sup>140</sup> Las referencias se buscan siempre en la naturaleza; en lo específico; son considerados “grandes” entornos naturales como

las vistas de un campo abierto, un gran desierto inculto, las grandes masas de montañas, riscos, y precipicios elevados, y una vasta extensión de aguas, en que no nos hace tanta sensación la novedad o la belleza de estos objetos, como aquella especie de magnificencia que se descubre en estos portentos de la naturaleza. (Addison, 1991: 139)

---

<sup>138</sup> Leamos directamente las palabras de Longino (1814: 166) acerca del uso de la razón: «E siccome in maggior pericolo sono i navigli quando si lasciano in loro balia, senza governo, malfermi, e privi di zavorra, così avviene de' grand'ingegni allorché sono abbandonati al solo slancio e ad una inesperta audacia. Per lo che, come molte volte ad essi è necessario lo sprone, così anche il freno. Infatti ciò che dice Demostene della comune vita degli uomini, che il massimo de' beni sia l'esser felice; ed il secondo, e non minore del primo, l'avere senno; il quale cui manchi priva certamente anche dell'altro [...]»

<sup>139</sup> «Trattandosi dunque degli oratori di grand'ingegno, [...] sebbene essi si trovino molto lontani dall'esser affatto senza errori, [...] il sublime *gl'innalza* [cursiva nuestra] ad una magnificenza quasi divina [...]» (Longino, 1834: 166)

<sup>140</sup> Estamos de acuerdo con Raquejo (en Addison, 1991: 56-57) que la elección del sinónimo se debe probablemente a una vinculación con lo sacro. Colegimos por la estudiosa que el término “sublime” aparecerá por primera vez en los comentarios publicados en *The Spectator* de la obra de Milton *El paraíso perdido*.

A continuación, el inglés realiza una comparación entre los efectos provocados por la contemplación de un paisaje abierto y airoso y la de un horizonte mucho más reducido: en el primer caso, percibiríamos una «sensación de libertad»; en el segundo, en cambio, el ánimo quedaría «aprisionado». Y concluye escribiendo que las «vistas extensas» son tan agradables como «lo son al entendimiento las especulaciones de la eternidad y del infinito» (*ib.*), acercándose de puntillas, como veremos, a la filosofía de Kant.

La ulterior comparación es entre las obras de la naturaleza y las realizadas por el hombre. El ejemplo es el del entorno silvestre *creado o recreado* por mano ajena:

Hay más grandiosidad y maestría en los broncos y desaliñados golpes de la naturaleza, que en los delicados toques y adornos del arte. Las bellezas de un jardín o del palacio más suntuoso están encerradas en un corto recinto: la imaginación [por consiguiente] inmediatamente lo traspasa [...] y vaga hacia todas partes sin que nada le contenga. (142)

Son párrafos como estos que demuestran una mentalidad ya prerromántica: de hecho, al comparar los «broncos y desaliñados golpes de la naturaleza» con «las bellezas de un jardín en un corto recinto» notamos ya una anticipación a la imagen romántica del bosque salvaje en contraposición al jardín de estilo renacentista con sus líneas geométricas y rigurosas. Aun así, el modelo no deja de ser el clásico Longino (1834: 167) ya que «nelle opere naturali si ammira la grandezza; mentre nell'arte — comenta— l'esattezza poiché si ricerca nelle statue la somiglianza all'uomo.»

El concepto de grandezza en el sentido de *sobrecogedor*, asimismo como la oposición entre el tópico del bosque y el del jardín, le servirá a Addison para llegar a un punto clave, es decir ilustrar la diferencia entre un objeto percibido como “sublime” y otro clasificado como “bello”. Asimismo, introducirá también la categoría de “extraño” que a su vez se diferenciará de las anteriores. Para ejemplificar las tres categorías, el inglés trae a colación el estilo literario de tres autores clásicos: Homero, Virgilio y Ovidio. Y justifica así su elección:

El que lee la *Iliada* [de Homero] [siente lo *grande*] ya que juzga que viaja por un país deshabitado, donde la fantasía se entretiene con mil prospectos<sup>141</sup> salvajes de desiertos áridos, páramos extensos, florestas espesas y mal cortadas rocas y precipicios. Por el contrario, [el que lee] la *Eneida* [de Virgilio] [siente lo *bello*] [ya que le parece estar en] un jardín bien

---

<sup>141</sup> Con “prospectos” Addison se refiere a los panoramas, las vistas o el horizonte muy abierto.

ordenado, donde no se halla parte alguna sin adorno, ni se echa la vista sobre un pedazo de terreno que no produzca alguna planta o alguna flor bella. [Por último], [siente lo *extraño*] [el que lee] la *Metamorfosis* [de Ovidio] [ya que tiene la sensación de pasearse] por un suelo encantado; [sin ver] alrededor sino escenas mágicas. (Addison, 1991: 183)

La tripartición es propia de la herencia clásica; aun así, notamos un claro tono prerromántico al afirmar el inglés que incluso sentimientos como el *terror* o el *espanto* pueden resultar “sublimes”. Y al preguntarse el porqué de este deleite «cuando el sentirlos y aún el tenerlos nos [incomodaría] tanto en otras ocasiones»; la razón se hallaría en «la reflexión que hacemos de ellos nosotros mismos» (189); es decir, el sabernos seguros ante algo espantoso:

Nos complace no poco la consideración de que *no estamos a peligro de [ello]* [cursiva nuestra] [ya que] [lo] vemos al mismo tiempo tan [temible] como [inocente]; y cuanto más terrible sea su apariencia, tanto mayor es el placer que recibimos del sentimiento de nuestra propia seguridad. (189)

En este fragmento el inglés nos informa que lo sublime puede ser provocado tanto por las visiones grandiosas y magníficas del escenario natural como por las que también resultan terroríficas (en este caso los «riscos» y los «precipicios elevados» mencionados *supra* nos valen como ejemplo). El motivo se encuentra en la disposición de ánimo, asimismo como de la posición física, del observador: siempre y cuando nos encontremos a salvo del peligro, el *horror* percibido se mezcla al *placer*. Es esta compenetración entre opuestos la que provoca lo “sublime”. Como veremos, este concepto de *superioridad moral* hacia el peligro, asimismo como de seguridad física frente a ello— «Estos objetos los vemos al mismo tiempo tan temibles como inocentes; y cuanto más terrible sea su apariencia, tanto mayor es el placer que recibimos del sentimiento de nuestra propia seguridad» (*ib.*)— será retomado unas décadas más tarde tanto por Kant como por Schiller.

Pero antes de adentrarnos de lleno en las teorías de estos dos filósofos, es preciso analizar otro tema que, junto a la imaginación, se presenta como fundamental presupuesto para la peculiar vivencia. Para experimentar lo sublime como tal, también es necesario tener *gusto*. Del estudio de esta cualidad humana, se encargó Hugh Blair en sus *Lecciones sobre la retórica y las bellas artes* de 1783. El incipit del ensayo es una definición general del gusto:

Se puede definir el gusto [como] “la facultad de recibir placer de las bellezas de la naturaleza y del arte”. Parece más a una sensación de un sentido, que a una operación del entendimiento: y por esto ha tomado nombre de aquel, por el cual recibimos y distinguimos los placeres de los manjares. Pero no se ha de inferir de aquí, que la razón no tenga parte alguna en el ejercicio del gusto. Aunque este viene a parar en cierta sensibilidad natural a la belleza; la razón le ayuda en muchas ocasiones, y extiende sus facultades. (Blair, 1815: 6)<sup>142</sup>

Como Addison, también Blair muestra su pertenencia a la escuela ilustrada y subraya la importancia de la razón incluso para cuestiones relacionadas con el ámbito sensorial (aunque aclara que más que una sensación «parece a una operación del entendimiento»). Y explica el inglés que el hecho de que exista cierta desigualdad de gustos entre los hombres depende de «la mayor o menor finura de las facultades intelectuales», asimismo como de «la educación y el cultivo». (7)

A estas alturas, para tener buen gusto hay que desarrollar otras dos cualidades: la *delicadeza* y la *corrección*. Explica Blair que la primera se refiere a la «perfección de la sensibilidad» —y para eso «son necesarios unos órganos muy finos o facultades que nos hagan descubrir aquellas bellezas ocultas a los ojos vulgares»—; la segunda, en cambio, se refiere a la «mejora que recibe aquella sensibilidad, ayudada —y aquí vuelve la importancia de la razón— del entendimiento.» (11) Y es más, ya que a la hora de abordar el tema de la diversidad de gustos, lo cual podría solucionarse con un simple “los gustos son gustos y no se discuten” —el inglés pregunta: «¿Se deberá inferir de aquí, que, según el proverbio, “sobre gustos no hay disputa”; y que se ha de tener por bueno todo lo que agrada, únicamente porque agrada?» (12)— Blair es categórico: opinar que «con el mismo gusto se puede leer [tanto] una leyenda antigua de caballería, como la *Ilíada* o la *Odisea*», sería manifestar «falta de talento», asimismo como un

---

<sup>142</sup> A pesar de haber utilizado una edición sucesiva, hay que remitir la entrada completa de la primera española: *Lecciones sobre la retórica y las bellas artes, por Hugo Blair. Las tradujo del inglés Don Joseph Luis Munarriz*, Madrid, Oficina de D. Antonio Cruzado, 1798. Consta de 4 tomos. Señalamos que José Luis Munarriz fue también el traductor de la edición española de *Los placeres de la imaginación*. Raquejo (en Addison, 1991: 117) avisa que tanto en *Los placeres* addisonianos como en las *Lecciones* de Blair, el traductor aplica una serie de filtros y domesticaciones típicos de la lengua de llegada. Por ejemplo, en el caso de Blair «Munarriz substituyó los ejemplos ingleses por españoles que él creía correspondientes a los que Blair presentaba, y así introduce capítulos dedicados al estilo de Cervantes (lección XX), Saavedra (lección XXI) o Demóstenes (lección XXII), por citar algunos ejemplos. La justificación reside en que «haciendo esto... creo haber hecho lo mismo que hubiera ejecutado Blair si hubiese escrito entre nosotros». Aunque con críticas, Munarriz consultó también la versión francesa de la obra de Blair (*Leçons de Rhétorique et de Belles-Lettres, edición de M. Cantwell*, París, Pougin, 1797).

gusto «enteramente corrompido» o «nada conforme a [su] modelo». (13-14) Lo que se infiere aquí es que el gusto es sí subjetivo; aun así, existen unos estándares universales considerados indiscutibles.<sup>143</sup>

Al mismo tiempo, Blair añade que es posible realizar una tarea de refinamiento a través de la «educación» y del «cultivo»: el resultado es un «gusto delicado» que «ve diferencias donde otros no las divisan» y al que «no se le escapan las bellezas más finas». (10-11) En otras palabras, se trataría de un *entrenamiento* del ejercicio imaginativo y la línea no deja de ser la de Addison (1991: 134) al afirmar éste en sus *Placeres* que «el que posee una imaginación delicada participa de muchos y grandes placeres de que no puede disfrutar un hombre vulgar.»

Y como este último, también en Blair (1815: 22) se nota la pertenencia a la escuela neoclásico-ilustrada ya que al abordar, después del “gusto”, el tema de lo “sublime” lo define como «una especie de admiración y expansión del ánimo que lo *eleva* [cursiva nuestra] sobre su estado ordinario» (siempre y cuando, claro está, el ánimo esté suficientemente “entrenado”). Es así que lo sublime sería en todo caso una elevación hacia la *luminosidad* de las más altas regiones del pensamiento; y no es un caso que Longino (1834: 94) escribiera que «l'anima vostra viene naturalmente *innalzata* [cursiva nuestra] dal vero sublime.»

Pero si la tradición clásica concebía lo sublime como una *ascensión* hacia arriba ya que está implícitamente asociada a la luz como resultado de la herencia ilustrada, será con las teorías de Edmund Burke expuestas en la *Indagación filosófica de lo bello y de lo sublime* (1757) que la vivencia de esta estética emprenderá la *bajada* hacia parajes oscuros, alcanzando incluso el campo de lo terrorífico. El típico escenario romántico en el que predomina lo abismal y lo sombrío empezará a coger forma.

Pero vayamos por partes, ya que el íncipit es aún fiel al modelo addisoniano: de hecho, el filósofo nacido en Dublín (2010: 12) habla de la importancia de la imaginación al vivir lo sublime, afirmando como esta facultad de la mente traiga mayor placer en establecer semejanzas más bien que diferencias. Y «es a partir de este principio —explica— que las naciones más ignorantes y bárbaras han sobresalido con

---

<sup>143</sup> Se vislumbra fácilmente el influjo platónico al aclarar el inglés: «[Quien] tiene un gusto correcto jamás se deja deslumbrar de bellezas aparentes [ya que] conserva siempre a la vista [su] *modelo* [cursiva nuestra].» (10-11)

frecuencia en similitudes, comparaciones, metáforas y alegorías.» (Burke, 2010: 42-43)<sup>144</sup>

Pero adentrándonos en su obra notamos como el filósofo adopte progresivamente el *modus romántico* cuando en el capítulo titulado «Alegoría y pesar» expresa uno de los temas típicos de esta corriente literaria: la *añoranza*. Este peculiar sentimiento, que el autor denomina «pesar», surge cuando el dolor se funde con el placer creando en el ánimo una sensación de *placentera melancolía*: «Si el objeto [del placer] se pierde de tal manera que no hay posibilidad de gozar de él otra vez, —explica— se produce una pasión de la mente que se llama *pesar*.» Y concluye que «la persona que tiene un pesar, sufre que la pasión crezca en ella», «se abandona a ella» y, al final, «la *ama* [cursiva nuestra]», convirtiéndose entonces en pensamiento sublime. (64) Al igual que Addison, el ejemplo viene de la literatura clásica, en lo específico de la *Odisea* de Homero que «tanto abunda de imágenes naturales que nos mueven [conmueven]; no [teniendo] alguna que hiera más que la de Menelao y sus melancólicas reflexiones, que por melancólicas que sean le causan placer.» (65)

Continúa Burke que el “pesar” reenviaría a su vez al concepto de *pérdida*, volviendo así a los productos positivos-negativos de Locke. Paradigmático de ésta, el abandono amoroso del que el irlandés extrae la figura del amante que experimenta la separación con consiguiente rememoración de «los placeres de que gozó o esperaba gozar». (67-68) Se trataría entonces de la clásica dialéctica platónica, en el que «la pasión del amor, originada por el verdadero placer, es capaz de mezclarse con una *especie de malestar* [cursiva nuestra]». <sup>145</sup>

Luego, plenamente romántica es la dirección hacia la cual se dirige la vivencia de lo sublime, emprendiendo el *descenso* hacia parajes sombríos y misteriosos. En

---

<sup>144</sup> Se nota aquí la deuda hacia el filósofo napolitano Giambattista Vico y su *Scienza Nuova* según el cual los hombres primitivos, otorgando a los objetos de la naturaleza y a los eventos cíclicos *esencia animada*, fueron los primeros creadores de metáforas —«i primi poeti», explica, ya que cada metáfora venía a ser una «picciola favoletta», un pequeño cuento. (Vico, 1852:152)— Y como las metáforas se crean a través de una «similitud» de conceptos, he aquí la importancia de la imaginación, que crea el objeto fenoménico, otro *derivado*. A tal propósito, *cfr.* Emma Nanetti, «Una picciola favoletta. La fortuna della metafora vichiana nel Novecento», *Laboratorio dell'ISPF*, vol. XV, 2018.

<sup>145</sup> El tema del amor perdido revela el influjo de la lírica cortés medieval. A tal propósito realiza un exhaustivo recorrido desde la edad media hasta la contemporaneidad Denis de Rougemont (1981) en *El amor y occidente*, en el que se ilustra el *dolor deleitoso* de petrarquista memoria partiendo de: 1. La práctica religiosa de «desprendimiento supremo de toda ley material» (82) llevada a cabo por la secta cátara en el siglo XIII; 2. La parentela de ésta con una mística árabe y un maniqueísmo iraní de influencia gnóstica y platónica; 3. La transformación de esta mística en literatura a través del tema de la mujer inalcanzable (propio de la lírica cortés) y la confluencia en la mística extática de Santa Teresa con su «vivo sin vivir en mí» y el «muero porque no muero». Asistimos, escribe Rougemont «a un extraordinario retorno y ascensión de la herejía [cátara] a través del rodeo de una retórica que creó contra la Iglesia y que la Iglesia la sustrae por medio de sus santos.» (167)

consonancia con esta “bajada a los íferos”, son esos sentimientos extremos como el dolor o el peligro que Burke define como «las pasiones más poderosas de todas». La deuda con Addison y su primeriza visión de lo «terrible» es bien visible aún, aunque el tono de Burke es mucho más hiriente:

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. (66)

A continuación, reitera que «las ideas de dolor son mucho más poderosas de aquellas que proceden del placer», *siempre y cuando* el peligro o el dolor «no acosen demasiado»; de hecho, es únicamente «a ciertas distancias y con ligeras modificaciones que pueden ser y son deliciosos». (*ib.*) Y como ejemplo de circunstancia terrorífica opuesta a la elevación luminosa de matriz ilustrada, trae a colación el entorno envuelto en la *oscuridad*, «necesario para que una cosa sea [o mejor dicho, *parezca*] muy terrible» (89)<sup>146</sup>: una vez conocido «todo el alcance de cualquier peligro —asegura— gran parte de nuestra aprensión desvanece». Y concluye que «para ejercer una influencia sobre las pasiones [es decir para percibir lo sublime] está lejos de ser absolutamente necesaria una claridad de las imágenes» (*ib.*), marcando así el definitivo distanciamiento de la escuela neoclásica-ilustrada.

Como veremos, esta teoría de la oscuridad será una premisa para esas descripciones literarias de catedrales sombrías o de parajes pintorescos envueltos en las tinieblas de la noche, asimismo como para esas historias cargadas de elementos mágicos y pre-rationales. Aun así, hay que distinguir entre el ámbito circunstancial en que se produce lo sublime y la misma esencia de esta peculiar vivencia, ya que por su propia naturaleza ésta implica siempre una *elevación* anímica más allá de la experiencia sensible, que sea provocada tanto por un entorno cargado de *oscuridad* (lo cual sugiere la bajada) como por uno de fúlgida *claridad* (lo cual sugiere la celestial subida a la luz). Como teorizarán inmediatamente después los filósofos alemanes, la “sensación” de tipo

---

<sup>146</sup> Sin embargo, Burke opina que también la «luz extrema, al superar los órganos de la vista, borra todos los objetos, de manera que en sus efectos se parece exactamente a la oscuridad.» Al igual que Addison se sirve de *El paraíso perdido* para ejemplificarlo, citando ese verso en que se describe la presencia divina como una luz tan potente que se convierte en oscuridad: «*Dark with excessive light thy skirts appear.*» (112)

empírico (o “primera impresión” del ojo), pasará a ser luego visión *idealizada* de carácter supra-sensible.

Volviendo a la *Indagación filosófica*, otra cualidad analizada por Burke como factor desencadenante de lo sublime es la *infinidad* en el sentido de “sucesión” y “uniformidad” (lo que Addison en *Los placeres de la imaginación* llamaba «desiertos áridos» o «páramos extensos»). Según el irlandés, la sensación de percibir lo infinito

tiene una tendencia a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime. Pocas son las cosas que pueden convertirse en objeto de nuestros sentidos y que realmente son infinitas por naturaleza. Pero ya que nuestros ojos no son capaces de percibir los límites de muchas cosas, éstas parecen ser infinitas, y producen los mismos efectos que si realmente lo fueran. Nos engañamos igualmente si las partes de un objeto amplio se prolongan indefinidamente, de manera que la imaginación no encuentra obstáculo que pueda impedir que éstas se extiendan a placer. (103)

Y a continuación, ejemplifica la percepción de infinidad a través del *non finito* pictórico que tan de moda estaba en esos años; de hecho, escribe que es «en esbozos de proyectos que a menudo he visto algo que me complacía mucho más que los mejores terminados.» (108)<sup>147</sup>

No menos importante es el hecho de que después de la comparación entre lo “grande” y lo “bello” de *Los placeres de la imaginación*, Burke se presenta como el primero en marcar una estricta diferencia, ahora ya sistematizada, entre las dos estéticas. Para la realización de esta tarea, vuelve a las cualidades de la realidad; en el detalle, la de “medida”, “robustez” y “color”. Sobre la primera el irlandés escribe que

lo sublime siempre trata de objetos [con medidas] grandes y terribles; lo otro [lo bello] de las cosas [con medidas] pequeñas y placenteras. Nos sometemos a lo que admiramos, pero amamos lo que se nos somete: en un caso nos vemos obligados a condescender y en el otro se nos halaga para ello. (147)

---

<sup>147</sup> Además del más célebre *non finito* escultórico de Miguel Ángel, aprendemos de Creighton E. Gilbert (2003: 57) que ya Plinio el Viejo hablaba de esta técnica haciendo referencia al papel de la imaginación antes una obra “inacabada”: «He writes that we are sad when we see an unfinished work, inferring that the sculptor has died, and are then stimulated to imagine it completed in a perfect way as a masterpiece.» Para el *non finito* como manifestación artística a raíz de las especulaciones sobre la *infinitud* en filosofía, véase Ubaldo Nicola, *Atlante illustrato di Filosofia*, Firenze, Giunti Editore, 2005, 388-389.

En otras palabras, lo “sublime grande” se apodera de nosotros; de lo “pequeño bello”, en cambio, somos dueños.<sup>148</sup>

Sobre la segunda cualidad, la robustez, Burke hace una comparación entre un objeto que lleve la impresión de fuerza y otro que tenga un aspecto más delicado:

Un aire de robustez y de fuerza es muy perjudicial para la belleza. Una apariencia de delicadeza, e incluso de fragilidad casi le es esencial. Cualquiera que examine la creación vegetal o animal verá que esta observación se funda en la naturaleza. Nosotros no consideramos como bellos ni el roble, ni el fresno, ni el olmo, ni ninguno de los árboles robustos del bosque; son horrorosos y majestuosos; inspiran una especie de reverencia. Lo que nosotros vemos como bellezas vegetales es el delicado mirto, el naranjo, el almendro, el jazmín y la vid. (150-151)

Y finalmente, tras las imágenes del majestuoso «roble» y de la sinuosa «vid», por consonancia semántica Burke pone en comparación la fuerza de un colorismo oscuro con la de un cromatismo suave, más delicado a la vista:

[Para que sean] sublimes en alto grado [los colores] de los materiales y adornos no deben ser verdes, ni blancos, ni amarillos, ni azules, ni de un encarnado bazo, no violados, ni abigarrados; sino de colores oscuros y tristes como en negro, bruno, purpureo oscuro y otros semejantes. (152)

La cuestión del color nos reenvía inevitablemente a la transposición pictórica: los azules claros, asimismo como el blanco y el rosa nos traen a la mente los colores pastel del rococó a lo Giambattista Tiepolo; en cambio, las tonalidades frías, (pero también las extremadamente encendidas), nos recuerdan la grandeza caótica y terrible del paisajismo de Friedrich o Turner.

Serán estas tres cualidades presentadas por Burke, asimismo como la impresión de que algo nos parezca *infinito*, los ingredientes para la definitiva creación de un escenario natural percibido por el viajero como “sublime”. Y será Kant en sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (1764) quien se

---

<sup>148</sup> La pequeñez de los objetos bellos también se vuelve cuestión lingüística: «Se dice que en la mayoría de las lenguas se habla de los objetos amorosos [bellos] con epítetos diminutivos. [...] Antiguamente, en la lengua inglesa el sufijo *ling* se agregaba a los nombres de personas y cosas que eran objetos de amor. Algunos todavía los conservamos, como *darling* (o “queridito”), y unos cuantos más. Pero, hasta hoy, en la conservación ordinaria es habitual añadir el cariñoso nombre de pequeño a todo lo que amamos: los franceses e italianos utilizan aún más que nosotros estos afectuosos diminutivos.» (*ib.*)

encargará de diferenciar este tipo de entorno con otro clasificado como “bello”. Ya en las primeras páginas del ensayo, el filósofo de Königsberg escribe:

La vista de una montaña cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton<sup>149</sup>, producen agrado, *pero unido a terror* [cursiva nuestra]; en cambio, la contemplación de campiñas floridas, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos de rebaños pastando [...] proporcionan también una sensación agradable, pero alegre y sonriente. (Kant, 1919: 9)

Y para que la diferencia entre las dos estéticas quede más clara aún, Kant trae a colación más ejemplos de paisajismo: «Altas encinas y sombrías soledades en el bosque sagrado, son *sublimes*»; en cambio, «platabandas de flores, setos bajos y árboles recortados en figuras, son *bellos*.» (*ib.*)

Sin embargo, al igual que Addison también Kant aboga por cierto sentido de la moderación dictado por la razón; el fin es el de no incurrir en una *degeneración* del «libre juego entre la imaginación y el entendimiento» (Hanza, 1994: 232 *et passim*), es decir en una excesiva «inclinación a lo monstruoso», explica el filósofo, que no originaría otra cosa que «el *chiflado*». (17) Como ejemplo de perfecto contrario de esta inclinación definida «fuera de lo natural» (*ib.*) Kant nombra el sentido de armonioso juicio y medida de «los italianos»: criados al son del renacimiento, este «pueblo de nuestra parte del mundo» no puede sino distinguirse por «el sentimiento de lo bello» (61); *reflejándolo* después en sus obras artísticas.<sup>150</sup>

Luego, en la posterior *Crítica del juicio* de 1790 Kant (1876: 125-126) retoma la cuestión de lo sublime (aunque insertado en una especulación más amplia); esta vez, dividido en dos tipos de manifestación: lo “sublime matemático” y lo “sublime dinámico”. Rehaciéndose a la cuestión de la *infinitud* burkiana, según el alemán experimentamos la vivencia de lo primero a raíz de visionar un objeto «absolutamente grande», es decir algo con una «magnitud *fuera de toda comparación*». Ejemplos de ello son un páramo desértico, un océano en calma o un amplio paisaje polar. La extensión de estos paisajes que exceden «la estimación matemática» (131) nos reenviaría entonces a una idea de lo infinito o, en otras palabras, a una intuición de ello

---

<sup>149</sup> Por tercera vez notamos como la lucha épica entre el Bien y el Mal versificada por Milton en *El paraíso perdido* sea considerada referencia para hablar de lo sublime.

<sup>150</sup> Como veremos más adelante, ya empezaban a madurarse los tiempos del *volksgeist* (es decir del “espíritu del pueblo”) de Herder.

ya que la infinitud, siendo algo que pertenece a la dimensión trascendental, es incognoscible en su plenitud para todo ser sensible. Sin embargo, el hecho de que seamos capaces de *intuirla* como grado máximo —«el poder de concebirle *al menos* [cursiva nuestra] como un todo», revela una facultad del espíritu «que excede toda medida sensible»; siendo entonces, concluye el filósofo, «supra-sensible». (136-137)<sup>151</sup>

Experimentamos, en cambio, lo segundo ante la visión de un entorno cargado de *terrible dinamismo*, es decir ante un fenómeno natural «con un poder superior a los mayores obstáculos». Esta potencia tiene «*imperio*» cuando es «superior a la resistencia que le opone otra potencia»; (146); y en la naturaleza hallamos ejemplos de ellos en los

elevados peñascos suspendidos en el aire y como amenazando [los «riscos y precipicios elevados» de Addison], nubes tempestuosas reuniéndose en la atmósfera en medio de los relámpagos y el trueno, volcanes desencadenando todo su poder de destrucción, huracanes sembrando tras ellos la devastación, el inmenso Océano agitado por la tormenta, [o] la catarata de un gran río [...] (148)

En otras palabras, es dinámicamente sublime todo espectáculo en el que impera la «confusión», el «desorden» y la «devastación»; «puesto que en ésta —explica— muestra su poderío.» (123)

Pero en la *Crítica del juicio* Kant no sólo se empeña en describir las características exteriores del entorno majestuoso, sino también se interroga sobre el mecanismo exacto de su *vivencia*, preguntándose qué es lo que ocurre anímicamente cuando percibimos algo que consideramos “sublime”. Dicho mecanismo no es sino un proceso en devenir que el alemán desglosa en cinco etapas, la una propedéutica para la otra: lo primero que ocurre es una adquisición mediante la experiencia sensorial de la visión de un paraje natural (y aquí nos quedamos en el ámbito de la filosofía empirista); luego, dicha “impresión” provocaría una «suspensión momentánea de las fuerzas vitales y de la efusión que la sigue» (120), es decir un desfallecimiento del ánimo del espectador debido a la potencia destructora de la naturaleza; finalmente, a esta *síncope*

---

<sup>151</sup> Las facultades supra-sensibles del ánimo encarnan todo el ideal del hombre romántico. Antoni Amaro (2019: 154-155) describe este hombre como el que se halla «al borde de lo nouménico [es decir, la *cosa en sí* no cognoscible] realizando el esfuerzo de ascender hasta más allá de las nubes, más allá de lo humano y de lo divino.» También Schiller hablará de la intuición de lo supra-sensible como de la única, fulmínea posibilidad de revelación de «lo misterioso» (Comellas, 2015: 234) durante la «trágica lucha» del hombre romántico (ya que volverá en las “tinieblas”) por alcanzar lo Absoluto: es en ese momento, en plena metáfora platónica, que «[se le devuelve] al espíritu encadenado toda su agilidad, [se le da] una revelación de su verdadero destino, e [se le impone] *por un instante al menos* [cursiva nuestra] el sentimiento de su dignidad.» (Schiller, 2019: 80)

emocional seguiría una «superioridad de nuestro espíritu ante tales efectos» (151)<sup>152</sup>, provocando entonces lo sublime.

En otras palabras, para que un fenómeno de la naturaleza sea percibido como “sublime” es necesario que el viajero haga *psicológicamente frente* a la fuerza destructora de la naturaleza, ya que si el cuerpo quedara irremediamente aniquilado, ganadora sería sin duda nuestra alma.<sup>153</sup> El movimiento realizado es el de una elevación del espíritu hacia lo celestial, aunque con consiguiente *retorno* para vivir lo sublime en las intimidades del *yo*.

Y es exactamente sobre el *yo* y su *libertad* (o «superioridad moral» kantiana) que se centran las teorías llevadas a cabo por Friedrich Schiller, reunidas en dos tratados que aparecieron a finales del siglo XVIII: el primero, titulado *De lo sublime*, fue publicado en 1793; el segundo, con título muy parecido (*Sobre lo sublime*), fue publicado ocho años después, ya entrada la siguiente centuria.

En el más temprano, Schiller retoma los dos tipos de sublime elaborados por Kant<sup>154</sup>; aun así, propone nuevos nombres, sustituyendo el adjetivo “matemático” con “teórico”, y “dinámico” con “práctico”.

A continuación, se propone diferenciar las dos categorías: siempre rehaciéndose al filósofo de Königsberg, alega que «teóricamente sublime es un objeto [que] implica la *idea* [cursiva nuestra] de infinitud» (o *intuición* de ella ya que lo infinito queda, como especificado *supra*, en el ámbito de lo incognoscible<sup>155</sup>); en cambio, es «prácticamente sublime [lo] que implica la idea de un peligro que nuestra fuerza física no se siente capaz de vencer.» (Schiller, 2019: 37) Los ejemplos visibles que se hallan en la naturaleza son los mismos que los de sus predecesores: «el Océano en calma» es «teóricamente sublime»; mientras «el Océano agitado por la tempestad» es «prácticamente sublime». (*ib.*)

---

<sup>152</sup> Lo cual corresponde, como hemos visto *supra*, al momento en que el hombre alcanza «facultades supra-sensibles» y el espíritu alcanza, aunque sea solo por un momento, el Absoluto o el «Único» —el que «sólo puede ser vislumbrado momentáneamente, reitera Amaro (2019: 30), en una visión fugaz y mágica que inunda de luz el espíritu.»

<sup>153</sup> La imagen del *viandante en el mar de nubes* del pintor Friedrich se asoma con fuerza: casi en lucha — *frente a frente*— con los asombrosos precipicios; y aun así en posición antropocéntrica, dominando anímicamente a la naturaleza.

<sup>154</sup> Escribe Pedro Aullón de Haro (en Schiller, 2019: 23-24) que este primer tratado se presenta como una ampliación de lo sublime kantiano, «en el cual desglosa y matiza productivamente todo aquello que en la *Crítica del juicio*, en razón de una pertenencia a una estructura sistemática mayor, permanecía implícito o subordinado a intereses argumentales con una base más extensa».

<sup>155</sup> Sobre este punto, Inmaculada Murcia Serrano (2012: 106-107) escribe que somos capaces de «pensar más de lo que podemos conocer».

Luego, siempre en la línea de Kant añade que ambas vivencias (tanto “teórica” como “práctica”) revelan una  *fuerza*  que «nada teme en cuanto a su independencia, ni sufre violencia alguna; aunque su compañero sensible —concluye— hubiere de ser vencido por su terrible poder.» (*ib.*) La que el autor de la  *Crítica del juicio*  definía «superioridad del espíritu» como condición determinante para lo sublime se convierte aquí en un  *ego*  libre dotado de más potencia que la misma naturaleza: el de Schiller es el  *yo*  indómito del hombre romántico que se halla «al borde de lo nouménico» y el del «viandante en el mar de nubes»; el que, en definitiva, se  *yergue*  superior ante las terribles montañas o el terrible mar mientras su compañero físico (el que lo «encadena») perecería  *fisiológicamente*  bajo su potencia.

Sin embargo, en su indagación sobre lo sublime Schiller da un paso más y divide lo sublime práctico en dos subcategorías: lo “sublime contemplativo” y lo “sublime patético”. Como sugiere su mismo calificativo, el primero se centra en la  *contemplación*  de los fenómenos dinámicos de la naturaleza (una tormenta de relámpagos y truenos, un volcán en erupción, un océano agitado por la tempestad); el segundo, en el sentimiento de  *patetismo*  suscitado por el sufrimiento ajeno. Paradigma perfecto, es la representación trágica:

Sólo cuando es pura ilusión o ficción, [y] cuando no se presenta directamente a los sentidos sino a la imaginación, el sufrimiento puede llegar a ser estético y a suscitar un sentimiento de sublimidad: esta representación de un sufrimiento ajeno, unida y a la conciencia de nuestra libertad moral interior, [se define]  *patéticamente sublime* . (Schiller, 2019: 64)

Lo que se presenta como una «nueva superación de la filosofía kantiana» (Murcia Serrano, 2012: 108<sup>156</sup>) acerca de las teorías sobre lo sublime no es sino un principio de autodeterminación que confiere pleno poder al espíritu: el medio para conseguirlo, la

---

<sup>156</sup> En realidad, en sus  *Observaciones*  Kant (1876: 14) menciona la tragedia como fuente de sublimidad poniéndola en comparación con la comedia: en esta hay «sutiles intrigas, [...] tontos que se dejan engañar, bromas y caracteres ridículos. El amor no es aquí tan triste —especifica— sino alegre y confiado»; en aquella, en cambio, «la desdicha de los demás despierta en el espectador sentimientos compasivos y hace latir su corazón con desdichas extrañas. Nos sentimos dulcemente conmovidos y vemos íntimamente la dignidad de nuestra propia naturaleza.» Por lo tanto, el modelo no deja de ser el del filósofo de Königsberg, siendo más bien la definición “sublime patético” lo que destaca como novedosa en la obra de Schiller.

catarsis de tradición aristotélica, la cual purifica el alma siendo el hombre espectador del dolor de terceros sin experimentarlo él mismo.<sup>157</sup>

Y concluye ilustrando el único elemento para que esta vivencia se viva como tal; es decir, su naturaleza esencialmente «estética»: lo sublime *es* un «producto estético», afirma Schiller (2019: 45), ya que «tan [sobrecogedor] podría ser una tempestad en el mar observada desde la orilla —y vuelve al ejemplo del Océano— [como] tan desagradable sería emitir este juicio sobre ella para los que se encuentran en el barco que es destruido por la misma.» Se reitera lo que había sido ya preanunciado por Addison: la condición poética de superioridad moral queda al fin y al cabo supeditada a la condición de *incolumidad* del espectador («estos objetos los vemos al mismo tiempo tan terribles como inocentes» escribía ochenta años antes el fundador de *The Spectator*).

En el segundo tratado, el filósofo retoma los conceptos kantianos analizados en *De lo sublime*; esta vez, el tema de la reivindicación de la libertad del *yo* es tan hiriente que aparece casi como proclama de esa rama del romanticismo menos conservadora y más liberal:

Mientras el hombre sólo fue esclavo de la necesidad física, [sin haber] encontrado todavía ninguna salida del estrecho círculo de sus propias necesidades y [sin sospechar] aún *la alta y demoníaca libertad* [cursiva nuestra] que existía en su pecho, la naturaleza incomprensible sólo pudo recordarle las limitaciones de su imaginación, y la naturaleza destructora sólo su impotencia física. [...] Pero apenas la libre contemplación [le abrió] lugar contra la ciega presión de las fuerzas de la naturaleza, y apenas [descubrió] en este raudal de manifestaciones algo permanente en su propio ser, entonces [empezaron] a su alrededor las feroces masas naturales a hablar a su corazón un lenguaje completamente distinto; y lo relativamente grande fuera de él [se convirtió] el espejo en el cual [descubrió] lo absolutamente grande en sí mismo. (81-82)

Es con estas palabras que Schiller edifica los cimientos del *héroe romántico* de sabor byroniano: la profesada libertad del *yo*, la del *ego* libre y desmesurado, se vuelve incluso «demoníaca»<sup>158</sup> frente a las constricciones de la «necesidad física».

---

<sup>157</sup> A tal propósito, observa Ángel Sánchez Palencia (1996: 147) que la falta de real sufrimiento al ser espectador de la tragedia puede resumirse con el término de *mímesis*; de hecho, es la imitación en el arte ese medio de distancia «entre la representación teatral y el espectador», la cual «permite superar la reacción de abatimiento que produciría en el espectador una situación trágica [...]».

<sup>158</sup> Tal como escribe Fred Parker (2006), Lord Byron encarnó la figura por excelencia del “hombre demoníaco”: además de haber conducido «the life of the libertine» y haberse situado in «the radical side in politics» (3), la creación de sus personajes rebeldes y autodestructivos («isolated figures, exiles or outlaws from conventional society, alienated by a combination of their superior nobility of mind and

Y con la misma actitud, el alemán retoma la comparación entre lo “bello” y lo “sublime”, afirmando que «lo bello merece la gratitud sólo del hombre»; en cambio «lo sublime la merece del *demonio puro* [cursiva nuestra] que hay en él.» (90)

Sospechamos que este ideal de libertad (imaginativa, del espíritu, hasta del *yo-demonio*) fue nada menos que fuente de inspiración para los sucesivos movimientos revolucionarios en Europa, los del Treinta y del Cuarenta; sin embargo, tenemos que limitarnos aquí al ámbito literario, ya que «el conjunto de la obra schilleriana [¡y no sólo!] —como dice Aullón de Haro (en Schiller, 2019: 26)— fue la «configuración de una serie de elementos concretados y transformados [después] por el romanticismo literario.»

Y es en esta “concreción” y “transformación” narrativa del *caldo de cultivo* filosófico el tema en que vamos a centrar nuestro análisis.

### **3.3 Lo *sublime* en las “impresiones de viaje” de los viajeros románticos: la teoría se hace práctica**

Aclarada la especulación filosófica sobre la vivencia de lo sublime, hay que ver cómo y dónde estas líneas directrices encontraron su aplicación práctica en la literatura española. Consecuencial a esta premisa, también habrá que demostrar que todas las obras en las que hemos hallado descripciones que reenvían a la teoría de lo “sublime” (y asimismo, como veremos en el capítulo siguiente, a lo “pintoresco”) también pertenecen al subgénero “impresiones de viaje”.

Que la tratadística de la escuela anglo-alemana hubiesen llegado a la Península no hay duda; confirman su temprana recepción algunos tomos ilustrados como la del marqués de Ureña, el cual escribe en sus *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo* (1785) que cuando en la «extensión del cielo» (39) de repente empiezan a «[desencadenarse] los vientos», a «[aglomerarse] las tenebrosas nubes», a «rodar el estruendo amenazador acompañado de resplandores errantes» y a «derramándose en torrentes las aguas superiores», entonces «qué escena tan terrible» se divisa; pero, a la vez, «¡qué grandiosa!» y «¡qué estupenda!» (40) Y unas líneas más adelante, se lanza en una tripartición de lo sublime dividida en «género agradable», «género majestuoso» y «género terrible» (41) la cual, a pesar de que no nombre a ningún filósofo en especial, nos recuerda la distinción entre lo “bello”, lo “sublime

---

some obscure act of crime in their past [...]») le puso al frente de la conocida «*Satanic school*» de la poesía contemporánea («[...] in contemporary poetry»). (1)

matemático” y lo “sublime dinámico” kantiano.<sup>159</sup> A la vez, encontramos rasgos de la estética tanto en los *Diarios* de Gaspar Melchor de Jovellanos (1915: 104) al exclamar éste cuando ante las montañas asturianas de Pajares: «¡Qué escenas tan sublimes!» y «¡Qué montañas tan augustas!»<sup>160</sup>; como en las *Poesías* de Meléndez Valdés (1820: 51-52), cuya mención del «sabio intrépido» que «eleva a las estrellas la ardua frente» no oculta cierta referencia a la cuestión de la *superioridad moral* expresada por Kant y Schiller.<sup>161</sup>

Sin embargo, es en la narrativa de viaje que la estética de lo sublime tuvo su mayor difusión; en especial manera, en esas “impresiones de viaje” plasmadas por los viajeros románticos al desplazarse de un sitio a otro de España. Una temprana muestra decimonónica de cierto conocimiento de los tratados es la *Evasión del Duque de Osuna de Francia*, escrito por Francisco Girón (el mismo duque) en 1812. A pesar de la desazón derivada por su estatus de fugitivo durante la dominación napoleónica, el aristócrata cuenta su sobrecogimiento al presenciar a una «tempestad horrorosa» en plena noche que le sorprende en el confín franco-español:

En mi vida he oído truenos mayores —escribe el duque— parecía que querían desplomarse y el resplandor de los relámpagos asemejaba al de una voraz hoguera, cuyo pábulo parecían ser aquellos disformes pinos. Pero como en la naturaleza hay, según dicen, hermosos horrores, éste lo era en realidad [...] (Girón, 1812: 25)

El escenario descrito nos reenvía enseguida a la sublime bajada de Burke hacia parajes sombríos y terroríficos en oposición a la elevación luminosa de Addison como herencia de Longino (es más, puede que ese «según dicen» escrito por Girón sea referencia a las fuentes filosóficas del que el autor hubiera podido percatarse); y estamos de acuerdo con Esther Ortas Durand (1999: 204) cuando escribe que este espectáculo de las fuerzas naturales «más que un desagradable riesgo inmediato» (es

---

<sup>159</sup> Sin embargo, opina Elena de Lorenzo Álvarez (2022: 143) que «no ha podido ser efectivamente demostrada en ningún autor de la Ilustración española una supuesta influencia kantiana». *Cfr.* también Ana Rueda (2006: 492), la cual, en cambio, toma como referente para el ensayo del marqués las teorías del filósofo de Königsberg definiéndolas como «herramientas legítimas».

<sup>160</sup> Siempre Ana Rueda (2006: 489 *et passim*) define este abandono de Jovellanos a la experiencia de lo sublime como en contraste con su propósito ilustrado y progresista («la lucha interior del diarista entre su yo interior y su rol público»).

<sup>161</sup> A tal propósito, remitimos el otro, exhaustivo estudio de Elena de Lorenzo Álvarez titulado «Lo sublime cósmico en la poesía de Juan Meléndez Valdés», *Cuadernos dieciochescos*, n. ° 18, 2017, 101-156.

decir la falta de *incolumidad* física) representa a los ojos del fugitivo el paradigma de una vivencia «en que pena y deleite se funden.»

También en el *Viage a la Sierra y Laguna de Gredos por su polo austral*, escrito por Gregorio Aznar en 1834, reconocemos la huella filosófica de lo sublime. A pesar de que la obra sea de naturaleza más bien técnica, el autor no renuncia a dar parte de esa dialéctica dolor-placer al contemplar la majestuosidad de la sierra castellana:

[...] Aquí fue donde por primera vez en nuestra vida formamos idea de lo verdaderamente sublime, *llenándose nuestra alma de aquel pavor que siempre inspira lo maravilloso* [cursiva nuestra]. Veíamos masas compactas y tales que sin su presencia la imaginación no podía concebir; la forma variada que habían recibido con las desmembraciones, y la prodigiosa profundidad al punto de sus arranques: solo la divinidad decíamos, con su incomprensible omnipotencia podía presentarnos espectáculo tan grandioso, ante el que se anonada la arrogancia del hombre átomo. Veíamos los puntos de arranque de los dos estribos, y en ellos la sabiduría del Eterno que los colocó precisamente donde las masas de montaña estaban más aglomeradas y como para contenerlas en sus asientos. (Aznar, 1989: 7)<sup>162</sup>

El «pavor que siempre inspira lo maravilloso» nombrado por Aznar es provocado por la contemplación de la «prodigiosa profundidad» de los montes de la Sierra de Gredos contemplados desde su cima, tácita referencia al sublime descenso de Burke en oposición, *ex novo*, a la luminosa y etérea elevación longiniana. Y es probable que el «hombre átomo» no sea sino referencia al atomismo materialista epicúreo en oposición a la «incomprensible [incognoscible-nouménica] potencia» de la divinidad, de la que admiramos sus obras fenoménicas en la naturaleza.

Lo mismo pasa con los «Apuntes geognóstico-mineros de la provincia de Huesca y parte de la de Zaragoza» (1846) escritos por José Aldama. A pesar de que la obra tenga el objetivo de analizar la composición geológica del Alto Aragón y su explotación minera, y a pesar de que «no [haya extensión de] la exégesis de las reacciones internas

---

<sup>162</sup> De hecho, revelan su naturaleza de *informe* la brevedad del escrito (en total, dieciséis páginas), el término «geología» que aparece en la primera página antes del título y las primeras líneas escritas a manera de memoria: «El día 5 de agosto del año pasado de 1834 a las tres de la mañana salimos de Torralba de Oropesa, veinte y seis leguas Oeste de Madrid, y ocho al Sur del Pico, [...] atravesamos el campo Arañuelo [...] y a las ocho llegamos a la margen izquierda del río Tiétar. [...] A las nueve llegamos a Poyales del Hoyo, habiendo andado cinco y media leguas, y a las cuatro y media de la tarde salimos en dirección Noroeste camino del puerto titulado Alto de Calderón, cuya cumbre doblábamos al retirarse el sol. [...] Eran las ocho menos cuarto cuando doblábamos el Alto de Calderón, y ya se nos presentaba a la vista la elevada sierra de Gredos.» (1-2)

que provocó en él la contemplación de este paisaje» (Ortas Durand, 1999: 162), el autor no deja de calificar el efecto de los rayos solares sobre la espuma de la cascada del río Cinqueta y el estrépito del caer del agua vencida por la implacable fuerza de gravedad, como un *ensemble* “sublime”:

Para hacer más sublime el sorprendente fenómeno que ligeramente bosquejamos, se halla embellecido este punto por una de esas cascadas tan ponderadas en el Pirineo Oriental, si bien no de una naturaleza común, pues el agua se desliza suavemente por los planos inclinados de las rocas, subdividiéndose en infinidad de hebras que van ya juntas, ya separadas, lamiendo la montaña acompañadas de otras más espesas, y cuyas espumosas olas, alumbradas por el resplandeciente astro, dividen los rayos de la luz en caprichosos colores, presentando un *conjunto sublime* [cursiva nuestra] que contrasta admirablemente con la impetuosidad del Cinqueta, cuyas embravecidas aguas se estrellan de roca en roca, ya convertidas en blanca y ligera espuma, ya en sutil y aéreo vapor, produciendo un sordo ruido que el eco de las vecinas montañas repite. (Aldama, 1846: 203-204)

Y el hecho de que el ingeniero use la expresión «bosquejar ligeramente», expresión muy propia de las “impresiones de viaje” decimonónicas, en un informe cuyo objetivo es el de otorgar datos técnicos, no es sino una prueba más de que el subgénero y su marbete fueran en ese tiempo una verdadera y propia moda.

Aun así, los más espléndidos giros sintácticos que han revestido de palpitante carne la teoría filosófica sobre lo sublime los hemos hallado en esas obras monumentales inspiradas en los *Voyages pittoresques et romantiques* de los ya citados Nodier, Taylor y Cailleux: primera por importancia en España, la serie compuesta por doce tomos titulada *Recuerdos y Bellezas de España*, publicada entre 1839 y 1865.

Ilustrada por Francisco Javier Parcerisa —«fundador y propietario de la siguiente obra» tal como aparece en la *Carta final a los suscriptores*— es uno de los mayores ejemplos de literatura sublime-pintoresca por el matrimonio entre narración e imagen. Para su redacción, ha contado con la colaboración de escritores como Pablo Piferrer; José María Quadrado, colaborador más asiduo<sup>163</sup>, Francisco Pi y Margall y Pedro

---

<sup>163</sup> Tal como escribe José María Ariño Colás (2007: 8) el cual nos otorga una exégesis completa de la obra «José María Quadrado relevó a Piferrer en la tarea de redactar los volúmenes [...]. Podemos considerarlo como el colaborador más constante de Parcerisa, ya que llevó casi todo el peso de la obra.» En un posterior *Homenaje* publicado en 1919 (76) se le retrató como escritor «siempre moderado y suave en el estilo y en la forma», asimismo como «libre de pasionalismos que oscurecen la razón y tuercen el pensamiento»; algo que nos reconduce, por otro lado, al cuidado de evitar ciertos extravíos de la razón como manifestado por los filósofos anglo-alemanes.

Madrazo, y se compone de un conjunto de expediciones por una multitud de provincias de España.<sup>164</sup>

Los volúmenes fueron posteriormente reeditados entre 1884 y 1891 aunque con significativos cambios; uno sobre todos, el cambio de título que pasa a ser *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, lo cual marca el paso de la *expedición* romántica a la más prosaica *excursión* turística.<sup>165</sup>

Antes de empezar con el análisis de los tomos, señalamos que hito iniciático para Parcerisa fue la obra monumental *Viage de España*<sup>166</sup> de Antonio Ponz, en el que el interés por el dato histórico, típico dieciochesco, empezaba a mezclarse ya con cierto sentimentalismo prerromántico. A tal propósito, en el tomo «Aragón» Quadrado (en Parcerisa, 1844: 13) no escatima palabras de admiración hacia el eminente historiador, declarando caminar por una senda literaria «en la cual no divisamos anteriores huellas», si se quitan «las que nos dejó en la postrera mitad del siglo XVIII el erudito D. Antonio Ponz en su vasto, pero incompleto, viaje de España.» Y sobre el afán de erudición, muy presente aún, el mallorquín declara que nos es sino hijo de sus tiempos ya que «sería injusticia a la par que anacronismo exigir de un economista educado en todo el rigor y en la escuela clásica del tiempo una mirada profunda, universal [y] espiritualista.» (13-14)<sup>167</sup>

---

<sup>164</sup> En el detalle: Francisco Javier Parcerisa y Pablo Piferrer, *Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes, etc.*, «tomo Principado de Cataluña. Comprende las provincias de Barcelona, Gerona, Tarragona y Lérida», 1839; Francisco Javier Parcerisa y Pablo Piferrer, «tomo Mallorca», 1842; Francisco Javier Parcerisa y José María Quadrado, «tomo Aragón», 1844; Francisco Javier Parcerisa, Pablo Piferrer y Francisco Pi y Margall, «tomo Cataluña II», 1848; Francisco Javier Parcerisa y José María Quadrado, «tomo Castilla la Nueva», 1848; Francisco Javier Parcerisa y Francisco Pi y Margall, «tomo Reino de Granada. Comprende las provincias de Jaén, Granada, Málaga y Almería», 1850; Francisco Javier Parcerisa, José María Quadrado, «tomo Castilla la Nueva II», 1853; Francisco Javier Parcerisa y José María Quadrado, «tomo Asturias y León», 1855; Francisco Javier Parcerisa y Pedro Madrazo, «tomo Córdoba», 1855; Francisco Javier Parcerisa, y Pedro Madrazo, «tomo Sevilla y Cádiz», 1856; Francisco Javier Parcerisa y José María Quadrado, «tomo Valladolid, Palencia y Zamora», 1861; Francisco Javier Parcerisa y José María Quadrado, «tomo Salamanca, Ávila y Segovia», 1865.

<sup>165</sup> En el detalle: del tamaño de publicación “folio” se pasó a tamaño “cuarto”, desaparecieron las litografías de Parcerisa sustituidas por menos originales fotografías y se añadieron nuevos capítulos y apéndices. Tal como escribe Ariño Colás (2007: 82), del que recogemos toda esta información, el lector dejaba ya de lado «las efusiones sentimentales de la estética literaria adaptándose ya a las famosas guías de viaje.»

<sup>166</sup> Remitimos el título completo del primer volumen: *Viage de España, ó Cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1772.

<sup>167</sup> Indicamos como obra de transición prerromántica también el *Viage arquitectónico-anticuario de España* de Fray Josef Ortiz (1807) y el *Viaje literario a las iglesias de España*, de Jaime Villanueva. A pesar del predominio de lo histórico-técnico más bien que de lo espiritualista-estético, ambas sirven de referencia a Parcerisa, en especial modo la primera por la calidad de los dibujos.

Tras estas primeras líneas de introducción, hay que adentrarnos en los volúmenes de *Recuerdos y Bellezas de España* y ver cuáles fueron los temas literarios usados para expresar la vivencia de lo sublime. Por comodidad, vamos primero a enumerarlos a manera de esquema:

1. La magnificación de la edad media;
2. La superioridad del gótico frente a otros estilos arquitectónicos;
3. La poética de las ruinas;
4. El tópico renacentista “menosprecio de la corte y alabanza de la aldea”.

Por lo que se refiere a la magnificación de la edad media, ya Piferrer en las primeras páginas del tomo I dedicado a Cataluña hace un elogio a esos pensadores del norte de Europa que, en la ola de la corriente romántica, se empeñaron con restaurar el interés por la época medieval. El tono usado por el redactor es elegíaco:

Cuando la voz de la regeneración, salida del seno de las misteriosas regiones del Norte, puedo atravesar la espesa niebla que como mística barrera mediaba entre estas y la patria de Calderón y Cervantes; cuando nuevas palabras de filosofía nos enseñaron que no todo estaba destruido, y que todavía existían puntos de apoyo para nueva reconstrucción o artística o social; cuando la helada brisa de la tarde trajo a nuestros oídos los profundos y sublimes acordes de la lira de Goethe y las tremendas y grandiosas modulaciones de Schiller; mientras un rumor universal, un alarido de toda Europa hacía rodar sobre todos los vientos el nombre de Walter Scott: entonces despertó la España a tan mágicos sonidos, y pareció que en ella la palabra de los nuevos sacerdotes del Norte daba principio a una era de verdadero estudio y movimiento intelectual. (Piferrer en Parcerisa, 1839: 1-2)

Aquí el catalán de la ciudad condal habla de una verdadera y propia *regeneración* medievalista, insuflada por esos reaccionarios germánicos que a los rigores del racionalismo ilustrado respondieron con el idealismo «de las misteriosas regiones del Norte». Y no es casualidad que estos «nuevos sacerdotes» tengan el nombre de Schiller, Goethe y Walter Scott ya que el primero fue propulsor de la libertad del *yo*; el segundo el padre del *sturm und drang*; y el tercero el recreador de escenarios medievales. Pero lo que realmente fue motivo de atracción para estos *regeneradores* de la edad media fue el hecho de que se presentó como una época cargada de «luces y sombras» (Ariño Colás, 2007: 270), entre la revelación y la ocultación de lo revelado. Para los románticos, fue

precisamente esta “dialéctica lumínica” que provenía de aquellas edades motivo de sublimidad: luces reveladoras, como metáfora de la divinidad ultra-sensible, y sombras ocultadoras, que representan el misterio de la misma.

Pero ya hemos dicho que la experiencia de lo sublime parte de una impresión inicial captada a través de los sentidos. Hay que preguntarse entonces en qué ámbito de la realidad los viajeros románticos pudieron apreciar de manera tangible este juego de oposiciones. Naturalmente, fue en los lugares símbolo de la edad media: la catedral y las demás iglesias, templos sagrados donde las tinieblas aptas al recogimiento y a la oración luchan con la luz que filtra por una ventana o por un rosetón policromado.

Y es José María Quadrado en su recorrido por Aragón el que mejor sabe apreciar la sobrecogedora escenografía de los edificios religiosos de la edad media; lo demuestra su descripción del interior de la iglesia del monasterio de Veruela, en las inmediaciones del Moncayo. De hecho, además de una primera descripción del templo que deja entrever cierta tendencia al detallismo propio de la vieja escuela —hay «angostas aspilleras» en la nave central, los arcos de las bóvedas «se cruzan en diagonal sin necesidad de clave que los sujete» y las naves laterales «no admiten inoportunas capillas que rompan la unidad arquitectónica» (Quadrado en Parcerisa, 1844: 324)— el redactor se siente atraído por la luminosidad en las cercanías del altar mayor:

Las miradas *en busca de luz* [cursiva nuestra] se dirigen por si mismas al altar mayor, trono especial de la Divinidad, y tan solo desde el fondo de aquella *oscura galería* [cursiva nuestra] enfilan dos capillas colaterales al ápside y abiertas en el frente del crucero que anchuroso y alto a la par de la nave principal, desahoga y sublima el ánimo, aunque no reciba en su centro aéreo cimborrio. (*ib.*)

Si luego añadimos que Parcerisa y Quadrado realizaron su expedición a la desolada abadía verolense el primero de noviembre, día de todos los santos, y durante el ocaso —«ambiente y momento únicos para la ensoñación romántica» (Rubio Jiménez, 1994b: 50)— fácil es imaginarnos como la sombría atmósfera del conjunto, unida a la *consciencia* del aproximarse de un día especial del calendario, excitara la imaginación de ambos, impulsándola a la figuración de «fantasmas y duendes de los que nadie —tal como afirma Burke (2010: 86)— puede formarse ideas claras»:

Cerraba ya la noche que precede al día *de difuntos*, noche de visiones y aparecidos y de misteriosa comunicación con los mundos invisibles; y nosotros enteramente solos y dueños

por un momento de la desierta basílica, sentados sobre destrozado arquitebe, no nos cansábamos de contemplar los reflejos de nuestra escasa hoguera en las lejanas profundidades del santuario, en los angulosos pilares y en la alta bóveda, donde aún buscaba el oído los dormidos ecos de lúgubre y pausada salmodia por las almas de los que allí yacían. Saliendo entonces al encuentro de la medrosa fantasía, penetramos por el angosto corredor abierto en el crucero a uno y a otro lado del ápside que ciñe por detrás; las bajas y oblicuas bóvedas parecían contar nuestras pisadas, y las tinieblas no huían sino paso a paso de la oscilante luz que nos alumbraba. (Quadrado en Parcerisa, 1844: 325)<sup>168</sup>

Y a la hora de recorrer el claustro del monasterio, serán tanto los sepulcros como el bestiario románico-medieval que decora las ménsulas y las gárgolas de los arcos a excitar aún más la fantasía de Quadrado:

Diríase que, a veces, lamentables gemidos se exhalan de aquellas tumbas, que las serpientes y endriagos de los capiteles del claustro se animan por intervalos formando un infernal concierto de aullidos, silbidos y lloros como de infante [...] (332)

Sin embargo, estos «lamentables gemidos» no son en realidad que los «caprichos y las modulaciones» del viento: el que, corriendo por «los solitarios corredores» (*ib.*) del claustro, le *parece* al viajero mallorquín que emita «aullidos», «silbidos» y «lloros», dejándole grandemente sobrecogido.

Y en la ola de la imagería fantástica del claustro verolense llegamos al segundo punto de nuestro esquema: la superioridad del estilo arquitectónico gótico como fuente de sublimidad. En efecto, si las criaturitas esculpidas en los capiteles excitaban la fantasía del viajero ya que les transmitían todo el ideal de magia y misterio de aquellos tiempos, también la pureza y el rigor más propios de las columnas provocan en el viajero una sensación de sobrecogimiento. Ejemplo de ello nos lo da siempre Quadrado al entrar en el interior de la basílica del Pilar en Zaragoza. Y la comparación con otros estilos posteriores como el barroco aparece impiadosa ya que al divisar «las ridículas hojarascas que revisten los capiteles de las pilastras» se percibe «la desagradable impresión de [un] arreglo del templo confuso y extraño», acrecentada a su vez por «la disposición de la Santa Capilla [la de la Virgen del Pilar]» que «obstruye la nave principal.» (277) Está claro que la tendencia al *horror vacui* típica de la arquitectura

---

<sup>168</sup> Encontramos una descripción de la atmósfera lóbrega del cenobio verolense también en unos versos escritos por Ramón Sanz y Rives publicados el 13 de septiembre de 1857 en el *Semanario pintoresco español*: «De las nocturnas aves / La agorera monótona querella; / Del lúgubre gemido / Que por las altas bóvedas retumba / Llevado por el eco dolorido / Que resonando va de tumba en tumba [...]»

barroca sea de impedimento para la captación de ese sentido de *verticalidad* (las cualidades de *sucesión* y *uniformidad* teorizadas por Burke) que constituye el arranque (asimismo como su tangible símbolo) de la sublime elevación hacia el cielo. (*cf.* Ariño Colás, 2007: 462).

Y es Pablo Piferrer en una reflexión sobre las partes que forman una catedral el que explica esta “psicología de la arquitectura”:

¿Qué misterio encierran esas formas piramidales que así atraen el espíritu? El ansia que de continuo aqueja el corazón humano, la sed constante de perfección y de inmensidad, el sentimiento de lo infinito que vive en el fondo de nuestro ser aman seguir la indicación enérgica de estos pilares, flechas, cúpulas y campanarios, cuyo irresistible impulso nos arranca de la tierra, nos levanta a dominar sobre opuestos y vastos horizontes, y satisfaciendo nuestra aspiración nos hace hollar sobre el espacio y volar con dulcísimo y arrobador deleite a perdernos en el mismo cielo donde desaparece a nuestros ojos la sutil línea del remate. (Piferrer en Parcerisa, 1848a: 201)

En estas palabras palpita benéfico todo el influjo addisoniano; herencia, a su vez, de Longino: lo que es el deseo innato de elevación hacia lo trascendental («la sed constante de perfección y de inmensidad») empuja al hombre a buscar una *reminiscencia* de ello en la realidad terrenal: perfecta visualización tangible son las lisas columnas catedralicias, que con su gran altura —y sin obstáculos que imposibiliten la vista pasearse por ellas— parecen prolongarse hacia el infinito.

También en la catedral de Barbastro Quadrado (en Parcerisa, 1844: 125) califica los elementos barrocos como «exagerados» y causa de «desorden»; en cambio, el puro estilo gótico con su «primitiva sencillez» hace que el alma quede sumida en un estado de éxtasis, acrecentado este último por la «imponente oscuridad» que envuelve esta parte del edificio. Y lo mismo se lee en el tomo dedicado a Asturias y León, en el que el mallorquín (en Parcerisa, 1855a: 363-364) define los restos de los edificios medievales como «recuerdos sacrosantos»; recuerdos atentados, sin embargo, por los restauradores del siglo XVIII que aparecen a sus ojos como «el hacha de nuestros especuladores»: «más aniquiladora que la saña del infiel y que la espada del conquistador.»

Tampoco la derivación del barroco, el estilo churrigueresco, tendrá mejor suerte: de hecho Quadrado (en Parcerisa, 1848b: 166) al visitar una de las capillas de la Cartuja del Paular en Rascafría lo define como «el famoso escándalo del arte»; y el mismo tabernáculo como «objeto de la puritana cólera [más que justificada] de Ponz». También

Pedro Madrazo (en Parcerisa, 1856: 546), en el tomo dedicado a Sevilla y a Cádiz, define el churrigueresco como una «ridícula costra de dorados follajes».

Y lo mismo pasará con el neoclásico, cuya aversión a las postizas lisuras copias de los griegos se convertirá en instrumento para la expresión de esa ideología política conservadurista madre del romanticismo tradicional. De hecho, siempre en el tomo dedicado a Asturias y León Quadrado (en Parcerisa, 1855a: 204) llegará a apodar los ilustrados franceses unos «iconoclastas pelucones»; en cambio, Francisco Pi y Margall (en Parcerisa, 1850: 213), en el tomo «Reino de Granada» hablará del estilo neoclásico, producto de la ideología ilustrada, como un conjunto de inauténticas «fachadas greco-romanas», culpables de ocultar a «las ojivas de un claustro gótico» que «tras de [ellas] se descubren». Siempre este último (y sorprendentemente autor del sucesivo *La reacción y la revolución*) al observar los elementos clasicistas de la catedral de Guadix observa como sean el resultado de un siglo, el XVIII, donde «cayeron las creencias al soplo de la filosofía» y «la religión al empuje de una de las más tremendas revoluciones que han agitado el suelo de la vieja Europa.» (333-334)

Afortunadamente, compensa el despecho hacia estos tres estilos la apreciación del estilo arcaizante por excelencia (y entonces en consonancia con la abstracción supra-sensible): el bizantino. De hecho, según Piferrer (en Parcerisa, 1839: 23) es igual que el gótico, es decir «misterioso, simbólico, impenetrable, sacerdotal, uno y absoluto». La visualización de semejantes características, que no son sino el reflejo de una edad, la Alta Edad Media, «oscura y de difícil comprensión» (77) resulta ideal para la activación de lo sublime ya que sus puras líneas geométricas «satisfacen la aspiración» (recordando las palabras de Piferrer *supra*), hacia lo celeste y trascendental.

Sin embargo, también la visión del templo religioso que se inserta en un paraje natural se configura como ideal para vivir lo sublime; y dice bien Quadrado (en Parcerisa, 1844: 351) que «donde la naturaleza presenta algo de admirable, de excepcional [y] de grandioso, allí por religioso instinto veréis surgir un monasterio», ya que este «instinto religioso» no es sino el del monje que se aleja de las concentraciones urbanas para buscar lo *nouménico* permanente de la naturaleza. Y confirman esta línea de pensamiento sus apreciaciones sobre el monasterio de Piedra en el cual, según el mallorquín, «hallaba el monje materia bastante para *elevant* [cursiva nuestra] el alma y sorprender los sentidos.» (357)

Por último, hay que señalar que no sólo la visión de las características de los edificios góticos es causa de lo sublime, ya que también el conjunto de impresiones

auditivas relacionadas con el entorno medievalizante puede resultar grandemente sobrecogedor. Ejemplo de ello son los cantos monásticos que Piferrer (en Parcerisa, 1839: 22) imagina escuchar en la cripta de Santa Eulalia de la catedral de la ciudad condal: «¡Cuán sublime efecto producirán los cantos religiosos desparramados por las concavidades del subterráneo!», exclama el barcelonés figurándose como esas graves modulaciones canoras huyan hacia horizontes lejanos a medida de que el eco se reduzca a un imperceptible susurro. Y causa de sobrecogimiento es también «la voz sublime de la campana [que] reina sobre el concierto de las brisas, de las aves y de los murmurios de los bosques» (Piferrer en Parcerisa, 1848a: 29) ya que su tañido tan lóbrego y siniestro que resuena en el silencio provoca ese “desfallecimiento deleitoso” de las fuerzas vitales.<sup>169</sup>

El tercer tema expresado en *Recuerdos y Bellezas de España* como causa de sublimidad es la poética de las ruinas. Sobre la contemplación de esta tipología de edificio tanto Quadrado como los demás redactores se beneficiarán, otra vez, de la influencia de Chateaubriand y de su *El genio del cristianismo*.<sup>170</sup>

De hecho, el vizconde escribe acerca de una fascinación ejercida en el viajero por los templos en ruina; aportando sin embargo motivaciones de tipo artístico más bien que relacionadas con la vivencia de lo sublime. Lo primero que hace, es realizar una descripción de cómo se percibe *a primera vista* el conjunto ruinoso insertado en un entorno paisajístico:

---

<sup>169</sup> Puede que los redactores de *Recuerdos y Bellezas de España* hayan leído las consideraciones sobre el tañido de las campanas como “generador” de lo sublime en la obra de su romántico tradicionalista de referencia Chateaubriand. De hecho, en el *Genio del cristianismo* el insigne vizconde considera la campana como objeto de *altísima armonía*, asimismo como «de esa belleza de primera clase que los artistas denominan lo *grande*. [...] Si Pitágoras prestaba atento oído a los martillazos de un herrero — continúa— ¡con cuánto placer hubiera escuchado el sonido de nuestras campanas, en la víspera de una solemnidad!» (Chateaubriand, 1853: 138) Como veremos, el tema de las campanas como causa de “impresión-sublime” será retomado por Bécquer y, ya doblado el siglo y como resultado de la herencia romántica, por un joven Federico García Lorca en sus *Impresiones y paisajes*.

<sup>170</sup> También es preciso señalar la influencia proporcionada por la otra obra de Chateaubriand, *El último Abencerraje*. Sospechamos que haya influido más para la redacción de los tomos andaluces (en el que se describe el estilo oriental de su arquitectura como resultado de la dominación árabe) que otros tomos. De hecho, en la *Carta final a los suscriptores* Parcerisa (1865: 532-533) escribe que «ha recreado nuestra vista el espléndido estilo árabe y el voluptuoso nazarita, que respira en la morisca Granada placer y deleite, con sus aéreos patios de cien columnas, bordadas paredes y primorosos alicatados, fuentes bullidoras y amenos jardines, cuyo bello y mágico conjunto sin embargo, al sentar el pie en la enriscada Alhambra y en el Generalife todavía más empinado, imprime involuntaria tristeza, presentando a la imaginación las escenas de odio, amor, celos y venganzas, acaecidas en aquellos ámbitos: escenas a que tanto interés han dado nuestros antiguos romanceros y que con tanto colorido nos han narrado historiadores y novelistas, particularmente el vizconde de Chateaubriand en su *último Abencerraje* cuya novela dio ocasión a la presente obra de *Recuerdos y Bellezas de España*.»

Las ruinas consideradas bajo el aspecto pintoresco, embelesan más en cuadro que el monumento entero y reciente.<sup>171</sup> En los templos no maltratados por los siglos [enteros], las paredes ocultan una parte del paisaje, e impiden que se perciban las columnas y molduras del edificio; pero cuando se desploman [...] se descubren por lo alto y a lo lejos, los astros, las nubes, las montañas, los bosques y los ríos. [...] Estos bellos efectos no fueron desconocidos de los antiguos, pues levantaban circos sin macizos, para dar paso a todas las ilusiones de la perspectiva. (Chateaubriand, 1853: 135)

Aquí Chateaubriand afirma que un edificio es artísticamente más agradable si presenta más *vacíos* que *llenos* ya que, en el caso de las primeras, se crearía una mayor compenetración visual con el paraje alrededor. De hecho, semejante unión entre los dos elementos no ocurriría si el edificio tuviera paredes *enteras* ya que se ocultaría tanto el atractivo efecto de las hojas y de las ramas, que vislumbran entre los agujeros de las tapias; como ese tierno abrazo entre la columna y la hiedra en la que la segunda rodea desde la base hasta el capitel agrietado la primera, imprimiendo ese indescifrable misterio del paso del tiempo.

Unos párrafos más adelante, Chateaubriand menciona las ruinas de los edificios góticos como especialmente atrayentes a la vista del viajero sin que haga falta que aparezcan en ruina; de hecho, también en su versión íntegra se componen de unos «*vanos*» que hacen que «se decoren más fácilmente con yerbas y flores»; mucho más que «los *macizos* de los órdenes griegos» (135), afirma, ya que la reconocida *compactez* de estos últimos acabaría con impedirlo. Y al enumerar los elementos arquitectónicos caracterizados por los vacíos más bien que por los llenos, el tono se vuelve poético:

Los duplicados filetes de las pilastras, y las bóvedas recortadas a manera de hojas, o ahuecadas, *figuran unas cestas* [cursiva nuestra] donde los vientos llevan con el polvo las semillas de los vegetales. La siempreviva se arraiga en los cimientos; los musgos rodean los desiguales escombros con su elástica borra; la zarza hace salir sus círculos oscuros en el hueco rasgado de una ventana, y la yedra, extendiéndose a lo largo de los claustros septentrionales, pende en graciosos festones sobre los arcos.<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> Aquí Chateaubriand quiere decir que las ruinas son artísticamente más bonitas («embelesan más en cuadro») que un edificio entero y de reciente construcción. Aquí que considerar que se toma en consideración el *efecto estético* más bien que el *uso práctico*.

<sup>172</sup> Rubio Jiménez (1994b: 25) rehaciéndose a las palabras del vizconde escribe que «al componerse de huecos el orden gótico se adorna fácilmente con hierbas y flores que los vientos depositan y las lluvias hacen germinar, produciéndose entonces un efecto pintoresco incomparable para quien las contempla.»

Finalmente, Chateaubriand concluye con una serie de exclamaciones que harán brecha en los redactores de la obra de Parcerisa:

¡Sagrados restos de los monumentos cristianos! ¡Vosotros no traéis a la memoria, como tantas otras ruinas, la sangre vertida, ni las injusticias y las violencias consumadas! Sólo narráis una historia tranquila o los misteriosos sufrimientos del Hijo del Hombre. (136)

Está claro que las ruinas a las que se refiere el vizconde francés no son las ocasionadas por la irrespetuosa fuerza destructora del hombre, sino las que son natural y pacífica consecuencia del paso del tiempo.

Pero llegados a este punto, hay que preguntarse por qué estos escombros venerados por Chateaubriand suscitan una sensación de sublimidad en quien los contempla. Responde a la cuestión Ariño Colás (2007: 280), el cual escribe que «en medio de un marco ideal naturalizado», estos aparecen como «una huella venerable del paso inexorable del tiempo y de la fugacidad de las obras humanas.»<sup>173</sup> En otras palabras, «los vestigios del pasado [despertarían] en el artista sentimientos de melancolía, de nostalgia y de poética tristeza». Aun así, hay que avisar que esto ocurriría sólo en ese espectador «sensibilizado con las bellezas del arte» (es decir, en quien posee *gusto*); o, en otras palabras, en el «romántico» empedernido y tradicionalista.

Con estas palabras, queda entonces patente que la razón “artística” proporcionada por Chateaubriand no es en absoluto suficiente para generar lo sublime, ya que a ella es necesario añadir una razón “psicológica”: de hecho, es a través del *sentimiento* de pérdida que al contemplar la ruina nos dejamos mecer por los dulces recuerdos del pasado. Los escombros entremezclados con la naturaleza se tiñen entonces de ese sentido de lo ineluctable que nos deja vencidos, y el viajero empieza a pensar en lo que fue y que nunca volverá a ser. En otras palabras, la ruina se presenta como vehículo de emociones del pasado las cuales, unidas a su aspecto artístico, desarrolla la más pura vivencia de lo sublime.<sup>174</sup>

Queda ahora por comprobar con qué recursos literarios los colaboradores de Parcerisa expresaron este sentimiento de “dulce pérdida” ante la ruina. El primer caso

---

<sup>173</sup> Como veremos más adelante, retomará el tema de la *vanitas vanitatis* un joven Unamuno en sus *Apuntes de un viaje a Francia, Italia y Suiza* al contemplar las ruinas de Pompeya.

<sup>174</sup> Estamos de acuerdo con Rafael Argullol (1983: 29) cuando escribe que «los recuerdos buscan ruinas donde posarse.»

que encontramos es la descripción que hace Pi y Margall de la iglesia de San Francisco en Baeza. Ya vemos como el estado ruinoso del edificio provoque en él la sublimidad:

Está la iglesia sin bóveda y medio hundida entre escombros; mas se ensanchan la frente y el corazón al ver la atrevida circunferencia de sus arcos. La vista sonda con cierto temor su altura, mide con respeto su profundidad, se atreve apenas a sumergirse entre las sombras que la rodean; y se llega al fin a comprender que el autor se llevó la idea de levantar una obra comparable en lo humano con la grandeza del que mide con su frente la inmensidad de los cielos y con su planta la profundidad de los abismos. En este templo, todo de sillería, hasta lo accesorio participa de ese carácter grandioso del conjunto: se conservan en la capilla mayor, en el fondo de unos nichos, dos o tres sepulcros, y son también gigantescos. (Pi y Margall en Parcerisa, 1850: 201)

Además del consabido deseo de tensión supra-sensible que empuja el hombre a buscar (o, en este caso a *edificar*) obras que le recuerden su innata predisposición a la elevación anímica («se llevó la idea de levantar una obra comparable en lo humano con la grandeza del que mide con su frente la inmensidad de los cielos») aquí lo que más nos interesa son las consideraciones sobre el estado ruinoso del templo. De hecho, a pesar de que aparezca «sin bóveda y medio hundido entre escombros», «ensancha» *de todos modos* tanto «la frente» como el «corazón» del viajero. Es esta mezcla entre dolor (por la comprobación del estado lamentable del edificio) y placer (provocado por los recuerdos que trae consigo semejante visión) lo que suscita lo sublime; contradicción que Piferrer (en Parcerisa, 1839: 275) expresa con palabras reveladoras al contemplar el monasterio de Ripoll cerca de Gerona:

¡Cuán bellas son, sin embargo, estas ruinas, sobre todo para el que las contempla desde la ya destrozada puerta bizantina que abre paso del claustro al monasterio!

Quizás sea ese «sin embargo» la clave de lectura de esta poética; adverbio que expresa la romántica contradicción del *pesar* ante la visión de lo destruido y *placer* ante los recuerdos que genera. Luego, al divisar las afueras del castillo de Bellver en las inmediaciones de Palma de Mallorca, el autor de la ciudad condal se abandona a unas meditaciones de tipo metafísico sobre el paso inexorable del tiempo:

La profundidad, o si cabe decirlo, negrura de la cava, el ancho vientre del talud, la aparente robustez de la muralla, las fuertes albarcas, los gruesos pilares y garitones, y aun las

pocas ventanas antiguas que a trechos allí se abren, dan al todo cierta grandiosidad que causa impresión sublime y profunda en quien lo contempla, cuanto más, habiendo la mano de los siglos pintándolo con sus colores e impreso en aquellas señales de decrepitud que son tan venerables y poéticas como funestas a los edificios.

Es la expresión «impresión sublime» pronunciada por Piferrer la que resume todas las características del subgénero “impresiones de viaje”, ya que a raíz de la adquisición fenoménica de los elementos de la realidad (en este caso, las partes arquitectónicas de las afueras del castillo como el «talud», las «albarcas», los «pilares» y las «ventanas»), serán después nuestras facultades supra-sensibles las que podrán establecer una conexión con lo trascendental. Es así que la inicial “impresión” empírica se vuelve idealmente *sublime*; siempre y cuando, claro está, lo visionado traiga unas reminiscencias (por recordarnos el ineluctable pasado o por su aspecto grandioso) de la dimensión ultra-terrenal.<sup>175</sup>

Otro tema con que se expresa la poética de las ruinas en *Recuerdos y Bellezas* (y que consideramos su más bella expresión) es el tópico clásico del *ubi sunt* del que Jorge Manrique, a su tiempo, fue exponente mayor. Dicha poética coge forma cuando en la mente del viajero empiezan a formularse pensamientos sobre el esplendor y la vida pasada que animaron los edificios ahora arruinados. Piferrer en el primer tomo sobre Cataluña da rienda suelta a este tipo de meditaciones imitando directamente al autor de las *Coplas a la muerte de su padre*:

¿Qué se hicieron aquellos festines, aquellas dulces trovas provenzales, en las cuales deliciosamente rodaba en ríos de oro la suavidad ternura e ingenio de los trovadores lemosines? Sin el relinchar de los caballos en la cuadra, sin el continuo cruzar de serviciales pajes y donceles, ¿qué significan aquellos escudos que encima de cada puerta sostienen ora grifos, ora niños u otros animales? ¿Qué son aquellas esbeltas galerías sin las damas que a ellas asombran? Quizás desde allí más de una vez miraron montar a caballo a sus maridos para alguna expedición lejana, y les enviaron el último beso de despedida, mientras escuderos, donceles, pajes y hombres de armas, brillantes y vistosos en arreos y armaduras, llenaban el patio y partían tras el noble caballero, llevándose al pasar las voluntades y admiración de todos. (Piferrer en Parcerisa, 1839: 62)

---

<sup>175</sup> Sin embargo, en alguna que otra ocasión los redactores de Parcerisa han dejado de lado el idealismo derivado de la visión de la ruina por un acercamiento mucho más realista y práctico. Un ejemplo son las consideraciones generales de Quadrado (en Parcerisa, 1844: 409) que define los escombros como «un cadáver sobre otro cadáver». También Pi y Margall (en Parcerisa, 1848a: 255) visitando el monasterio de San Pedro de Roda, habla de «tristes restos ya bárbaramente mutilados» dejando a entender como esa tristeza no esté entremezclada con el placer cuya unión representa lo sublime.

Y unas páginas más adelante, el catalán cita directamente los versos de Manrique introducidos por unas reflexiones sobre los personajes valerosos que pasaron antaño por la capilla real de Santa Águeda en Barcelona y de los que, ahora, sólo queda el recuerdo y la presencia del alma imperecedera:

Allí, al lado de aquella capilla estaba en antiguo Real Palacio; aquellas bóvedas, hoy derribadas, repitieron los primeros acentos de muchos de nuestros príncipes; allí se formaron aquellos valerosos ánimos que extendieron poderosamente los límites de la pujanza aragonesa, y en sus salones ostentaron repetidas veces la corte y la nobleza su magnificencia y cortesía. Pero, al tender una mirada reflexiva sobre aquellas ilustres ruinas, naturalmente la imaginación acerca la distancia de los siglos, coteja, y en su doloroso resultado de buena gana se preguntaría con Jorge Manrique:

Los infantes de Aragón  
¿Qué se hicieron?  
¿Qué fue de tanto galán,  
Qué fue de tanta invención  
Cómo trajeron  
¿Las justas y los torneos,  
Paramentos, bordaduras  
E cimeras  
¿Qué fueron sino devaneos? (86)<sup>176</sup>

Piferrer (en Parcerisa, 1842: 144) volverá a hablar del *ubi sunt* en el tomo dedicado a Mallorca, dando a entender que la razón por la cual el viajero se siente empujado a realizar un auto-análisis de tipo interrogativo (es decir, ¿*Ubi sunt?* ¿Dónde están?) es debido al repentino agolparse en su mente de «las imágenes del pasado», para que «revivan» acto seguido, explica, «en su fantasía». Volvemos entonces al papel de la imaginación analizado por Addison y a como esta última sea capaz de establecer esa conexión con el ámbito ideal-fantástico para que el ánimo pueda vivir así lo sublime.

Piferrer volverá a subrayar la importancia de la imaginación como facultad esencial para desarrollar lo sublime también en el segundo tomo dedicado a Cataluña.

---

<sup>176</sup> También en el tomo «*Reino de Granada*» Pi y Margall (en Parcerisa, 1850: 2-3) evoca el *ubi sunt* a través de unas preguntas retóricas al estilo manriqueño: «¡Granada, bella Granada! ¿Qué has hecho hoy de tu cetro? ¿Cómo yace ya coronada sólo de flores la que ciñó en otro tiempo una diadema? [...]. En la colina en que está sentado tu palacio suenan pasos lentos de caballo, y son esos caballos los que llevan fuera de sus muros al último de tus reyes.»

En este caso, los efectos insospechados de ésta harán que el autor tenga la impresión de oír voces entre los escombros:

[...] y cuando el viento, estremeciendo la yedra que sube por las grietas y agitando las plantas que cuelgan de los antepechos, finge movimiento y voces en las ruinas<sup>177</sup>, entonces place evocar las memorias de los antiguos castellanos, o escuchar los cantares y la tradición que narran sus contiendas, su estirpe y sus hazañas. (Piferrer en Parcerisa, 1848a: 5-6)

Y unas líneas más adelante, el *ubi sunt* adquiere tonos tan intensos que la fantásica búsqueda de los antiguos entre ruinas se mezcla con el deseo de eternidad:

En vuestras piedras oímos el lenguaje del sentimiento, los recuerdos que despertáis enternecen el alma y humedecen los ojos, vuestro aspecto hace nacer o revivir en nosotros aquel deseo de lo infinito, de abarcar a un tiempo lo pasado y lo futuro, de dominar las épocas y las distancias y las generaciones, a que la parte inmortal del hombre aspira confusamente, como si dentro de la cárcel del cuerpo conservara una impresión vaga de la Eterna Sabiduría de su origen. (6)

Este excepcional fragmento revela como incluso las ruinas, al tener ese aspecto mítico y fuera del tiempo, sean generadoras de ese sublime deseo de eternidad ya considerado por Kant como el resultado de intuiciones supra-sensibles. Y dice bien Ariño Colás (2007: 281) que es el «lenguaje del sentimiento» el que habla a los «vestigios del pasado», siendo capaz de «elevar el espíritu del viajero más allá de las limitaciones del tiempo y del espacio». O, en otras palabras, de *transportar* el ánimo a esa dimensión atemporal en la que idealmente se hallan las ruinas como testigos del tiempo que *fue*.<sup>178</sup>

Asimismo, el *ubi sunt* se presenta también como trasfondo conceptual cuya formulación escrita ya no hace falta que se manifieste a través de la consabida pregunta «¿dónde están?» ya que el redactor, a estas alturas, presume cierta familiaridad del lector con ello. Ejemplo elocuente es el íncipit de la expedición a la parte oriental de Asturias realizada por Quadrado:

---

<sup>177</sup> Reencontramos la sugestión sentida por Quadrado al escuchar el viento correr por el monasterio verolense, semejándole sus soplicos un *ensemble* de «aullidos» y «llores» emitidos por los endriagos y criaturas esculpidas en las ménsulas del claustro.

<sup>178</sup> Este concepto de las ruinas como generadoras de un impulso capaz de transportar el ánimo a una dimensión sin-tiempo será retomado por Unamuno en el episodio de la torre de Monterrey publicado en sus *Andanzas y visiones españolas* (1922).

¡Qué deliciosa es la quebrada forma y variada tinta de los peñascos, cuando sobre ellos aparece alguna ruinoso ermita, algún abandonado monasterio, alguna solitaria parroquia de los campos! ¡Qué interesantes por su lado se presentan esas antiguas obras, qué grato el color de sus muros, qué esbelta la aguda espadaña o la modesta torre, qué majestuosa y grave la profunda portada, qué gentiles los contornos del ábside, y gracioso el sobrecejo de las ventanas, qué florida y caprichosa la ornamentación de los capiteles, arquivoltas, cornisas, ménsulas y canecillos, cuando les presta elevado pedestal la roca o blanda alfombra el musgoso suelo, sombra la enramada, perfumes la brisa, voz el susurro de las hojas o el murmullo de las aguas, brillantes reflejos los objetos todos circunvecinos! La naturaleza y el arte se realzan mutuamente, y templando las impresiones harto risueñas y disipadoras de la una, con las demasiados severas y melancólicas y concentrativas del otro, ponen el alma en un suave equilibrio que la deja a un tiempo gozar y meditar. (Quadrado en Parcerisa, 1855a: 183-184)

Lo que el alma «medita», expresión con que acaba el *incipit*, no es otra cosa que el *ubi sunt* manriqueño, es decir el auto-análisis con que el viajero se pregunta dónde estarán los peregrinos que un tiempo alcanzaron la ahora «ruinosa ermita», los que llenaron de oraciones el ahora «abandonado monasterio», y los que animaron de fervor eclesiástico la ahora «solitaria parroquia de los campos». Y el tópico clásico no es sino magnificado por la visión de la portentosa naturaleza —«la interrelación y hermanamiento armonioso entre arte y naturaleza» (Ariño Colás, 2007: 279)— la cual, una vez que el hombre haya abandonado para siempre sus viviendas, vuelve a apoderarse de los espacios sustraídos.

El último tema de *Recuerdos y Bellezas de España* que tiene que ver, al igual que el *ubi sunt*, con una circunstancialidad apta para vivir lo sublime es el otro tópico “menosprecio de la corte y alabanza de la aldea”. De guevariana memoria, como ya hemos tenido ocasión de ver en el primer capítulo expresa el deseo de los viajeros románticos de realizar expediciones hacia parajes naturales lejos de las grandes urbanizaciones. Para el despliegue del tópico, los redactores de Parcerisa traen a colación los versos de la *descansada vida* de Fray Luis de León, modelo áureo de referencia junto a Jorge Manrique. Un ejemplo es la visita a Bellpuig de Piferrer el cual, tras realizar un elogio y al campo y a la vida retirada de la villa en contraste con el bullicio de la ciudad, cita directamente al teólogo de Belmonte:

Allí [no hay] ni ambición ni desasosiego: y si en tu primera juventud, o viajero, en aquella edad santa en que nuestros sueños se revisten de la pureza de los ángeles, soñaste una vida tranquila toda de amor y de inocencia, allí una suave tristeza baña tu ánimo, el corazón llagado por los desengaños y las pasiones llora el tiempo perdido en el movimiento y el tumulto, y entonces aquellas tiernas regaladas palabras del maestro León, —fuente mansa y apacible de todo pensamiento sereno y virtuoso, depósito dulcísimo de toda cosa buena— se vienen melancólicamente a los labios:

Un no rompido sueño,  
Un día puro, alegre, libre quiero:  
No quiero ver el ceño  
Vagamente severo  
De a quien la sangre ensalza o el dinero.<sup>179</sup>  
Vivir quiero conmigo,  
Gozar quiero del bien que debo al cielo  
A solas sin testigo,  
Libre de amor, de celo,  
De odio, de esperanzas, de recelo. (Piferrer en Parcerisa, 1839: 329)<sup>180</sup>

Y unas páginas más adelante, el redactor de la ciudad condal reitera su deseo de alejarse de la *impía ciudad*, lugar propio «del que se afana con doblar con su tarea las horas del día» ya que, si estuviera «hundido en el tráfigo de sus negocios» (361), seguramente tendría impedimento para percibir esa sublimidad derivada por escenarios naturales como bosques o edificios en ruina. En otras palabras, es únicamente el silencio y el sosiego que envuelve ciertos parajes naturales el que invita a la meditación y al auto-análisis, necesarios para auto-dirigirse preguntas como «*¿ubi sunt?*» al divisar una iglesia derrumbada o un palacio señorial en el que, ahora ya, la hiedra entra por las ventanas huecas.

---

<sup>179</sup> Se notan en estas palabras razones para el menosprecio de la ciudad de carácter ético que reenvían directamente a las palabras de Antonio Guevara (1790: 100): «¡Oh felice vida la del Aldeano, el cual no se levanta con cuidado de madrugar al Consejo, de ir a las diez a Palacio, de contentar al Portero, de acompañar al Presidente, de aguardar al Privado, de estar al comer de Rey, de buscar a do coma, de andar tras Aposentadores y contentar a Contadores!»

<sup>180</sup> Es evidente que el influjo de lo sublime platónico de Fray Luis de León palpita benéfico en las palabras de Piferrer. Recuérdense estos versos del poema «Noche serena. A don Loarte»: «Morada de grandeza, /templo de claridad y hermosura, / el alma, que a tu alteza/ nació, ¿qué desventura/ la tiene en esta cárcel baja, oscura?» y estos otros donde parece hacerse referencia al mito de la caverna: «¡Oh, despertad, mortales! / ¡Mirad con atención en vuestro daño! / Las almas inmortales, / hechas a bien tamaño, / ¿podrán vivir de sombras y de engaño?» (Fray Luis de León, 2016: 62-63).

También Quadrado (en Parcerisa, 1853: 161) en el segundo tomo dedicado a Castilla la Nueva realiza una comparación entre la aldea y la ciudad; y lo hace a través de la distinción entre lo sublime y lo bello de los filósofos anglo-alemanes. De hecho, escribe el mallorquín al contemplar el pedregoso valle de Lozoya que «de un lado [se divisa] el bullicio de la corte»; del otro, se percibe «el silencio y soledad de un claustro». Y sigue con el paralelismo: «Allí —en la corte— la animación y la esplendidez», «aquí —en el campo— la austeridad y al presente el abandono»; «allí —en fin— las delicias de los jardines», «aquí —en cambio— la oscuridad de las selvas y el horror sublime de las montañas». Es especialmente este último entorno, el montañoso cargado de sagrado horror, el que se considera como *alejamiento máximo* de la vorágine de la ciudad ya que su propia conformación presupone un extremo aislamiento.<sup>181</sup>

Y fuente de sublimidad será para el viajero la propia conformación de la montaña, ya que por su específica *triangularidad* no constituye sino la representación tangible de la vertical elevación anímica hacia lo trascendente.

No es casualidad que en *Recuerdos y Bellezas de España* adquiera ésta un simbolismo mítico ya que su aspecto imponente les recordará a los redactores de Parcerisa la inmensa y majestuosa fuerza divina. Ejemplo de ello es la descripción de la roca, realizada por Quadrado, que cuelga encima del monasterio de San Juan de la Peña:

Desde el corredor descubierta los ojos del cenobita no podían elevarse al cielo sin tropezar con su imponente mole, que semejante a Dios, según la disposición del ánimo y de las ideas de cada cual, tan pronto parece proteger amorosa, como amenazar irritada al monasterio enclavado en su seno. Ante aquel capricho de la naturaleza se eclipsan y se empequeñecen las obras del hombre, siquiera sean severas de carácter y remotísimas de fecha. (Quadrado en Parcerisa, 1844: 206-207)

En este caso, la roca que da amparo al monasterio le resulta al mallorquín tan imponente a la vista que llega incluso a compararla con Dios el cual, con su

---

<sup>181</sup> Sobre el tema de la montaña, meta de numerosos viajeros románticos europeos, Ortas Durand aporta una bibliografía inmejorable de la que citamos los títulos más relevantes. Véanse, al menos, *Die Alpen* de Albrecht von Haller (1723); Horace-Bénédict de Saussure, *Voyages dans les Alpes, précédés d'un Essai sur l'histoire Naturelle des environs de Genève*, Neuchâtel, Chez Samuel Fauché, MDCCLXX; *Descriptive Sketches taken during a Pedestrian Tour among the Alps* (1793) de William Wordsworth; Louis-François Ramond, *Voyages au Mont-Perdu et dans la partie adjacente des Hautes-Pyrénées*, Paris, Chez Belin, 1801 y el poema *Mont Blanc* (1816) de Percy Bysshe Shelley. No menos importancia tiene la que se denomina «pasión helvética» ya que, tal como afirma Madame Roland (1800: 327) «le voyage de la Suisse devient à la mode.» Pensamos, sobre todo, en las *Impressions de voyage* a Suiza de Dumas.

imperscrutable albedrío, tan pronto abriga con su benevolencia («parece proteger amorosa») como castiga con toda su furia («amenaza irritada al monasterio clavado en su seno»).

Y también los demás entornos montañosos de Aragón, conocido éste por su peculiar pedregosidad y aspereza, no dejan de ejercer en Quadrado la que Kant definiría una «suspensión momentánea de las fuerzas vitales» al encontrarse ante lo *portentoso dinámico*. Y que el mallorquín conozca la lección del filósofo de Königsberg lo demuestran sus impresiones sobre las elevadas pendientes en el trayecto que de Huesca lleva a Jaca:

Palpitábanos el corazón, temiendo se desvaneciera harto pronto [...] aquel ahogado horizonte en que nuestra alma parecía ensancharse proporcionalmente a la presión de los dos peñascos, y engrandecerse a medida *que se anonadaba el cuerpo* [cursiva nuestra] ante la colosal naturaleza [...]. (171)

Como vemos, el desfallecimiento psicofisiológico («[...] a medida que se anonadaba el cuerpo ante la colosal naturaleza») es derivación de lo *grande fenoménico*; y rara vez es provocada por la visión de un monumento que, por mucho que pueda asombrar al viajero, no deja de ser obra imperfecta hecha por la mano del hombre.

Y más adelante, al cruzar la hoya de Huesca rodeada por los elevados picos, la espesa niebla que envuelve la zona hace que el mallorquín viva una verdadera y propia experiencia de sublime matemático:

Cuando la niebla se condensa en el húmedo valle, place colocarse en lo más alto de la garganta, y desaparecidas de nuestro alrededor colinas y laguna y debajo de nuestros pies las profundidades del estrecho, sin alcanzar apenas la vista a la roca que nos sostiene, sin rumor viviente, sin contacto alguno, imaginarse desprendido de la tierra y de los sentidos, suspendido en los aires, perdido en la inmensidad. (172)

En este párrafo Quadrado explica como la percepción del sentido de *uniformidad* que es propio de la niebla, asimismo como la amortiguación de los sonidos y la reducción de la nitidez de los contornos —ahora difuminados, ahora totalmente borrados— le transmitan ese *ideal* de infinitud propia del inconmensurable reino de los

cielos, dimensión ésta de carácter nouménico sólo concebida por la razón mediante la intuición supra-sensible.

Pero no sólo la vista de la montaña provoca lo sublime ya que también el conjunto de impresiones auditivas que son típicas de ciertos entornos contribuyen a realzar la sensación de sobrecogimiento. Nos da cuenta de ellas Piferrer (en Parcerisa, 1839: 346) el cual, al realizar la subida a la abadía de Montserrat, escucha como el mugido del viento se entremezcle al graznido de las aves que vuelan altas sobre los mallos:

[Trepábamos] por aquellas largas y casi rectas escaleras [...] hasta la desierta ermita donde moraron en paz hombres de corazón sencillo y santo [...] mientras el viento [pasaba] mugiendo por entre aquellos fantasmas de roca, y a su violento empuje [se arremolinaban] bandadas densísimas de aves agoreras, cuyos graznidos nos [llenaban] de un horror santo.

Las impresiones visuales y auditivas que conforman este espectacular paraje natural hacen que el espíritu del redactor barcelonés se llene de lo que él mismo denomina «horror santo», derivación ésta de esa “intrínseca contradicción” que no es sino *esencia* de lo sublime.<sup>182</sup>

Y que el incesante soplido del viento posea a veces esas modulaciones semejantes a los cantos y las melodías ancestrales es cosa nota, es así que al igual que Quadrado en el claustro de Veruela, también Piferrer empezará a volar con la fantasía, imaginando como esos «antepasados» que «subían a las ermitas por las varias sendas y peligrosas escaleras que a ella conducen», tuvieran la impresión de escuchar

las caprichosas armonías del órgano y del canto, cuyos sonos profundos y lejanos cobraban algo de fantástico y temeroso al quebrarse en aquellos colosos fríos de roca, bien como los últimos ruidos del mundo que dejaban atrás, o por mejor decir, como los acentos intermedios entre el mundo y el cielo a que caminaban.

Y también Pi y Margall (en Parcerisa, 1850: 365-366) al realizar una comparación entre las granadinas Sierra Nevada y Sierra de Elvira se deja sugestionar por sus portentosas conformaciones; es así que en la primera empieza a fantasear sobre unas «fieras» en «la profundidad de los bosques salvaje —asimismo como en «los espantosos

---

<sup>182</sup> Colegimos por Thorpe (1935: 463-482) que este mismo calificativo fue usado por John Dennis ya en el siglo XVII al emprender la portentosa escalada de los Alpes. De hecho, en sus *Miscellanies* de 1693 habla de un «religious horror» provocado por las «high mountains». Y adoptando siempre esta “lucha de contrarios”, habla también de un «delightful horror» y de una «terrible joy».

tajos y corrientes»— que aparecen «*vestidas de flores en verano* [cursiva nuestra]»; mientras en la segunda se auto convence de la presencia de una «*hoguera oculta* [cursiva nuestra]» que parece templar «una espantosa caverna», y cuya significación misteriosa se halla «en el seno de tan misteriosos montes».

Para terminar, no menos cargada de una atmósfera mítica es la cascada denominada “Cola de caballo” a la que acude Quadrado durante su expedición al monasterio de Piedra. Rodeada por el verdoso entorno natural, Quadrado se deja sobrecoger por una mezcla de sublime matemático y dinámico provocada por la impotencia de la mente ante la honda significación de semejante portento de la naturaleza:

Desde el mirador de la huerta casi paralelo a la altura del peñón, *es imposible medir con los ojos* [cursiva nuestra] la hondura de la cima [desde que se echa la cascada]; que velada en parte por el vapor mismo de la catarata, acrecienta su horror y sus dimensiones [...] Pero descendiendo a las márgenes del río, se contempla mejor desde abajo el sublime efecto del terrible salto, cuya imagen y símil menos grandioso es de la *cola de caballo* que por nombre lleva. (Quadrado en Parcerisa, 1844: 359)

Asimismo, el poder seductor del agua en cascada es impulso para la creación de un sinfín de cuentos de tono legendario:

Las pardas y rojizas tintas de las peñas, sus caprichosas formas, el agua verdosa que por su pie arrastra, invocan en auxilio de su lobreguez la magia de las tradiciones; las nocturnas vigiliadas del anacoreta, las orgías de malignos genios, los huracanes espantosos, los peñones arrancados de cuajo, la campana del monasterio dominando los rumores todos y dispersando los espíritus infernales. (359-360)

Y con el eco de estas plegarias pronunciadas por el «anacoreta en sus nocturnas vigiliadas» —las que aún nos parece escuchar por la noche a la lumbre de la chimenea y con el eco de las risas de «los genios malignos»— que de *Recuerdos y Bellezas de España* pasamos a otra obra que consideramos directamente relacionada con la primera ya que de ella se encargó uno de sus redactores. El título es *España: obra pintoresca en láminas* y fue redactada enteramente por Francisco Pi y Margall.<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> A pesar de que el título sugiera un recorrido completo por la Península, en la obra se describen únicamente las expediciones realizadas a varios parajes de Cataluña. El topónimo, de hecho, aparece

Publicado en un único tomo en 1842, es decir seis años antes de que el ex ministro colaborara con Piferrer para la realización del tomo «Cataluña II», lo consideramos un “ensayo de preparación”, asimismo como hermano menor del más grande proyecto llevado a cabo por Parcerisa.

La obra pertenece a la línea de las expediciones románticas bajo la égida tradicionalista a la par que los demás tomos pertenecientes al subgénero “impresiones de viaje”; aun así, no deja de mostrar una sustancial novedad ya que al lado de los dibujos de Luís Rigalt y a las láminas de acero de Antoni Roca Sallent aparecen las primeras fotografías sacadas con el daguerrotipo.<sup>184</sup>

Dejando por ahora de lado el tema de las ilustraciones que acompaña la parte escrita, nos centraremos en esos párrafos del tomo en los que hemos hallado descripciones de la sublimidad vivida por el redactor.

Al igual que *Recuerdos y Bellezas de España*, también *España: obra pintoresca en láminas* se halla imbuida de esa filosofía anglo-alemana que estableció a su tiempo todos los pasos de la vivencia de lo sublime. Lo demuestran pasos que, a estas alturas, consideramos inequívocos. Y de hecho, no nos parece casualidad que al contemplar la cascada de San Miguel de Fay, en las inmediaciones del monasterio que lleva el mismo nombre, Pi y Margall (en Rigalt *et al.*, 1842: 150) quede «horrorizado ante el retumbo del torrente»; ruido éste estremecedor, añade, que «impone silencio a todos los acentos de la naturaleza para conmovir con los suyos todo este vasto espacio». Y a continuación, se apresura a especificar su posición de seguridad física proporcionada por la presencia de una «peña enteramente vaciada» desde la cual, explica, «puede uno estar sin peligro [cursiva nuestra]» y divisar la cascada «que va descendiendo como un inmenso cortinaje».

Siempre en el mismo párrafo tampoco falta la *bajada* a parajes oscuros teorizada por Burke ya que la falta de luz en el interior de las «escabrosas cuevas» —acrecentada, por otro lado, por el aproximarse de las «tinieblas de la noche»— provoca en el viajero una sensación de sublime terror en la que «el alma [queda anegada] en un mar de

---

como subtítulo dando a entender la futura publicación de sucesivas entregas. Sin hallar informaciones que puedan esclarecer el asunto, inferimos que se trate de una obra inacabada.

<sup>184</sup> De hecho, el título especifica: *España. Obra pintoresca en láminas, ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural, grabadas en acero y en boj por los señores D. Luis Rigalt, D. José Puiggari, D. Antonio Roca, D. Ramón Alabern, D. Ramón Saez, etc. y acompañadas con texto por D. Francisco Pi y Margall. Cataluña* (Barcelona, Imprenta de Juan Roger, 1842).

pensamientos extraños; [concebidos] por el entendimiento, [sentidos] por el corazón y [no alcanzados] —concluye— por la pluma». (151)<sup>185</sup>

El influjo del modelo addisoniano, kantiano y schilleriano también se hace patente al abarcar el ex ministro el tema de la seguridad física como condición indispensable para vivir lo sublime. Lo demuestra el episodio de la visita a la cueva Simaña, durante el cual desde el inicial entusiasmo —expresado con calificativos muy propios de lo sublime como «horrible hendidura» o «inmensa sinfonía de granito en que el alma concibe lo horrible de la creación» (146) referidos a la cueva— el autor pasa a un estado de puro miedo: «Forzoso será que salga de este tenebroso recinto», refiere entonces al lector, «[ya que] un enorme monte gravita sobre mi cabeza [condensando] el aire que con tanta dificultad respiro.» (147)

Y siempre muy propio del modelo kantiano es la sensación de *suspensión de las fuerzas vitales* percibida una vez en el interior de la catedral de Barcelona («cuya soberbia mole —puntualiza el ex ministro— aterrará a los hombres de cien siglos»). De hecho,

al echar nuestras primeras miradas sobre cualquier sublime creación de aquellos tiempos, sentimos [tanto] *demudársenos el rostro* [cursiva nuestra], [como] bullir nuestra frente (pareciéndonos que nueva sangre inflama nuestras venas), para terminar [sintiéndonos] cual débiles pigmeos<sup>186</sup> ante aquellas sombrías fachadas que resistieron al furor de [los] siglos. (36)

Y reitera la misma expresión también al abarcar consideraciones generales sobre los varios estilos arquitectónicos, ya que también ante la arquitectura clásica, «sentimos

---

<sup>185</sup> Vuelve el tema de la expresión del lenguaje como medio insuficiente para expresar la vivencia sublime. Ariño Colás denomina este sentimiento como «*insuficiencia de la pluma*» sin por eso trasladarse hacia otro ámbito semántico. En *Recuerdos y Bellezas de España* encontramos este tópico en el tópico dedicado a Sevilla y Cádiz redactado por Madrazo (en Parcerisa, 1856: 479); de hecho, al contemplar el Salón de Embajadores del Alcázar en Sevilla, escribe que «son cosas que no puede pintar la pluma, que nunca se describen satisfactoriamente y que es forzoso dejar a la impresión producida por el mismo original o por su fiel imagen.» Es probable que tanto Pi y Margall como los demás redactores de Parcerisa hayan recogido el tópico en las *Impressions de voyage* a Suiza de Dumas, allá donde apareció por primera vez en las “impresiones de viaje”.

<sup>186</sup> Consideramos esta expresión, la de «débil pigmeo», como alternativa a la de «hombre átomo» mencionada por Gregorio Aznar en su *Viage a la Sierra y Laguna de Gredos por su polo austral*. Como se recordará, también en este último caso la condición de insignificancia durante la vivencia de lo sublime es provocada por aquel «pavor que siempre inspira lo maravilloso».

demudársenos el rostro» (37)<sup>187</sup>, y la «la grandeza y sencillez de sus líneas» resulta sobremanera «*conmovedora*»; mucho más, al menos, que la de los «modernos». (98)<sup>188</sup>

Y en la ola de las apreciaciones arquitectónicas, no falta tampoco la magnificación del estilo gótico como representación visual de los misterios de la fe. Ejemplo de ello es el juego de luz y sombras apreciado siempre en la catedral barcelonesa, en la que tanto «un confuso laberinto de aristas», típico de las bóvedas de crucería, como «las negras columnas del ápside», aparecen a los ojos del viajero «sombrias, oscuras [y] misteriosas *como* [cursiva nuestra] los arcanos del Señor a quien encierran en la mitad de su tenebroso recinto.» (37). A continuación, sobrecogido por el entorno la fantasía del buen catalán echa a volar imaginando como una tempestad caiga de repente sobre el sagrado templo:

Aguardad ahora que la tempestad ruja sobre nuestro templo: iluminad estas impenetrables sombras con la repentina luz del rayo, acompañad con los fragosos ecos del trueno el armonioso acento del sacerdote que ora humilde en medio de este espacioso monumento: ¿oís el Dios de las alturas dictando leyes a Moisés en la tempestuosa cumbre de Sinaí? (*ib.*)

E imagina la misma escena en el claustro de San Pablo del Campo:

Cuando en una tarde borrascosa de verano en que el trueno retumba a lo lejos, el rayo ilumina las oscuras nubes [y] la lluvia azota las bóvedas del claustro, el alma se siente agitada de tristeza y melancolía [...] (85)

Y termina afirmando como «las tinieblas fueron en todos tiempos sublimes, [ya que] los objetos [que] entre ellas se descubren al rayo de la fugitiva lámpara adquieren aquel misterioso carácter de nuestras creencias religiosas» (38), dejando patente como la dialéctica luz-oscuridad sea metáfora del Dios todopoderoso, el que oculta y a la vez desvela el misterio de la fe según su imperscrutable albedrío.

A raíz de la contemplación de los edificios góticos, también vuelve inexorable el sublime pensamiento de la temporalidad irreversible: el ex ministro queda anonadado

---

<sup>187</sup> Consideraciones como estas mitigan el desprecio hacia todo estilo arquitectónico que no sea el de la edad media —y lo justifica así: «no que encastillados con las bellezas del goticismo despreciemos la arquitectura greco-romana [...]» (*ib.*)—

<sup>188</sup> Se nota a través de estas palabras como Pi y Margall se coloque en posición antitética a la de Winckelmann, máximo teórico del arte neoclásico. De hecho, especifica que «la poesía [del arte clásico] ya no existe: nuestros arquitectos [los modernos] son versificadores, [y] no poetas.» (*ib.*)

ante esos monumentos en ruina a los que «ocho siglos [han impreso] un indefinible carácter» (*ib.*), empujándole a las consabidas reflexiones sobre el *ubi sunt* manriqueño. Aun así, deja claro que la tipología de grietas que tanto le causan sobrecogimiento no son las ocasionadas por el desvergonzado descuido del hombre, ni las que son el resultado de su acción destructora, sino las que se presentan como consecuencia natural y pacífica del pasar de los años. El magisterio es el de Chateaubriand (acuérdesse su exclamación en *El genio del cristianismo* «¡Sagrados restos de los monumentos cristianos! ¡Vosotros no traéis a la memoria, como tantas otras ruinas, las injusticias y las violencias consumadas!») del que Pi y Margall retoma el tono exclamativo al escribir sus consideraciones sobre el torreón agrietado de San Pedro de las Puellas:

¡Pobre torreón! Los hombres le abandonaron y los siglos solo se complacen en desmoronar una a una sus antiguas piedras. — Tal es el mundo: el hombre edifica y el tiempo destruye: venturosos aun si la mano de las revoluciones no apresurase su ruina. (82)

Diferente es el caso de las ruinas del monasterio de Poblet, del que el ex ministro elogia la compenetración entre arquitectura y naturaleza al ser acariciado el edificio por «los suspiros del viento», (240) los cuales semejan a una voz que narra una historia inexplicable. Y en otro párrafo retoma la misma imagen al declarar que «las ruinas encierran en sí cierta poesía sólo inteligible para el que se acostumbre a respirar el polvo que alza de entre ellas al soplo de los vientos» (171), subrayando así el antropocentrismo del hombre romántico como ser de exclusiva sensibilidad ante ciertas manifestaciones de la realidad fenoménica.

Y al contemplar el interior del claustro de Poblet —«un claustro cuadrilongo con arcos semicirculares y con ojivas de calado caprichoso» (240)— Pi y Margall se abandona a una larga serie de auto-preguntas muy propias del *ubi sunt* manriqueño:

¿Dónde están los monjes que lo animaban con sus pláticas, las flores que crecían en el patio al pie de árboles frondosos, el agua que arrojaba la fuente de la glorieta por treinta y un caños, y que aun a menudo se derramaba por los labios de la taza formando avenidas de olas bulliciosas?

Luego, al acceder a la iglesia —«[cuyas] bóvedas estaban rotas, sin cristales las ventanas, sin altares las capillas, sin sillería el coro» (243)—, vuelve a preguntarse:

¿Dónde están las ricas tumbas góticas que cubrían las cenizas de los reyes? [...] ¿Dónde están los cuerpos de los reyes que han permanecido enteros hasta nuestros tiempos? ¿Qué fue ya de la armadura que los defendía o de la cogulla que los cubría? Y los tesoros que con ellos encerraron los hombres de su siglo, ¿dónde fueron? (243-244)

Está claro como a través del *ubi sunt* tenga inicio un proceso de mitificación del pasado que tiene la función de trasladar la época de las cosas y personas que fueron a esa dimensión atemporal que se halla *por encima* del devenir cronológico. Y que el viajero coloque este tópico literario en el ámbito de la idealización metafísica lo demuestran las sucesivas consideraciones sobre la religión cristiana; «misteriosa y severa —escribe Pi y Margall— [y] que tiene *por término lo infinito* [cursiva nuestra]» (278): ese mismo infinito *a-tempore* en el que se sitúa ese pasado mítico que no volverá a ser.<sup>189</sup>

Y en la ola del *ubi sunt* nostálgico evocado por Pi y Margall, llegamos a la tercera obra que se halla en la línea de *Recuerdos y Bellezas de España*: el título es *España artística y monumental* y fue publicada en tres tomos entre 1842 y 1850. También en este caso, la obra se caracteriza por la perfecta compenetración entre las estupendas litografías, realizadas por Genaro Pérez Villaamil; y la parte descriptiva llevada a cabo por Patricio Escosura.

Al igual que las demás producciones analizadas arriba, nos encargaremos ahora de las páginas redactadas por Escosura, reservándonos el análisis de la parte gráfica en el próximo capítulo sobre lo *pintoresco*.

Lo primero que salta a la vista hojeando el primer tomo es el planteamiento addisoniano sobre el uso de la razón. El tono es firme y dirigido a establecer ciertas pautas de conducta frente a una posible degeneración de lo sublime:

Muchas veces hemos dicho que la esclavitud de los sistemas mata a las artes: tal es nuestra íntima convicción: Pero las artes liberales, como todo en este mundo, están sujetas a leyes cuyo blando yugo, moderando el ardiente vuelo de la fantasía, *impide que esa se*

---

<sup>189</sup> El modelo tiene que ser el mismo manriqueño acerca de la inexistencia del tiempo así como concebido en la tripartición “pasado, presente, futuro”. De hecho, léase su «Copla II»: «Pues si vemos lo presente/ como en un punto s'es ido/ e acabado,/ si juzgamos sabiamente,/ daremos lo non venido/ por pasado./ Non s'engañe nadi, no,/ pensando que ha de durar/ lo que espera/ más que duró lo que vio,/ pues que todo ha de pasar/ por tal manera.» (Manrique, 2012: 47-48) Cosa que, por otro lado, reenvía a la cuestión analizada por San Agustín de la temporalidad irreversible con relación al pasado, el cual no existe en la línea cronológica, sino sólo «en la *conciencia* del pasado en calidad de recuerdo» (Díaz Castañón en Manrique, 2012: 93).

*extravíe* [cursiva nuestra] en el laberinto de sus caprichosas imaginaciones. (Escosura en Pérez Villaamil, 1842: 64)

Luego, en el segundo tomo y a manera de íncipit, el redactor madrileño (en Pérez Villaamil, 1844: 7) vuelve a afirmar que «el difícil problema que a los artistas toca resolver» es el de combinar «la claridad con la riqueza» y «el orden con la variedad»; en otras palabras, hay que «enlazar el juicio con la imaginación de manera que no por obedecer a aquel se ahogue esta [...]». Ya vemos como, a pesar de que la línea sea la romántica de *Recuerdos y Bellezas de España*, el magisterio ilustrado siga marcando aún sus pautas de conducta.

El resto de la obra se presenta como una alabanza a los monumentos de España en el seno del afán tradicionalista; de hecho, el madrileño primero habla del patrimonio artístico como de una «antigua colosal grandeza»; luego, hace un llamamiento abierto —«a la atención del mundo», escribe— para que todos se cercioren y acudan al «privilegiado suelo de nuestra maltratada patria». (64)<sup>190</sup>

Los edificios a los que se dirige la alabanza son, claro está, los templos góticos; esos «magníficos monumentos que el genio poético del cristianismo ha elevado al eterno modelo de la belleza eterna», y que causan en el viajero la vivencia de lo sublime tanto por sus efectos lumínicos como por las impresiones auditivas y olfativas que allí se producen:

La vista del altar iluminado, asistido por los ministros del Dios de paz con sus ostentosos y simbólicos ropajes; el olor del incienso que en agrupadas nubes se eleva al cielo como si llevara envueltas en sus misteriosos e impalpables torbellinos las preces de los que oran, o como si de este modo subiendo hacia el empíreo quisiera indicar a los corazones angustiados la vía por donde han de dirigir sus plegarias; los tiernos acentos de aquellos cánticos majestuosos y sencillos con que la Iglesia católica glorifica al Altísimo por sus obras, o pide al Dios hombre el remedio de los males que la afligen, o le ruega que convierta y salve hasta de los enemigos que encarnizadamente la combaten; todo este indefinible y patético conjunto conmueve su ánimo de manera que sin ser poderoso a resistirlo, sus rodillas se

---

<sup>190</sup> Se nota sin embargo la contradicción en la que cae Escosura ya que es justo ese silencio que caracteriza los rincones más apartados de España —y lo hemos visto a través del *ubi sunt* de las ruinas— la circunstancia ideal para vivir lo sublime. Y cae en la misma contradicción también Quadrado, el cual en la «Introducción» del tomo «Aragón» de *Recuerdos y Bellezas de España* ya escribía: «Oh viajero, [...] si noblemente egoísta de tus goces, quieres ser de los primeros, ya que no de los únicos, en disfrutarlos con soledad y misterio; si buscas novedad en tus impresiones, y en las bellezas artísticas aquella especie de virginidad que se desvanece con el bullicio y afluencia de visitantes; [...] corre entonces al Aragón país virgen y desconocido por excelencia.» (Quadrado en Parcerisa, 1844: 3-4)

doblan, su cabeza se inclina, su corazón late agitado, sus ojos se arrasan de lágrimas [y] su alma se eleva: no importa cuales sean sus opiniones, en aquel momento cree; no importa cuales sean sus sentimientos, en aquel instante ora. (Escosura en Pérez Villaamil, 1842: 82),

Vuelve aquí el magisterio kantiano de la *suspensión de las fuerzas vitales*: los órganos del cuerpo ceden (las rodillas «se doblan», la cabeza «se inclina», los ojos «arrasan de lágrimas»), pero el alma «se eleva»: *ecce* la superioridad moral del filósofo de Königsberg, o esa desenfadada libertad del *yo* schilleriana que es condición esencial para percibir lo sublime.

Y también durante la visita a la capilla mayor de la catedral de Toledo asistimos a la elevación anímica hacia la divinidad celestial ya que aquel «silencio en que el más leve rumor importuna»; aquel «aire húmedo que corre como temeroso a través de las columnas»; y aquella «luz misteriosa», que se quiebra «en los pintados vidrios», *inclinan* «el ánimo al sobrecogimiento»; asimismo como «*elevan* [cursiva nuestra] el alma a Dios.» (41)

De ahí, la imposibilidad de contar con palabras —las cuales «resultarían siempre *descoloridas y pobres*» dirá más adelante Bécquer— la experiencia supra-sensible vivida a raíz de la visualización sensorial terrena. El tema es nuevamente el de la insuficiencia expresiva que condena a la inutilidad hasta el mismo instrumento de trabajo del redactor:

¿Qué pluma pudiera, en efecto, describir el suave, melancólico y religioso sentimiento que del corazón se apodera, cuando los ojos discurren de las altísimas bóvedas a los severos sepulcros, de los gigantescos pilares al elegante retablo, de las austeras y veladas fisionomías de las estatuas a la caprichosa combinación del oro y los colores en los infinitos adornos de la capilla entera? (*ib.*)

Más adelante, reitera lo mismo al contemplar el crucero de la catedral de Burgos: «Nuestra pluma —afirma sobrecogido— no encuentra formas nuevas para ponderar lo que sentimos al contemplar tales maravillas del arte» (86). Y también al divisar el castillo de Alcalá de Guadaíra el lenguaje queda aniquilado: «Edificios como los del que vamos hablando no son para descritos», explica Escosura; «si lo intentáramos, hacinaríamos sólo palabras y frases con más fatiga para nosotros que provecho para el lector». Y notamos aquí el magisterio anglo-alemán: el de la *idea* que escapa de la

*forma* cuyo vuelo hacia lo supra-sensible es igual que el del espíritu, ansioso por librarse de las cadenas que le atan al cuerpo perecedero.

El tema de la insuficiencia de la palabra será ampliado en las sucesivas producciones “impresionistas” centradas en la descripción de las sensaciones provocadas por el entorno natural del monasterio de Piedra, ya causa de la sublimidad experimentada por Quadrado.

Nos referimos en el detalle a los relatos de Federico Muntadas y Víctor Balaguer, titulados ambos *El Monasterio de Piedra* y publicados respectivamente en 1876 y 1882.

Destaca en especial manera el primero de los dos redactores, dueño del cenobio en aquella época y promotor de numerosas obras de mantenimiento para que el edificio no cayera en ruina.<sup>191</sup>

En su breve tomo Muntadas (bajo el seudónimo de Leandro Jornet) empieza relatando la historia fundacional, la descripción del conjunto arquitectónico y las leyendas relativas al monasterio. Sin embargo, son las cascadas de agua, asimismo como las grutas, las que le provocan ese sobrecogimiento digno de llamarse “sublime”. Probablemente imbuido del influjo de Quadrado<sup>192</sup> que ya en 1844 hablaba del «terrible salto» de su mayor ejemplar, la “Cola de caballo”, Jornet-Muntadas (1876: IV) primero intenta expresar las sensaciones subjetivas derivadas de la contemplación del conjunto —«para la descripción de las grutas y de las cascadas, nos hemos guiado por nuestras propias impresiones»— para luego reconocer la insuficiencia de la palabra ante la inexplicabilidad de tal magnificencia:

---

<sup>191</sup> La familia de Federico figuraba como dueña del cenobio ya en el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico* de Pascual Madoz. De hecho, tras un breve esclarecimiento sobre la posición geográfica, asimismo como de su conformación geológica, del cenobio —«Part. jud. de Ateca (31/4), dióc. de Tarazona (18 ¼), térm. jurisd. de Nuévalos (1/4) [...] Comprende una laguna llamada de los Argalides [...] 4 despeñaderos, [...] y una cascada natural del r. *Piedra* que corre hacia el NO en busca del r. *Mesa*, después de aumentar sus aguas con el riach. *Ortiz* [...]»— Madoz (1849: 13) especifica: «La propiedad de este monast. y sus dependencias corresponde a D. Pablo [padre de Federico] Muncadas [*sic*]». Remitimos también el estudio de Diego Prieto López, «La familia Muntadas y el Monasterio de Piedra: un ejemplo pionero de turismo y protección del patrimonio» (en Herbert González Zyma y Diego Prieto López (coords.), *Monasterio de Piedra, un legado de 800 años. Historia, arte naturaleza y jardín*, 2019, 469-486), al que hay que añadir como ejemplo pionero turístico también el monasterio de Veruela como «sitio de verano».

<sup>192</sup> Por su parte, escribe Quadrado (en Parcerisa, 1844: 353) en el tomo «Aragón»: «Mejores esperanzas nos infunde con todo respecto del monasterio de Piedra la ilustración de su dueño actual D. Pablo Muncadas, y el ardiente entusiasmo hacia la bellas artes y la literatura precozmente despertado en su hijo D. Federico. Nosotros que sabemos cuán gratas inspiraciones debe a aquel magnífico sitio nuestro joven amigo, no dudamos que influirá eficazmente en la conservación de cuanto allí hay de antiguo, de bello, de característico, y que detestando la vandálica avidez de otros nuevos poseedores, sabrá apreciar dignamente en todos conceptos la fortuna de tener un monumento por morada.»

Reconocemos, sin embargo, la ineficacia de la palabra escrita, fría de suyo, para dar exacta idea de un país que tiene cascadas como la Suiza, grutas como Escocia y trozos de espléndida y salvaje vegetación, que recuerdan el tipo y las formas de la zona ecuatorial. (IV-V)

Más adelante, Jornet-Muntadas cita unas líneas de un artículo sobre el monasterio publicado en 1871 en la revista inglesa *Fraser's Magazine* titulado «A Sketch from Portugal and Aragon». El fragmento se encuentra en el «Prólogo» ya traducido del inglés y tras una breve descripción del cenobio insertado en su marco paisajístico, vuelve a proponer el tema de la insuficiencia expresiva:

A doce millas de Alhama, por una excelente carretera a través de montañas, [...] se llega a un pintoresco valle ricamente adornado con árboles y verdura; allí está el monasterio de Piedra, objeto de nuestra investigación.» Habla después de la gruta de la Cola de Caballo y concluye con las siguientes palabras: «El efecto del sol poniente, visto desde el interior de la caverna a través de la catarata, así como las sensaciones que despierta el conjunto del espectáculo, no pueden describirse. (VI-VII)<sup>193</sup>

Y únicamente dedicada a la *cascada madre* será el poema *Eureka, el descubrimiento de la gruta del Iris*, escrito siempre por Muntadas (bajo seudónimo de Jornet) en 1860 (aunque fechado 1895) a raíz de su puesta en marcha de un sistema de excavación para acceder a la antes inexpugnable gruta situada detrás de la cascada.<sup>194</sup> En *Eureka* (palabra que describe perfectamente la sorpresa derivada de la visión de impacto) Muntadas describe como las estalactitas de la gruta, el lago interno y el estruendo de la cascada que se escucha en el umbral sobrecoja grandemente el ánimo, tanto «por su ruido», explica, como por «los tornasoles que produce la luz [de ahí, la denominación “del Iris”] al atravesar la cortina del agua.» (Rubio Jiménez, 1994b: 50)

---

<sup>193</sup> Remitimos aquí el fragmento original sin autoría de *Fraser's Magazine* (1871: 366-367): «About twelve miles from Alhama by a good road through mountains, [...] we come to a picturesque valley, richly clothed with trees and verdure; here is the Monastery of Piedra, the object of our search.» Y hablando de la “Cola de caballo”: «The effect of the setting sun as seen from the darkened interior of the cavern through the falling water, as indeed the sensation excited by the whole scene, it is impossible to describe.»

<sup>194</sup> Es siempre el cronista de *Fraser's Magazine* a otorgar detalles sobre la excavación realizada por Muntadaas: «A few years ago, Señor Muntadas fancied he could discern an opening into the rock, behind the principal fall: with great labour, cutting a ledge in the face of the perpendicular wall and tunnelling where practicable, he arrived at about mid-height of a lofty and spacious cavern, where the foot of man had never trod before; and inaccessible except to the doves that find an entrance behind the water, and perhaps to an eagle that was soaring high above the glen.» (367)

Y remitimos aquí la estrofa final de *Eureka*, en la que Muntadas escribe que la gruta recién descubierta «se ve y se siente, [pero] no se explica»:

¡Inenarrable gruta!  
¡Aunque el hombre tu mágica grandeza  
Y asombrosa belleza  
En todo su valor tase y estime,  
Vano será que describirte intente;  
Lo grande, lo sublime  
No se explica, se siente! (Muntadas en Rubio Jiménez, 1994b: 51)

En la misma línea de *inenarrabilidad* de la visión sublime, se halla el segundo relato dedicado al monasterio, con homónimo título, escrito por Víctor Balaguer. El incipit es claro y cuenta nuevamente con un conjunto de impresiones extralingüísticas “escasamente traducibles” ya que la sublimidad generada las traslada directamente al mundo de lo ideal:

Para expresar mejor lo que se siente al visitar los valles, las huertas, los vergeles, los bosques, las grutas y las cascadas de Piedra, sólo se nos ocurre valernos de las frases con que más sencillez y hasta con más vulgaridad, si se quiere, *puedan traducir la impresión* [cursiva nuestra] que hubo de causarnos la vista de tantas maravillas como se hallan allí reunidas [...] (Balaguer, 1885: 33)

Más adelante, Balaguer sigue las pautas canónicas de lo sublime y al contemplar el entorno del monasterio afirma como éste tenga la fisonomía de «un árido desierto», rodeado a lo lejos por unos «peñascos de una desnudez y crudeza aterradora». (34) Sentimos palpitar en estas palabras el magisterio de los “padres impresionistas”: el eco de Lamartine atravesando el extenso páramo de Betulia —«no se encuentran [aquí] ni casas ni cultura en los campos», escribía en su *Viage a Oriente*— va resonando por estos espacios pedregosos que tanto parecido tienen con las desoladas extensiones de la Tierra Santa.

Luego, realiza una implícita comparación entre lo “sublime” y lo “bello” ya que «la desilusión», comenta, «sería completa» para aquel viajero en busca de espacios *ordenados* como un «prado» recortado o, en alternativa, una risueña «alameda». (*ib.*)

Pero una vez atravesado el umbral del sagrado templo, una explosión de *sensorialidad* (visiva, auditiva y olfativa) se apodera del ignaro redactor:

[Entramos] en el monasterio, [atravesamos] su gran plaza, [abrimos] la puerta [...], puerta de paraíso verdaderamente, y ya entonces [oímos] el ruido, o mejor dicho el estruendo cercano del agua, el ambiente [estaba poblado] de frescas emanaciones y de aromas deliciosos: la vista [empezó] a gozar y el corazón a sentir [...] (34)

Que Balaguer sea consciente del marco literario en el que se encuentra lo demuestra su voluntad de prescindir de tecnicismos y datos propios de la construcción del edificio o de la conformación geológica del terreno: el objetivo, afirma convencido, no es el de «describir detalladamente» todo lo que se ve o se oye, ya que «basta dar cuenta —afirma— de las principales impresiones que se reciben.» (46) Y que dicha “impresión” sea el resultado de una primera visión de impacto de la realidad sensorial lo demuestra una consciente elección de los verbos colocados antes del término: de hecho, Balaguer comenta que mientras la cascada “Baño de Diana” «*causa* [cursiva nuestra] una impresión dulce y grata sea por el caer el agua de menos altura, sea por deslizarse sobre rocas en declive» (38), «las otras *producen* [cursiva nuestra]» un sentimiento definido de «terror». Y también «la singular estribación» al lado del «hervidero de peñascos» —colocados en «espantoso desorden»— de la “Gran Requijada” «*causa* [cursiva nuestra] [peculiar] impresión.» (49-50)

Y al acceder por fin a la gruta de la tan célebre “Cola de caballo”, abierta gracias a la generosa labor de Federico Muntadas, Balaguer se encuentra de repente ante el espectáculo de la cortina de agua y los rayos del astro naciente empeñados en poderosa lucha; la primera por sellar la entrada de la gruta, los segundos para penetrar en el interior de la oscura cavidad:

[Es] un espectáculo verdaderamente extraordinario [el que tiene lugar] en la boca de la gruta, convertida en teatro de una lucha singular y no soñada. [Por un lado] el sol se acerca ya dispuesto a explorar la cueva; [por otro,] el agua que cae por delante de su boca en bullente catarata como para cerrar su entrada, parece disponerse a ofrecer seria resistencia a los deseos del astro diurno. [...] Asoma finalmente el sol por encima de la quebrada del monte y hunde en el abismo sus primeros exploradores rayos. Comienza entonces la lucha. Pugnan, por penetrar el rayo y por negarle paso el agua, más tenaz ésta en su empeño cuanto en el suyo más obstinado el otro. El rayo hiere, taladra, cruza, se dobléga, se evade, se desliza; pero la

cascada, incólume en su impetuosa corriente, resiste y opone su apiñada haz de agua, impenetrable como una cota de malla. [...] (64)

Y cuando al rayo no le queda otra cosa que declarar su derrota, realiza el último, sublime esfuerzo del luchador griego:

Fatigando finalmente el astro del día, acaba por declararse vencido; pero antes de abandonar el campo, como el último tiro del Partho, arroja de un puñado toda su haz de rayos que vienen a herir de lleno la cascada y [*¡ecce!*] [Aparecen] entonces en el interior todos los colores del iris en magnífico, en soberbio y asombroso panorama. (64-65)

Es así que los colores del iris resplandecen en conjunto, causando en el asombrado viajero toda la sublimidad de la primera visión (o impresión) de impacto.

Pero nos aproximamos al doblar del siglo, y la prosa denominada “impresiones de viaje” gradualmente empezará a cambiar de tono. De hecho, conforme a la abertura y mejora de numerosas rutas antes inasequibles, la peligrosa *expedición* romántica acabará transformándose en la más sencilla (y asimismo prosaica) *excursión* turística. A tal propósito, dice bien Rubio Jiménez (1994b: 59) que el cambio de las circunstancias ambientales obligará a los autores a una «reformulación de la manera de expresar sensaciones» ante un entorno natural o un monumento artístico.

Paradigma de este cambio es quizás el enésimo relato sobre el monasterio de Piedra publicado por León Roch<sup>195</sup> en 1911: de hecho, si antes Quadrado hablaba de la «horrorosa cima» desde la cual se lanza la “Cola de caballo”; si también Muntadas mencionaba la «asombrosa belleza» de la gruta del Iris cuya *terrible magnificencia* es «imposible describir con palabras»; y si antes Balaguer mencionaba el «espantoso desorden» que caracterizaba el hervidero cerca de la “Gran Requijada”; León Roch ahora (1911: 49) define el conjunto monasterial un «lugar de ensueño» asimismo como un «paraíso en miniatura». Luego, da muestra de un pronunciado realismo anti-romántico al calificar el asombroso cenobio como un entorno dirigido a «alentar ensueños de amores de cándidas y alegres parejitas burguesas», que en las plácidas «alamedas y en las frondas buscan ambiente de poesía para las doradas ilusiones del amor naciente.»

---

<sup>195</sup> Seudónimo del escritor gaditano Francisco Pérez Mateos.

Incluso el sublime sobrecojimiento percibido por el viajero antes al borde de lo nouménico es ahora un recuerdo lejano: las que define «impresiones tristes<sup>196</sup> se borran en un momento», escribe, y «una sensación de paz, de dulzura [asimismo como] de hondo bienestar nos llena el alma». (50)

El cambio de modalidad se nota también en las *Impresiones de un viajero* a la ciudad de León, siempre de León Roch, publicadas en 1916: de hecho, al visitar la iglesia de San Marcos escribe que la «impresión recibida» es la de «venerable ancianidad», ofreciendo *sin embargo* «muchos elementos de belleza [y ya no de sublimidad]» dejando implícito que quizás estos últimos pueda interesar más al visitante.

Incluso el crucero compuesto por una sola nave de la iglesia del convento de San Marcos ya no se define “sublime”, sino meramente «bello» (16), y no mejor suerte tendrá la descripción de la catedral de León, la cual produce en el redactor una mera (y ya no asombrosa) «impresión de serenidad» sin añadir más. (20)<sup>197</sup>

En definitiva, la escritura de León Roch deja de lado las ambientaciones frías u oscuras más aptas para la ensoñación o el ensimismamiento meditativo para dar la bienvenida a la descripción de unos entornos pastoriles y cuasi-virgilianos de brillante color pastel rococó: lo que iba a delinearse era un modelo de primitiva *publicidad* más conforme ya no a las “impresiones de viaje”, sino a la más moderna *guía de turismo*.

Luego, el gaditano concluye con unas consideraciones generales sobre Castilla y León, retratándolo como un pueblo que ya no vive solamente del «prestigio de sus glorias», sino como de un territorio ahora abierto «a las palpitaciones del moderno vivir» (5):

Más acomodada al vivir del nuevo tiempo, templa sólo sus armas en el trabajo y el estudio. [...] En sus antiguas ciudades, que nos encantan con su carácter, se escucha el fragor de la moderna industria, que es también batalla ruda por el bienestar y el progreso [...] (6)

Y considerando estas palabras ni más ni menos que la definitiva losa sepulcral puesta sobre lo sublime en literatura, damos por terminada la cuestión ya que divisamos

---

<sup>196</sup> El término “triste” se presenta aquí como sinónimo de “melancólico”; sin embargo se infiere cierta acepción negativa justificada por el patente alejamiento del modus literario romántico.

<sup>197</sup> Aunque, por amor a la verdad, unas páginas más adelante vuelve a la tradición viajera y escribe: «El alma del profano se recoge, medrosa, ante el soberano espectáculo, incapaz de comprender la sublime espiritualidad de la obra maravillosa.» (23)

en estas palabras un influjo institucionista a lo Machado (el de la *España del cincel y de la maza*); hijo, por otro lado, de los tiempos que corrían.

Lo dicho, no seguimos más, reservándonos en hablar de este último aspecto más adelante.

## CAPÍTULO IV

### LO PINTORESCO EN LAS “IMPRESIONES DE VIAJE”

#### 4.1 La estética de lo *pintoresco*: unas palabras de introducción

En este capítulo analizaremos la segunda estética relacionada con el subgénero literario «impresiones de viaje», denominada de lo *pintoresco*.

Tal como hemos hecho con lo *sublime*, veremos en primer lugar los orígenes del término “pintoresco” y las bases filosóficas de esta peculiar estética. Los dos elementos no son sino el caldo de cultivo para el nacimiento de los numerosos periódicos como de gran parte de la literatura de viaje decimonónica y de la primera mitad del siglo XX. A tal propósito, retomaremos los volúmenes de Parcerisa (*Recuerdos y Bellezas de España*), Jénaro Pérez Villaamil (*España artística y monumental*) y Francisco Pi i Margall (*España: obra pintoresca en láminas*).

En segundo lugar, analizaremos la figura del pintor Valentín Carderera, en cuyos dibujos hemos detectado numerosos rasgos pintorescos propios de las expediciones románticas del tiempo. También en este caso, no prescindimos de sus premisas filosóficas centradas en el historicismo, acordes tanto con la rama conservadora del romanticismo como con la construcción de una cultura tradicionalista basada en la recuperación de los restos del pasado.

A través de la estética de lo pintoresco veremos como la producción artística esté estrictamente entrelazada con la literaria dando lugar al tópico horaciano *ut pictura poesis*. Serán las ilustraciones de los periódicos y de los tomos citados arriba, asimismo como las descripciones narrativas, los principales ejemplos de esta fecunda unión entre arte plástico y arte literario.

#### 4.2 Orígenes y planteamientos filosóficos

El mismo término “pintoresco” aplicado a las artes lleva en su seno la actividad de pintar como el *fiat lux* de esta peculiar estética.

Para saber cuándo se empezó a calificar un paisaje o una producción plástica con el marbete de “pintoresco” —o cargados de “pintoresquismo”— es necesario volver los ojos a Italia y situarse en ese momento de transición en el que la solemnidad renacentista cedía el paso a las innovaciones manieristas de la segunda mitad del siglo XVI.

Hablamos en concreto de pintores como Giorgione y Tiziano, indiscutibles promotores de una nueva manera de pintar centrada tanto en la importancia del paisaje como en los efectos lumínicos con que éste estaba caracterizado.

De ahí que desde el siglo XVII el paisaje adquiriera una importancia pictórica nunca vista antes, pasando a ser de mero *background*<sup>198</sup> a verdadero y propio género pictórico.

Retomaremos como primer planteamiento filosófico el ensayo de Addison *Los placeres de la imaginación* el cual subraya, como ya se ha visto, la importancia de la imaginación a la hora de desatar ciertas vivencias anímicas.

Si Addison no nombra en ningún momento el término «sublime» y usa más bien el término «grande»<sup>199</sup> para referirse a ciertas manifestaciones de la naturaleza, con la palabra «pintoresco» ocurre lo mismo: en el ensayo encontramos conceptos como *novedad* y *extrañeza* a la hora de hablar de algún elemento paisajístico que provoque una sensación de *sorpresa agradable* a los ojos del espectador:

Todo lo que es nuevo o singular da placer á la imaginacion; porque llena el ánimo de una sorpresa agradable; lisonjea su curiosidad; y le da ideas de cosas que ántes no había poseído. Estamos en verdad tan familiarizados con cierta especie de objetos, y tan empalagados con la repetición de unas mismas cosas, que todo cuanto sea nuevo ó singular contribuye no poco á diversificar la vida, y a divertir algun tanto el ánimo con su extrañeza: porque ésta sirve de alivio a aquel tedio de que nos quedamos continuamente en nuestras ordinarias y usuales ocupaciones. (Addison, 1991: 140)

Aquí el filósofo subraya dos aspectos: en el primero, reitera la importancia de la imaginación a la hora de percibir algo cargado de «extrañeza»; en el segundo, posible solo en presencia del primero, el factor sorpresa de lo extraño o singular «sirve de alivio a nuestras ordinarias y usuales ocupaciones». Este último aspecto nos reenvía a lo

---

<sup>198</sup> Quedándose el paisaje como mero fondo en contraposición a la prosopografía y a la etopeya humana retratada en primer plano, se perfila pictóricamente el antropocentrismo renacentista.

<sup>199</sup> Por comodidad, repitamos unas líneas paradigmáticas del ensayo addisoniano que explica los presupuestos presentes en la naturaleza para *sentir* lo sublime y usando, en lugar de este último, el término *grande*: «Por *grandeza* no entiendo solamente el tamaño de un objeto peculiar, sino la anchura de una perspectiva entera considerada como una sola pieza. A esta clase pertenecen las vistas de un campo abierto, un gran desierto inculto, y las grandes masas de montañas, riscos, y precipicios elevados, y una vasta extensión de aguas, en que no nos hace tanta sensación la novedad o la belleza de estos objetos, como aquella especie de *magnificencia* [cursiva nuestra] que se descubre en estos portentos de la naturaleza.» (Addison, 1991: 139) Sabemos, que tanto lo sublime matemático (el «campo abierto», «un gran desierto inculto» como lo sublime dinámico («una vasta extensión de agua», mejor si agitada por una tormenta) de kantiana memoria son ínpit fundamental para el desarrollo de sublimes pensamientos como «las especulaciones sobre la eternidad y del infinito.» (*ib.*)

escrito por Rubio Jiménez (1994b: 41) en su «Aragón romántico»: además de la filosofía sensista del siglo XVIII, que presenta una emoción como el resultado de unas sensaciones recogidas por los sentidos, es a través de ese mecanismo denominado en psicología “asociación de ideas” que percibimos algunos objetos como novedosos y singulares cuando «le *asociamos* a cada uno de [estos] otros de naturaleza similar a los percibidos por un lado y, por otro, les incorporamos historias, leyendas o cualquier otra *asociación mental* que nos sugieran.»<sup>200</sup>

El concepto de asociación de ideas avanzado por Rubio Jiménez se rehace a la teoría de la memoria según el concepto mecanicista cartesiano: hay imágenes de tal impacto que forman un surco en nuestro cerebro, y es a la hora de recordarlas mecánicamente, añade Addison, que los *espíritus animales* no solo recorrerán el surco de la imagen que nos ha impactado, sino se extenderá también por las zonas limítrofes, despertando y evocando elementos cercanos al objeto primario. Ejemplo pertinente, es justamente la añadidura de historias y leyendas.<sup>201</sup> En otras palabras, si experimentamos una sensación de placer al descubrir algo nuevo o extraño, es porque a través del ejercicio de la imaginación le añadimos un peculiar contorno capaz de excitar nuestro interés. En definitiva, diríamos que lo sublime, se *contempla*; lo pintoresco, en cambio, *excita*. A tal propósito leemos en *Los placeres de la imaginación*:

El Hacedor ha acompañado un placer secreto á la idea de toda cosa nueva para animarnos á adquirir conocimientos, y empeñarnos en investigar las maravillas de la creacion. A este fin cada idea nueva lleva consigo un placer tal que nos compensa de las penas de su adquisicion; y que de consiguiente es motivo para excitarnos á emprender nuevos descubrimientos. (Addison, 1991: 149)<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> Comellas (2015: 190), refiriéndose al idealismo de escuela filosófica alemana recogido en España por Alberto Lista, habla de «un proceso imaginativo que vincule por asociación y combinación diversas ideas y sentimientos entre sí y con sus referentes [...]»

<sup>201</sup> Sobre los *espíritus animales*, retomamos directamente las palabras de Addison (1991: 180): «Entrando al mismo tiempo en el ánimo la serie de ideas que recibimos de un prospecto o jardín, forman éstas una serie correspondiente de huellas en el cerebro contiguas unas á otras. Quando se excita en la imaginación alguna de estas ideas, despide consiguientemente un fluxo de espíritus animales en la huella que le es propia. Estos espíritus en la violencia de su movimiento corren no solamente por la huella, á la cual se encaminaban más directamente, sino á otras varias que están cerca de ellas. Por este medio despiertan otras ideas de la misma serie, las cuales inmediatamente determinan una emision nueva de espíritus, que de la misma manera abren otras huellas vecinas; hasta que al fin se mueve toda la cadena, y se renueva en la imaginacion el prospecto o jardín entero.»

<sup>202</sup> Nótese como, al nombrar «el Hacedor», el inglés esté todavía ligado a una concepción religiosa a pesar de su pertenencia a la escuela empirista. A tal propósito escribe Raquejo en su «Introducción» (en Addison, 1991: 56-57) que se detecta un «acusado platonismo que le induce a distinguir entre el orden establecido de lo divino y de lo humano.» Sin duda, Addison se presenta como una figura de transición

Y más adelante reitera el concepto del “factor sorpresa” recurriendo a la consabida analogía de los tres autores clásicos Homero, Virgilio y Ovidio: si la *Ilíada* está permeada de *grandeza* por sus páramos desérticos y en la *Eneida* predomina lo que definimos *bello* por su estructura ordenada, en las *Metamorfosis* ovidianas ese «suelo encantado» donde no hay «sino escenas mágicas» (183) remite a una curiosidad provocada por el efecto de *extrañeza* unido a lo *maravilloso* en el sentido literario.

Pero en el caso de esta *singularidad* tan bien identificada con la obra de Ovidio, el efecto sorpresa no es únicamente provocado mediante algún factor novedoso que excita la imaginación, sino también a través de una diversificación de la escena con unos rasgos variables nunca iguales a sí mismos. La diferencia con lo sublime, a pesar de que Addison no realice nunca una neta distinción de estéticas, se torna evidente: si durante la vivencia de lo *grande* nos quedamos en extática contemplación ante los portentos de la naturaleza, lo *singular* se presenta a nuestros sentidos como tal por la presencia de algunos elementos cambiantes e inesperados. El mismo Addison lo explica afirmando que lo “cambiante” siempre nos distrae con algo nuevo sin que la mente se fatigue al detenerse en el mismo objeto durante un tiempo prolongado:

[No] hay cosa que más anime un paisaje que las riberas corrientes y cascadas; en la que la escena está variando perennemente, y entreteniéndolo á cada instante la vista con alguna cosa nueva. Nos molesta vivamente estar mirando cerros y valles, donde cada cosa continúa fija y estable en el mismo lugar y postura: y al contrario, nuestros pensamientos hallan agitación y alivio á vista de aquellos objetos que están siempre en movimiento y deslizándose de los ojos del espectador. (141)

El concepto de una «escena [que] está variando perennemente» en contraposición a la que «continúa fija y estable en el mismo lugar y postura» nos reenvía una vez más a la teoría heraclítea hallada en la obra de Sarmiento *Viajes por Europa, África i América*. De hecho, al recordar las palabras de Sarmiento («Materia más vasta, si bien menos fácil de apreciar, ofrecen aquellas preocupaciones del momento, que dan a la narración toda su oportunidad, y el tinte peculiar de la época [...]») nos cuesta ignorar ese *panta rei* expresado por Alexandre Dumas en sus *Impressions de voyage*:

---

entre lo que se define ilustrado (aunque todavía permeado de los dogmas religiosos) pero con una sensibilidad ya prerromántica centrada en aspectos relativos al poder de la imaginación.

Es tan cierto esto que digo, como que muchos han pasado antes que yo y no han visto las cosas que yo he visto, ni han oído las relaciones que a mí se me han hecho, y no han vuelto llenos de esos mil recuerdos poéticos que mis pies han hecho saltar, separando, con mucho trabajo a veces, el polvo de las pasadas edades. (Dumas, 1840a: 327)

Este concepto de continua variación esbozado por Addison a principios del siglo XVIII, y usado por Dumas como recurso literario bien asimilado en el momento de escribir sus *Impressions de voyage*, será retomado con unos contornos más nítidos (supuestamente antes de Dumas) por William Gilpin ya a finales de siglo. De hecho, será el mismo Gilpin que presentará el término “variedad” como cualidad fundamental de lo *pintoresco*, esta vez usando directamente el término.

Además de Addison y de sus teorías sobre el papel medular de la fantasía a la hora experimentar lo grande y percibir lo singular, nos proponemos tomar como hitos filosóficos otras tres obras que hablan propiamente de lo pintoresco como categoría estética: el recién citado Gilpin con sus *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape* (1792), Uvedale Price con *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and Beautiful* (1794) y Richard Payne Knight con *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste* (1805).

Empezando por Gilpin, antes de analizar su obra es necesario dar cuenta de unas premisas que llevaron tanto al ensayista inglés como a los demás críticos a formular el concepto de *pintoresco* tal como lo entendemos hoy.

Relevante fue de hecho la formal ruptura con los cánones antiguos de matriz académica para introducir un concepto nuevo de *belleza*. El poema «Le siècle de Louis le Grand» leído por Charles Perrault (1628-1703) durante el acto de apertura de la Academia Francesa en 1687 ya puede considerarse una señal de despego de los rigores clasicistas. En los primeros versos del poema Perrault ya deja de «ployer les genoux» ante los «Anciens»:

La belle Antiquité fut toujours venerable,  
Mais je ne crus jamais qu'elle fust adorable.  
Je voy les Anciens sans ployer les genoux,  
Ils sont grands, il est vray, mais hommes comme nous;  
Et l'on peut comparer sans craindre d'estre injuste,  
Le Siecle de LOUIS au beau Siecle d'Auguste. (Perrault, 1687: 3)

Por otro lado, también las teorías expuestas por filósofos empiristas como Hume empezaron a configurar un tipo de belleza subjetiva dependiendo del gusto de la persona. En su *Of the Standard of Taste* (1757), Hume (1980: 4) afirmaba que «la belleza no es una cualidad de las cosas mismas» ya que «existe solo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente.»<sup>203</sup>

Como tercer elemento de ruptura con los cánones clásicos de orden, simetría y perfección encontramos una nueva organización del jardín doméstico. Al visitar en 1737 el jardín de Stowe de lord Cobham en Buckinghamshire, Gilpin quedará sorprendido ante la presencia de unas curvas serpenteantes en lugar de la consabida linealidad típica del jardín inglés geométrico o del jardín renacentista italianizante. Y por si fuera poco, Cobham había añadido un plácido lago artificial y unas construcciones monumentales a la manera de las pinturas de Claudio de Lorena, autor de numerosos *caprichos* en el que los parajes naturales comulgan con unas obras de arquitectura en estado de decadencia.

Favorablemente impresionado por la nueva idea de jardín, el párroco inglés publicará al año siguiente de su visita en Buckinghamshire un opúsculo titulado *Dialogue upon the Gardens*. En esta obrita, Gilpin imagina un diálogo entre dos personajes, Polyph y Calloph, donde el primero ya presenta un modelo de naturaleza *pintoresca*, en oposición al *bello* académico, trayendo como ejemplo el tema de las ruinas que embellecen y otorgan carácter al paisaje.

En este párrafo, Polyph se pregunta por qué unas ruinas situadas en un paisaje natural excitan tanto al espectador que las contempla:

*Polyph.* Yes, indeed, I think the Ruin a great Addition to the Beauty of the Lake. There is something *so vastly picturesque* [cursiva nuestra], and pleasing to the Imagination in such Objects, that they are a great Addition to every Landskape. And yet perhaps it would be hard to assign a reason, why we are more taken with Prospects of this ruinous kind, than with

---

<sup>203</sup> Nos parece bien este tipo de *beauté arbitraire* –para citar las palabras de Claude Perrault, hermano de Charles, en su tratado sobre arquitectura *Ordonnance des cinq espèces de colonnes* (1863) – siempre y cuando no se pongan en discusión ciertos estándares de buen gusto. Acuérdense las palabras de Blair (1815: 12-14): «¿Se deberá inferir de aquí, que, según el proverbio, “sobre gustos no hay disputa”; y que se ha de tener por bueno todo lo que agrada, únicamente porque agrada? [...] Decir que Homero no tiene bellezas algunas, y que con el mismo gusto se puede leer una leyenda antigua de caballería, como la *Ilíada* o la *Odisea*, es manifestar falta de talento, o un gusto enteramente corrompido, como nada conforme al modelo del gusto.»

Views of Plenty and Prosperity in their greatest Perfection: Benevolence and Good-nature, methinks, are more concerned in the latter kind. (Gilpin, 1748: 5)

Ya en estas líneas Gilpin abarca muy bien el tema: cuando hablamos de “pintoresco” ¿a qué nos referimos exactamente? En primer lugar, se habla del papel de la imaginación cuando, al ver un paraje variado, singular y curioso, los *espíritus animales* addisonianos hacen que se asocien al paisaje un conjunto de posibles historias y/o leyendas («There is something so vastly picturesque, and pleasing to the Imagination in such Objects, that they are a great Addition to every Landskape.») En segundo lugar, y retomamos las palabras de Polypth, la razón para que nos sintamos mayormente fascinados por un edificio o un monumento en ruinas más bien que por otro liso y pulido («[...] why we are more taken with Prospects of this ruinous kind, than with Views of Plenty and Prosperity in their greatest Perfection») se encuentra justamente en ese *ubi sunt* de manriqueña memoria analizado por Ariño Colás y que se expresa a través de la idealización de tiempos míticos y pasados. En otras palabras, al preguntarse el viajero ¿*ubi sunt*? hace que surja, a través del juicioso ejercicio de la imaginación, todo el abanico de historias pasadas relacionadas con esas ruinas.

Este tipo de edificios se presenta entonces como una especie de “glándula pineal” que une la estética de lo sublime a la de lo pintoresco: por un lado excita nuestra curiosidad por su aspecto variado y singular; por otro, desencadena unos pensamientos nostálgicos y sublimes que en literatura toman el nombre de *ubi sunt*. Y tanto este tópico manriqueño como el proceso mental de asociación de ideas realizado por los *espíritus animales* son necesarios para la creación de historias que enriquecen de manera singular el paisaje.

La creación del “cuento” ante una visión pintoresca es lo que Javier Maderuelo (en Gilpin, 2004: 20), hablando de pintoresquismo plástico, define una «semántica del jardín paisajista [en este caso, del paisaje] sobre todo si en ellos se hallan elementos que les confirieran algún valor histórico, como la existencia de una ruina, o algún valor emotivo proporcionado por elementos rústicos de carácter pintoresco, como la presencia de unos animales pastando, de una aldea rústica o un molino característico.» En otras palabras, las ideas que se forman en la mente se representan directamente en el lienzo creando un conjunto pintoresco donde naturaleza, hombre y creación del hombre (los edificios ahora ya en ruina) se entremezclan entre ellos. El valor histórico del que habla Maderuelo lo definiríamos una especie de “añadidura” de la historia al paisaje, y es

exactamente lo que hace Gilpin al recrearse en la visión de las ruinas de la abadía Tintern en el Monmouthshire inglés, lugar de peregrinaje de numerosos viajeros románticos. Destacando ya el *bello contraste* entre el paisaje natural y el edificio en ruina —«the variety of the ground, the splendid ruin contrasted with the objects of nature make all together a very enchanting piece of scenery [...]» (Gilpin, 1800: 47-48)— el párroco pasa a enumerar los restos de la abadía que han quedado de pie en calidad de testigos de los esplendores del pasado:

Such is the beautiful appearance which Tintern-abbey exhibits on the *outside*, in those parts where we can obtain a nearer view of it. But when we enter it we see it in most perfection [...] The roof is gone; but the walls, and pillars, and abutments which supported it are entire. A few of the pillars indeed have given away; and here and there a piece of the facing of the wall; but in corresponding parts one always remains to tell the story. (50-51)<sup>204</sup>

El inglés no podría haberlo explicado mejor: algunos pilares de la abadía Tintern ya han caído y algunos trozos de muro ya no están; aun sí, los que han quedado intactos tienen la especial función de *contar la historia* («one always remains to tell the story»). Dicha narración es posible únicamente a través del ejercicio de la imaginación y de la consiguiente asociación de ideas; es más, también la ausencia (o vacíos) de buena parte de los elementos arquitectónicos (indispensable para formar el aspecto de la ruina) tiene un papel narrativo no menos relevante: a tal propósito, acuérdesse de la teoría de los productos positivos-negativos de Locke según la cual el objeto que brilla por su ausencia, justamente, se imagina.

Lo *pintoresco* como verdadera y propia categoría será presentado por Gilpin en sus *Tres ensayos*; en el primero («Sobre la belleza pintoresca»), el párroco enumerará todas las cualidades de esta peculiar estética. Sigue una parte sobre la manera de contemplar el paisaje por parte del viajero («Sobre el viaje pintoresco») y una tercera parte sobre el arte de realizar bocetos («Sobre el arte de abocetar paisajes»). Nos centraremos en especial manera en el primero y en el segundo ensayo, considerando el tercero no menos interesante pero con detalles sobre la manera de realizar dibujos muy técnicos.

---

<sup>204</sup> Nótese como más adelante Gilpin magnifique el aspecto de las ruinas: antes habla de estos restos como “venerables” [«venerable remains» (51)] y luego como “muy nobles” [«very nobles ruins» (89)] confirmando de hecho la unión entre las estéticas de lo sublime y de lo pintoresco mediante la presencia de ellas. Esto no hace sino reenviarnos a Chateaubriand y a su *El genio del cristianismo* y a como las ruinas resulten tanto pintorescas, ya que van acompañadas de los elementos naturales; como sublimes, por el desencadenarse del *ubi sunt* manriqueño.

Modelo de sus especulaciones será el ya citado Claudio de Lorena, máximo representante, según Gilpin, de esa compenetración entre paisaje y arquitectura de la que Chateaubriand habla en *El genio del cristianismo* con relación a las ruinas.

Ya en el primer ensayo, Gilpin (2004: 48) da una definición a esta nueva estética y define *pintorescos* todo esos objetos que «resultan agradables al ojo por alguna cualidad y que son entonces dignos de pintar.» A continuación, se presenta la diferencia fundamental entre lo bello y lo pintoresco:

Las ideas de *liso y pulido*, en lugar de ser pintorescas, en realidad despojan el objeto en el que residen de toda pretensión de *belleza pintoresca*. Incluso no tenemos ningún escrúpulo en afirmar que la *aspereza* constituye el punto de diferencia esencial entre lo *bello* y lo *pintoresco*, ya que parece que esta cualidad en concreto es la que hace que los objetos sean particularmente apropiados para la pintura. (59)

El hecho de que Gilpin hable de «belleza pintoresca» no sólo aparece como una novedad en el campo de la estética, sino también como acto revolucionario: ya no se define *bello* únicamente al edificio clásico, perfecto y uniforme en sus racionales líneas pulidas, sino también al objeto áspero e irregular, calificado por el mismo Gilpin en su dedicatoria a William Lock de Norbury Park como poseedor de «otro tipo más de belleza que, aunque entre las más interesantes, nunca hasta ahora ha sido objeto de investigación.» (50). La auténtica revolución es, de hecho, declarar que un tipo ulterior de belleza —la *belleza pintoresca*— convive con la belleza clásica. Es más, el tiempo de «ployer les genoux» ante los Antiguos ha pasado ya que la belleza pintoresca no es menos *digna* («resultan agradables al ojo por alguna cualidad y que son entonces dignos de pintar») que la belleza clásica.<sup>205</sup>

A estas alturas, Gilpin adopta una postura mucho más firme y declara que los edificios bellos como una arquitectura palladiana agradan al ojo si observados en *plein air*, pero que de inmediato dejan de gustar si representados en pintura:

---

<sup>205</sup> También Gérard de Lairesse (1787: 112-113) en *Le Grande Livre des Peintres ou l'Art de la Peinture* (1707) habla de lo pintoresco como entidad “digna de pintar”: «Il faut donc convenir que par pittoresque [...] on ne doit entendre que tout ce qui est *digne d'être mis sur la toile* [cursiva nuestra]. [...] On ne peut pas dire qu'un paysage est beau et agréable quand il n'est rempli que d'arbres tortus et rabougris, de terrains raboteux [y] de fabriques tombées en ruines [...]» Y mirando una edición de 1803 del *Diccionario de la Real Academia Española* (658), bajo la voz «PINTORESCO, CA» leemos: «que se aplica a las cosas que presentan una imagen bizarra y *digna de ser pintada* [cursiva nuestra].»

Una obra arquitectónica de Palladio puede ser elegante en grado máximo. La proporción de sus partes y la simetría del todo pueden ser altamente placenteras. Pero si la incorporamos a una pintura, inmediatamente pasará a ser un objeto afectado y dejará de agradar. Si deseamos dotarla de belleza pintoresca, deberemos emplear el mazo en lugar del cincel, tendremos que derribar la mitad del edificio, mutilar la otra mitad y tirar los fragmentos amontonados por los alrededores. En resumen, tendremos que convertir un edificio cuidadosamente acabado en una *tosca* ruina. Ningún pintor que tuviera la posibilidad de elección entre los dos objetos dudaría respecto a cuál de ellos elegir. (59)

El pensamiento de «emplear un mazo en lugar del cincel» y destruir, al menos en pintura, una bella arquitectura del gran Andrea Palladio no es sino el grito revolucionario destinado a sacudir violentamente —y a modificar en sus íntimas estructuras— el *Ancien Régime* de la pintura de *salon* académico. Gilpin se muestra categórico: «La suavidad del conjunto, aunque correcta en la naturaleza, desagrada en la pintura.» (60) Y tras estallada la *revolución pintoresca*, pasa a enumerar los puntos de su “manifiesto”, es decir las cualidades de todo paisaje “diversamente bello”:

Convirtamos la pradera en un campo abrupto; plantemos ásperos robles en lugar de arbustos floridos, quebrems la linde del paseo, démosle la tosquedad de un camino, marquémolo con rodadas y desparramemos unas cuantas piedras y algo de maleza; en una palabra, en lugar de hacer un conjunto *suave*, hagámoslo *agreste* y lo haremos así *pintoresco*. Todos los demás ingredientes de belleza ya los poseía. (60)

En definitiva, para que un paisaje pueda categorizarse como *pintoresco* tiene que ser *áspero* («plantemos ásperos robles en lugar de arbustos floridos»), *tosco* («démosle la tosquedad de un camino»), y *abrupto* («desparramemos unas cuantas piedras y algo de maleza»). A estos adjetivos, añadimos nosotros los de *rugoso* y *escabroso*, sobre todo si imaginamos la naturaleza salvaje de esos parajes norteeuropeos, así de diferentes de las geometrías del jardín renacentista.<sup>206</sup>

---

<sup>206</sup> Para Gilpin, también un rostro humano puede ser pintoresco en sentido de *rugoso*: «Si queréis ver el rostro humano en su máximo grado de belleza *pintoresca*, examinad una cabeza patriarcal. ¿Qué es lo que proporciona esa dignidad de carácter, esa fuerza de expresión, esos rasgos de sabiduría y de experiencia, esa enérgica intención tan alejada del sonrosado tinte o, incluso, de la fascinante sonrisa de la juventud?» (61) También en el reino animal puede haber ejemplares tanto pintorescos como bellos: «En cuanto objeto de belleza pintoresca, admiramos más el viejo caballo de tiro, la vaca, la cabra o el asno, que, por líneas más duras y por su pelaje más áspero, muestran mejor las gracias del pincel.» (64) Y concluye al final: «Los animales de suave pelaje no pueden producir un efecto tan pintoresco.» Tanto el ejemplo del rostro humano como el de los animales de tiro tienen el objetivo de remarcar que existe también otro tipo

Para Gilpin, también es importante explicar qué tipo de actitud se define *pintoresca* a la hora de viajar. Se trata, en realidad, de una cuestión de ojo lejos de ser clínico. De hecho, el «ojo pintoresco» propio del viajero tiene que abarcar una visión de conjunto:

Respecto a esto, basta decir que al ojo pintoresco lo que le incumbe es *observar la naturaleza, no atomizar la materia*. Lanza su mirada alrededor de modo general, abarca una amplia extensión en cada barrido, examina las *partes*, pero nunca desciende a las *partículas*. (71)

Lejos estamos de las actitudes atomísticas en materia de pintura, de la lucidez analítica o del minucioso particularismo de los primitivos flamencos: el «ojo pintoresco» se recrea en esa visión *d'ensemble* típica de las borrosas pinceladas de Monet y Sisley o de las pinturas de Friedrich, con su hombre romántico en posición antropocéntrica en el acto de abarcar con una mirada la naturaleza alrededor. Ya sabemos que eso en literatura se traduce en la visión de conjunto del subgénero que nos interesa, las «impresiones de viaje», entendida como escritura impresionista “priva de erudición” ya que valora más bien la primera impresión que recibe el ojo al mirar un paisaje. A tal propósito, volvamos a los orígenes del subgénero y recordemos las palabras escritas por Dumas sobre la manera de observar la naturaleza desde la cima del monte Rigi, en Suiza. En absoluto se nota el afán, citando ahora Gilpin, de «atomizar la materia»:

Cuando estuvimos en la cima más elevada, los Alpes estaban aún sumidos en negra noche, pero tan tranquila que nos aseguró una espléndida salida de sol. [...] Descripciones hay que la pluma no puede transmitir, hay cuadros que el pincel no puede hacer, y es menester apelar a los que los han visto y contentarse con decir que el espectáculo más magnífico del mundo es la salida del sol sobre aquel panorama en cuyo centro se encuentra uno, no siendo necesario más que dar una vuelta sobre el talón para descubrir de una mirada tres cadenas de montañas, catorce lagos, diez y siete ciudades, cuarenta pueblos y setenta neveras en cien leguas de circunferencia. (Dumas, 1840b: 134)

---

de belleza, y es la *belleza pintoresca*: los rasgos del *rugosidad* tanto del rostro patriarcal como los del viejo caballo no son sino correspondencia de las *asperidades* y *escabrosidades* del paisaje.

Además del consabido tópico de la insuficiencia de la palabra («Descripciones hay que la pluma no puede transmitir»), asimismo como del pincel («hay cuadros que el pincel no puede hacer [...]») vemos como Dumas subraye la importancia de una única mirada en posición antropocéntrica («el espectáculo más magnífico del mundo es la salida del sol sobre aquel panorama en cuyo centro se encuentra uno») para abarcar de golpe «tres cadenas de montañas, catorce lagos, diez y siete ciudades, cuarenta pueblos y setenta neveras en cien leguas de circunferencia». Y Gilpin proporciona la teoría de esta visión omnicomprendiva hablando de una «idea de conjunto [donde] admiramos la composición, el colorido y la luz bajo una visión global.» (90) La mirada adquiere así «una idea completa del objeto» (91); «examina las *partes*, pero nunca desciende a las *partículas*.» (*ib.*)

En los *Tres ensayos*, interesante es también el papel que se otorga a la imaginación, en el pleno respeto de las teorías addisonianas, a la hora de realizar un boceto de un paraje natural. En el momento en que el artista coge el lápiz, un afán de recreación se apodera de él y empezará a dibujar un paisaje idealizado según sus gustos y su propia fantasía. La imaginación, escribe Gilpin, «se convierte en una cámara oscura, solo con una diferencia, que la cámara representa los objetos tal como son realmente mientras que la imaginación, impresionada con las escenas más bellas y corregida por las reglas del arte, forma sus cuadros siguiendo el mejor gusto.» (92) La “corrección” de la realidad a través de las reglas del arte no es sino el resultado de una previa idealización de lo ya visto que se difumina en nuestra mente, perdiendo progresivamente la línea física de los contornos.<sup>207</sup> Ejemplos de este ejercicio platónico son los *caprichos* artísticos (de los que Claudio de Lorena era un estimado autor) en los que monumentos de *cuasi fantasía* embellecen el paisaje natural<sup>208</sup> y, aún más, los *sketches* de los artistas-viajeros sin rigor de cálculo ni líneas acabadas, donde los contornos difuminados (el pintórico *non finito*) excitan la imaginación por ese *sugerir* y *no mostrar* con claridad. El mismo Gilpin escribe que «al viajar debe suceder lo mismo:

---

<sup>207</sup> Señalamos que Miguel de Unamuno dará cuenta de esta idealización de la imagen tanto en sus juveniles *Apuntes de un viaje por Francia, Italia y Suiza* (1889) como en sus *Andanzas y visiones españolas* (1922). En los *Apuntes*, se hace referencia a una «dulcificación de las impresiones» (o «amortiguación») entendida como “cristalización de los recuerdos” una vez almacenados en la mente y después idealizados mediante el paso del tiempo. Retomaremos de todos modos el concepto de “cristalización” en el capítulo dedicado enteramente al Rector de Salamanca.

<sup>208</sup> El mismo ejercicio imaginativo descrito por Gilpin tiene cierto parecido con la técnica de los *caprichos* dieciochescos: «Si dejamos en libertad nuestra *imaginación*, incluso escenas como éstas proporcionan gran placer. La imaginación puede hacer surgir colinas, formar ríos y lagos en los valles, [y también] puede construir castillos y abadías [...]» (95)

puede haber más placer en el recuerdo, a partir de unas líneas fugaces, de las escenas que antes admiramos que en el disfrute presente de ellas.» (*ib.*)

Y claramente, el arte de abocetar es una de las actividades predilectas que pueden definirse *pintorescas* por las características de sus mismas técnicas:

Ahora bien, cuando hablamos de perfil, no hablamos de un contorno neto, que, aunque necesario para la exactitud de una figura, en un paisaje resultaría demasiado formal. Basta con insinuar con unos pocos trazos libres de la pluma, aquí y allá, algunas de las rupturas y de las irregularidades que constituyen la riqueza de un objeto. (106)

Según Gilpin, lo que se sugiere en el boceto con unas líneas rápidas e inacabadas no son las superficies pulidas y uniformes de los objetos *bellos*, sino «algunas de las rupturas y de las irregularidades» de las superficies *pintorescas*. Y para que el dibujo suscite la máxima curiosidad, hay que añadirle una serie de figuritas, humanas o animales, que constituyen esa «semántica del jardín paisajista» de la que habla Maderuelo para conferirle algún valor histórico. De hecho, Gilpin afirma que «*al adornar vuestros bocetos*, pueden añadirse una o dos figuras»; es decir «objetos que se mueven como carros y botes o, también, ganado y personas.» Sin embargo, advierte, «hay que hacerlo con moderación; profusamente, estas figuras [resultarían] afectadas.» (109).

La añadidura de historia al paisaje, además de suscitar curiosidad mediante la acción de los *espíritus animales*, configura ya un apego a las tradiciones que será retomado por el costumbrismo decimonónico, sobre todo en España. Aun así, los personajes de pequeñas dimensiones que aparecen en los bocetos decimonónicos son sí *tipos* costumbristas, pero sin las implicaciones folcloristas que el costumbrismo lleva en su seno. Afirmamos que este tipo de narración, tanto figurativa como descriptiva, sirve más bien como ejercicio de la imaginación, como enriquecimiento del paisaje y para subrayar la importancia histórica de los monumentos del pasado.

El siguiente tratado que vamos a analizar es *An Essay on the Picturesque as compared with the Sublime and the Beautiful* (1794) de Uvedale Price.<sup>209</sup> En este estudio, Price confirma lo escrito por Gilpin en sus *Tres Ensayos* nombrando los caracteres de *variedad* y *singularidad* como cualidades fundamentales de lo pintoresco.

---

<sup>209</sup> En este caso, disponemos únicamente de la versión inglesa de la obra de Price.

Aun así, de relieve es la diatriba que se instaura entre los dos sobre si lo que se define *clásicamente bello* agrada o menos al ojo en pintura.

Pero antes de eso, convendrá volver a los orígenes del término “pintoresco”, de los que también Price hace una acertada exégesis. El barón inglés afirma que esta peculiar palabra, tal como hemos dicho arriba, proviene de Italia:

I mean the manifest derivation of the word picturesque. The Italian *pittoresco* is, I imagine, of earlier date than either the English or the French word, the latter of which, *pittoresque*, is clearly taken from it, having no analogy to its own tongue. *Pittoresco* is derived, not like the English word, from the thing painted, but from the painter; and this difference is not wholly immaterial; for the one refers to a particular imitation, and the objects, which may suit it; the other to those objects, which, from the habit of examining all the peculiar effects, as well as the general appearance of nature, an artist may be struck with, though a common observer may not; and that independently of the power of representing them. (Price, 1796: VII)

Aquí Price indica que el término *pittoresco* es de origen italiano y que, a diferencia de la lengua inglesa, no deriva de la *cosa pintada* («*Pittoresco* is derived, not like the English word, from the thing painted») sino de la capacidad del mismo pintor de *quedarse impactado* ante ciertas peculiaridades del paisaje («is derived to those objects, which, from the habit of examining all the peculiar effects, an artist may be struck with [...]»).<sup>210</sup>

En todo esto, el barón no especifica cuándo el término “pintoresco” empezará a difundirse por la península itálica. Para situarnos temporalmente y de la manera correcta, hay que partir de mediados del siglo XVI y volver los ojos a esos pintores que se colocaron estilísticamente después de la *grande maniera* de Miguel Ángel o Rafael. Uno de ellos es el citado arriba Giorgione de Castelfranco, conocido tanto por su colorismo como por los temas enigmáticos de sus pinturas.<sup>211</sup> Giorgione se define como uno de los mayores exponentes del manierismo de mediados del siglo XVI por su capacidad de otorgar al lienzo ese aspecto *variado*, conseguido mediante estudios

---

<sup>210</sup> También el *Dictionnaire Universel François et Latin*, edición de 1762 (272), hace referencia a la imaginación del *pintor*: «PITTORESQUE, adj. de t. g., Qui est de l'invention, de l'imagination d'un peintre. Qui est propre de la peinture. De l'Ital. *pittore*, peintre.»

<sup>211</sup> El hecho de que sea Giorgione el fautor de la “técnica pintoresca”, asimismo como Tiziano, será expresamente escrito por Richard Payne Knigh en su *Analytical Enquiry into the Principles of Taste* (1805) que veremos más adelante.

efectos lumínicos, y *curioso*, por sus temas entre el mito y el misterio capaces de excitar la imaginación.<sup>212</sup>

Está claro que hay cierto parecido de intenciones entre lo dicho por Price sobre la capacidad de los pintores de quedarse impactados ante algún elemento extraño del paisaje y los artistas manieristas como Giorgione; de hecho, noto era el conocimiento por parte de éstos de las normas de orden y geometría propias del estilo renacentista, conocimiento necesario para *infringir* ciertas reglas y trasladar al lienzo todo lo que había de variado e irregular en la realidad. A tal propósito, Price subraya que es el pintor quien tiene facultad de mostrarse particularmente sensible a ciertas características inusuales del paisaje, las cuales pasarían desapercibidas a un ojo más trivial. Aquí, el barón retoma lo escrito por Addison (1991: 134): «El que posee una imaginación delicada, participa de muchos y grandes placeres, de que no puede disfrutar un hombre vulgar [y] a veces siente mayor satisfacción en la perspectiva [visión] de los campos, que la que tiene otro de poseerlos.» Una vez más, se señala la importancia de la imaginación de quien contempla el paisaje: el que será dotado de mayor gusto, proporcionado por una mayor sensibilidad, se fijará y disfrutará de todas aquellas singularidades de la naturaleza «sin necesidad de poseerlas». Como hace notar Maderuelo, aquí Addison introduce el concepto de *desinterés ético* como peculiar disfrute de contemplación de un objeto agradable sin tener el interés de poseerlo materialmente.<sup>213</sup> El hombre que «pone tal viveza —sigue Addison— en todas las cosas que mira, que disfruta de los páramos más baldíos [y] que contempla el mundo bajo una luz especial» tendrá suficientemente apto a trasladar las *singularidades* de la realidad en el lienzo. Volvemos así al significado original de la palabra italiana *pittoresco* expresada en *An Essay on the Picturesque*, la cual se refiere más a la capacidad de recepción del pintor que a la cosa pintoresca en sí.

Tras estas premisas, pasemos a ilustrar las características principales de la obra. Ya en su «Preface», Price (1796: VII) da cuenta de que las cosas denominadas *picturesque* son «much less obvious, less generally attractive, and had been totally

---

<sup>212</sup> Incluso Giorgio Vasari en sus *Vite* (483), escribe sobre Giorgione: «Costui gustando il buono dell'operare, andava sceglierlo di mettere in opera sempre del più bello e del più *vario* [cursiva nuestra] che e' trovava.» Es interesante ver como en la época de Vasari (nos centramos en 1568, año en que fue publicada la segunda edición ampliada de su obra monumental) no se usara aún el término “pintoresco” («sceglierlo di mettere in opera del più bello e del più vario [...]») tal como lo presentarían dos siglos más tarde los filósofos ingleses. Aun así, es de relieve el hecho que Vasari definiera el estilo de Giorgione como «il più vario», siendo la *variedad* una de las cualidades principales de esta estética.

<sup>213</sup> Sobre el concepto de “desinterés ético”, *cfr.* pp. 10-11 de la «Introducción» de Maderuelo a los *Tres ensayos* de Gilpin.

neglected and despised by professed improvers.» Lo que aquí quiere decir el barón es que era *opinión general* considerar lo pintoresco «menos atractivo» ya que no tenía tanto reconocimiento respecto a lo que hasta aquel momento se consideraba *bello* según los rigores del *salon* académico. En otras palabras, hace falta tener sensibilidad, un gusto desarrollado y buenas capacidades de observación para fijarse en lo que es menos obvio («less generally obvious») y habitualmente menos aceptado por los partidarios de la tradición.

Pero en el que es el juego dialéctico de la historia, ya sabemos con cuánta facilidad la novedoso haga tambalear el orden establecido; acabando por suplantar, queramos o no, este último. Y de hecho, adelanta Price en esta “declaración de intenciones” que su especial tarea será la de «draw forth, and to dwell upon [analizar] those less observed beauties.» (*ib.*) El barón inglés deja claro que las cosas pintorescas no son menos agradables que otras; únicamente son menos observadas ya que difieren en su aspecto de las cosas definidas *bellas* según los cánones antiguos. Retomando las palabras de Gilpin, se trata de una «belleza pintoresca» entendida como un *nuevo* tipo de belleza la cual posee «no menos dignidad».

Más adelante, Price, de acuerdo con Gilpin, nombra las características de lo pintoresco considerándolas como fuente de placer percibido por el ánimo:

The most fruitful sources of human pleasure; the first, that great and universal source of pleasure, [is] the *variety* [cursiva nuestra], whose power is independent from beauty [...]; the other, [is the] *intricacy* (*ib.*), a quality which, though distinct from variety, is so connected and blended with it, that the one can hardly exist without the other. According to the idea I have formed of it, intricacy in landscape might be defined, that disposition of objects which, by a partial and uncertain concealment, excites and nourishes curiosity. (25-26)

Aquí Price afirma que el peculiar efecto *intricado* depende de la disposición de los objetos en naturaleza, los cuales, si ocultados parcialmente mediante un juego de luz y sombras, excitan y alimentan la curiosidad. («[...] excites and nourishes curiosity»)<sup>214</sup> Y enseguida confirma: «The lights and shadows of objects, are the great

---

<sup>214</sup> No solo la disposición de los objetos, sino también la forma de las cosas presentes en naturaleza puede ser pintoresca. Aquí Price, al igual que Gilpin, toma ejemplos del mundo animal para subrayar lo que resulta pintoresco en un ser viviente. Es el caso del león, más arrugado que la lionesa, («Among savage animals, the lion with his shaggy mane is much more picturesque than the lioness, [...]») o el de los pájaros, cuyas plumas pueden pasar de un estado de *bella quietud* a un repentino movimiento cargado de *intricacy* («Nothing has a more picturesque effect than feathers, when they are placed as detached ornaments, or when in their natural state they are ruffled by any accidental circumstance [...]») (73)

characteristics of picturesque scenery» (26-27), retomando esa técnica pictórica del claroscuro típica de los coloristas venecianos usada no solo por Giorgione, sino también por otros miembros de la escuela véneta como Tiziano, maestro de los contrastes lumínicos.

Además de esto, subrayamos el hecho que también Price, al igual que Gilpin, tiene el objetivo de presentar lo pintoresco como categoría en sí (separada entonces tanto de lo bello como de lo sublime) llevando a cabo un pormenorizado estudio que, para la época, representaba una absoluta novedad.<sup>215</sup> Y a tal propósito, presenta lo pintoresco como «distinct from the sublime» ya que, a pesar de poseer unas cualidades «common to them both», son «different in many essential points». (99) Y enumera las diferencias:

In the first place, greatness of dimension is a powerful cause of the sublime; the picturesque [en cambio], has no connection with dimension of any kind and is as often found in the smallest as in the largest objects. [Luego] the sublime, being founded on principles of awe and terror, never descends to anything light, or playful; the picturesque, whose characteristics are intricacy and variety, is equally adapted to the grandest, and to the gayest scenery. [En último lugar], infinity is one of the most efficient causes of the sublime; the boundless ocean, for that reason, inspires awful sensations; to give it picturesqueness, you must destroy that cause of its sublimity; for it is on the shape, and disposition of its boundaries, that the picturesque must, in great measure, depend.» (99-100)

Lo que explica el barón es que lo pintoresco no provoca esa reacción de terror y asombro que típicamente desencadena lo sublime («The sublime, being founded on principles of awe and terror, never descends to anything light [...]»), ya que, para ser percibido como tal, necesita más bien de límites que de esa infinitud matemática («the boundless ocean, for that reason, inspires awful sensations: to give it picturesqueness, you must destroy that cause of its sublimity»). Aun así, también es verdad que ambos comparten la cualidad de *variedad intrincada*, aplicable tanto a lo pintoresco como a lo sublime («is equally adapted to the grandest, and to the gayest scenery.») Un ejemplo es la imagen de la cascada que, en toda su potencia, se lanza hacia abajo desde la cresta rocosa: piénsese en la famosa cascada “Cola de Caballo”, cuyo *asombroso* —asimismo como *variado*— aspecto es tan bien descrito tanto por José María Quadrado, en

---

<sup>215</sup> Leamos lo dicho directamente por Price: «[...] but the picturesque, considered as a separate character, has never yet been accurately distinguished from the sublime and the beautiful [...]» (47)

*Recuerdos y Bellezas de España*, como por Víctor Balaguer en *El Monasterio de Piedra*. Al igual que Gilpin, las analogías y diferencias entre pintoresco y sublime que presenta Price quieren demostrar que aunque las dos estéticas estén entrelazadas entre sí; la primera tiene cualidades intrínsecas que la segunda no posee. Esta comparación entre las tres estéticas, asimismo como la resolución de enumerar las características pertenecientes únicamente a lo pintoresco, no sirve sino para elevar este último como “tipología de belleza”; digna, repetimos, de ser estudiada.

Y es así que se llega a realizar una verdadera y propia alabanza del “estilo pintoresco”; por ejemplo, a la hora de ejemplificarlo a través de un edificio gótico, Price escribe que «[the] turrets and pinnacles, [are] some open, some fretted and variously enriched». (64) De esta manera, la profusión de decoraciones se vuelve en una «splendid confusion and irregularity.»<sup>216</sup> (*ib.*) Antes de esta “revolución pintoresca”, nadie habría calificado un estado de confusión como “espléndido”, siendo este adjetivo típicamente reservado a las cosas *bellas* en el sentido de uniformes, lisas y pulidas. Asimismo, los que en esta peculiar narración pintoresca cogen el nombre, por su variedad e irregularidad, de “accidentes”, también se definen “afortunados”. De hecho, concluye Price, «many of these lucky accidents [...] are called picturesque.»<sup>217</sup> (387)

De todas maneras, aunque Price y Gilpin estén de acuerdo en todo lo relativo a lo pintoresco, reconociendo lo *variado*, lo *intricado*, lo *áspero* y lo *curioso* como cualidades intrínsecas de esta estética, también vale la pena dar cuenta de la oposición del primero frente a algunas afirmaciones del segundo. De hecho, Price negará que lo bello en pintura desagrade al ojo, tal como sostenía Gilpin en el primer de los *Tres ensayos*<sup>218</sup>, dando lugar a una pequeña diatriba. A sostén de su tesis, Price tomará como ejemplo el pintor de la grande manera Rafael, «the highest name among moderns»

---

<sup>216</sup> Por lo visto, la superioridad del estilo gótico frente a otros estilos arquitectónicos no es solamente prerrogativa de lo sublime, sino también de lo pintoresco.

<sup>217</sup> Los «accidents» se definen «lucky» también a la hora de hablar de «all intricacies, all the beautiful variety of form, tint, and light and shade [,] every deep recess [,] every bold projection [,] the fantastic roots of trees [and] the winding paths of sheep.» (40). Price también habla de «numberless other accidents» a la hora de enumerar las características que un *ojo pintoresco* es capaz de admirar a diferencia de otros («I shall endeavour to examine whence it happens, that a picturesque eye looks coldly on what is generally admired [...]») como un camino tortuoso («a winding road»), las laderas de éste rotas y abruptas («the banks sometimes broken and abrupt») o un arcén de hierba irregular («no regular verge of grass») (28-31)

<sup>218</sup> A estas alturas, recordemos las palabras de Gilpin: «Una obra arquitectónica de Palladio puede ser elegante en grado máximo. La proporción de sus partes (la conveniencia de sus ornamentos) y la simetría del todo pueden ser altamente placenteras. Pero si la incorporamos a una pintura, inmediatamente pasará a ser un objeto afectado y dejará de agradar.» W. Gilpin, *op.cit.*, p. 59.

(232), lejos de descuidar de la belleza («far from neglecting beauty»). Siendo el gran pintor de Urbino un indiscutible modelo de belleza, Price argumenta que

it appears quite evident, that the qualities assigned to beauty *are no less suited to painting* [cursiva mía] (and that of the highest style) than those assigned to picturesqueness; and yet, that from the reasons I have given, those figures, or scenes, in which the last mentioned qualities prevail, may be said, without impropriety, to be *peculiarly* suited to painting» (232-233)

Lo que hace Price es matizar ciertas afirmaciones de Gilpin: no es que el objeto definido “bello” sea menos apto para la pintura («the qualities assigned to beauty are no less suited to painting») respecto a lo “pintoresco”, ya que la cuestión se centra en que este último resulta *peculiarmente* apto («to be *peculiarly* suited to painting»). En otras palabras, un tipo de belleza no excluye a la otra; simplemente, hay una belleza que en pintura resulta especialmente peculiar, y esta es la *belleza pintoresca*.

Y es más, ya que Price insiste en este aspecto incluso poniendo en discusión el modelo de referencia de Gilpin, el pintor Claudio de Lorena:

We must give up Claude [Claudio de Lorena] as a landscape painter; for he not only has introduced a number of perfect, regular, and smooth pieces of architecture into his pictures, but they frequently occupy the most conspicuous parts of them. I should even doubt whether he may not have painted more entire buildings, as principal objects, than he has ruins, though many more of the latter as subordinate one. (p. 395)

Es así que según Price Claudio de Lorena, tan admirado por Gilpin por plasmar sus ruinas, se habría dedicado en realidad a pintar edificios más intactos que en estado de decaimiento («I should even doubt whether he may not have painted more entire buildings, as principal objects, than he has ruins»). Efectivamente, mirando la prolífica producción plástica de Claudio, muchos son los *caprichos* que exhiben una arquitectura regular, sobre todo esas pinturas que por su detallismo cuasi-fotográfico recuerdan las *vedutas* del veneciano Canaletto. Y a sostén de su tesis, Price trae a colación también el pintor Paolo Veronese, afirmando que «no painter more diligently studied picturesque disposition and effect than Paul Veronese; yet architecture of the most regular and finished kind forms a very essential part of his magnificent compositions.» (p. 396). En otras palabras, incluso la arquitectura definida *bella* según los cánones académicos nos

resultará pintoresca dependiendo de ciertos efectos y disposición *peculiares* («No painter more diligently studied picturesque disposition and effect than Paul Veronese [...]»). En efecto, no es casualidad que Price nombre a Veronese, bien conocido por sus *extravagancias manieristas* que constituyeron a su tiempo una evolución respecto a la solemnidad renacentista, sobre todo en el ámbito religioso.<sup>219</sup>

Los estudios llevados a cabo por Gilpin y Price nos llevan a analizar el tercer y último planteamiento filosófico sobre la estética de lo pintoresco, es decir el ensayo *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, escrito por Richard Payne Knight en 1805. Las aportaciones de este tercer ensayo completan las especulaciones sobre lo pintoresco hechas por los dos estudiosos anteriores, confirmando aspectos y solucionando otros.

En primer lugar, Knight (1805: 143) reafirma los orígenes italianos del término “pittresco” valiéndose de la autoridad de Francesco Redi, «one of the original academicians of la Crusca» y sosteniendo que la palabra floreció en Italia al final del siglo XVI («who flourished towards the end of the sixteenth century»).

Eso coincide con lo expuesto por Price sobre la *caprichosidad y extravagancia* de las pinturas manieristas presentadas al público a partir de la segunda mitad de mil quinientos. Es más, Knight escribe que el término “pittresco” suponía una superación de una determinada manera de pintar:

According to the idiom of the Italian language, *pittresco* must mean, *after the manner of painters*: whence we may reasonably infer that painting had, at that time, appropriated to itself certain descriptions of objects for representation; or had adopted *some peculiar mode* [cursiva nuestra] of representing them different from simple or common imitation; which peculiar mode would naturally give them a peculiar character in the eyes of persons familiar with, and skilled in that art. (145)

Aquí, Knight escribe que *pittresco* se refiere a un tipo de pintura que constituye una *superación* del anterior estilo pictórico, algo que viene *después* de una cierta manera de representar los objetos en naturaleza («*pittresco* must mean, *after the*

---

<sup>219</sup> Célebre es el interrogatorio ante el tribunal de la Inquisición que tuvo lugar el 18 de julio de 1573, donde Veronese tuvo que responder a las acusaciones sobre ciertas licencias y extravagancias que se había tomado en la representación plástica de una *Última Cena*. De relieve es una de las respuestas proporcionadas sobre ciertas «licencias que se toman los poetas y los locos.» Además del episodio de *La Última Cena* (que por sus bizarrías cogerá el título de *Las bodas de Caná*) numerosas son las licencias del pintor en sus obras, no solo en la profusión de personajes excéntricos, y entonces *pintorescos*, sino también en los cambios de angulación, técnica típicamente manierista, de las escenas a tema religioso.

*manner of painters* [...]) y que, de hecho, adopta un estilo diferente de la común mimesis («or had adopted some peculiar mode of representing them different from simple or common imitation»). Y cuando Knight habla de «painters» considera que ni hace falta nombrarlos: Miguel Ángel, Rafael o Leonardo son esos esos grandes nombres que se colocan justo *antes* de la corriente manierista, formada por unos pintores que superarán la sobriedad y la solemnidad renacentista. Así como el manierismo supera el renacimiento, lo *pintoresco* supera lo *bello*, o al menos consigue convivir a su lado como estética, ya sabemos, «digna de ser representada». Y unas líneas más adelante, Knight confirma que esta peculiar composición de objetos llamada pintoresco «was invented by Giorgione [*sic*] about the beginning, and perfected by Titian about the middle of the sixteenth century.» (147)

En lo específico, Knight en su ensayo retoma las pautas de las teorías del gusto ya expuestas por Hugh Blair veintidós años antes en su *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. En primer lugar, el político inglés hace referencia a una «gradación de sensibilidad» que hace que los elementos en naturaleza agraden en menor o en mayor medida al ojo:

Taste is a subject upon which it might naturally be supposed that all mankind would agree; since all know instinctively what pleases, and what displeases them; and, as the organs of feeling and perception appear to be the same in the whole species, and only differing in degrees of sensibility, it should naturally follow that all would be pleased or displeased more or less, according to those different degrees of sensibility, with the same objects. (1)

Aquí, Knight vuelve a las teorías filosóficas sobre el gusto afirmando que, aunque los órganos de los sentidos sean los mismos para todos los que pertenecen a la especie humana («as the organs of feeling and perception appear to be the same in the whole species») difieren en grado de mayor o menor disposición para recrearse en ciertas cosas. Eso no nos reenvía a Hume y a su teoría de que cada mente percibe una belleza diferente, creando de hecho una ruptura con el rigorismo clasicista imperante hasta aquel tiempo.<sup>220</sup>

---

<sup>220</sup> Aun así, Knight indica que hay ciertos estándares de belleza no cuestionables que siempre servirán de modelo —«yet there are certain standards of excellence, which every generation of civilized man, subsequent to their first production, has uniformly recognized in theory, how variously soever they have departed from them in practice.» (4-5)— como, por ejemplo, «the precious remains of Grecian sculpture; which affords standards of real beauty of which have never been questioned.» (5) Está claro como eso nos reenvía a Blair y a sus teorías sobre el *buen gusto*, elemento que mantiene cierta independencia respecto a

Por lo demás, Knight concuerda con los otros dos estudiosos sobre las cualidades de lo pintoresco retomando imágenes como el aspecto retorcido de los árboles, «whose branches are spread into irregular forms, and exhibit broken and diversified masses of foliage» (69); la fascinación suscitada por las ruinas, «whose sharp angles are softened by decay, and whose crude and uniform tints are mellowed and diversified by weather-stains and wall plants» (70); o la tortuosidad de los caminos, «that flow alternately smooth and agitated, between broken or sedgy banks, sometimes clearly, and sometimes indistinctly, the various masses of rock or foliage, that hang over them.» (*ib.*). «In short, —concluye Knight— almost all those objects, in nature or art, which my friend Mr. Price has so elegantly described as picturesque.» (*ib.*)

Lo que destaca de la obra de Knight es la “resolución de la diatriba” empezada por Gilpin a través de ciertas declaraciones, seguidas después por una réplica de Price. Como sabemos, Gilpin había afirmado en sus *Tres ensayos* que «la suavidad del conjunto, aunque correcta en la naturaleza, desagrada en la pintura.» Por su parte, Price había contestado, tomando como indiscutible referencia Rafael de Urbino, que lo bello no era menos digno de ser pintado («it appears quite evident, that the qualities assigned to beauty are no less suited to painting [cursiva nuestra] (and that of the highest style) than those assigned to picturesqueness [...]»), especificando que también el mismo Claudio de Lorena había pintado tanto ruinas como edificios lisos y pulidos. Entonces, si Gilpin sostiene que lo bello, contrariamente a lo pintoresco, desagrada al ojo en pintura (porque carece de esas cualidades aptas para ser trasladadas al lienzo) y Price replica que lo bello no es menos digno de ser pintado, Knight soluciona el debate afirmando que tanto lo bello como lo pintoresco están dignos de ser pintados y que el primero agrada el ojo tanto cuanto el segundo dependiendo de ciertas circunstancias:

The mouldering ruins of ancient temples, theatres and aqueducts, enriched by such a variety of tints as they appear in the landscapes of Claude [Claudio de Lorena], are, in the highest degree, picturesque: but the magnificent quays and palaces, adorned with porticos and balustrades are likewise picturesque; *though in a less degree* [cursiva nuestra]: for new buildings have an unity of tint, and sharpness of angle, which render them unfit for painting,

---

la subjetividad de los gustos. A estas alturas, convendrá repetir lo escrito en su *Compendio* (1815: 13-14): «decir que Homero no tiene bellezas algunas, y que con el mismo gusto se puede leer una leyenda antigua de caballería, como la *Ilíada* o la *Odisea*, es manifestar falta de talento, o un gusto enteramente corrompido, como nada conforme al modelo del gusto.» Tal como la imaginación debe estar gobernada por la razón, según las especulaciones addisonianas, así tiene que estarlo el gusto («no se ha de inferir de aquí, que la razón no tenga parte alguna en el ejercicio del gusto. Aunque este viene a parar en cierta sensibilidad natural a la belleza; la razón le ayuda en muchas ocasiones, y extiende sus facultades.» (6)

unless when mixed with trees or some other objects, which may break and diversify their colour, and graduate and harmonize the abruptness of their lights and shadows. (158)

Aquí, Knight afirma que los edificios *bellos* pintados por Claudio de Lorena, es decir los que recuerdan las *vedutas* de los venecianos («the magnificent quays and palaces, adorned with porticos and balustrades») son sí pintorescos, aunque *en menor medida* respecto a las ruinas («though in a less degree»). De hecho, para que lo sean más, conviene que se entremezclen con la naturaleza la cual, con su variedad y sus juegos lumínicos, rompe la unidad cromática y diversifica los colores («which may break and diversify their colour»). En definitiva, los edificios lisos y pulidos en ningún momento dejan de ser dignos en pintura, sobre todo si van acompañados por los elementos naturales, capaces de otorgar al conjunto esa *variedad* que en todo caso resulta agradable al ojo.

A fin de cuentas, cada uno de los tres tiene su parte de razón en esta apacible *querelle*: Gilpin habla de lo uniforme como algo que en pintura desagrade al ojo pero, al fin y al cabo, no nos dice su opinión acerca de los edificios pulidos entremezclados con la naturaleza<sup>221</sup>; por su parte, Price nombra justamente esas pinturas de Claudio donde se unen arquitectura y elementos naturales, afirmando que lo bello no es menos digno de ser pintado respecto a lo pintoresco; y Knight, al final, soluciona la cuestión sosteniendo que hay un mayor o menor agrado de pintoresquismo dependiendo de la presencia de la naturaleza, que con sus contrastes diversifica las líneas uniformes de los edificios pulidos.

Como se ha dicho al principio, los cuatro hitos filosóficos que hemos analizado (nuevamente, Addison; luego Gilpin, Price y Knight) no son que el caldo de cultivo para el nacimiento de numerosos ejemplos artísticos y, en el caso que más nos compete, periodísticos y literarios que se han desarrollado a lo largo del siglo XIX.

---

<sup>221</sup> A decir verdad, Gilpin sugiere cierta compenetración de lo liso con lo variado, pero tomando como referencia la superficie uniforme de un lago y no la de un edificio: «Puesto que la belleza pintoresca depende hasta tal punto de los objetos *toscas* ¿debemos excluir toda idea de *suavidad* combinada con ellos? ¿No es una imagen placentera lo que nos fascina cuando se representa un lago en un cuadro, la marmoreum æquor, pura, límpida, lisa, como un espejo pulido? [...] Debemos recordar que, de hecho, la lisa uniformidad del lago lo es más en *realidad* que en *apariencia* [porque] al ojo se le presenta quebrado por varios tipos de sombras, por las ondulaciones del agua o por los reflejos de todos los objetos toscos que tiene alrededor.» (Gilpin, 2004: 68). Sin embargo, especificamos que en este caso, no es el elemento natural –el lago– que hace más pintoresco el objeto en el lienzo, sino todo lo contrario: son los objetos toscos que con sus reflejos hacen más pintoresco el lago («al ojo se [...] presenta quebrado por [...] los reflejos de todos los objetos toscos que tiene alrededor.»)

Tal como dice Julius Schlosser (1993: 556), los que hemos manejado eran en esa época «conceptos realmente nuevos, puesto que no existían ni podían existir antes, y nacen de una mentalidad muy distinta, orientada hacia el futuro.» Tanto lo pintoresco como lo sublime, sigue Schlosser, «se encuentran íntimamente unidos al ejercicio práctico de la poesía [en el sentido de literatura] y de las artes figurativas.» (*ib.*) En otras palabras, el *ut pictura poesis* horaciano se manifiesta a través de estas dos estéticas que serán la medula sustancial de numerosos ímpetus del *romantik* de las tierras del norte, las cuales llegarán luego ya consolidadas a España y al resto de Europa.

### 4.3 Los periódicos *pintorescos*

El resultado de las teorías sobre lo pintoresco presentadas por Gilpin, Price y Knight supuso un cambio considerable también en el ámbito periodístico.

De hecho, en España se había desarrollado una nueva sensibilidad la cual, con la ayuda de la propagación a nivel europeo de las ideas ilustradas dieciochescas, había cambiado radicalmente el aspecto de las publicaciones periódicas.

Vemos como esos periódicos españoles que habían recogido los frutos de esta renovación europea tenían todos (o casi) el calificativo de *pintoresco*: nos referimos en especial manera a la primera de estas publicaciones, el *Semanario Pintoresco Español* fundado por Ramón de Mesonero Romanos en 1836, pero también a otros periódicos de estilo parecido como el *Observatorio Pintoresco* (1837), la *Revista Pintoresca Semanal* (1844), *El Siglo Pintoresco* (1845), *El Universo Pintoresco* (1852), la *Educación Pintoresca* (1857) o *El Mundo Pintoresco* (1858).

Como destaca Romero Tobar (1990: 163), la palabra clave es *pintoresco*, término que debe entenderse «en su significado más estricto, es decir, con *lo que tiene relación directa con el mundo de la pintura* porque las representaciones gráficas forman parte de su propia naturaleza.»

Y efectivamente, es en este tipo de publicaciones que el tópico *ut pictura poesis* se manifiesta en su plenitud: toda la filosofía inglesa sobre lo pintoresco (Gilpin, Price, Knight), centrada prevalentemente en el estudio de esta estética desde una perspectiva pictórica, se une a una abundante producción de relatos de viaje, descripciones de monumentos y tipos locales que llenarán las páginas de los nuevos periódicos.<sup>222</sup>

---

<sup>222</sup> Bien sabemos que el término *pintoresco* viene de *pintura* (siendo su origen una «peculiar manera de pintar»). Esta expresión y actividad, la de pintar, fue retomada por el costumbrismo a la hora de denominar sus producciones, los *cuadros de costumbre*. Ejemplos de esta vinculación entre pintura y

Hay que especificar, como escribe el mismo Romero Tobar, que la unión texto-imagen ya estaba presente en obras modélicas del Siglo de las Luces como la *Encyclopédie* de Diderot y d'Alembert: de hecho, facilitar al público la imagen al lado de la descripción científica significaba «avivar [su] memoria y su imaginación» (*ib.*), función que Addison subraya más veces a la hora de hablar de los “espíritus animales”.

Más adelante, Romero Tobar describe el tipo de relación que el grabado entretiene con el relato, llegando el primero a ser un «componente semántico» no inferior respecto al segundo. Y la novedad residía justo en el hecho que la ilustración aportada «[hubiera desarrollado] *in toto* los aspectos característicos desplegados por el discurso lingüístico» (167), en lugar de desarrollar una sola parte del *toto*. En otras palabras, se habla de una *relación de analogía* donde la figura representada en la imagen no traspasa los límites semánticos de la descripción escrita, y no de una *relación de contigüidad* donde el grabado, en este último caso, sólo desarrolla gráficamente un episodio del relato entero.<sup>223</sup>

Desde esta perspectiva, también damos cuenta de la tipología de grabado presentes en los nuevos periódicos, usándose tanto la xilografía, que preveía un calco en madera y la impresión del grabado en la misma página donde aparecía el texto; como la litografía, donde el calco en la lámina de metal se solía imprimir individualmente en una página, ocupando por entero su espacio.<sup>224</sup>

La combinación texto-imagen no era que, tal como la describe Rubio Jiménez (2008: 32), un «proceso imparable de democratización» de la cultura inspirada en el afán de universalización del saber propio de los intelectuales ilustrados. Dos eran los procedimientos de estos periódicos para conseguir el saber universal: la potencia mnemónica de las imágenes al lado del discurso lingüístico (pensamos, nuevamente, en

---

escritura es la expresión de Mesonero Romanos «Cuando pinto no retrato» o la de de «*pintar* [cursiva nuestra] la sociedad privada, tranquila y bonancible, los ridículos comunes, el *bosquejo*, en fin, del hombre en general.» (esta última frase en Sebold, 1992: 110)

<sup>223</sup> Señalamos únicamente un ejemplo de *relación de analogía* entre texto e imagen a manera de demostración, es decir el precioso grabado titulado «Los Asturianos» que aparece junto al artículo presente «Usos y trages provinciales. Los Asturianos» del *Semanario Pintoresco Español*, del 12 de mayo de 1839, (145-147). La imagen representa de manera no parcial toda la descripción de los usos y costumbres del *tipo* de Asturias. Por otro lado, también especificamos que Romero Tobar se refiere al modelo de tipificación de las relaciones que existen entre textos y grabados expuesto por Alain-Marie Bassy en su artículo «Du texte à l'illustration: pour une sémiologie des étapes», *Semiótica*, vol. 11, 1974, 297-334.

<sup>224</sup> Pocas eran las revistas que en la segunda mitad del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX se definían *ilustradas*. Alguna que otra lámina era presente en el *Semanario de agricultura y artes* (1797), las *Cartas Españolas* (1831) o el *Correo de las damas* (1833). La sistematización del uso del grabado en su relación de analogía-contigüidad se establece con los primeros números de *El Artista* (5 de enero de 1835) y el *Semanario Pintoresco Español* (3 de abril de 1836).

la *Encyclopédie* de Diderot y de d'Alembert) y las técnicas de grabado (litografía, xilografía) capaces de producir el mayor número de copias ilustradas a precios muy baratos.

En el caso de España, los nuevos directores de periódicos se inspirarán en esas revistas publicadas en países donde los aires ilustrados habían tenido mayor incidencia, como el *Penny Magazine* de Inglaterra o el *Magasin Pittoresque* de Francia.

En el «Reading for all» del primer número del *Penny Magazine* publicado el 31 de marzo de 1832, se subraya efectivamente el carácter informativo e ilustrado del periódico, dirigido a incrementar la educación del lector y a extirpar la ignorancia:

The false judgements which are sometimes formed by the people upon public events, can only be corrected by the diffusion of sound knowledge. Whatever tends to enlarge the range of observation, to add to the store of facts, to awaken the reason, and to lead the imagination into agreeable and innocent trains of thought, may assist in the establishment of a sincere and ardent desire for information; and in this point of view this Miscellaney may prepare the way for the reception of more elaborate and precise knowledge, and be as the small optic-glass called “the finder”, which is placed by the side of a large telescope, to enable the observer to discover the star which is afterwards to be carefully examined by the more perfect instrument.

En esta hoja de presentación destacan dos aspectos: en primer lugar, el afán de difusión de la cultura entendida como *corrección* (he aquí el intento pedagógico típicamente ilustrado) de las falsas creencias («The false judgements which are sometimes formed by the people upon public events, can only be corrected by the diffusion of sound knowledge»); en segundo lugar, y no menos importante por lo que concierne nuestras especulaciones, la importancia del papel de la imaginación gobernada por la razón a la hora de abarcar nuevos conocimientos, («[...]and to lead the imagination into agreeable and innocent trains of thought») pauta ya ilustrada por Addison en sus ensayos *Los placeres de la imaginación*.

Parecido es el aviso del francés *Le Magasin Pittoresque* de 1833, donde se pone en relieve que el propósito de educación universal se consigue no solo mediante los contenidos culturales ofrecidos, sino también a través del módico precio del periódico, de tal manera asequible para las capas sociales menos favorecidas:

C'est un vrai Magasin que nous sommes proposé d'ouvrir à toutes curiosités, à toutes les bourses. Nous voulons qu'on y trouve des objets de toute valeur, de tout choix: choses anciennes, choses modernes, animées, inanimées, monumentales, maturaes, civilisées, sauvages, appartenant à la terre, à la mer, au ciel, à tous les temps, venant de tous le pays [...]. De même, notre Magasin à deux sous, dans un ordre d'entreprise bien différent, se recommande à tout le monde; mais il est plus particulièrement destiné à tous ceux qui ne peuvent consacrer qu'une humble Somme à leurs menus plaisirs. Notre grande ambition sera d'intéresser, de distraire: nous laisserons l'instruction venir à la suite sans le violenter, [...] elle évitera seulement de revêtir les formes arrêtés, sévères, de l'enseignement spécial et méthodique, et son influence s'exercera à la manière de cette éducation générale que les clases de la société riches en loisirs doivent à des relations habituelles avec les hommes distingués, à des lectures variées, choisies, et aux souvenirs des voyages.»

El autor del prospecto no solo habla del afán educativo del periódico, promotor de difusión cultural *universal* («son influence s'exercera à la manière de cette éducation générale que les clases de la société riches en loisirs doivent à des relations habituelles avec les hommes distingués, à des lectures variées, choisies, et aux souvenirs des voyages.»), sino también de una publicación para todos los bolsillos y dirigida a todos los lectores con actitud de sentirse fascinados por las cosas *curiosas* del mundo («C'est un vrai Magasin que nous sommes proposé d'ouvrir à toutes curiosités, à toutes les bourses.»). No nos sorprende, teniendo en cuenta las premisas filosóficas, que un periódico que se propone ofrecer al lector una serie de *curiosidades* capaces de avivar la imaginación, se denomine *pittoresque*.

Las pautas de estas revistas (el afán informativo y la baratura del precio) serán retomadas por las nuevas publicaciones españolas de la primera mitad del siglo XIX. Como hemos visto, al igual que sus compañeras extranjeras adoptarán el marbete de *pintoresco* y en cada primera página aparecerá el prospecto a manera de manifiesto programático. Un ejemplo es la declaración de intenciones escrita por Mesonero Romanos<sup>225</sup> en el primer número del *Semanario Pintoresco Español* publicado el 3 de

---

<sup>225</sup> A pesar de que no aparezca la firma al final de la «Introducción» (antes «Prospecto»), colegimos que el autor fuera el mismo Mesonero, fundador y director del periódico. Se le cita como autor en el estudio de Enrique Rubio Cremades titulado *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español*, Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1995, 61 («Eugenio Hartzenbusch nada apunta al respecto, recogiendo tan sólo las palabras de Mesonero que figuran en el *Prospecto* del primer número —3 de abril de 1836— y que reflejan la clara influencia del *Penny Magazine* en el periódico fundado por Mesonero Romanos.») También José Simón Díaz le identifica como autor, *cfr.* S. Ning, «Ramón de Mesonero Romanos», [s.a.], disponible en <http://gicesxix.uab.es/showAutor.php?idA=196>, acceso 6 de noviembre de 2023. *Cfr.*, también, María del

abril de 1836. (3) Elegimos esta «Introducción» como modelo de referencia por su calidad literaria y por la presencia de interesantes elementos tanto ilustrados como románticos:

Dos medios hay en literatura para llamar la atención del público; el primero consiste en escribir muy bien; el segundo en escribir muy barato. Ambos tienen su utilidad respectiva; aquel se encamina al corto número de sabios, este al inmenso de los que no lo son; para los unos todo está dicho, para los otros queda mucho por decir. [...] La idea de *vender mucho para vender barato*, y *vender barato para vender mucho*, que es la base más segura del comercio, no ha entrado nunca en la mente de los delicados entre nosotros al ramo de librería. Los autores tienen la culpa. Ofendido su amor propio con la idea de dar sus producciones a bajo precio, han preferido vincularlas en un reducido círculo de individuos. De este modo ¿qué han conseguido? Por toda ventaja el aprecio y la consideración de unos cuantos amigos o admiradores, y más frecuentemente la envidia y las críticas de muchos amigos conocidos; mas para el público, para el verdadero público han vivido de incógnito, o solo le han dado a conocer sus nombres en los carteles. Muchas invenciones, muchos adelantos se han hecho en el siglo actual en otros países; pero ni las máquinas de vapor, ni los globos, ni el gas, ni los caminos de hierro, ni tantas aplicaciones útiles para la industria, han producido al pueblo mayor beneficio que las publicaciones baratas.

Además de reiterar más veces la conveniencia económica («Dos medios hay en literatura para llamar la atención del público; el primero consiste en escribir muy bien; el segundo en escribir muy barato» o «*vender mucho para vender barato*, y *vender barato para vender mucho*»<sup>226</sup>) Mesonero Romanos habla del concepto de universalización de la cultura como si encarnara la figura del mercante de arte del siglo XVII, promotor de la compraventa de las obras de arte antes encerradas en los exclusivos círculos renacentistas. De hecho, así como el cuadro se volvía mercancía con valor de cambio, ahora el periódico se consideraba un objeto proyectado hacia un

---

Pilar Palomo, «La imagen de la mujer en *el Semanario Pintoresco Español*», *Arbor*, vol. 188, n.º 757, septiembre-octubre de 2012, 937-938.

<sup>226</sup> La suscripción del *Semanario* era de tres reales, como leemos al final del anterior «Prospecto»: «La publicación de este *Semanario* será *todos los domingos*, como el día más propio para el descanso y para la lectura; la forma ocho páginas iguales en tamaño y papel al presente prospecto, y de la letra de este párrafo; cada número llevará el correspondiente de viñetas, y cuando se den litografías sueltas se repartirán con él gratis. El precio de suscripción es de 3 rs. al mes para los suscriptores al *Diario de Madrid*, cuyos repartidores están encargados de admitir las que dichos señores soliciten, y 4 para los que no lo sean, incluso los de las provincias que lo recibirán franco de porte. Se suscribe en Madrid en la librería de D. Tomás Jordán, Puerta del Sol, y en las provincias en todas las Administraciones de Correos. E l primer número se publicará el Domingo 3 de Abril.»

mundo con una economía globalizada y fuera de estrechos confines particularistas («Los autores tienen la culpa. Ofendido su amor propio con la idea de dar sus producciones a bajo precio, han preferido vincularlas en un reducido círculo de individuos [...]»).

Luego, una vez que se ha logrado el mayor número de lectores gracias a la baratura del precio, el autor desvela el objetivo del periódico. Claramente inspirado en el carácter ilustrado de las revistas inglesas y francesas, el *Semanario* se propone educar a las masas:

La lectura es la base de la instrucción, la instrucción es la primera rueda de todas las máquinas, el móvil de todas las riquezas; un pueblo que no lee opondrá siempre una fuerza invencible a su prosperidad. Y no se diga que extendiendo al infinito el número de lectores sólo se conseguirá formar una nación de pedantes, de eruditos a la violeta. [...] ¿Pretenderemos enseñar el arte de gobernar a los demás, sin aprender a goberarnos a nosotros mismos? ¿Intentaremos escribir bien la historia sin conocer la historia: formar la moral pública, sin estudiar los principios de la moral privada: ¿decidir sobre la economía y las artes, sin conocer las artes, la economía? (3-4)

Aquí además del propósito ilustrado contra la pedantería de los eruditos a la violeta de cadalsiana memoria, asimismo como un guiño a «La político-manía», destaca la importancia de la formación ética del individuo como factor indispensable para el buen desarrollo de la sociedad («¿Pretenderemos enseñar el arte de gobernar a los demás, sin aprender a goberarnos a nosotros mismos?»), que quizás nos recuerde las teorías de Percy Shelley en su *A defence of poetry* (1840) sobre la función del poeta, cuya sensibilidad y cualidades imaginativas se consideraban condiciones previas para el desarrollo moral de la sociedad.<sup>227</sup>

Más abajo, Mesonero Romanos nombra como modelos los éxitos editoriales ultrapirenaicos que apuntan a la fórmula inversamente proporcional *menor precio, mayor público*:

---

<sup>227</sup> De fuerte matriz idealista son las palabras de Shelley (1852: 7-8) en su *Defence* sobre las cualidades del poeta como *creador* de los valores humanos y de la ética moral: «But poets are not only the authors of language and of music, of the dance, and architecture, and statuary, and painting; they are the institutors of laws, and the founders of civil society, and the inventors of the arts of life, and the teachers, who draw into a certain propinquity with the beautiful and the true, that partial apprehension of the agencies of the invisible world which is called religion.»

Tales ideas han debido presidir a la inmensa multitud de periódicos *no políticos* que hoy en día ven la luz pública en otros países, y especialmente en las capitales de Francia y de Inglaterra. Sus apreciables autores (entre los cuales no se desdeñan de contarse los primeros magnates y reputaciones científicas y literarias de Europa), han sabido de tal modo combinar la importancia y utilidad de sus trabajos con la facilidad y sencillez del estilo, y con la baratura del precio, que hay periódicos de esta clase que llegan a contar el inmenso número de ciento y más miles de suscriptores. (4)

Sobre la intención de crear un periódico parecido «a la inmensa multitud de periódicos *no políticos*», con un coste barato e inspirándose en «en las capitales de Francia y de Inglaterra», el mismo Mesonero (1881: 180) volverá a hablar en sus *Memorias de un setentón*, mencionando su firme idea de «fundar una publicación mía propia, exclusivamente *literaria, popular y pintoresca*, nueva absolutamente entre nosotros en su esencia y en su forma, y a semejanza de las que con los títulos *Penny Magazine* y *Magasin Pittoresque* había visto nacer en Londres y París. El 3 de abril de 1836 —concluye Mesonero— fundé *El Semanario Pintoresco Español*.»

La fórmula *menor precio, mayor público* tendrá sus resultados en cuanto, tal como sigue explicando nuestro *Curioso Parlante* en las *Memorias*, el *Semanario* «llegó a contar hasta el número, inverosímil en un periódico literario, de *cinco mil suscriptores*, viéndome además en la necesidad de reimprimir la colección completa de los siete tomos o años en que yo la dirigí, desde 1836 a 1842.» (182)

A eso, añadimos que para su éxito editorial fue determinante la presencia de las xilografías, cuyo objetivo era «realzar las descripciones con profusión de dibujos, grabados en madera por el método recientemente adoptado en el extranjero». (180-181)

A tal propósito, Mesonero Romanos (1836: 4) explica que los fundadores de las revistas inglesas y francesas

no desaprovechando ninguna de las ideas que pudieran contribuir a hacer más grata y nueva la forma de sus periódicos, determinaron enriquecerlos con los primores del arte tipográfico, acompañando a las interesantes descripciones históricas, científicas y artísticas que los componen, sendas viñetas que reproducen con exactitud los personajes, sitios, monumentos y producciones naturales que describen [...].

La combinación texto-imagen, es decir «esos primores del arte tipográfico acompañando a las interesantes descripciones históricas, científicas y artísticas» no son

sino la demostración práctica de esa *relación de analogía* estudiada por Romero Tobar. Las «viñetas que reproducen *con exactitud* [cursiva nuestra] los personajes, sitios [y monumentos] reproducen fielmente el discurso lingüístico, ya que este último no proporciona más información respecto a su correspondiente plástico.

El resto de los periódicos de esa época que lucen el calificativo de *pintoresco* proponen en sus prospectos los mismos esquemas que el *Semanario Pintoresco Español*; aún así, creemos que valga la pena mencionar algunos de los pasos más interesantes.

En orden cronológico, encontramos el *Observatorio Pintoresco*, publicado por primera vez en mayo de 1837 (1) e inspirado en el *Semanario Pintoresco Español*, en cuya «Advertencia» se subrayan tanto las ventajas de una fruición impulsada por la baratura del periódico («Buscando la utilidad propia y general, [los editores] se han propuesto llamar la atención de sus compatriotas de dos modos. El primero proporcionando su papel a todas las clases de la sociedad, por su módico precio [...]»)<sup>228</sup> como su afán educativo-ilustrado («[...] y el segundo por su utilidad, interés y amenidad.»).

También el *Álbum Pintoresco Universal* de 1842 tiene el propósito de amenizar al lector a la hora de instruirle («Todo cuanto pueda instruir o deleitar hallará cabida en el *Álbum*, que vendrá a ser una verdadera Enciclopedia [...]») adoptando así el tópico horaciano del *docere delectando*. De hecho, no falta ni el intento de erradicar la inclinación etnocentrista presentando la sección dedicada a los *Viajes* —«Todas las regiones del globo ocupan algún lugar en sus columnas, así la China como España, así Suiza, la pintoresca Suiza<sup>229</sup>, como la Laponia, así Inglaterra como Rusia, así Egipto como Francia [...]» (1)— ni una serie de pautas propiamente ilustradas —«[el] principal objeto es [el de] mejorar el bienestar general por medio de la instrucción, y proporcionando goces tranquilos, útiles y puros [...]» (2)— que hace de este periódico un directo heredero del Siglo de las Luces.

La importancia de estas publicaciones en calidad de elementos novedosos en el panorama cultural de entonces se expresa por entero en la «Introducción», publicada en abril de 1845, de *El Siglo Pintoresco* escrita por Francisco Navarro Villoslada,

---

<sup>228</sup> « Como se lee al final de la «Advertencia»: «Precio de suscripción. Al mes CUATRO reales.»

<sup>229</sup> El hecho de que se nombre Suiza añadiendo en la repetición de la misma el calificativo de “pintoresca” («Suiza, la pintoresca Suiza») nos sugiere cómo ese país con sus valles, sus lagos y ásperas montañas, se hubiese puesto de moda en el siglo XIX. Cómplices de esta popularidad, como sabemos, las *Impressions de voyages* en Suiza de Alexandre Dumas.

codirector de la publicación junto a M. M. Bartolomé. Aquí, el afán de instrucción se magnifica hasta adquirir tintes vocacionales. Primero Villoslada considera el periódico como «un nuevo impulso, un nuevo paso en la senda de la ilustración progresiva de la sociedad humana»; luego, «un átomo civilizador de nuestro siglo». (2) También se nombran sus antecedentes de «Alemania, Inglaterra y Francia» (*ib.*), y su propósito ilustrado gracias a «su extraordinaria baratura, [la cual] logra propagar y extender en todas las clases de la sociedad la afición a los estudios sólidos y lecturas amenas.» (*ib.*) Es más, la «Introducción» se muestra hondamente filantrópica ya que expresa las que define unas «miras desinteresadas» que son «tan solamente las de existir para ilustrar.» (*ib.*) Pero nos interesa aún más la parte final, en la que explica la *manera* en que cumplirá con su deber moral de ilustrar:

Para llevarlo a cabo, hemos reunido los dos grandes elementos de la bibliografía moderna: *la imprenta y el grabado* [cursiva nuestra]; es decir, el lenguaje del entendimiento y el lenguaje de los sentidos. (*ib.*)

Se vuelve entonces a nombrar el *ut pictura poesis*, esa correspondencia semántica entre las columnas escritas y el grabado ilustrativo, ahora como elementos de igual trascendencia; asimismo como la importancia de la razón («el entendimiento») y los «sentidos» como factores inscindibles para activar la imaginación y estimular así nuestra *curiosidad*.

No realizaremos en esta ocasión un análisis sistemático de los artículos publicados en estos periódicos; nuestra intención se ha limitado a evidenciar su relación texto-imagen únicamente para una exégesis más correcta de los elementos pintorescos que hemos detectado en los tomos monumentales. Sin embargo, baste saber que estas publicaciones, gracias a la presencia de la componente gráfica, han sido un impulso incomparable para un sinfín de cuentos y otros tipos de publicaciones, llegando a conformar el que se considera más cercano al ideal contemporáneo de “relación de viaje”.

#### **4.4 Lo pintoresco en obras mayores**

La relación de analogía entre texto e imagen que hemos estudiado en las revistas del siglo XIX nos sirve para adentrarnos en esas obras como *España artística y monumental*, *Recuerdos y Bellezas de España* y *España: obra pintoresca en láminas*.

Hemos considerado las tres obras como modelos para avanzar hipótesis sobre la estética de lo *sublime*; ahora haremos lo mismo con la de lo *pintoresco*.

Creemos que para una correcta exégesis de estos tomos hay que tener en consideración el mismo tópico que ha dado vida a las revistas pintorescas, es decir el *ut pictura poesis* horaciano ya que dichas obras se presentan repletas de ilustraciones.

Del papel de las imágenes hay que destacar tres puntos:

1. Su trascendencia en el interior de las obras;
2. El elemento costumbrista en función del patrimonio artístico-cultural;
3. La traducción de los dibujos pintorescos en “cuadros literarios”.

Del primer punto, subrayamos enseguida que las litografías presentes en estas obras monumentales adquirieron un papel incluso superior al texto escrito. Los mismos autores que acompañan con sus descripciones las imágenes solían reconocer desde su posición la inferioridad del texto narrativo frente al impacto que provocaban en el lector los esmerados dibujos de parajes naturales y monumentos.

Un ejemplo de esta “toma de conciencia” es la declaración de Patricio de la Escosura en la *España artística y monumental*. Aquí, Escosura profesa su papel secundario de redactor en un comentario sobre la lámina del crucero de la catedral de Burgos, ejecutada por Genaro Pérez Villaamil. El madrileño sostiene que la eventualidad de no describir un monumento —porque ya representado en pintura—

sería [una posición] grandemente embarazosa, si el escritor de la *España artística* [el mismo Escosura], desde que a ella consagró sus tareas, no supiera que *su papel había de ser enteramente secundario y subordinado* [cursiva nuestra] a la índole esencialmente pintoresca de la obra; pero dichosamente no ha olvidado esa condición esencial de la empresa, y ahora, como siempre que se le presente ocasión semejante, dirá a sus lectores: «Mirad el bello dibujo que tenéis delante; y nada importa que olvidéis al escritor. (Escosura en Pérez Villaamil, 1844: 45)

A través de las palabras notamos una inversión de tendencia: si antes la imagen tenía la mera función de acompañar el texto, ahora es al revés. Como también hace notar Ortas Durand (1999: 333), la parte de la obra plástica «es la esencial; la del texto si bien desempeñada con acierto, ha de considerarse como meramente auxiliar de la primera, siendo su objeto completar la noticia que las estampas respectivas dan de los

edificios en general y de sus pormenores en particular.»<sup>230</sup> Y el hecho de que el texto dependa de la litografía, subordinando el primero «a la índole esencialmente pintoresca de la obra» (refiriéndose el término *pintoresco* implícitamente a la pintura) significa incluso una superación de la relación de analogía entre texto e imagen, volviendo a una especie de relación de contigüidad pero a la inversa, dado el papel auxiliar que la parte narrativa desarrolla al lado de la obra gráfica.

Algo muy parecido sucede en el tomo «Sevilla y Cádiz» de *Recuerdos y Bellezas de España* donde Pedro Madrazo, al referirse al patio de la Montería del Alcázar, profesa la “inferioridad de la pluma” frente al pormenorizado dibujo realizado por Parcerisa:

Hemos dicho que el patio de la Montería conduce a otro patio grande. Es este de figura más regular, y en él se alza deslumbradora y rica de ornato, toda pintada y dorada desde sus ajimeces hasta la última moldura de su saliente alero, la portada principal. ¿A qué describirla? El lápiz desempeña esta tarea mejor que la pluma, tanto más prolija y cansada cuando más escrupulosa quiere ser enumerando los pormenores de la galana arquitectura árabe-hispana. (Madrazo en Parcerisa, 1856: 476)

También en este caso, la parte narrativa está supeditada a la obra plástica superando la relación de analogía entre los dos elementos; incluso el mismo Madrazo, redactor del tomo, sugiere recrearse directamente en el dibujo más bien que en su descripción, dada la circunstancia de que «el lápiz desempeña esta tarea mejor que la pluma».

Páginas más adelante, Madrazo adopta el mismo procedimiento a la hora de enumerar las bellezas arquitectónicas de Sanlúcar de Barrameda («la antigua iglesia parroquial, dedicada a nuestra señora de la O, el palacio de los duques de Medina-Sidonia y algunos conventos») dirigiéndose directamente al lector: «No te describo la caprichosa fachada mudéjar de esa parroquia —argumenta Madrazo— porque te la doy dibujada» (596), remitiéndole directamente a la lámina de Parcerisa titulada «Puerta principal de la parroquia (Sanlúcar de Barrameda)».

---

<sup>230</sup> A tal propósito, será el mismo José María Quadrado (1848: 189), en su homenaje a Jaime Balmes y Pablo Piferrer con motivo de sus fallecimientos, quien comentará este cambio de tendencia hablando de la que hasta entonces se consideraba una falta de identificación del escritor con el artista: «Hasta entonces los poetas no se habían identificado con los artistas: la descarnada descripción de Ponz, los catálogos de Ceán, Bermúdez y Llaguno, y las disertaciones del gran Jovellanos, en que admite ya con sobriedad algunos ligeros adornos, es lo único que teníamos de este género.»

Es más, la superioridad del artista frente al escritor se intuye fácilmente leyendo las portadas de las tres obras monumentales (los tomos de *Recuerdos y Bellezas de España*, los de *España artística y monumental* y el único tomo de *España: obra pintoresca en láminas*) donde en primer lugar sale el nombre del autor de las láminas, luego el del redactor del texto.

De hecho, en las portadas de las tres obras leemos: «*Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes, etc. En láminas dibujadas del natural y litografiadas por F.J. Parcerisa, y acompañadas con texto por P. Piferrer. Principado de Cataluña. Comprende las provincias de Barcelona, Gerona, Tarragona y Lerida, 1839, Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdaguer*» (solo reportamos la portada del primer tomo de *Recuerdos y Bellezas de España*, a manera de ejemplo); «*España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España. Obra dirigida y ejecutada por Don Genaro Perez de Villa-amil, Comendador de Isabel la Católica, Académico de mérito de San Fernando, Pintor honorario de cámara de S.M.C., Profesor de la Escuela de Ingenieros de Caminos y Canales, Individuo de varias sociedades artísticas y literarias de España. Texto Redactado por Don Patricio de la Escosura, Socio facultativo y Profesor de la Sección de Literatura del Liceo Artístico y Literario de Madrid. Litografiada por los principales litógrafos de Madrid. Publicada bajo los auspicios y colaboración de una sociedad de artistas, literatos y capitalistas españoles. Tomo primero. Paris, en casa de Alberto Hauser, nº 11, Boulevard des Italiens. 1842*» (también en este caso reportamos solo la portada del primer tomo); «*España: obra pintoresca en láminas ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural, grabadas en acero y en boj por los señores D. Luis Rigalt, D. José Puiggarí, D. Antonio Roca, D. Ramon Alabern, D. Ramon Saez, etc. y acompañada con texto por D. Francisco Pi y Margall [...] Barcelona: Imprenta de Juan Roger Calle de la Union, 1842*». Como vemos, la posición redimensionada de los escritores se nota a través de la acción de acompañar («*acompañadas con texto por P. Piferrer*», «*y acompañada con texto por D. Francisco Pi y Margall*»). El texto llega a ser entonces una porción de significado en el discurso semántico que se limita a completar la información, ahora primaria, ya proporcionada por la imagen.

A la vez, en un siglo como el XIX donde la rama conservadora del romanticismo se preocupaba por mantener vivos en la memoria los restos del pasado, los artistas mediante sus dibujos se dedicaban a la tarea de conservación, exaltación cuando no de

recuperación y reconstrucción de los monumentos antiguos, en especial manera los de época medieval. El grabado impreso servía entonces tanto para conservar el patrimonio artístico-cultural de España como para reconstruir mediante ejercicios pictóricos de cuasi-fantasia esos monumentos que, bien por los saqueos durante la invasión napoleónica, bien por los estragos de la guerra civil carlista, habían quedado medio derruidos. A través de la reconstrucción de elementos decorativos se otorgaba nueva vida a conventos, palacios y edificios religiosos.<sup>231</sup> Ortas Durand (1999: 332-333) nos ofrece el ejemplo del claustro del convento de Santa Engracia en Zaragoza ejecutado por Pérez Villaamil en su *España artística y monumental* y basado en un dibujo de Valentín Carderera<sup>232</sup>, edificio rescatado artísticamente del olvido y de la destrucción de la invasión napoleónica a través de la tarea de «recuperación, reconstrucción y perpetuación pintoresca de una hoya arquitectónica perdida.»<sup>233</sup>

Por otro lado, añadimos que no solo los estragos de la guerra constituían un peligro para el patrimonio artístico-cultural —«bajo la humareda del campo de batalla y el sordo rumor de los partidos en lucha desaparecen las bellas artes [...]» (Piferrer en Parcerisa, 1839: 1)— ya que también los aires positivistas, en lucha con el romanticismo conservador, amenazaban con la desaparición de las costumbres. Así lo explica Piferrer (en Parcerisa, 1842: 313):

---

<sup>231</sup> Las recreaciones de fantasía tendían a otorgar al dibujo esa atmosfera de ensueño típica de ciertos orientalismos románticos. En el caso de Pérez Villaamil, la que usaba era una «técnica empastada y suelta [...] y, sobre todo, [usando] ese tono dorado y atmósfera vaporosa que prestan a la arquitectura tenues luces de dorado atardecer [...]» (Arias Anglés, 2008: 116) Las recreaciones fantásticas se limitaban también a una modificación del espacio, «reduciéndose el elemento fantástico al alargamiento de las proporciones del edificio [y] la amplificación del ámbito.» (117)

<sup>232</sup> Véase la litografía en el tomo II de la *España artística y monumental* titulado «Claustro de S.<sup>ta</sup> Engracia, en Zaragoza / Cloître de S.<sup>te</sup> Engracia, à Saragosse» y en el margen izquierdo «G. P. de Villa Amil d'après un croquis de M<sup>r</sup> Carderera» [s. p.]

<sup>233</sup> Sobre la litografía del claustro del convento de Santa Engracia, remitimos la carta que Valentín Carderera envió a Pérez Villaamil lamentando la ausencia de créditos en la *España artística y monumental*: «[...] He visto con sentimiento que entre las últimas estampas de la *España monumental* que han salido algunas cuyos originales vendí a Ud., está suprimido mi nombre. Lo propio sucede, como ya dije a Ud. en París con la *Catedral de Zamora*, la *Magdalena de Zamora*, *El Castillo de Alba*, y en los detalles de *San Gregorio de Valladolid* y en rigor la *Capilla de Belén*, de Huelgas. En estas últimas que han salido falta mi nombre en la *Colegiata de Toro*, *Exterior de la Magdalena de Zamora*, en el *Palacio de Monterrey*, en el *Paraninfo de Alcalá* y en la *Casa llamada de los Momos*, *Patio de Sta. Engracia*. No creo que Ud. me responda que ha dibujado o ha recibido dibujos de otros, de los mismos sitios de que le vendí los míos. Sabe Ud. que los artistas tenemos muchas señales para no dudar de la identidad de ellos. Como a cada uno se debe dar lo que es suyo, espero de su cortesía le hará rectificar esto haciendo poner un papel con letras del tamaño que tienen las demás objeto de la exposición, en cada uno de los citados dibujos subrayados [...], y más adelante en la obra de la *España* poner una advertencia impresa al fin de una hoja de texto.» (Carderera en Salas Bosch, 1963: 83-84) Señala Salas Bosch que «no conocemos la fecha en que este borrador fue escrito, pero lo fue durante la publicación de la *España Artística y Monumental*. Su texto es claro a este respecto.» (*ib.*)

La palabra destructora de los filósofos del siglo XVIII y la revolución han pasado como un soplo de muerte sobre nuestros monumentos, y numerosas ruinas marcan su tránsito: el respeto a lo que fue mengua cada día; y las creencias, las buenas costumbres y las tradiciones, —rica y fragante corona de la humanidad—, van desapareciendo hoja a hoja, sin que nuevas flores las replacen y embalsamen la vida. Firmes en la obra comenzada [...] nosotros abogamos por las creencias, respetamos las buenas costumbres, y pedimos a las tradiciones su poesía.

Son las últimas palabras de Piferrer, las donde se habla de abogar «por las creencias», de respetar «las buenas costumbres» y de pedir «a las tradiciones su poesía», que nos llevan al segundo punto de nuestro listado, es decir el costumbrismo en función del entorno natural o arquitectónico.

Hay que especificar que ni *Recuerdos y Bellezas de España*, ni la *España artística y monumental* o *España: obra pintoresca en láminas* pueden definirse obras costumbristas: de hecho, los cuadros de costumbres incluidos, asimismo como los *tipos*, siempre están —o casi— *en función* del monumento o paraje natural representado. En concreto, nos referimos a los personajes de pequeñas dimensiones que pueblan los grabados otorgándole esa añadidura de historia al paisaje que suscita “curiosidad pintoresca” en el lector.

También Ariño Colás (2007: 306), en relación con *Recuerdos y Bellezas de España*, habla de un «costumbrismo latente» cuya función de los *tipos* pintados o descritos y sus relativas tradiciones se ponen en evidencia «no tanto por su valor en sí mismas, sino por su importancia para comprender mejor nuestro legado artístico y monumental.»<sup>234</sup>

Llegados a este punto, hay que especificar que el estilo de los grabados pintorescos del siglo XIX se rehace a una manera de pintar que viene del romanticismo inglés. En el caso de Villaamil, vemos como en un número de *The Quarterly Review* de 1846 (500) se le consideraba «an imitator, at a respectful distance, of David Roberts, whose charming landscapes and architecture have long been to his continental colleagues at once a model and a stumbling block». De David Roberts (1796-1864),

---

<sup>234</sup> Ya en el primer tomo dedicado a Cataluña quedan claras las intenciones de la monumental obra al escribir Piferrer (en Parcerisa, 1839: 7): «Solo nos anima el deseo de que sean de todos conocidas las riquezas artísticas y antigüedades que embellecen nuestra patria.» También Madrazo (en Parcerisa, 1856: 3-4) nos confirma que *Recuerdos y Bellezas de España* se queda al margen de un propósito costumbrista escribiendo que «quien al leer al frente de este libro los mágicos nombres de Cádiz y Sevilla se imagine que vamos a desentrañar los misterios del intricado y revuelto mundo de los toreros y majos crudos, del gitano y de la cigarrera, del calesero, del barquero y del contrabandista, puede ahorrarse el trabajo de hojearlo. No es nuestro intento de trazar cuadros de costumbres andaluzas.»

Villaamil había retomado el típico contraste entre el tamaño de los monumentos y el de los *tipos* representados, siendo estos últimos más un aparato decorativo que los protagonistas del lienzo. En efecto, Ariño Colás (2007: 306) argumenta que la función de los personajillos costumbristas es la de otorgar «color local», es decir realizar «el carácter pintoresco» y enriquecer «con detalles humanos la fría captación de la obra.»

En otras palabras, como diría Maderuelo el ornato de individuos y animales «tienen por función, sin duda, [...] de proporcionar saber popular o histórico [...] componiendo alguna anécdota», que no es sino esa *añadidura de historia al paisaje* («to tell the story» diría Gilpin) que a través del ejercicio de la imaginación y de asociación de ideas suscita “curiosidad pintoresca”.

Como vemos, de propiamente costumbrista en sí (refiriéndonos con costumbrismo al *tipo* protagonista del cuadro de costumbre) no hay mucho; más bien estos personajes tradicionales están *al servicio* del monumento, ejerciendo entonces una función secundaria. Es más, la diferencia de tamaño entre los dos elementos, siendo el decorado humano de pequeñas dimensiones respecto al edificio, no sirve sino para poner en evidencia este último con el fin de rescatarlo y tributarle la debida importancia.

Tampoco olvidamos el trasfondo romántico de estas pinturas; piénsese, por ejemplo, en los personajillos de los cuadros de Friedrich, tanto más pequeños cuanto más *grande* es el paisaje a su alrededor, recurso pictórico para resaltar la sublime magnificencia de la naturaleza.

A estas alturas, hay que ver cómo los redactores de estos tomos monumentales han traducido las líneas compositivas y el significado de las litografías en narración escrita. Encontramos un ejemplo en el tomo «Aragón» de *Recuerdos y Bellezas de España*, donde Quadrado describe las calles de Huesca con sus antiguos arcos y torreones *enriquecidos* por la abigarrada multitud de un mercado:

Los muros mismos guiarán al curioso haciéndole penetrar en la actual ciudad por la puerta de Santo Domingo cuyo flanco ocupa otra hermosa y bien conservada torre, y conduciéndole por el coso arriba que como ancho segmento de círculo divide la población antigua de la nueva. La escena varía a cada paso en aquella calle donde se concentra la vida de Huesca como en su vena principal, y cuya desigual anchura y tortuosa dirección parecen inventadas para la variedad; empotrados en las casas de la derecha se observan algunos restos de muro; sus bocas-calles conducen al corazón de la ciudad por debajo de arcos que indican su antigua cualidad de puertas flanqueadas aun las más por redondos torreones, a cuyo pié bulle toda la animación de un mercado; mientras a la izquierda quedan los populosos barrios

meridionales de más reciente origen , arrabales ya tal vez en tiempo de los árabes; y después de la conquista de moros y de judíos, cuya memoria borró hasta de las calles el extraño celo del obispo Monreal. (Quadrado en Parcerisa, 1844: 143)

En este caso, la elección de términos como «torreones» asociado al sintagma «bulle toda la animación de un mercado» no parece casual: el mismo signo lingüístico “torreón” sugiere la fuerza de esos elementos arquitectónicos medievales que con su robustez fortificaban la ciudad. A hacer de contraste, el bullicio ciudadano de un mercado cuyas dimensiones, como si se tratara de hormigas laboriosas, parecen muy pequeñas respecto a la imponente de las torres. Aquí Quadrado no hace sino traducir en literatura las líneas expresivas de los grabados, caracterizados por la diferencia de tamaño entre el elemento arquitectónico —o natural— y el decorado humano. La magnificación del monumento se consigue a través del contraste *grande-pequeño* en el que lo pequeño está en función de lo grande para que sobresalte al ojo su importancia.

Sin lugar a dudas, el efecto general es pintoresco: la muchedumbre del mercado con su bagaje implícito de historias confiere a este cuadro literario toda esa *curiosidad* que cautiva nuestra atención y despierta nuestro interés.

También en el primer tomo de *Recuerdos y Bellezas de España* dedicado a Cataluña encontramos una traducción literaria del pintoresquismo cuasi-costumbrista dirigido a la exaltación del patrimonio artístico-cultural. Es el caso de la descripción de la iglesia de Santa María del Mar en Barcelona donde destaca, nuevamente, el bullicio ciudadano en contraste con la mole arquitectónica del edificio eclesiástico:

Al salir por la puerta del presbiterio, ábrese a nuestros pies la plaza del Borne, que nos ofrece el cuadro vivo y animado del mercado de una ciudad populosa. Sorprende ciertamente tanto movimiento al lado del sublime silencio y majestad del santuario; y sin embargo no siempre resonaron en aquel lugar solo gritos de la muchedumbre pacífica que acude allí para procurarse el sustento preciso: el toque de arremetida allí llamaba un tiempo los caballeros a la pelea, cuando aquella era plaza de los torneos que se daban en Barcelona. (Piferrer en Parcerisa, 1839: 68)

En este párrafo encontramos tanto el contraste *grande-pequeño* que provoca sorpresa en el viajero («Sorprende ciertamente tanto movimiento al lado del sublime silencio y majestad del santuario [...]») como un amago de *ubi sunt* manriqueño, («el toque de arremetida allí llamaba un tiempo los caballeros a la pelea, cuando aquella era

plaza de los torneos que se daban en Barcelona [...]») siendo este tópico el anillo de conjunción que une lo *pintoresco* a lo *sublime*.

Y que Piferrer tenga conciencia de la función auxiliar de los personajillos costumbristas está más que claro. Lo demuestra también al describir el vaivén de los habitantes en la plaza de la antigua catedral de Lérida:

A la derecha hierve el gentío en la plaza del mercado, [...] y si se coloca el observador junto al lienzo de mediodía, mirando a la fuente [...], tendrá un punto de vista deliciosísimo [sic], en el cual, sobre el movimiento de los que llenan la plaza, y sobre los grupos de los apiñados edificios, destácase la gran masa de la catedral antigua, cuyo campanario cobra allí altura inmensa, amenazando todo aquel sitio desde su elevado asiento, al paso que a la derecha adelántase el antiguo templo de S. Juan, que visitaremos de paso. (311-312)

El contraste *grande-pequeño* aquí coge vida a través del verbo *destacar* («sobre el movimiento de los que llenan la plaza, [...] *destácase* [cursiva nuestra] la catedral antigua») cuyo objetivo es el de resaltar respecto al gentío el bien arquitectónico y sus elementos decorativos como el campanario, que «cobra allí altura inmensa, amenazando todo aquel sitio desde su elevado asiento».

Aun así, en *Recuerdos y Bellezas de España* también encontramos verdaderos y propios cuadros, aunque no sean muchos, que tienen valor costumbrista de por sí. Un ejemplo es la descripción en el tomo «Aragón» de las habitantes de Hecho y de Ansó que conservan su atavío característico por su posición aislada en las escabrosidades del valle. Según Quadrado (en Parcerisa, 1844: 189-190), la compacta cortina de las montañas protege su autenticidad de los aires progresistas ultrapirenaicos:

Un monumento más duradero conservan aquellas quebraduras pobladas de hayas y abetos, surcadas por doquiera de torrentes, guarida de fieras y de venados; y es la sencillez de sus habitantes, el antiguo sabor de sus usos y hasta la singularidad de sus trajes, rasgos nacionales cuya conservación es mas de admirar en semejante país por su proximidad y comunicación con la Francia. Diríase que al abrigo del nevado muro que de ella les separa, se preservan del contagioso soplo de novedades que ejerce sus estragos más adentro de la península. Entonces se da su valor debido a las desmesuradas gorgueras que a manera de concha hacen resaltar el tostado rostro de las montañesas de Hecho , y a las mangas de su camisa plegadas como sobrepelliz, y a sus sayas siempre verdes prendidas debajo de los sobacos, y a la corona de pelo trenzada en torno de la cabeza de las Ansotanas que atan las solteras con cinta encarnada , y con cinta negra las esposas y viudas, y a la retorcida punta de

sus gruesas abarcas [...]; entonces dejando al viajero superficial que mofe la falta de gracia y sobra de extrañeza de este traje, se estudiarán en él los recuerdos de lo pasado, sus analogías con la índole de las faenas y las exigencias del clima, y cuando no otra cosa, se recogerá un nuevo tipo de los infinitos con que el hombre en sus modas ha pretendido imitar la inagotable variedad de la naturaleza.

Tiene su interés folclórico también la lúcida descripción de la indumentaria festiva asturiana siempre realizada por Quadrado (en Parcerisa, 1855a: 235-236), donde las mujeres van pintorescamente ataviadas «con su corta saya, con sus bordadas medias azules, con su corpiño trenzado por delante, con sus sartas de corales al cuello, con su pañuelo ajustado alrededor de la cara y atado encima de la cabeza» y los hombres «con su característica montera, con su pantalón y chaqueta de paño pardo remplazada a veces con la almilla encarnada y amarilla, vibrando en la mano un grueso palo con singular destreza [...]».

Aun así, tampoco en este caso consideramos *Recuerdos y Bellezas de España* una obra con intento etnográfico y folclórico en sí, quedando la analítica enumeración de los atavíos enmarcada en un conservadurismo romántico del que tanto Parcerisa como los demás autores son partidarios. La intención, como escribe Madrazo (en Parcerisa, 1856: 605), es la de conservar las heterogéneas peculiaridades aldeanas contra la progresiva y «prosaica uniformidad de usos y costumbres que invade todos los países.»<sup>235</sup>

También señalamos que en algunos casos la descripción de los *tipos* en sus contextos rurales marcados por la pobreza y el atraso más que “pintoresca” diríase teñida de un positivismo despiadado. Un ejemplo son las extremas condiciones de vida de los habitantes de las zonas rurales del confín asturiano-gallego:

[...] al llegar el viajero, cruzando el concejo de Ibias, a los encumbrados puertos que divididos por hondos valles trazan los confines de las tres provincias de Galicia, Asturias y

---

<sup>235</sup> El *pintoresquismo quasi-costumbrista* de la obra de Parcerisa también incluye la descripción de celebraciones y fiestas típicas como procesiones o corridas de toros. En este caso, nos limitamos a señalar los fragmentos más elocuentes como la fiesta de cofradía en Fraga «animada por la tarde con bailes de país, o alumbrada de noche en medio de un júbilo o algazara sin igual por fuegos artificiales» (Quadrado en Parcerisa, 1844: 77); la verbena de San Juan en Madrid donde a la vega del río «bajaban las damas a coger el trébol y donde allí «se acampaba todo un pueblo en las noches de *verbena*» (Quadrado en Parcerisa, 1848a: 72); la corrida de toros en la puerta madrileña de Alcalá, donde los habitantes de la Corte «se precipitan a henchir la vasta plaza de toros edificada a la salida por Fernando VI» (73) o el encierro de Tarifa donde los vecinos de esta ciudad, «más africanos que españoles en sus costumbres, se complacen en soltar los toros por las calles, y hay viajeros que pretenden que las *tarifeñas*, rebozadas en sus mantas a la usanza oriental, y descubriendo solo sus ojos negros, son más peligrosas que aquellos bravos animales.» (Madrazo en Parcerisa, 1856: 591)

León, asómbrase de verse en el seno de un país completamente salvaje. Grupos de pajizas cabañas, figuras pálidas y vellosas con informes harapos por vestidos, con inarticulados gritos por lenguaje, parecidas casi a los osos de sus breñas, tropas de niños y mujeres huyendo con espanto al desacostumbrado ruido de las pisadas de un caballo o saliendo a su encuentro con estúpida curiosidad, pobrísimos hogares donde son objeto de lujo casi desconocido el pan, el vino y el aceite, pueblan solamente aquel territorio por otra parte pintoresco, pero infeliz y agreste sobre todo los fronterizos. (Quadrado en Parcerisa, 1855a: 210)

Como vemos, la descripción que realiza Quadrado desemboca en un estilo cuasi-esperpéntico que poco o nada tiene que ver con las idealizaciones típicas del romanticismo tradicionalista. No contamos con muchos casos, sin embargo los que hemos detectado contrastan con el aspecto general de la obra por su expresionismo descarnado.

Otro ejemplo es la descripción de los habitantes de las cuevas de Guadix, en la provincia de Granada, donde la pobreza es tan evidente que el viajero

no logra borrar [...] la dolorosa impresión que causan en el ánimo sus muchas casas labradas en el fondo de una colina, ya aisladas, ya encadenadas unas con otras, cuyo color arcilloso se destaca tristemente sobre las blancas faldas de la Sierra Nevada. (Pi y Margall en Parcerisa, 1850: 330-331)

Y a la hora de adentrarse directamente en el ambiente de las viviendas, Pi y Margall deja de lado las ensoñaciones típicas románticas para relatar como parte del pueblo viva en esas «cuevas artificiales sin más luz que las que reciben por su estrecha entrada», y donde «apenas puede uno, al considerar esas lóbregas moradas, dejar de creerse transportado a uno de esos lugares de la India en que no ha podido penetrar aún la civilización de Oriente.» (331)

Como vemos, el estilo es el de un pre-realismo que poco o nada tiene que ver con las idealizaciones típicas del romanticismo tradicionalista; sin embargo, también especificamos que ejemplos así no cuentan con muchos casos en los relatos denominados como «impresiones de viaje».<sup>236</sup>

El tercer y último punto que vamos a analizar es la traducción de las pautas pictóricas de las litografías pintorescas en “cuadros narrativos”: nos referimos en el

---

<sup>236</sup> Sin embargo, habrá que nombrar más adelante algunas muestras de realismo demostradas por Bécquer en sus relatos de viaje.

detalle a las narraciones presentes en las obras monumentales de Parcerisa, Villaamil y todos los artistas que han colaborado para la parte redactada del tomo de Pi y Margall.

Veremos como esas características que definen lo *pintoresco* según las especulaciones filosóficas de finales del siglo XVIII (Gilpin, Price y Knight) serán trasladadas a la parte escrita manteniéndose los redactores fieles a las líneas de composición de los grabados.

En la «Introducción» del primer tomo de *Recuerdos y Bellezas de España*, Piferrer hace una especie de discurso inaugural donde presenta esas dos características que el viajero romántico se proponía buscar en los parajes de España, sobre todo los más agrestes y solitarios:

Lo más selecto de los sitios reales hallarán cabida en nuestras páginas y viñetas, y harán patente que la España no sólo resplandece en despedazados restos de su pasada gloria, sino aun en bellezas de la naturaleza, ya se busque *la aspereza y grandiosidad* [cursiva nuestra] de los lugares montuosos, ya la tersura, verdura y extensión de las llanuras. (Piferrer en Parcerisa, 1839: 6)

Aquí, Piferrer no hace sino presentar las dos características que la filosofía inglesa había ya sistematizado y que habría sido caldo de cultivo para las manifestaciones plásticas y literarias del siglo XIX: la «aspereza», hipónimo del término *pintoresco* aplicado a esos escenarios naturales y arquitectónicos *dignos* —citando a Gilpin— *de ser pintados*, y la «grandiosidad», es decir ese peculiar aspecto de un escenario que desencadena un conjunto de sensaciones anímicas definidas *sublimes*.

Antes de destacar las que son las características propiamente definidas *pintorescas*, reiteramos que la presencia de lo *sublime* en ningún momento excluye la de lo *pintoresco*, ya que un paraje natural podría estar dotado tanto de la debida escabrosidad como de un precipicio asombroso.

A tal propósito, acuérdesese lo dicho por Price hablando de analogías y diferencias y subrayando como «the sublime, being founded on principles of awe and terror, never descends to anything light, or playful; the picturesque, whose characteristics are intricacy and variety, is equally adapted to the grandest, and to the gayest scenery». En otras palabras, un paisaje considerado “sublime” en ningún momento puede definirse a la vez “apacible”; sin embargo, las asperidades naturales, grandemente intrincadas y variadas, pueden ser tanto “sublimes” como “pintorescas”.

Algunas descripciones de *Recuerdos y Bellezas de España* explican muy bien este progresivo acercamiento de lo pintoresco a lo sublime; por ejemplo, contemplando las márgenes del río Segre desde la antigua catedral de Lérida, Piferrer (en Parcerisa, 1839: 40) habla de «paisajes risueños», [...] horizontes inmensos [y] llanuras teñidas de verdor» mientras Quadrado (en Parcerisa, 1844: 336), mirando el valle del río Jalón sobre el que se asienta Morés, afirma que «allí reviste ya la naturaleza más risueña variedad cual si presintiera la proximidad del fecundísimo Jalón que no tarda en descubrirse desde lo alto de una cuesta discurriendo al través de frondosos olivares.» Sin embargo, no obstante un paisaje «risueño» se clasifique “pintoresco”, vemos como en algunos casos este calificativo, junto al de «apacible», viene sustituido por otros adjetivos, asimismo como otras circunstancias, que hacen que el paisaje adquiera esos matices tanto de pintoresquismo como de sublimidad.

Lo explica muy bien el mismo Piferrer (en Parcerisa, 1842: 281) cuando, en las proximidades de la cartuja de Valldemosa, el camino «se enrisca y sube algo tortuoso por la estrechura de una garganta, ganando en pintoresco y enérgico lo que pierde de *apacible* [cursiva nuestra].» El paisaje se vuelve entonces salvaje, incluso peligroso, cargándose de una sensación de *sublime espanto*. Y lo mismo escribe Pi y Margall tras la expedición a la sierra de Cazorla, en la provincia de Jaén:

Si [el viajero] codicia nuevas impresiones, es ya preciso que deje [la ciudad de Úbeda], sentada en una loma y cercada de olivares y viñedos, para trasladarse a la escarpada y pintoresca sierra de Cazorla, llenas de barracos y de precipicios, poblada de bosques de pinos y encinas, coronada de cerros por donde trepan la cabra montés y el corzo, cubierta siempre de verdor, animada sin cesar por el murmullo de los torrentes, plateada a lo largo de sus faldas por las aguas de sus ríos y arroyos que brotan de su fecundo seno, animada en invierno por el aullido de las fieras [...]. (Pi y Margall en Parcerisa, 1850: 217-218)

Como vemos, aquí el paisaje es tanto *singular* como *grande* (para nada “apacible”) donde resultan tanto pintorescas esas partes de la sierra «coronada de cerros por donde trepan la cabra montés y el corzo, cubierta siempre de verdor [y] animada sin cesar por el murmullo de los torrentes» como cargadas de sublimidad esas pobladas de «barrancos», «precipicios» y «animadas en invierno por aullido de las fieras».

Eso demuestra que, no obstante Gilpin enumere todas las cualidades de lo pintoresco diferenciándolo de otras estéticas, a menudo pintoresco y sublime se entremezclan en un mismo paisaje. Al igual que las ruinas de los edificios antiguos,

especie de glándula pineal que activa tanto la típica curiosidad pintoresca como la sublime pregunta retórica *ubi sunt?*, aquí los «barrancos y los precipicios» son tanto *variados, ásperos y rugosos* como fuente del *temor sublime* por su aspecto peligroso, acrecentado por la eventualidad de los aullidos de las fieras durante los rigores del invierno.

Otro ejemplo de unión entre pintoresquismo y sublime centrado en el *ubi sunt* es la descripción de la ciudad de Toledo hecha por Escosura en el tercer tomo de *España artística y monumental*:

Quizá no hay pueblo en España que conserve más su primitivo aspecto que la ciudad imperial; y esto bueno debe, a lo menos, a su decadencia. Es difícil que en aquellas calles tortuosas, pendientes y angostas, y a la vista de aquellos edificios venerables, no evoque la imaginación las sombras de nuestros mayores; porque apenas ha sentado la planta en Toledo la moderna arquitectura, apenas se ven esas jaulas, pintadas de almazarrón y ocre, que hemos dado en llamar casas. (Escosura en Pérez Villaamil, 1850: 3)

En este caso, vemos como las calles toledanas pueden ser clasificadas de pintorescas por aparecer precisamente «tortuosas, pendientes y angostas» asimismo como generadoras automáticas de *ubi sunt*, evocando la mente ya no los caballeros y las damas de los castillos derruidos sino, esta vez, «nuestros mayores», es decir la gente común que en otros tiempos ha poblado esas calles. Lo pintoresco resulta «lindante con la sublimidad» (Ariño Colás, 2007: 397), también durante la visión del ruinoso castillo de Olite, definido por Escosura (en Pérez de Villaamil, 1850: 87) tanto «pintoresco» como que «deja suspensa la imaginación del artista [,] animado por los recuerdos que le inspiran estas ricas y elegantes ruinas.»

También el mismo Villaamil, en un párrafo redactado directamente por él, insiste en la presencia de esta “hermandad” entre sublime y pintoresco cuando, a la hora de describir la catedral toledana, no tarda en declarar la superioridad del estilo gótico frente a otros estilos arquitectónicos.<sup>237</sup> Así describe sus caprichosos ornamentos:

Es cierto que la palabra *simetría* no tenía en aquella edad el valor ni la aplicación que los modernos la dan: no consistía en el adorno idéntico y parecido de las ventanas, en la igualdad absoluta de los capiteles ni tampoco en la *monótona* disposición de todo el templo;

---

<sup>237</sup> Especificamos que aquí Escosura remite una descripción escrita por Villaamil: «Para terminar este artículo, estamparemos las reflexiones que al señor Villa-Amil sugirió la contemplación del monumento artístico a que se refiere. [...]» (4)

la simetría entonces consistía *en el equilibrio de las masas*, dispuestas siempre según la necesidad y conveniencia del objeto, y con tal que aquellas fueran iguales *en volumen*, nada les importaba y aún hacían alarde y gala de una variada riqueza de ornamentación. Huían *el tedio de la igualdad* en la decoración, y abrían sin escrúpulo algunos huecos allí donde al interior convenía luz, establecían salientes y entrantes, en razón de esta necesidad, y también amantes de los efectos pintorescos en donde necesarios eran para proporcionar un contraste, o un halagüeño punto de vista. (4-5)

Lo que el gótico tiene de sublime también lo tiene de pintoresco: la *simetría* del conjunto arquitectónico no significa *monotonía* de las formas según el sentido de las construcciones modernas («Huían *el tedio de la igualdad* en la decoración [...]») sino una *caprichosidad juiciosa* formada por la estudiada riqueza y variedad de los elementos decorativos propios de estos edificios. Entre otras cosas, una simetría *no igual* correspondería semánticamente a lo que Pi y Margall (en Parcerisa, 1848a: 260) durante su visita a Castellón de Ampurias llama «bello desorden»<sup>238</sup> contemplando la variedad de monumentos, montañas en el fondo y viviendas tradicionales.

También Quadrado (en Parcerisa, 1844: 251) habla de evitar a toda costa la «monotonía de la forma» al describir la Torre Nueva (o Torre Inclinada) en Zaragoza gracias a «la fecunda imaginación de los arquitectos [...] [la cual] combinó indefinidamente el ladrillo que la compone, aliando en sus labores el estilo gótico al árabe, como se aliaron en su construcción moriscos y cristianos.»<sup>239</sup>

Eso demuestra que tampoco entre *pintoresco* y *bello* hay unos confines muy nítidos, ya que lo primero, según las palabras de Gilpin, no es que «un tipo más de belleza». Lo cierto es que este tipo de estéticas, según las palabras de Ortas Durand (1999: 271), poseen una «heterogeneidad que impide su constitución como categorías estéticas perfectamente diferenciadas».

Es más, el término *pintoresco* a la hora de describir parajes silvestres cargados de sublimidad solía intercambiarse o unirse con el de *romántico* en el igual sentido de salvaje y extremadamente agreste. Eso demuestra como este adjetivo —romántico o *romantique*— entendido como evolución del francés *romanesque* (palabra todavía

---

<sup>238</sup> También Quadrado (en Parcerisa, 1853: 397) hace uso de oxímoros durante la descripción de los aspectos irregulares de las calles toledanas, definidos como un conjunto «gentilmente belicoso» a la hora de comentar su heterogeneidad.

<sup>239</sup> Lo mismo hace Madrazo (en Parcerisa, 1855b: 193) al hablar de la «monótona regularidad» de ciertos edificios contra «cierta irregularidad y amena variedad» que les proporcionaría de mayor atractivo. Eso demuestra como la *variedad pintoresca* evite las líneas pulidas y rectas pertenecientes a lo *bello* y que no siempre (acuérdesse de la *querelle* entre Gilpin, Price y Knight) son dignas de pintar ni de ser descritas en literatura.

ligada a lo novelesco y a lo fantasioso) en ocasiones comparta su significado tanto con la carga de sensaciones sublimes experimentadas por el viajero, como con el aspecto intrincado y variado de los enclaves naturales más alejados, que cogen así el nombre de pintorescos.<sup>240</sup>

A tal propósito no es casualidad que Madrazo (en Parcerisa, 1856: 603) hable de la ciudad de Marchena afirmando que todo «es pintoresco y romántico en la antigua villa» precisamente por su carácter ruinoso, «en cuya aportillada cerca —sigue Madrazo— se alzan medio arruinados y cubiertos de yerba y musgo los denegridos torreones de dura argamasa con la que fortificaron los moros.»

Por otro lado, también es preciso analizar los cuadros literarios que presentan esas características de *escabrosidad*, *variedad* y *rugosidad* ya teorizadas en los planteamientos filosóficos de Gilpin (y antes de él, Addison), Price y Knight. El pintoresquismo literario expuesto por Quadrado y los demás redactores de las obras monumentales no es que la puesta en práctica de las teorías inglesas.

Una expresión recurrente para dar cuenta del aspecto novedoso y variado del paisaje es el término “accidente”, palabra que explica muy bien el pintoresquismo de algunos enclaves naturales si entendido como *sorprendente e inesperado*<sup>241</sup> y que, por consiguiente, provoca “impresión”. Un ejemplo es la descripción del mismo Villaamil (remitida por Escosura) del camino hacia Azpeitia desde Tolosa:

Animábase la multitud de variadas escenas que los accidentes del terreno multiplica sin cesar, con los gritos característicos y siempre originales de los mayores españoles y con el alarido agudo, vivo y prolongado del boyero que excitaba a los seis bueyes agregados al tiro de diez mulas necesario para conducir la pesada diligencia, cuya construcción no es nada a propósito para caminos tan sembrados de precipicios. El peligro es grande, casi inminente, pero la destreza de los conductores, la bondad y ardor del ganado, la confianza que inspira observar el semblante alegre de aquellos y la firmeza de este, y los deliciosos puntos de vista que a cada paso se ofrecen, hacen olvidar completamente hasta la idea de un riesgo lejano. (Escosura en Pérez Villaamil, 1850: 69)

---

<sup>240</sup> Cfr. Ortas Durand (1999: 278), asimismo como Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española*, tomo VI, Tafalla, Cénlit, 1982, 16. En la segunda mitad del siglo XVIII el escocés James Boswell (1768: 88), describiendo el paisaje corso, habla de «wild and romantick valley». Para la etimología del término, véase también R. Wellek, *Conceptos de crítica literaria*, traducción de Edgar Rodríguez Leal, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968.

<sup>241</sup> Acuérdesese de los «lucky accidents» ilustrados por Price en su *An Essay on the Picturesque as compared with the Sublime and the Beautiful*.

Aquí, el pintoresquismo de la escena está acentuado por el término “accidente”, peculiar estado del camino que «multiplica sin cesar la multitud de variadas escenas» y que sugiere al lector como el viajero se sienta deslumbrado por la variedad del paisaje. El aspecto variado y novedoso está acrecentado por la añadidura de historia a la escena formada por un boyero, seis bueyes y diez mulas al tiro de una diligencia que suscitan curiosidad y complementan el paisaje.

Este tipo de narración, volviendo a citar Maderuelo, que confiere «algún valor histórico o emotivo proporcionado por elementos rústicos» está muy bien descrita y también ilustrada por la lámina de Villaamil, impresa unas páginas antes de la misma descripción, donde los personajillos humanos y animales son retratados en toda su pequeñez para subrayar la magnificencia de las montañas y el pintoresquismo de los árboles y casas de la villa.

También Quadrado (en Parcerisa, 1848b: 152), al contemplar la manchega Cuenca, enumera todos los características pintorescas del paisaje (los que confieren «singular encanto») como «las cortadas y sinuosas breñas, el murmullo solemne de uno de los ríos, los risueños puentes [o] los frondosos árboles». Estos elementos están sembrados de «bellos accidentes» por el efecto de «los fantásticos vapores de la mañana» que con sus espirales sinuosas esconden y revelan partes del paisaje causando el efecto sorpresa.

Pi y Margall (en Parcerisa, 1850: 363), en cambio, usa este término hablando de la Sierra Nevada, la cual

presenta mil accidentes a cuál más pintorescos: gózase al ver reflejados en ella los primeros rayos del sol de uno de los más sorprendentes espectáculos. Brilla y deslumbra cuando la hiere esta primera luz de la mañana; toma luego los caprichosos y variados colores del caleidoscopio.

Aquí, los llamados «mil accidentes a cuál más pintorescos» no son sino los efectos lumínicos de los rayos del sol reflejados en las paredes de la Sierra que confieren, según el cambio del sol con el avanzar del día, cambiantes efectos de luces y sombras como si se tratara de los «caprichosos y variados colores del caleidoscopio». Lo *inesperado* del «accidente» es el efecto del claroscuro, que con su continua mutación revela gradualmente diferentes partes de montaña provocando una sensación de *novedad*.

Los efectos lumínicos en un paisaje son quizás uno de los elementos esenciales de la estética pintoresca, cuyas bases se rehacen directamente al siglo XVI y al sapiente uso del claroscuro por parte del manierista Giorgione y de los coloristas vénetos.

En el caso de las narraciones de los redactores de las obras monumentales, vemos como se intenta traducir el claroscuro presente en pintura en descripciones literarias, conscientes de todos modos que «la pluma no alcanzará a describir la deliciosa perspectiva que entonces se ofrece a los ojos del viajero». (Escosura en Pérez Villaamil, 1850: 69). Se reitera así tanto el tópico romántico de la insuficiencia de la palabra como el de la superioridad del pincel respecto a la pluma. Ejemplo pertinente es la descripción de Barcelona contemplada desde las torres de la catedral realizada por Pi y Margall:

Maravilloso conjunto ofrece Barcelona desde la plataforma superior de estas orgullosas torres, que arraigadas cerca la cúspide del Taber yerguen su calada barandilla sobre las cien agujas de la ciudad moderna. Hallámonos casi en el centro de su recinto y donde quiera que volvamos la cabeza nos confunden inmensos grupos de techos desiguales, que heridos diversamente por los rayos de la tarde semejarían un montón de ruinas. [...] Sobre que todas desean respirar el aire libre, bañarse en luz: todas querrían gozar del sol de la mañana que tan plácido eleva su frente de fuego sobre las apacibles olas que bañan nuestros muros, del sol de la tarde que recoge con rapidez sus rayos tras los montes vecinos. Y sin embargo pocas son las que disfrutan de esta ventaja, porque pocas son las partes de la ciudad a las cuales no cobijen las altas y oscuras paredes de sus templos erguidos y soberbios: el sol que rueda con tanta majestad sobre la ciudad acorta y alarga sus sombras pero nunca las vence. Así si uno contempla la ciudad cuando el astro del día toca uno de los dos polos; las sombras de los edificios dominantes presentan el aspecto de formidables fantasmones que tienden sus brazos sobre ella, como que quisieran bañarlos en la orilla a alcanzar la cumbre de algún monte. (Pi y Margall en Rigalt *et al.*, 1842: 55)

En este fragmento destaca la impresión de variedad de los techos desiguales que, según heridos por los rayos de sol, cambian de aspecto hasta semejar a «un montón de ruinas». Los efectos lumínicos contrastan con las sombras de otras casas proporcionadas por las paredes de numerosos edificios religiosos («pocas son las partes de la ciudad a las cuales no cobijen las altas y oscuras paredes de sus templos erguidos y soberbios»). El resultado es una *singular lucha* entablada entre sol y sombras que crea un pintoresco efecto de claroscuro extendiéndose por una amplia superficie de la ciudad condal.

A veces, los efectos lumínicos del sol se mezclan con otros elementos para crear un cuadro pintoresco completo. Es el caso de la descripción de la cascada de San

Miguel de Fay donde Pi y Margall (159) presenta el entorno natural en el momento de su visita al amanecer. Destaca la variedad del paisaje en el que «cantaban las aves, murmuraban los arroyos [y] cuchicheaba la brisa con las yerbecillas» asimismo como la añadidura de singulares figuritas tanto humanas («labradores y aldeanas que aquí platicaban, allá entonaban alegres y festivos cantos, acullá reñían con aspereza a sus alimañas») como animales («ovejas que balaban [y] bueyes que mugía»). A otorgarle cambiante singularidad el efecto del claroscuro formado por la «ligera bruma que los rayos del sol iban desvaneciendo». (*ib.*)

El efecto lumínico también puede ser pintoresco si algún elemento natural se refleja en la superficie del agua; es el caso de las impresiones descritas por Quadrado (en Parcerisa, 1844: 83) saliendo de la ciudad de Fraga: tras sus reflexiones sobre la historia de la villa, «cuyos recuerdos sucesivamente hemos evocado ante unos derruidos murallones», sus sentidos se dejan deslumbrar por las frondosas márgenes del río Cinca situado entre huertos y viñedos «cuyo verdor se refleja en el ancho río, y produce más sorprendente efecto al pie de las áridas y arcillosas cordilleras, que a modo de bancales encajonan a uno y otro lado las orillas.» En este caso, el verdor de los huertos y viñedos reflejados produce las típicas manchas de color que recuerdan la *tache* —o pincelada— impresionista de algunas pinturas de Monet o Renoir, en las que el sol produce un deslumbrante efecto movedizo sobre la superficie acuática.

También en Barbastro, Quadrado (en Parcerisa, 1844: 111) debe disfrutar de la misma impresión al ver como las casas, situadas entre «recodos y sinuosidades de la calle» y «tres puentes de variada forma uno en pos de otro», acaban «reflejándose en el río y hundiendo su pie en la corriente». «El campanario sexágono [sic] de la Catedral —sigue Quadrado— con su aguda pirámide, las casas municipales con su cuadrada torre, y en último término por encima del caserío las informes ruinas de la peña del Sepulcro, [...] ofrecen un animado y pintoresco cuadro imposible de abarcar con la mirada.»

Es precisamente la *animosidad* junto a la *caprichosidad*, la *sinuosidad* asimismo como la *aspereza*, la *rugosidad* y la *escabrosidad* que hacen un cuadro «pintoresco» e «imposible de abarcar con la mirada»; de hecho, la cantidad de elementos inesperados y sorprendentes *varían* el paisaje para que nunca sea igual a sí mismo. Que los redactores de estas obras monumentales, asimismo como los pintores, fueran consciente de cuáles elementos hacen o menos un paraje “pintoresco” queda evidente considerado el generoso empleo de todos estos adjetivos.

Un ejemplo es la descripción de las asperidades del paisaje montañoso que Quadrado (en Parcerisa, 1844: 171) contempla al salir de Huesca, donde

llegados a una altura desde la cual dimos a Huesca el último adiós, nos internamos en el estrecho formado por dos elevadas pendientes que degeneran en inmensas moles tajadas a pico, y que encajando una con otra conducen al viajero por caprichosas sinuosidades, sin dejar en medio más que una escabrosa senda y un precipicio en cuyo fondo se desliza un riachuelo de cristalinas aguas.

Aquí Quadrado tras dejar atrás la ciudad se interna en un escenario montañoso caracterizado por «caprichosas sinuosidades» y una «escabrosa senda», que él mismo recorre. El paisaje es así dotado tanto de *sublimidad*, por la presencia amenazadora de «las inmensas moles tajadas a pico»; como de *variedad*, por el «riachuelo de cristalinas aguas» que se divisa en el fondo del precipicio.

También el término “variado” tiene un elevado protagonismo en *Recuerdos y Bellezas de España*; por ejemplo, Quadrado (en Parcerisa, 1848a: 6) lo usa también al contemplar de lejos la ancha tierra de Castilla la Nueva la cual, según él, «presenta un teatro de no muy remotas antigüedades pero sí de variados e interesantes caracteres». Lo mismo ocurre con la Torre Nueva de Zaragoza, «de caprichoso remate y de variadas labores al estilo gótico». (Quadrado en Parcerisa, 1844: 245)

Es más, lo *variado* se une a lo *peculiar* al visitar Toledo desde una de las colinas sobre las que se asienta la ciudad. Aquí, el viajero mallorquín escribe que

desde cada una de estas alturas como si desde las afueras se mirara, aparecen las otras en pintorescos grupos, vestidas de caserío y coronadas de monumentos; domínanse a vista de pájaro los techos apiñados en los valles intermedios, y a las plantas del espectador cimbrean sus arabescas torres las iglesias ocultas en la bajada. Toledo desdobra como por partes sus vistas interiores, y en la unidad de su conjunto se distinguen de cerca los variados matices que comunican a sus diversos barrios una peculiar fisionomía. (Quadrado en Parcerisa, 1848a: 311)

En este párrafo notamos la consabida visión *d'ensemble*, típica de las impresiones de viaje, la cual o es «imposible de abarcar con la mirada» por su mucha variedad (como en el caso de Barbastro mencionado arriba) o se reduce a un boceto mental de elementos novedosos y movedizos contemplados a cierta distancia («domínanse a vista

de pájaro los techos apiñados [...]») y que sobre un lienzo trazaríamos con rápidas pinceladas. Solo acercándose el viajero empezaría a distinguir los «variados matices» que otorgan a la multiplicidad de las partes una «peculiar fisionomía».

También Pi y Margall (en Rigalt *et al.*, 1842: 52) en su *España* habla de *variedad* al contemplar el claustro de la catedral de Barcelona, con sus «mil figuritas» en los capiteles de las columnas «que despiertan al punto nuestra fantasía por su expresión, por el lugar que ocupan [y] por los diversos y variados cuadros que nos trazan del antiguo y nuevo Testamento», asimismo como la «rica variedad de rosetones, figuritas, testas, follajes y otros arabescos» (105) del claustro y galerías del Palacio de la Diputación.

Al lado de *variado* encontramos la palabra *caprichoso*, escrita por Pi y Margall pasando por las localidades de Vallgorguina y Arenys de Munt en las que «los montes inmediatos ofrecían a cada paso contornos caprichosos, collados cubiertos de viñedos y hermosas poblaciones modernas sobre cuyos techos alzaban su corona sombría los restos de algún castillo antiguo». (208)

Refiriéndose al macizo de Montserrat, el político barcelonés escribirá que «esta montaña tendrá siempre interés para el viajero» dada la peculiar conformación del terreno que incluye «la frondosidad de sus espantos barrancos, la caprichosa variedad de sus peñas, los pueblos y los ríos, el mar y las lejanas islas que se descubren desde las cimas». Concluye que semejante conjunto bastaría «en todos tiempos para exaltar la fantasía del poeta y humillar la frente del hombre pensador» (256-257). Aquí no solo se habla de la caprichosidad *fragosa* y *áspera* de la superficie rocosa, sino también de una serie de otros elementos de efecto pintoresco como «los ríos, el mar y las lejanas islas». Tampoco falta la referencia a lo sublime al nombrar la humillación que sufriría «la frente del hombre pensador», que por un lado se siente aniquilado —y entonces «humillado»— ante los portentos de la naturaleza; por otro, reivindica su facultad pensadora al poder especular sobre el infinito nouménico.

Volviendo al aspecto de las montañas, vemos como Pi y Margall califica de «áridas y fragosas» (260) las que se encuentran al lado de Castellfollit, a la vez que Piferrer (en Parcerisa, 1842: 138) usa un sinónimo de *rugoso* a la hora de describir la ciudad de Palma de Mallorca, en la que «ásperas cuestas conducen al centro de la ciudad» y donde las calles son «estrechas y tortuosas».

Todos los adjetivos que hemos encontrado durante la exégesis de estas obras monumentales nos llevan a formular la teoría de que la estética de lo *pintoresco* difiere de lo *bello* en el sentido académico; de hecho, un paisaje o un edificio pintoresco en

ningún momento tendrá ese carácter de regularidad poseído por lo “clásicamente bello”, siendo *irregular* en sus intrínsecas estructuras.

Si Quadrado (en Parcerisa, 1844: 408) no tarda en hablar de una «pintoresca irregularidad» contemplando los restos de construcciones góticas y bizantinas; nosotros no tardamos en afirmar que lo pintoresco, aunque sea *un tipo de belleza más*, de ésta será su propia evolución y revolución, cambiando para siempre ciertos estándares y centrándose cada vez más en un gusto más subjetivo y libre de imposiciones.

La libertad del gusto —y del *yo*— así como la *subjetividad*, no son que algunas de las pautas más importante del romanticismo y de la literatura de viaje decimonónica, marco en que se coloca el estudio de nuestras «impresiones de viaje».

#### **4.5 Valentín Carderera, el pintoresquismo y la *expedición romántica***

Como queda dicho al principio de este capítulo, es nuestra intención realizar un estudio sobre la figura del pintor y coleccionista Valentín Carderera y Solano en relación con la estética de lo pintoresco.

Nacido en Huesca en 1796, a los veintiséis años se marchará a Italia gracias a la protección del duque de Villahermosa. En este personal *grand tour* visitará Roma y algunas localidades al sur de la capital como Genzano, Ariccia y Castel Gandolfo, hasta llegar a Nápoles.

En Italia, Carderera tendrá ocasión de aproximarse al arte antiguo monumental; de hecho, a pesar de abarcar plenamente la corriente romántica, su carrera pictórica empieza bajo la égida del clasicismo.

A tal propósito, Manuel Ossorio (1868: 120) en su *Galería biográfica de artistas españoles* a la voz «CARDERERA Y SOLANO (D. Valentín)» escribe:

Nueve años residió nuestro artista en Roma y otras poblaciones de Italia, estudiando siempre las grandes obras que en las Bellas Artes conserva su clásico suelo, despertándose en él por entonces la afición, que nunca le ha abandonado, a las colecciones de objetos de arte, recogiendo y dibujando, en Nápoles especialmente, los muchos monumentos, memorias y epitafios de los más ilustres españoles y grandes capitanes que dejaron allí sus gloriosas huellas.

La formación inicial de Carderera estaba entonces influenciada por los aires neoclásicos de la época y, por consiguiente, todavía ligada a una manera de pintar muy académica.

Manuel García Guatas (1994-1995: 430) nos informa en el detalle de los ejercicios pictóricos realizados por el joven Cardera en Italia, centrándose en el «modelo desnudo o con ropajes, copias de estatuas, como la de Apolino y de una Venus agachada con un amorcillo, dibujos de cabezas de esculturas antiguas, dos alegorías de la Justicia y la Paz, como matrona sedentes, y copias de pinturas de Rafael.»

Si nos fijamos en el artista nombrado, Rafael Sanzio, vemos como éste fue modelo para otra corriente pictórica con que Carderera habría venido en contacto, es decir el purismo nazareno. Escuela alemana de finales del siglo XVIII, los nazarenos se inspiraban en las líneas suaves de los naturalistas tardo góticos como Fray Angélico o el ya renacentista Pietro Perugino, maestro del mismo Rafael.<sup>242</sup>

Considerado el parecido estilístico entre los nazarenos y esa rama del romanticismo histórico al estilo pictórico de Francesco Hayez, Carderera se alejará progresivamente del clasicismo para acercarse a un romanticismo más redondo. Aun así, tal como especifica García Guatas (1994-1995 432), eso ocurrirá «desde la orilla derecha»: serán personajes como Lamartine o Chateaubriand, más bien que Espronceda o Delacroix —la que sería “orilla izquierda”—, los que dejarán huella en su alma.

Cómplices serán también las ruinas romanas contempladas durante su *grand tour*, lo que demuestra como neoclasicismo, purismo nazareno y romanticismo sean en realidad categorías «a veces difíciles de deslindar conceptualmente» (429) y como una compartía más de un rasgo con otra.

También cierta propensión a la sublimación revela un progresivo acercamiento del pintor oscense al romanticismo tradicionalista, al menos en su *modus pingendi*. Un ejemplo es la realización mnemónica del retrato de la princesa Teresa Orsini Doria Pamphili, tras algunos retratos de la noble dama realizados directamente en Roma. En el «Elogio fúnebre» Madrazo (1883: 8) comenta así estas producciones plásticas:

Carderera, merced a su amor a la forma real y a su prodigiosa y tenaz memoria, percibía la impresión de lo bello con tal energía y la conservaba en su mente con tal pasión, que no necesitaba tenerlo presente para reproducirlo. Confesábame él mismo, allá por los años 1834, cuando aún podía pasar él por joven, siéndolo yo apenas, —y aunque no me lo

---

<sup>242</sup> Su amigo Pedro de Madrazo (1883: 7), quien escribirá el elogio fúnebre en homenaje a don Valentín tras su fallecimiento en 1880, escribirá que Carderera no solo se fijó en «el prestigio de la pureza y del candor, en el *beato* de Fiesole [Fray Angélico]» o en «la nobleza y elegancia, en Rafael» sino también «con el de la gracia, en Leonardo da Vinci y en Correggio; [...] [con el estilo] robusto, terrible, grandioso, en Miguel Ángel; majestuoso y digno en Mantegna; seductor y palpitante, deslumbrador por sus matices, en Tiziano, Veronés y los venecianos.»

hubiera confesado, yo lo sabía, porque la cosa fue pública en Roma, y con ella le daban mis padres y hermanos mayores cariñosa vaya— que un precioso retrato de la princesa Doria, una de las mejores obras de su pincel, colgado en su estudio del palacio de Villahermosa entre los retratos de otras muchas princesas y damas ilustres que allí tenía, era fruto de esa amorosa y enérgica contemplación. Lo que Laura de Novés para el Petrarca, había sido aquella aristocrática hermosura para el sensible Carderera: el cual, prendado de sus hechizos, sin que ella lo supiese, la retrató repetidas veces a sus solas, encerrado en su estudio, poniendo el modelo a la luz de su fidelísima memoria y trasladándole al lienzo, vivo y radiante, cual le veía en el santuario de su corazón. Dan testimonio de la rara perfección de la obra, creación de su exaltado platonismo [...].

La «amorosa y enérgica contemplación» de la princesa Doria antes de que falleciera en 1829, fruto de los sentimientos de don Valentín hacia ésta («Confesábame él mismo, allá por los años 1834, [...] y aunque no me lo hubiera confesado, yo lo sabía, porque la cosa fue pública en Roma [...]»<sup>243</sup>) dio como resultado unos retratos con pinceladas aún al estilo clásico pero con unos suaves matices ya románticos. Un ejemplo es el retrato de la princesa con su hijo, perteneciente a la Colección Carderera. De estilo académico en la manera de retratar al niño, semejante a un amorcillo, la pintura adquiere rasgos románticos gracias al fondo oscuro y a la presencia de la misma princesa Doria, cuyo *décolleté* reenvía a la sensualidad de las mujeres pintadas por Francesco Hayez. También los bustos de la princesa presentes en el Museo del Romanticismo, donde se le retrae con un exótico turbante, recuerdan ciertos orientalismos típicamente decimonónicos.

La actitud romántica se acentúa a través de la técnica pictórica de Carderera descrita por Madrazo, dirigida a recrear el semblante de la princesa haciendo uso de su memoria. La obra acabada entonces era el fruto de un «exaltado platonismo» donde se magnificaba la retratada hasta paragonarla a la Laura del Petrarca, procedimiento de idealización perteneciente a la lírica tardo-medieval.

Tras su etapa clásica en Italia, Carderera abrazará por completo los ideales del romanticismo tradicionalista. En línea con la creación de las literaturas nacionales, la historia patria y las galerías de hombres célebres, don Valentín consagrará su vida

---

<sup>243</sup> Que Teresa Orsini fuera el amor platónico de Carderera se entiende también a través de la hoja suelta encontrada en una copia de la *Orazione in morte di Teresa Pamphili* escrita por el poeta Luigi Bandelloni («Chiaro ibero pittor, pittor valente [...]») y poseída por el mismo Carderera. Recogemos del artículo de Gioia Elia (2014: 92) el contenido de la hoja suelta: «Según recuerdos familiares de los descendientes de la familia Carderera la Princesa D’Oria-Pamfili fué el amor de D. Valentin, al que permaneció siempre fiel. [...]»

entera a la recuperación, conservación, asimismo como a la colección de los restos del pasado.

El suyo será un grito al honor de la patria lanzado con el mismo fervor que animó a artistas como Delacroix y su *Liberté* enarbolando la bandera francesa y guiando al pueblo; aun así, el pintor oscense lo hará desde el otro lado, desde la «orilla derecha», la de esa rama permeada por «el espíritu de la reacción cristiana y romántica iniciada por Chateaubriand y Schlegel, y en el de la crítica histórica moderna.»<sup>244</sup>

Hablando de unos probables fundamentos filosóficos, es evidente la influencia de Hegel y de su historicismo tanto en el pensamiento de Carderera como en el de otros artistas e intelectuales como él.

Concibiendo Hegel la historia como dinamizada por un espíritu que en su proceso evolutivo se dirige hacia la perfección de la dimensión ultra-terrena, cada fase de la realidad con sus acontecimientos se convierte entonces merecedora de ser estudiada y sus restos dignos de ser preservados. La actitud, repetimos, es la del romántico tradicionalista, donde cada pieza de la historia se considera imprescindible para la construcción de ese proceso dialéctico que anima el universo.

A tal propósito, son elocuentes las palabras de Eugenio de Ochoa, escritas a manera de introducción en el primer tomo de la revista *El Artista* (1834a: 1), sobre la tarea necesaria de conservar las tradiciones:

Indudable nos parece que la sociedad se halla en una época de movimiento y de transición; que a las antiguas creencias, prontas ya a eclipsarse para siempre, van sucediendo nuevas creencias, menos sólidas acaso, menos duraderas que las pasadas; *sabemos que las revoluciones van extendiendo lentamente por todos los imperios sus galerías subterráneas, ramificaciones de la gran revolución central, cuyo foco es la capital de la Francia [...]*.

En este fragmento, Ochoa subraya como las creencias y las tradiciones del pueblo, amenazadas por la filosofía positivista, arriesguen con desaparecer para siempre. Hay que fijarse como la palabra “creencia” contenga un conjunto de significados implícitos que no son que la otra cara de la historia denominada “oficial”, y como de esta oficialidad constituyan su indivisible complemento.

Esta especie de *intrahistoria* sugerida por Ochoa no es que una derivación del historicismo hegeliano donde se da importancia no solo al factor *material*, sino al factor

---

<sup>244</sup> X., «Excmo. Sr. D. Valentín Carderera.», *La Ilustración Española y Americana*, n. ° 20, 30 de mayo de 1880, 350.

*espiritual* que anima el pueblo. Esta unión entre espíritu y cuerpo viene analizada también por Benedetto Croce (1971: 11), partidario de las teorías hegelianas, el cual en su *La historia como hazaña de la libertad* escribe que la documentación histórica, «ya sea en escritos, esculturas, retratos o esté aprisionada en discos de gramófono, ya exista en objetos materiales, esqueletos o fósiles no llega a ser documentación efectiva mientras no estimule y asegure la memoria de estados de conciencia que son propios de la persona.» Lo que Croce nos dice es que los hechos pasados dejan de tener significado si no los concebimos como interiorizados en nuestra conciencia o, en otras palabras —y que llega a ser lo mismo—, en nuestro *espíritu*.

En este cuadro filosófico, también añadimos que los estudios hegelianos sobre el espíritu del mundo encajaban perfectamente con el tradicionalismo de personalidades románticas como Carderera y Ochoa; los dos avivados por una honda fe religiosa en oposición al materialismo «*de la gran revolución central, [y] cuyo foco es la capital – escribe el mismo Ochoa– de la Francia.*»

Valentín Carderera, que de *El Artista* fue un valiente colaborador<sup>245</sup>, en el mismo tomo donde Ochoa redacta su declaración de intenciones empieza su serie de artículos de «Bellas Artes», reivindicando la superioridad de la edad media y de su estilo arquitectónico frente a otros estilos:

La arquitectura, además, fue la primera que tomó nuevo impulso en la edad media, pues que, elevándose sobre todos los objetos que se presentan a la imitación, es entre las bellas artes la que suministra los mayores y más grandiosos medios para la belleza simétrica y para aquellas abstracciones en que se recrea nuestro entendimiento. Este es el arte que, quizá con mayor precisión que otro cualquiera, caracteriza, juntamente con la historia y la poesía, el siglo a que pertenecen sus monumentos; porque estos presentan la idea más exacta de la grandeza, la fuerza, la energía y el gusto de las naciones, al paso que en las obras de pintura y escultura se deja mucha más libertad al juicio y gusto del artista. (Carderera, 1834: 3)

---

<sup>245</sup> Según las palabras del «Elogio fúnebre» de Madrazo (1883: 109-110), Carderera no solo fue un colaborador de *El Artista* sino también uno de los fautores para la creación de la misma revista. Publicación parecida a la francesa *L'Artiste* (1831-1904), la idea nació durante las tertulias que se tenían en casa de Pedro de Madrazo. En casa de éste «trató Carderera a Lista, Ochoa, Larra, Espronceda, Ventura de la Vega, Serafín Calderón, José Bermúdez de Castro, Bretón, Gil y Zárate, etc. De aquella reuniones —sigue el autor del «Elogio»— salió la idea de publicar un periódico que fuese como el portaestandarte de la nueva escuela, y entonces salió a la luz, dirigido y redactado por los más decididos de aquella falange [...] *El Artista*, verdadero despertador del genio español moderno, antes aletargado, en cuyas columnas se dio a conocer Carderera como historiador de las tres artes plásticas, publicando muchos artículos en que se contiene cuanto hasta entonces había aprendido y meditado sobre el desarrollo de la arquitectura, de la escultura y de la pintura en España, durante la Edad media y el Renacimiento.»

Aquí, Carderera no hace sino nombrar una de las pautas de lo *sublime*: en lugar de la *mimesis* propia de la escultura clásica («todos los objetos que se presentan a la imitación») el género de arquitectura cuya visión provoca mayor disfrute en el espectador es justamente el gótico, por su «belleza simétrica y para aquellas abstracciones en que se recrea nuestro entendimiento». El suave abstractismo, presente no solo en arquitectura sino también en las pinturas góticas y tardo-góticas al estilo de Giotto e Cimabue, permiten al viajero alcanzar con la mente esa dimensión metafísica que coincide con el infinito nouménico teorizado por Kant y que desencadena la vivencia de lo sublime.

Una vez que se ha reivindicado la superioridad del gótico, la tarea de conservar esos bienes arquitectónicos medievales arruinados o medio arruinados por los estragos de las invasiones y de las guerras se hace más necesaria que nunca.

Será a través de su colaboración con el *Semanario Pintoresco Español*<sup>246</sup> que Carderera lanzará su grito de batalla contra la destrucción y la caída en el olvido de los monumentos y bienes arquitectónicos.

Sobre el asunto, memorables son sus palabras escritas en el artículo «Sobre demolición de los monumentos artísticos» publicadas en el *Semanario Pintoresco Español* el 19 de julio de 1840, del que citamos el largo párrafo que contiene lo que clasificaríamos el lema de todo intento de conservación de los restos del pasado:

No nos cansaremos en llamar la atención del gobierno, como otras veces lo hemos hecho, para poner coto a estos actos del más refinado vandalismo. ¿No ha habido alguna real orden para exceptuar del anatema de demolición algunos monasterios célebres y brillantes monumentos del arte nacional? [...] ¿No habría un expediente para salvar algunas capillas, altares, sepulcros ricos de bellos mármoles y labrados con singular primor, y que los propietarios de ahora no los aprecian más que como un montón de piedra para construir una pared? [...] Con tantas convulsiones políticas desde el año 8, han desaparecido de los conventos la mayor parte de las preciosidades de arte manuales, [...] así lo que quedaba en la última supresión, era muy poco comparativamente con lo que antes había. Este poco se ha descuidado, se ha abandonado, deteriorado y perdido sobre todo en nuestras provincias del norte y occidente. *¡Así convertimos el oro en polvo!* [cursiva nuestra] ¿Por qué la nación ha

---

<sup>246</sup> Tras la hoja de inauguración titulada «Á nuestros lectores» de la segunda serie del *Semanario Pintoresco Español* (6 de enero de 1839) en el apartado «Materias que han de tratarse en esta obra, y principales colaboradores que gustan encargarse de ellas» vemos que don Valentín figura como único coordinador de las secciones «España pintoresca», «Viages» y «Bellas artes»; mientras resulta colaborador del reparto «Dibujos» junto a «D.G. Perez Villahamil», «D.J. Perez Villamil», «D.J. Elbo», «D.V. Jimeno», «D.J. Alenza», «D.V. Velasco». (4)

de renunciar a estas preciosidades que con el tiempo nos pueden atraer tesoros? ¿No vemos que todas estas obras son también trofeos y muy grandes testimonios del genio español?

El lema del que hablamos, sonoro y abierto a la lucha al exclamar «¡Así convertimos el oro en polvo!» se reanuda a otra imagen fuerte que es la de la «brutal piqueta», imagen metafórica de la destrucción de los monumentos y escrita a propósito de la demolición del claustro de San Vicente en Salamanca<sup>247</sup>.

En esta «guerre aux démolisseurs»<sup>248</sup> española, también Vicente de la Fuente escribe en el *Semanario* del 30 de abril de 1843 que cada día se veían venir desapareciendo las páginas de la historia «a impulso de la *fatal piqueta*, o a manos del tiempo, más lento pero no menos seguro destructor», asimismo como en una nota de *El Imparcial* sobre Carderera remitida por el diario católico *El Siglo Futuro* el 27 de marzo de 1880 (4), donde leemos que don Valentín, tras su muerte, «deja más de un álbum de monumentos religiosos de España dibujados por él, de los cuales ya no queda más que este dibujo por haberlos demolido la *piqueta revolucionaria*.»

El grito de batalla de Carderera se transformará en un verdadero plan de acción de salvaguarda de los restos del pasado gracias a su *Iconografía Española*, obra monumental de dos tomos (1855-1864) donde don Valentín catalogará mediante sus dibujos las esculturas, mausoleos y retratos desde el siglo XI hasta el siglo XVII antes de su desaparición. Ya en su «Prólogo» encontramos elementos interesantes que contienen pautas del conservadurismo romántico:

Las bellas artes [...] no solo traen a la memoria las acciones heroicas, sino que las ponen de relieve, haciéndolas visibles por medio de estatuas, pinturas y retratos a que va a

---

<sup>247</sup> Remitimos el párrafo entero escrito por Carderera: «Muy pocas ciudades ha habido en España más ricas en edificios magníficos, elegantes y de mayor interés que Salamanca. [...] Pues bien, en medio de tantos tesoros, en medio de tantas bellezas artísticas, había un edificio reputado con mucha razón por una de las maravillas de la ciudad, y decantado con el proverbio común que data más de un siglo: «Media plaza, medio puente, medio claustro de San Vicente.» [...] Y ¿podrá creerse que esta última obra singular en su género, y después de tantas otras arruinadas y demolidas desde la guerra de la independencia hasta nuestros días; que este claustro y monasterio situado en paraje aislado y separado de la ciudad, por donde ni una calle debe pasar, ni una plaza debe practicarse, podrá creerse digo que lo veamos pronto reducido a escombros? Así nos lo han asegurado personas respetables, y *la brutal piqueta* [cursiva nuestra] vuelve a aparecer triunfante «¡porque es preciso hacer una plaza de toros!» cuando la plaza mayor de Salamanca donde se celebran estas fiestas, hace un siglo es tan espaciosa, tan galana y tan a propósito para ello.» (*Ib.*)

<sup>248</sup> Nos referimos a la catilinaria de Victor Hugo (1843: 651) publicada en la *Revue des Deux Mondes* en 1825 titulada «Guerre aux démolisseurs» («Comment! Nous avons quarante-quatre mille lois dont nous ne savons que faire [...]. Et une loi pour les monuments, une loi pour l'art, [...] une loi pour l'histoire, une loi pour l'irréparable qu'on détruit, une loi pour ce qu'une nation a de plus sacré après l'avenir, une loi pour le passé, cette loi juste, bonne, excellente, sainte, utile, nécessaire, indispensable, urgente, on n'a pas le temps, on ne la fera pas!»)

asociada la idea de modelos sublimes y ejemplos dignos de imitación, impresionando el ánimo de quien los contemplan [...] (Carderera, 1855-1864: A)

Ya en la parte inicial de este «Prólogo» se subraya el papel fundamental de la imaginación siendo las bellas artes una especie de cajas que guardan recuerdos y mitos del pasado: las «acciones heroicas» traídas a la memoria suscitan tanto *curiosidad pintoresca*, por su carácter legendario, como la sensación de *sublimidad* por el *ubi sunt* que provocan.

Añadimos que la tarea de Carderera demostrada en la *Iconografía Española* no es que una labor interdisciplinar en la que mediante la conservación de las obras de arte se contribuye también a la reconstrucción de los fragmentos de la historia. Reconocer «cuán culpable ha sido el abandono en que se han tenido y se tienen monumentos tan curiosos e importantes» (B) significa evitar todas «las inexactitudes que frecuentemente se cometen» a «falta de documentos» (C), con el objetivo de «llenar en lo posible los vacíos de la historia patria». (D)

En el detalle, Carderera escribe que la *Iconografía* «contendrá numerosos retratos auténticos e interesantes, nunca publicados, de varios hombres esclarecidos, de quienes ni siquiera se tenía noticia que existiese representación alguna», como «las estatuas o efigies de aquellas gloriosas heroínas de Castilla Doña Berenguela y Doña María la Grande», «los retratos de la excelsa Isabel I y de dos hijos suyos», las «muchas estatuas fúnebres de Monarcas castellanos y aragoneses, y de aquellos guerreros cuyas hazañas, casi fabulosas, nos transmitieron fielmente los Blancas, Zuritas y Moncadas», las «muy curiosas efigies de aquellos Claros varones» como Juan II y Enrique IV y las efigies «de los Reyes Católicos, sus hijos y nieto Carlos V». Concluye don Valentín que «el reinado de Felipe III da fin a la ICONOGRAFÍA.» (G-H)

La tarea de rescatar los mausoleos y efigies de antiguos monarcas revela tanto la personalidad de Carderera, que es la de un «acomodaticio conservador» (García Guatas, 1994-1995: 427), como la profesada superioridad de la edad media, en línea con ese afán de reconstrucción y rescate nacional que empezaba a coger vida desde la segunda mitad del siglo XIX. En efecto, la época medieval en España era testigo de esas proezas y hazañas que enorgullecían a los tradicionalistas de fervor patriótico y cuyas obras de arte eran expresión, retomando las palabras de Madrazo (1883: 106), «*del sentimiento religioso*, signo indefectible de una inspiración divina, o sea sobrenatural». Vuelve así la *sublimidad* de lo incognoscible y de lo nouménico kantiano, en oposición a la

necesidad de explicar los fenómenos de la naturaleza mediante la razón típica de los ilustrados y de los positivistas.

Hemos visto como la conservación de los restos del pasado se exprese a través de la dicotomía piedra/piqueta: si por un lado hay un deseo, como escribe Jusepe Martínez (1866: 1) en un ensayo sobre la pintura en el que colaborará el mismo Carderera, «de llevar una piedra, aunque pequeña, al edificio que está por construir de la historia de la pintura»; por otro, como explica Madrazo (1883: 111) en el «Elogio», hay que salvar los monumentos antiguos «amenazados por la piqueta demoledora con el mismo ardor con que el enamorado se extasía ante el semblante de la desgraciada víctima que ama, puesta en mano ya de su verdugo». La imagen de la piedra no es sino metáfora de la sólida fe cristiana que anima a los románticos tradicionalistas como Carderera, cuyo mérito fue, sigue explicando Madrazo, el de no caerse «en la grosera vulgaridad de echarla de ateo, como tantos otros que presumen acreditarse de genios de grande alcance negando lo que la Revelación divina ha enseñado al mundo.» (125)

A tal propósito, ha suscitado nuestro interés un retrato literario del *tipo* romántico publicado por Ochoa (1834b: 36) en el primer tomo que inaugura *El Artista*, cuya actitud impregnada de fe cristiana nos recuerda mucho la figura de don Valentín:

[...] Contemplemos sin ceño nuestro Romántico; mire en su frente arada por el estudio y la meditación; en su grave y melancólica fisonomía, donde brilla la llama del genio... contemple, decimos, no un hereje ni un Ante-cristo, sino un joven cuya alma llena de brillantes ilusiones quisiera ver reproducidas en nuestro siglo las santas creencias, las virtudes, la poesía de los tiempos caballerescos; cuya imaginación se entusiasma, mas que con las hazañas de los griegos, con las proezas de los antiguos españoles; que prefiere Jimena a Dido, el Cid a Eneas, Calderón a Voltaire y Cervantes a Boileau; para quien las cristianas catedrales encierran más poesía que los templos del paganismo; para quien los hombres del siglo XIX no son menos capaces de sentir pasiones que los del tiempo de Aristóteles...

Aunque en este retrato literario se reúnan los rasgos prototípicos del romántico conservador, nos parece que el retratado sea casi don Valentín, sobre todo si pensamos en su creación del catafalco de estilo gótico florido erigido para las exequias de Fernando VII. De hecho, si Ochoa escribe acerca de una oposición entre el caballerismo tradicionalista y el neoclasicismo («contemplemos [a] un joven que prefiere Jimena a Dido, el Cid a Eneas, Calderón a Voltaire y Cervantes a Boileau [...]») Madrazo (1883: 107), hablando del catafalco, propone una oposición parecida:

Bajo aquella bóveda de tracería ojival del siglo XV, un catafalco greco-romano o *vignolesco*<sup>249</sup>, o de forma híbrida del *Renacimiento*, hubiera parecido a los inteligentes de aquella época una herejía arquitectónica, tan monstruosa como el famoso *transparente* incrustado en el trasaltar de la gran basílica toledana.

Aun así, es importante subrayar que muchos artistas e intelectuales decimonónicos no permanecieron en un estado de inmovilismo meciéndose en la melancolía típica de los románticos de la época, sino emprendieron de manera activa verdaderas *acciones* para salvaguardar el patrimonio artístico antes de su desaparición.

Uno de los mejores ejemplos es el mismo don Valentín: empezó como perito gráfico de los planos del Pirineo aragonés, realizados para el coronel José San Llorente durante la guerra de independencia, para luego formar parte en 1836 de la “comisión recolectora” de la Academia de San Fernando. En calidad de académico de mérito y miembro de la comisión, don Valentín se ocupaba de recoger, seleccionar e inventariar los objetos artísticos de los bienes eclesiásticos enajenados durante la desamortización de 1835 y 1836.<sup>250</sup>

Frecuentes fueron entonces sus expediciones dentro de la Península donde, incluso durante sus viajes personales, el objetivo primario era el de salvaguardar el patrimonio artístico.

En primer lugar, hay que aclarar que la palabra *expedición* encierra en sí un conjunto de significados y acciones que la hacían diferente de la que hoy llamamos *excursión*. De hecho, las expediciones del siglo XIX solían hacerse en parajes aislados de España, caracterizada en esa época por la escasez de los medios de comunicación, la falta de adecuadas infraestructuras y unas condiciones de movilidad desfavorables a causa de las guerras carlistas.

También era frecuente que las expediciones fueran entonces peligrosas; de hecho, los viajeros románticos no solo corrían el riesgo de ser asaltados por los bandoleros que se escondían en bosques y montañas, sino también ser tomados por espías por parte de las organizaciones militares que vigilaban el territorio.

---

<sup>249</sup> Aquí Madrazo se refiere a Japoco Barozzi, más conocido como “Vignola”, arquitecto italiano de la segunda mitad del siglo XVI.

<sup>250</sup> Véase José María Lanzaote Guiral e Itziar Arana Cobos, *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera. Monumentos arquitectónicos de España. Dibujos de la Colección Valentín Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano, la Biblioteca Nacional de España y la Colección privada de la familia Carderera*, Institución Fernando el Católico, Fundación Lázaro Galdiano, 2013, 13-16.

El mismo Carderera da cuenta de la peligrosidad de escalar unas rocas abruptas en su *Viaje a Aragón*, escrito durante la expedición realizada en 1840. En las inmediaciones del monasterio de Piedra, huésped de la familia Muntadas durante los días 18 y 19 de septiembre, el día 18 relata:

Yo, con mi criado, me dirigí bajando por el centro del profundo valle y subí por aquellas rocas escarpadas del lado opuesto para encontrar un buen punto de vista. Llegado que hube con mucho trabajo y peligro casi a la cima de aquellas breñas, acompañado de un pastor, dibujé la perspectiva del monasterio. (Carderera en Lanzarote Guiral y Arana Cobos, 2013: 405)<sup>251</sup>

El afán de don Valentín de salvaguardar los restos del pasado es aquí evidente: a pesar de haber llegado «con mucho trabajo y peligro casi a la cima de aquellas breñas», la tarea es la de inmortalizar al menos mediante el dibujo el imponente conjunto monumental, en esa época ya en estado de ruina por la última desamortización.<sup>252</sup>

En ese mismo viaje, Carderera también relata los numerosos peligros de viajar durante la revolución llevada a cabo por el general Espartero y que determinó el fin de la regencia de María Cristina. A tal propósito, el día primero de septiembre, día en que estallan las revueltas, Carderera escribe que «por la revolución y alarmas y evitar el asistir [...] me fui a Carabanchel de arriba [y] el día antes me escondí en mi guardillón echado entre esteras.»<sup>253</sup> Sigue don Valentín escribiendo que «con la diligencia de Carabanchel regresé con mi hermano [,] con miedo por lo revuelto y movimiento de la milicia»<sup>254</sup>, para luego salir de Aragón en diligencia con «inquietudes para el pasaporte que se negaba» como «no daban asientos en la diligencia sin presentarlo»<sup>255</sup>, y terminar con una «gran revista de la milicia», saliendo «a la una y media [...] de la diligencia con gran contento de verme libre.»<sup>256</sup>

---

<sup>251</sup> Todas las citas de los «Diarios» de don Valentín se encuentran en este tomo y son la transcripción completa de los manuscritos que se conservan en el Archivo de la familia Carderera. Dicha transcripción ha sido realizada, junto a las notas, por Lanzarote Guiral y Arana Cobos. A partir de ahora, todos los números de páginas situados a lado de las fechas, pertenecen a esta edición.

<sup>252</sup> El dibujo realizado por Carderera en aquella fecha se titula *Vista general del monasterio de Piedra*, fechado el mismo día de su anotación en el *Viaje*, es decir el 18 de septiembre. El pintoresquismo del boceto se debe a la compenetración entre el entorno natural, constituido por la imponente cascada Cola de Caballo, y el bien arquitectónico, donde destaca el cubo almenado a la izquierda y el rosetón de la nave central.

<sup>253</sup> Fechado: «El primero de septiembre.» (403)

<sup>254</sup> Fechado: «El día 6 [de septiembre] día de la Virgen», (*ib.*)

<sup>255</sup> Fechado: «El día 7 [de septiembre]», (*ib.*)

<sup>256</sup> Fechado: «El día 8 [de septiembre] domingo.», (*ib.*)

También Madrazo (1883: 111) en su «Elogio» da cuenta de los peligros corridos por Carderera durante sus expediciones, escribiendo sobre las dificultades de desplazarse durante la guerra carlista:

Carderera (dice su amigo Merimée) recorría la Península en medio de los horrores de la guerra civil, explorando los insignes monumentos y gloriosos recuerdos de la historia patria que parecían un día imperecederos, sin que los peligros, las fatigas y las privaciones fuesen parte a moderar su entusiasmo y a contener su admirable actividad, ilustrando al vulgo acerca de las bellezas amenazadas por su ciego delirio, y acerca de los gloriosos recuerdos que encerraban, exhortándole a conservarlos. Más de una vez tuvo la suerte de evitar su ruina, y cuando sus esfuerzos no lograban contener tan furiosos instintos de devastación, conseguía al menos suspenderlos por breves instantes para reproducir con el lápiz lo que muy pronto iba a reducirse a escombros. Así conservó Carderera objetos preciosos, cuya pérdida hubiera sido irreparable, y así reunió en tan expuestos y fatigosos viajes un tesoro de dibujos tomados del natural, tanto más interesantes cuanto que ha desaparecido una gran parte de los objetos y monumentos que representan.

Los esfuerzos de Carderera se centraban entonces en evitar que el monumento cayera en ruina a causa de «furiosos instintos de devastación», y por si acaso fuera imposible impedir esta especie de furia iconoclasta, don Valentín se proponía «al menos suspenderlo por breves instantes para reproducir con el lápiz lo que muy pronto iba a reducirse a escombros». Y al igual que otros viajeros románticos, tampoco Carderera pudo sustraerse al riesgo que suponía la realización de un simple dibujo. A tal propósito Madrazo se pregunta retóricamente:

¿Cuántas veces, a pesar de su carácter tímido y pusilánime, no se puso a riesgo de que lo llevaran preso, creyéndole espía, por haberle sorprendido, ora dibujando un antiguo castillo convertido en edificio militar, ora trepando por los pulverulentos escombros de una derruida muralla para tomar la vista de una curiosa portada defendida por sagrada clausura? (111-112)

A pesar de que Madrazo no escatime elogios hacia su amigo don Valentín hasta realizar de éste una «exaltación casi hagiográfica» (Lanzarote Guiral y Arana Cobos, 2013: 31), por amor a la verdad es preciso señalar el testimonio de otros viajeros románticos tildados de espías y sus dibujos tomados por mapas estratégicos. Es el caso de algunos viajeros extranjeros como Carlos Dembowski (1931: 80), donde en *Dos años en España y Portugal durante la guerra civil* (1841) escribe que al intentar tomar

notas de la catedral de Toledo «no hay uno solo de estos señores que no crea que soy una espía enviado por el Gobierno para escudriñar la catedral». Algo parecido escribe Thomas Clifton Paris (1843: 196) en sus *Letters from the Pyrenees* (1843), acusado por unos oficiales, junto a su compañero de viaje, de ser una espía «employed by the British government to take plans of their forts, and drawings of their country», y Richard Ford (1845: 9), el cual explica en su *Hand-Book* (1845) que «whoever is observed “sacando planes”, “taking plans”, “mapeando el país”, “mapping the country” —for such are the expressions for the simplest pencil sketch— is thought to be an engineer, a spy: at all events to be about no good».<sup>257</sup>

Como escribe Itziar Arana Cobos (en Lanzarote Guiral y Arana Cobos, 2013: 31), este gusto por el peligro del viajero romántico es sí una «reminiscencia lejana de la literatura de viajes en la que el riesgo y la aventura eran un ingrediente habitual»; sin embargo, hay que considerar que el mismo Madrazo, quien cuenta las “proezas” de don Valentín, fue uno de los redactores de *Recuerdos y Bellezas de España*, obra en la que abundan descripciones de escenarios cargados de sublimidad y pintorescamente ásperos, y por este motivo peligrosos.

Otro elemento principal que delinea la expedición es la actividad de *abocetar* el paisaje o el monumento, bocetos que adquirirían aún más valor si pensamos en los peligros corridos por el viajero romántico para realizarlos. Los bocetos iban dirigidos a salvaguardar, cuando no era posible conservar el propio monumento, *al menos* su memoria e imagen. A tal propósito son elocuentes las palabras de Piferrer (en Parcerisa, 1839: 8) en el primer tomo de *Recuerdos y Bellezas de España*:

En los restos del lujo y poder de los antiguos mostremos lo que fuimos, para ocultar y consolarnos de lo que somos. Ya que tanto se ha destruido, procuremos *al menos* [cursiva mía] hacer apreciable lo que nos queda y reparar en lo posible los agravios que la demolición hizo al Arte publicando en láminas, en cuanto sea posible, lo que ya no está en pie, y conservando la memoria de aquellos monumentos de arquitectura gótica, recuerdo de la piedad y fe de nuestros padres, y de la magnificencia y esplendor de la España.

Es en este fragmento que notamos como para los románticos conservadores el adverbio *al menos* signifique actuar un *rescate mnemónico* ante los inevitables efectos de la que solía denominarse «destrucción positivista».

---

<sup>257</sup> Véase también Ortas Durand (1999: 309-311).

Pero también hay que señalar *la manera* en que se realizaron los bocetos *en plein air*, es decir al aire libre; nos referimos a la técnica, al estilo, a esas pinceladas hechas a la manera de los pintores impresionistas y postimpresionistas. Aquí hay que retomar las palabras de Gilpin (2004: 92) en sus *Tres ensayos*, ya que la técnica es la de trazar unas líneas rápidas después de que la mente quede «impresionada con las escenas más bellas» y la imaginación «corregida por las reglas del arte». Más arriba, hemos señalado que la “corrección” no es sino el resultado de esa previa idealización de matriz platónica actuada a la hora de recordar un evento pasado, difuminándose las imágenes en nuestra mente. Los *sketches* realizados presentan así una línea de contorno apenas esbozada, capaz de desatar la imaginación de quien los contempla con ese *sugerir y no mostrar con claridad*, propio de la actividad de abocetar. Está claro como este tipo de *sketch* difiera del detallismo analítico típico de las *vedutas* venecianas; y aún más de las que serán las nuevas técnicas fotográficas, que acabarán sustituyendo al más rudimental y menos preciso dibujo.

De todos modos, frente al progreso inexorable y a las innovaciones tecnológicas, los románticos defenderán el boceto como el resultado práctico de una manera de pensar y de actuar típicamente impregnada de idealización romántica. Ejemplo de esta actitud son las reflexiones de Gustavo Adolfo Bécquer sobre la fotografía en el artículo publicado el 12 de enero de 1870 (6) en *La Ilustración de Madrid*. Para Bécquer, la fotografía no es sino una trivialización del paisaje si comparada al ejercicio pictórico del artista:

La fotografía, como el viajero conducido por un cicerone vulgar, suele recorrer tan solo aquellos puntos marcados de antemano, reproduciendo vistas y edificios de los que si no cabe fastidiarse, porque en efecto, son de incomparable hermosura, se han hecho ya comunes a fuerza de ver siempre repetida la misma cosa bajo idéntico punto de vista. Ciertamente que para abarcar grandes conjuntos con esa prolijidad de detalles que ofrecen algunos monumentos, la fotografía lleva en ocasiones inmensas ventajas al arte; pero por lo común, su impresión deja traslucir algo de la aridez y la prosa de un procedimiento mecánico e ininteligente, faltando en sus producciones ese sello de buen gusto, ese tacto para dejar o tomar aquello que más conviene al carácter de la cosa, ese misterioso espíritu, en fin, que domina en la obra del artista, la cual no siempre hace aparecer el objeto tal cual realmente es, sino como se presenta a la imaginación, con un relieve y acento particular en ciertas líneas y detalles que produce el efecto que sin duda se propuso su autor al concebirlo y trazarlo.

Al hablar de la fotografía como un «cicerone vulgar» por su «procedimiento mecánico e ininteligente» y por la ausencia de «ese misterioso espíritu que domina en la obra del artista», Gustavo Adolfo retoma directamente las filosofías alemanas de la época, donde la inspiración artística, el *furor divino* teorizado por Marsilio Ficino, se manifestaba no a través de algún tipo de razonamiento previo, sino impulsada por un espíritu misterioso de carácter ultra-terreno. Bécquer definirá este espíritu un «discernimiento superior que guía el lápiz del dibujante para buscar [...] aquellos rasgos y accidentes que mejor caracterizan una época o un estilo» (*ib.*), subrayando de hecho como la inspiración del momento sea fundamental a la hora de discernir esos rasgos y accidentes propios de un paisaje y hacer con ellos una composición de tipo pictórico.

También Juan Pérez de Guzmán en un artículo del 22 de diciembre de 1907 publicado en *La Ilustración Española y Americana*, revista que a partir de 1880 empezará a compaginar las ilustraciones fotográficas con las xilografías, leemos que

respecto a nuestras grandes catedrales, el catálogo artístico de *La Ilustración Española y Americana*, antes de que la fotografía las vulgarizase, fue toda una revelación cuando en el mundo se supo que no eran solo León, Burgos, Toledo, Sevilla y Santiago las poseedoras de estos edificios elevados a grandiosos monumentos nacionales.

Es cierto que estas premisas nos sirven para ahondar algo más en la figura de Carderera, él también firme defensor del boceto a pesar del avanzar de las nuevas tecnologías. Lo demuestra tanto su figura de hombre romántico, ya de por sí elocuente, como una anotación suya en un borrador redactado en Guadalajara (en Lanzarote Guiral y Arana Cobos, 2013: 34)<sup>258</sup>, donde se lee que «pasada la mitad de mi vida [la de Carderera] debería seguir las doctrinas favoritas del positivismo, tan preconizado en nuestros días. Pero a tal edad —concluye el artista— no se muda ni de genio ni de carácter.» Y es verdad que don Valentín nunca mudará «ni de genio ni de carácter» ya que hará del boceto, además de su afán coleccionista, su vocación de vida.

De relieve es el hecho que con el pasar de los años pusiera en segundo plano la práctica de los retratos, caracterizados por un estilo aún neoclásico, para dedicarse durante sus expediciones peninsulares a la realización de los bocetos; dibujos, éstos, dirigidos a salvaguardar la memoria de los bienes arquitectónicos.

---

<sup>258</sup> La anotación se encuentra en el Archivo del Museo Nacional del Prado: Card. 1/1. Anotación en un borrador de carta escrito desde Guadalajara. Sin fecha (posiblemente de su viaje a esa ciudad en 1838).

Especificamos que los bocetos de don Valentín aparecen dotados de un doble valor o, al menos, de un doble intento por parte del artista: si por un lado notamos los efectos lumínicos y la recreación anímica del paisaje, elementos típicos de la experiencia romántica; por otro se nota el afán del coleccionista, del arqueólogo y del historiador que se esfuerza por catalogar el mayor número de datos.

A tal propósito Arana Cobos (en Lanzarote Guiral y Arana Cobos, 2013: 32) escribe que los dibujos de Cardera oscilan entre «la elaboración de un método de estudio y la atracción por lo pintoresco», es decir entre el intento de mantener en todo momento la exactitud del lugar y la idealización típica de quien realiza una obra de arte, impulsada por la imaginación, la inspiración del momento y el buen gusto que suele pertenecer a los artistas.

También es verdad que en muchas ocasiones don Valentín se dedicó a representar un conjunto de detalles arquitectónicos usando una especie de método inductivo, en el que a través de «una división de elementos sintácticos encaminados a garantizar la comprensión semántica, se reconstruye el conjunto a partir del fragmento». (34) Estos ejercicios pormenorizados, propios de la labor del arqueólogo, se encuentran sobre todo en su *Iconografía Española*: numerosos son los dibujos analíticos de partes de lápidas, sepulcros y claustros acompañados por los textos de los dos tomos.

Aun así, nos interesa centrarnos más en esos bocetos que Carderera hizo durante sus viajes peninsulares los cuales, a pesar del carácter informativo y la lucidez objetiva, junto a los diarios tienen elementos estrictamente relacionados con la estética de lo pintoresco.

Ya en el diario de 1834 titulado *Viaje a Aragón: año 1834. Huida de Madrid por el cólera*, don Valentín escribe que tras haber tomado «el camino atravesando por Épila» la perspectiva se ofrecía «sumamente pintoresca y variada». Más adelante, leemos de un viaje planeado de Fonz a Monzón el cual, a su decir, «no se pudo verificar. Ni al Pueyo<sup>259</sup>, altura muy pintoresca...».<sup>260</sup>

Como vemos, el estilo es telegráfico a modo de rápidas anotaciones; aun así, Carderera demuestra tener una idea muy clara sobre lo que entonces se consideraba “vista pintoresca”: cuando pasa por la aragonesa Épila, escribe que la perspectiva «se ofrece sumamente variada» siendo la *variedad*, como sabemos, una de las pautas de lo

---

<sup>259</sup> Aquí Carderera se refiere al monasterio de Nuestra Señora del Pueyo, en las inmediaciones de Barbastro.

<sup>260</sup> Fechado: «25 de julio», (399-401).

pintoresco de acuerdo con las teorías inglesas de Gilpin, Price y Knight. Lo mismo ocurre desde la altura del monasterio de Nuestra Señora del Pueyo: situado el cenobio encima de una altura donde la espesa vegetación se mezcla con las asperidades del terreno bordado de encinas, la *vue d'ensemble* es otra de esos “panoramas irregulares”, pintorescamente *dignos de ser pintados*.

En el *Viaje a Aragón verificado en 1840*, del que ya hemos citado «el mucho trabajo y peligro» corrido por don Valentín subiendo por las escarpadas rocas hasta divisar de lejos la Cola de Caballo, destaca también el recorrido que el pintor oscense realiza desde las ásperas breñas hasta la entrada del monasterio de Piedra. En este fragmento, sublime y pintoresco se entremezclan:

Después de haber atravesado aquellos caminos estrechos, hondos y tortuosos, después [de] subir insensiblemente hasta las cumbres de los montes que dirían que las nubes se tocan. Cuando el alma está asustada de la vista de tantos precipicios, cuando entre aquellas escarpadas rocas apenas se cree uno que pueda posar una paloma, cuánto le sorprende. Después de haber atravesado con incierto y vacilante paso aquellas veredas, no caminos, estrechas, resbaladizas y tortuosas, cuando uno sube aquellas montañas e insensiblemente se ve elevado a aquellas alturas prodigiosas desde donde apenas, en valles profundos, divisa cual hormiga un ser racional. Cuando entre aquellas escarpadas rocas apenas uno cree pueda posar su pie la cándida paloma y, en fin, cuando el hombre está asustado y sobrecogido de ver tantos precipicios cuán dulces, cuán consoladoras se le presentan las puertas de un magnífico monasterio. A ellas se acoge y se prosterna delante de la gótica imagen de la Madre de Dios que parece acoge bajo de su manto maternal y abriga y protege de terrible pesadilla o espíritu maligno que ha perseguido al viajero en su larga peregrinación.<sup>261</sup>

En esta parte, vemos como para la descripción de los senderos entre las rocas se utilicen adjetivos propios de la estética de lo pintoresco («aquellas veredas [...] estrechas, resbaladizas y tortuosas [...]») que transmiten la idea de un paisaje extremadamente escabroso y, en definitiva, irregular; a la vez, comprobamos como el viajero dé cuenta del típico asombro perteneciente a la vivencia de lo sublime cuando se encuentra «asustado y sobrecogido de ver tantos precipicios». De relieve es también la visión desde esas «alturas prodigiosas» de una posible presencia humana en el valle de abajo, de tan pequeñas dimensiones («divisa cual hormiga un hombre racional») que nos recuerda tanto la añadidura de los personajes de los bocetos en función del

---

<sup>261</sup> Fechado: «El 9 [de septiembre]», (403-404).

monumento representado, como el hecho de que el ser humano, al ser pequeño como una «hormiga», sea una partícula frente a la inmensidad de la naturaleza.<sup>262</sup>

En ese otoño de 1840, Carderera tuvo ocasión de visitar también el monasterio de San Juan de la Peña. Se tratará de una sola visita en compañía de Bartolomé Martínez, miembro del Liceo Artístico y Literario de Huesca<sup>263</sup> y otro miembro más. La compañía de Martínez junto a Carderera conformará una verdadera y propia expedición de hombres intelectuales puesta en las crónicas en el número de *La Aurora*, órgano de prensa semioficial del Liceo zaragozano, del 18 de octubre de 1840:

Sabemos que el apreciable artista D. Valentín Carderera, después de haber recorrido algunas poblaciones del antiguo reino de Aragón, se halla en la actualidad en el Monasterio de San Juan de la Peña. Hanle acompañado en esta expedición dos individuos del Liceo de Huesca, los cuales van comisionados por esta corporación para formar una descripción exacta y detenida, ya de las bellezas artísticas que aquel edificio encierra, ya de la situación topográfica del mismo. Grandes ventajas pueden prometerse de este viaje los amantes de las bellas artes, pues al entusiasmo artístico necesario en todo el que nombre de artista merece, el señor Carderera reúne una aplicación y estudio del arte nada comunes; con cuyas dotes ha podido adquirirse una justa y general reputación.

Carderera y los dos miembros del Liceo oscense llegarán el día 5 de octubre y se hospedarán en el monasterio nuevo. Al día siguiente, visitarán Santa Cruz de los Serós y el viejo monasterio de San Juan de la Peña.<sup>264</sup> Don Valentín escribe así en su diario:

---

<sup>262</sup> Que el monasterio de Piedra fuera un lugar concurrido entre los viajeros románticos por su posición cargada de pintoresquismo y sublimidad lo demuestran los muchos relatos sobre ello. Además de lo escrito por Quadrado en *Recuerdos y Bellezas de España*, de los relatos de Víctor Balaguer y Leandro Jornet, también Vicente de la Fuente escribe sobre el aislado cenobio en un artículo de la sección «España pintoresca», coordinada por Carderera, en el número del 6 de noviembre de 1842 del *Semanario Pintoresco Español*. Destaca el tema de la conservación de los restos del pasado al escribir: «Mil bellezas yacen escondidas en nuestra patria, y otras mil han sido destruidas o están próximas a perecer, sin que el lápiz del artista haya sacado su mascarilla, antes de que vuelvan a la nada de que salieran [*sic*]» (lo cual recuerda mucho el «Nosotros esperaremos regularmente a que se haya borrado la última huella para empezar a buscarla» becqueriano) o «Por fortuna las bellezas naturales, aunque abandonadas a sí mismas, no se destruyen con la facilidad de las obras de arte.» Tampoco falta la añadidura de historia al paisaje, elemento fundamental para que el viajero sienta *curiosidad pintoresca*, mediante la leyenda de la *peña del diablo*: tras una lucha entre los huéspedes del monasterio y los propio monjes, donde éstos lograron salvar el monasterio del tentativo de incendio por parte de aquellos, «fue esto a tiempo que venia por el aire un diablazo grande trayendo entre sus manos [una] enorme peña para echarla encima del monasterio; pero al oír la canipana la dejó caer en el sitio donde está.»

<sup>263</sup> Fundado el 27 de marzo de 1840, fue el primer Liceo aragonés. De relieve es la Sección de Arqueología, impulsada por el mismo Cardera, ya socio del Liceo madrileño. *Cfr.* Juan Carlos Ara Torralba, «Jóvenes, oscenses y liberales. El Liceo Artístico y Literario de Huesca (1840-1845)», *La Campana de Huesca*, n.º 22, noviembre de 1998, 7-31.

<sup>264</sup> Véase también Lanzarote Guiral y Arana Cobos (2013: 256).

A eso de las cinco y media nos levantamos y nos dispusimos a salir al pueblo de Santa Cruz de los Serós, lo que verificamos a las seis y media. Por un camino muy escabroso y peligroso, pero en extremo pintoresco, llegamos a dicho pueblo a eso de las ocho y media. Visité y dibujé por cuatro puntos la iglesia y antiguo monasterio de Santa María de los Soroes, que es muy curioso y pintoresco, así como toda la situación. Desde ahí, por el mismo camino regresamos y, por un atajo, fui al viejo monasterio de San Juan de la Peña, donde dibujé dos vistas exteriores hasta que trajeron las llaves de lo interior donde trabajé.<sup>265</sup>

En esta parte del *Viaje a Aragón*, encontramos el ahora ya consuetudinario “vocabulario pintoresco” que hemos aprendido a reconocer tras el estudio de las teorías filosóficas de Gilpin, Price y Knight. Aun así, nos sentimos de corregir los conectores usados por don Valentín: al hablar de su llegada a Santa Cruz de los Serós, más que «por un camino muy escabroso y peligroso, pero en extremo pintoresco» diríamos «y *por eso* en extremo pintoresco», siendo la escabrosidad y la peligrosidad (otorgada por la posición generalmente aislada) dos de las cualidades principales de un paisaje calificado como “pintoresco”. Lo mismo ocurre con la descripción del monasterio de Santa María de la Serós: más que «muy curioso y pintoresco» diríamos «muy curioso y, *por eso*, pintoresco» por el mismo motivo, siendo la *curiosidad* otro elemento principal que hace un objeto o un paisaje pintoresco.

Al llegar al monasterio de San Juan de la Peña, Carderera realizará una de las dos vistas exteriores, titulada *Monasterio de San Juan de la Peña, vista de conjunto* (fig. 1). En esta *visión d'ensemble*, notamos la unión entre sublimidad y pintoresquismo: la presencia vistosa de las montañas coronadas de árboles, en contraste con la visión baja del conjunto arquitectónico, acentúa la imponente de las primeras sobre el segundo, desencadenando la percepción de lo sublime en el viajero que con asombro percibe la desmesurada potencia de la naturaleza respecto a las obras del hombre. A la vez, los árboles de abajo y los laterales que rodean al monasterio en un semicírculo, asimismo como los dos grandes álamos en primer plano, permiten esa compenetración entre naturaleza y arquitectura ya teorizada por Chateaubriand en *El genio del cristianismo*.

Se puede apreciar la unión de un *pintoresquismo sublime* —o de una *sublimidad pintoresca*— en otra acuarela de Carderera, realizada en el mismo día que el boceto anterior y titulada *Claustro del monasterio de San Juan de la Peña, vista desde la capilla de San Voto* (fig. 2). Además de la armónica sucesión de las arquerías y de la

---

<sup>265</sup> Fechado: «Martes, día 6 [de octubre]», (407).

lauda sepulcral en penumbra situada a la derecha, lo más notable del dibujo es el saliente rocoso que parece amenazar, y a la vez, proteger el claustro. A tal propósito recordamos las palabras de Quadrado (en Parcerisa, 1844: 206-207) en *Recuerdos y Bellezas de España* al escribir que «los ojos del cenobita no podían elevarse al cielo sin tropezar con la imponente mole, que semejante a Dios [...] parece proteger amorosa, como amenazar irritada al monasterio enclavado en su seno.» También notamos un personajillo en función del monumento sentado en el rincón izquierdo del claustro. Este monje de pequeñas dimensiones transmite *curiosidad* a nivel pintoresco; del mismo modo, desencadena lo sublime provocado por el *ubi sunt* de tiempos pasados o míticos.

Mirando los dibujos de la vista exterior de la iglesia de Santa Cruz de la Serós y otra vista del claustro de San Juan de la Peña, notamos un parecido con las xilografías del tomo «Aragón» de *Recuerdos y Bellezas de España*. Así que don Valentín, tal como sostiene Lanzarote Guiral, habría tenido no solo una colaboración con Pérez Villaamil, sino también otra con Francisco Javier Parcerisa. El dibujo de la vista exterior de la iglesia de Santa Cruz de la Serós realizada por Parcerisa (fig. 4), aunque no sea idéntico al de Carderera (fig. 3), presenta muchos parecidos, empezando por la angulación desde donde ha sido tomada la vista. Como de costumbre, unos tipos regionales al lado de la iglesia sugieren un entramado de hechos y cuentos que otorgan sabor popular de carácter pintoresco. Lo mismo ocurre con la otra vista del claustro de San Juan de la Peña: la angulación en los dos dibujos desde el arco de ajedrezado jaqués es la misma; aun así, la presencia de la pila bautismal agrietada y volcada al suelo realizada por Parcerisa (fig. 6) confiere una melancolía típicamente romántica, más pronunciada respecto al ejercicio plástico de don Valentín (fig. 5).<sup>266</sup> De todas maneras, que fuera Parcerisa en inspirarse en Carderera, y no al revés, es indudable si consideramos que el primero viajará a Aragón con José María Quadrado en 1844, cuatro años después de la expedición de don Valentín al monasterio.

En el invierno de ese mismo año, Carderera visitará también el monasterio de Veruela, situado en las cercanías del Moncayo. Llegará al cenobio cisterciense el día 17 de noviembre y allí realizará varios bocetos, tanto al estilo impresionista, pintoresco y romántico —un ejemplo es la espléndida fachada de la iglesia (fig. 7)— como de tipo analítico y detallado (destacan los dibujos de la sala capitular entre el arqueado del claustro). En estas circunstancias, señalamos la buena voluntad de don Valentín de

---

<sup>266</sup> Véase también José María Lanzarote Guiral, «Apuntes del pasado nacional: aproximación al estudio de los dibujos de monumentos aragoneses de Valentín Carderera», *Argensola*, n.º 120, 2010, 141-176.

salvar un monasterio ya en ruina tras la invasión napoleónica y las nefastas consecuencias de la desamortización.<sup>267</sup>

Carderera volverá al monasterio verolense en 1862, cuando la Junta de Conservación (presidida por el canónigo Purroy) ya habrá transformado el cenobio en un «sitio de verano».<sup>268</sup> Don Valentín será entonces uno de esos primitivos *turistas* que disfrutará de la posición aislada del cenobio y de la oferta de actividades, con la diferencia, es más que oportuno destacar, de que él «había colaborado activamente a la salvaguardia del mismo». (Lanzarote Guiral en Lanzarote Guiral y Arana Cobos, 2013: 139).

En el *Diario de mi viaje*<sup>269</sup> de ese año, durante su segunda estancia en Veruela destaca su continua actividad como dibujante («Púseme a dibujar la portada. Después el ábside precioso. [...] Dibujé la torre exterior, primer recinto, etc. [...] Dibujé los leones, sepulcros.»<sup>270</sup>; «Dibujé después el ábside para concluirlo con buen claro oscuro.»<sup>271</sup>; «Revisé la iglesia, ábside interior, dibujé, etc.»<sup>272</sup>) además de sus paseos y descansos.

Entre los dibujos del viaje a Veruela de 1862, sin duda el más pintoresco es la *Entrada al recinto amurallado del Monasterio de Veruela y Cruz negra* (fig. 8), donde destaca la compenetración entre las espesuras del arbolado y el almenado del recinto, con los dos poderosos cubos laterales. Al lado de la Cruz negra, un monje habla con un habitante de alguna aldea cercana y debajo del cubo derecho abocetado apenas vemos otro paisano a caballo. El solo uso del lápiz acentúa el claroscuro entre vegetación y los elementos arquitectónicos, contribuyendo al pintoresquismo y al aspecto sombrío típicamente romántico.

También vale la pena mencionar la visita de don Valentín en Alberuela de Tubo, en la Comarca de los Monegros, realizada el día 6 de diciembre de 1840. De esta expedición, destacan los dibujos del castillo de Tubo (o de Turbón) o lo que queda de

---

<sup>267</sup> Lanzarote Guiral (en Lanzarote Guiral y Arana Cobos, 2013: 138) destaca la correspondencia que tuvo Carderera tanto con el canónigo de la catedral de Tarazona, José María Purroy, como con Mariano Azpeitia, también canónigo turiasonense. En 1846, se hicieron unas obras de restauración financiadas por la Comisión Central de Monumentos de la Academia de San Fernando, de la que don Valentín era responsable de dos secciones, hasta la reapertura del monasterio al culto religioso en 1849 bajo el patrocinio de los duques de Villahermosa. La presencia de Carderera fue determinante dada su buena influencia en los duques que reclamaron algunos bienes relacionados con la familia como el retrato de Hernando de Aragón, atribuido a Roland de Moys, que hoy se conserva en Pedrola.

<sup>268</sup> Sobre la guía de 1861 *El Monasterio de Veruela. Sitio de verano* hablaremos en el siguiente capítulo dedicado a Gustavo Adolfo y a Valeriano Bécquer.

<sup>269</sup> Título completo: *Diario de mi viaje a las provincias de Navarra y Aragón desde 24 de julio hasta el 8 de noviembre. 1862*. Desde el Archivo de la Familia Carderera.

<sup>270</sup> Fechado: «Jueves 25 [de septiembre]», (444).

<sup>271</sup> Fechado: «Viernes 26 [de septiembre]», (*ib.*).

<sup>272</sup> Fechado: «Sábado 27 [de septiembre]», (*ib.*).

ello. Sin duda, se aprecian los colores cálidos típicos de las desolaciones monegrinas. En el primero, titulado *Castillo de Turbón cerca de Alberuela de Tubo* (fig. 9), además del montículo donde se asienta el castillo cautivan la atención dos personajillos pintorescos a los pies del conjunto, ataviados con trajes regionales masculinos y femeninos. El segundo, titulado *Torrollazo de Tubo* (fig. 10) y pintado desde otra perspectiva, aparece aún más abocetado que el anterior; aun así las líneas rápidas trazadas con el lápiz delinean muy bien el castillo, semejante a un amontonamiento rocoso asentado sobre otro. Cautivan nuestra atención las palabras escritas en su diario:

A las seis menos cuarto levantéme, fui a misa con Mariané, tomé antes chocolate, después buena sopa. Salí a caballo a eso de las ocho; bastante buena mañana, a las dos horas de camino encontramos los Cerros y Alberuela de Tubo. Atravesando campos, dibujé el torreón o castillo de Turbón del que hay tradiciones y fábulas.<sup>273</sup>

En este fragmento de sus memorias, vemos como la atención del viajero romántico no solo se fije en las escabrosidades del paisaje monegrino y del conjunto arquitectónico que forma el castillo, sino también sienta curiosidad hacia la existencia de «tradiciones y leyendas» populares de carácter típicamente pintoresco. La función de los personajillos del primer dibujo, entonces, es sí la de resaltar el paisaje y el monumento, pero también es la de encauzar la mente a imaginarse el entramado histórico e *intrahistórico* que implícitamente sugieren los dos paisanos, ataviados con sus trajes regionales.

Acabamos con las expediciones de Carderera por tierras aragonesas con el castillo de Montearagón, en la provincia de Huesca. Don Valentín realizará cuatro viajes a la abadía-fortaleza respectivamente en 1834, 1840, 1855 y 1862. Durante los primeros dos viajes, el castillo todavía no había sido destruido por las llamas del incendio ocurrido en 1844, justo después de la expoliación del edificio para vender sus restos como material de construcción. De la expedición de 1840, destacan los dos dibujos de las vistas occidental (fig. 11) y meridional (fig. 13) del castillo, realizado el primero cuando «se compuso perfectamente el día y a alguna distancia de Quicena» y el segundo después de rodeado el monasterio y «saliendo en dirección de oriente.»<sup>274</sup> En ambos casos, el color predominante es nuevamente un amarillento-arenoso, típico de una tierra abrupta y desértica que por su posición geográfica no posee el cromatismo verdoso de los valles

---

<sup>273</sup> Fechado: «El domingo [6 de diciembre]», (412).

<sup>274</sup> Fechado: «Sábado 16 [de enero]», (416).

pirenaicos. Sin duda, ambos bocetos resultan ser unos de los más acertados de su producción. Itziar Arana Cobos (en Lanzarote Guiral y Arana Cobos, 2013: 32), refiriéndose al dibujo de la vista meridional, lo define como uno de los más «marcadamente románticos de todos [...]: la estructura aún intacta que se alza imponente sobre la colina defensiva y el cielo crepuscular que envuelve la representación, son elementos de una temporalidad vivida y sentida, [...] como una emoción [o] un estado de ánimo.» Efectivamente, el pronunciado romanticismo de las vistas del castillo realizadas por don Valentín tendrá una influencia directa tanto en Parcerisa, para su representación gráfica, como en Quadrado para la descripción literaria del incendio de Montearagón en *Recuerdos y Bellezas de España*.

En la lámina de Parcerisa (fig. 12), la influencia de la vista occidental del castillo realizada por don Valentín es evidente: no difiere ni la angulación del castillo, asentado éste en un montículo en medio de colinas con caminos serpenteantes, ni el aspecto más bien compacto del conjunto arquitectónico, contemplado desde la misma distancia. La sustancial diferencia reside en las llamas que envuelven el castillo en la litografía de Parcerisa, creando un violento efecto de claroscuro respecto a la apacible melancolía que caracteriza el dibujo de Carderera. Si tuviéramos que hacer una comparación entre las dos obras, definiríamos *pintoresca* la de don Valentín y *dinámicamente sublime*, por la fuerza asombrosa de las llamas, la de *Recuerdos y Bellezas de España*.

Cargada de romanticismo resulta también la descripción literaria del incendio de Montearagón redactada por Quadrado:

Desde su lejana eminencia la belicosa mole de Montearagón nos convida a contemplar de cerca sus incendiadas ruinas. Conforme nos aproximamos a ella atravesando la interpuesta llanura, el árido cerro sobre el cual se asienta, tapizado de menudas yerbas, se asemeja a una piel de tigre tendida a los pies de un monje armado de punta en blanco, que tal parece el grandioso monasterio con su cintura de altísimos y rojizos muros, y de imponentes torreones. Al trepar la holgada senda que caracoleando en derredor disimula la rapidez de la pendiente, se agranda a la vista el casi circular edificio hasta ocupar la cúspide toda de la colina; pero también se advierte en su aparente solidez señales de ruina y desolación, e indicios de no abrigar más que un cadáver: yace por muchos puntos desmoronada la cerca, en el interior de las ventanas no se descubre sino el azulado cielo, y sus paredes jaspeadas con hondas grietas presentan en negras manchas y boquerones vestigios del maligno o fatal incendio que en estos últimos años amenazó devorar la fundación del rey Sancho. Involuntariamente se ofrece a la imaginación aquella terrible noche en que el monte aparecería transformado en volcán y en

cráter el monasterio, ora destacando oscuro sobre la claridad cual gigantesca sombra, ora inflamado cual siniestro cometa, en que crujieron de pena e indignación los muros fabricados por los conquistadores de Huesca, y asomaban las llamas por la ventana, u ondeaban cual rojo plumero de un casco sobre las almenas de las torres. (Cuadrado en Parcerisa, 1844: 168)

Si en la primera parte del párrafo detectamos un tono romántico teñido de melancolía al contemplar los restos del castillo («se advierte en su aparente solidez señales de ruina y desolación, e indicios de no abrigar más que un cadáver [...]») en la segunda, gracias a las facultades de la imaginación y de manera del todo inesperada («involuntariamente se ofrece a la imaginación aquella terrible noche en que el monte aparecería transformado en volcán y en cráter el monasterio. [...]»), el viajero será presa de una sensación de terror y, a la vez, de irresistible fascinación al pensar en la noche en que ocurrió el incendio devastador.

Sobre la ruina de Montearagón se hablará también en un artículo de Juan Guillén Buzarán publicado el 10 de marzo de 1844 en el *Semanario Pintoresco Español* donde al aspecto pintoresco del castillo se une, otra vez, la urgencia de salvaguardar los restos del pasado:

Estos son los antecedentes, la honrosa historia, los antiguos timbres de ese viejo y arruinado monumento, que el ilustrado viajero contempló con sabrosa curiosidad y respetuoso recogimiento, al pasar por la suave falda del vistoso monte donde tiene asiento, y cuyos caprichosos pedregales, variamente amontonados en las márgenes del tortuoso camino, no son otra cosa, por desgracia, que las piedras desprendidas de aquella desmoronada mole, centro un día de la gala, de la ostentación y de la grandeza, asilo después de la recogida piedad, y hoy solitario y mezquino teatro de la ruina, del olvido, y de la ingratitud humana.<sup>275</sup>

En este párrafo destaca nuevamente el conocimiento de estos viajeros románticos de las estéticas especuladas por los filósofos ingleses y alemanes: cuando se habla de «sabrosa curiosidad» y «respetuoso recogimiento» el primero se refiere a la curiosidad pintoresca, *sabrosa* por las historias y leyendas que sugiere tácitamente la ruina del castillo; el segundo, se refiere a la carga de sublimidad que transmite la majestuosa pero desolada ruina, cuyos restos «sugieren el misterio y estimulan la fantasía» (Bernués Sanz, 2003: 202), desencadenando así pensamientos ligados al pasado y al *ubi sunt* manriqueño.

---

<sup>275</sup> Señalo que la primera parte del artículo se encuentra en el número anterior del *Semanario* del 3 de marzo de 1844.

Añadimos que en este artículo de Guillén Buzarán, introducido por una xilografía del castillo con claro influjo de la vista occidental hecha por Carderera<sup>276</sup>, se menciona también al mismo don Valentín:

En aquella época tuvimos ocasión de reconocer todo el antiguo fuerte y el desmantelado edificio, asistidos de algunas personas ilustradas del país, y de un distinguido artista amigo nuestro (don Valentín Calderera, sujeto tan conocido en España como en el extranjero por su aplicación y sobresaliente mérito), cuya laboriosa aplicación, conocimientos y curiosidad escrupulosa habrán probablemente librado del olvido, sino de la inevitable ruina de estos tiempos, a muchos insignes monumentos, y objetos preciosos que ha estudiado detenidamente, y trasladado con su pincel a la rica colección de antigüedades de este género que posee, como foto de sus asiduas tareas al recorrer la península. (Guillén Buzarán, 1844: 78)

Efectivamente la buena voluntad y los esfuerzos de Carderera, cuyos «conocimientos y curiosidad escrupulosa habrán probablemente librado del olvido» el entonces ruinoso castillo de Montearagón, son más que evidentes por los numerosos dibujos que el artista oscense dedica al castillo-abadía.

A tal propósito, mencionamos la vuelta a Montearagón en 1855, año en que don Valentín dibujará, entre otros bocetos de carácter analítico inherentes a la decoración en el interior del edificio, una preciosa vista de las *Ruinas del castillo, torreón y muro meridional de la iglesia*, (fig. 14) fechada 22 de junio.<sup>277</sup> Esta vez, la compenetración entre ruina y naturaleza teorizada por Chateaubriand en el *El genio del cristianismo* se cumple en su plenitud: los agujeros de las paredes del castillo, retomando la imagen poética de Chateaubriand, asemejan a «unas cestas donde los vientos llevan con el polvo las semillas de los vegetales». Como siempre, el personajillo solitario que se encuentra sentado a los pies de las ruinas con su mudo aspecto casi parece hablarnos de los tiempos que fueron.

---

<sup>276</sup> La xilografía se encuentra en el número del 3 de marzo de 1844 (65), firmada por Juan Pérez Varela.

<sup>277</sup> Señalamos el resto de dibujos, tanto analíticos como de conjunto, que Carderera dedica a Montearagón a lo largo de sus viajes. De la Fundación Lázaro Galdiano: *Ruinas del castillo de Montearagón, torreón y cabecera de la iglesia* (1855 o 1862); *Ruinas del castillo de Montearagón desde el norte* (15 de octubre de 1862); *Ruinas del castillo de Montearagón desde el noroeste* (15 de octubre de 1862); *Torreón en ruinas del castillo de Montearagón* (1855 o 1862); *Retablo mayor de la iglesia del castillo de Montearagón* (julio de 1855); *Detalles del retablo mayor de la iglesia del castillo de Montearagón (II)* (julio de 1855); *Detalles del retablo mayor de la iglesia del castillo de Montearagón (III)* (julio de 1855); *Detalles del retablo mayor de la iglesia del castillo de Montearagón (IV)* (julio de 1855). De la Biblioteca Nacional Española: *Cabecera de la iglesia de la abadía de Montearagón* (22 de junio de 1855); *Detalles de escultura románica de la abadía de Montearagón* (entre 1832 y 1880).

Y fieles a nuestro *ut pictura poesis*, interesantes son las palabras que ese mismo día 22 de junio don Valentín escribe en su *Diario*:

A las siete de la mañana salí con Miranda y Vicente de excursión a Montearagón, yo en la mula de Torón, con hermosísima mañana. Me gustó muchísimo el camino, caserío y más árboles que la última vez. Llegamos a la casa y huerta, pasada la Santeta, y nos subimos a pie sobre un cerro. Allí dibujé la vista general, bebieron los caballos y con ellos al monasterio o ruinas de él. Dibujé algunos torreones y recorrí la parte del norte, que nunca había visto.<sup>278</sup>

A pesar del estilo cuasi-telegráfico, estas pocas palabras nos revelan las circunstancias en que se realizó el boceto («nos subimos a pie sobre un cerro. Allí dibujé la vista general [...]») además de revelar las fatigas que conllevaban las expediciones de entonces («yo en la mula de Torón [...]») dirigidas a salvaguardar la memoria de un monumento, al menos mediante el dibujo.

Carderera volverá a Montearagón en 1862, la modalidad de expedición será esencialmente la misma: para dibujar los restos del castillo-abadía, tanto en su interior como en su exterior, don Valentín se desplazará de un sitio a otro a través de lentos y pesados medios de transporte —«En un carruaje, a las nueve, salimos a Montearagón [...] Con el mozo de Campaña, que traía las llaves, subimos al monasterio. Revisé la iglesia, cripta y casa del capellán. Después salimos por el trasmuro y bajamos por el lado Norte al repecho. Dibujé una vista, luego otra por el lado de poniente.»<sup>279</sup> —

Don Valentín Carderera fallecerá en la madrugada del 25 de marzo de 1880, en el apartamento en el segundo piso del palacio madrileño de los Duques de Villahermosa. Escribe Madrazo (1883: 118) en su «Elogio» que «en cuanto a su trato personal, como un estudiante, y en cuanto a la riqueza de objetos de arte de que se había rodeado, como un príncipe», circunstancia que nos revela la que es la enésima faceta de este viajero incansable, es decir la del coleccionista. De hecho, la cantidad de objetos artísticos y de libros poseída por don Valentín era asombrosa. Nos informa Madrazo que la colección poseída por su amigo constaba, a su decir, de «un arsenal de ciento treinta carteras, donde había más de treinta mil retratos, setenta mil grabados y dos mil dibujos de antiguos maestros [...]» (120) Es más, gracias a su «incurable bibliofagia» (*ib.*), unas

---

<sup>278</sup> Fechado: «Viernes 22 [de junio]», (429).

<sup>279</sup> Fechado: «Miércoles, 15 [de] octubre, día de santa Teresa.» (Añadido posteriormente: «Huesca Montearagón»).

«paredes de tres o cuatro piezas estaban acorazadas con una biblioteca de miles de volúmenes» (*ib.*)<sup>280</sup>.

Dos días después de su muerte, el periódico *El Imparcial* escribía:

A la una y cuarto de la madrugada falleció en esta corte el Excmo. Sr. D. Valentín Carderera y Solano, individuo de número de las Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia. Era el Sr. Carderera un hombre sabio y modesto que ha contribuido mucho a la cultura del país, y que ha prestado grandes servicios en el ramo de la Instrucción pública.<sup>281</sup>

Palabras, las de *El Imparcial*, que cita *El Siglo Futuro* añadiendo nuevamente la faceta del coleccionista:

Deja, según tenemos entendido, más de un *álbum* de monumentos religiosos de España dibujados por él, de los cuales ya no queda más que este dibujo por haberlos demolido la piqueta revolucionaria.»<sup>282</sup>

Y terminando al final con una plegaria:

Encomendamos su alma a Dios en nuestras oraciones, por si tal vez las necesitara, aunque más bien, para los que conocíamos sus virtudes, nosotros seremos los que necesitemos de su mediación con el Altísimo.

La personalidad de Carderera, su vocación por la salvaguarda de los restos del pasado, su tradicionalismo, sus numerosas expediciones y las pautas relativas a lo pintoresco y a lo sublime que hemos detectado tanto en sus diarios como en sus dibujos, nos sirven como válido punto de partida para el análisis de otros autores y artistas, figuras éstas de carácter primario y que, tampoco en este caso, prescinden del tópico *ut pictura poesis* que tan bien define a estos viajeros del siglo XIX.

Uno de estos es Gustavo Adolfo Bécquer junto a su hermano Valeriano, protagonistas del próximo capítulo.

---

<sup>280</sup> Vicente Poleró y Toledo (1886: 218) especifica que se trata de «una escogidísima biblioteca de 10.000 volúmenes en libros de monumentos y antigüedades, vistas escenográficas, descripciones de viajes y fiestas celebrada en España; de arquitectura, escultura y pintura; de retratos, trajes y costumbres; de artes y oficios; de asuntos religiosos; emblemas, divisas, empresas y escudos de armas, etc., etc. [...]».

<sup>281</sup> [s. a.], «Sección de noticias», *El Imparcial*, n. ° 4601, 27 de marzo de 1880.

<sup>282</sup> [s. a.], «Gacetilla», *El Siglo Futuro*, n. ° 1320, 27 de marzo de 1880.



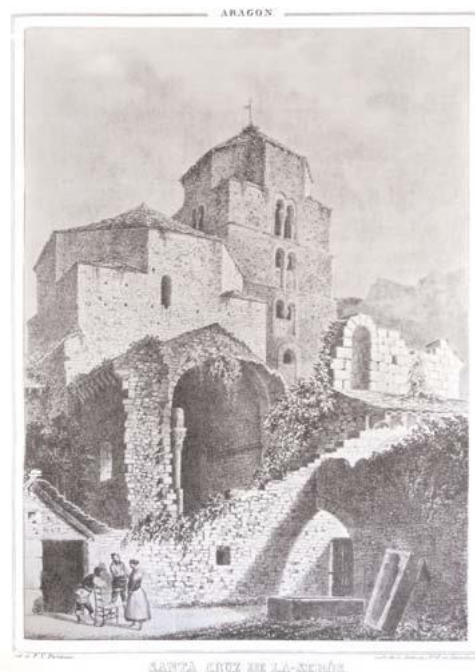
(fig. 1) Valentín Carderera, *Monasterio de San Juan de la Peña, vista de conjunto*, lápiz y acuarela sobre papel, 215 x 255 mm, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 6 de octubre de 1840.



(fig. 2) Valentín Carderera, *Claustro del monasterio de San Juan de la Peña, vista desde la capilla de San Voto*, lápiz, aguada de color y plumilla sobre papel, 366 x 261 mm, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 6 de octubre de 1840.



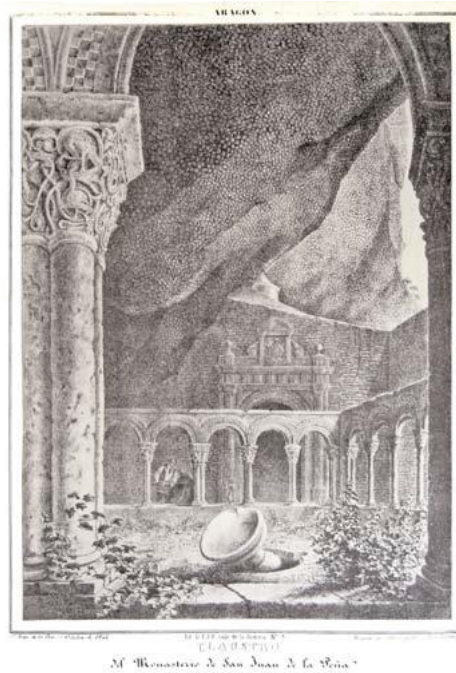
(fig. 3) Valentín Carderera, *Vista exterior de la iglesia de Santa Cruz de la Serós*, lápiz y aguada sepia sobre papel, 26,9 x 21 cm, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 5 de octubre 1840.



(fig. 4) Francisco Javier Parcerisa, «Santa Cruz de la Serós», xilografía, en Francisco Javier Parcerisa y José María Quadrado, *Recuerdos y Bellezas de España*, tomo *Aragón*, 1844.



(fig. 5) Valentín Carderera, *Claustro de San Juan de la Peña*, lápiz y aguada de color sobre papel, 36,2 x 25,8 cm, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1840.



(fig. 6) Francisco Javier Parcerisa, «Claustro del Monasterio de San Juan de la Peña», litografía, en Francisco Javier Parcerisa y José María Quadrado, *Recuerdos y Bellezas de España*, tomo Aragón, 1844.



(fig. 7) Valentín Carderera, *Fachada de la iglesia del monasterio de Veruela*, lápiz, aguada y acuarela sobre papel, 220 x 259 mm, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 25 de noviembre de 1840.



(fig. 8) Valentín Carderera, *Entrada al recinto amurallado del Monasterio de Veruela y Cruz negra*, lápiz y aguada sepia sobre papel, 229 x 316 mm, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 25 y 28 de septiembre de 1862.



(fig. 9) Valentín Carderera, *Castillo de Turbón cerca de Alberuela de Tubo*, lápiz y acuarela sobre papel, 115 x 176, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 6 de diciembre de 1840.



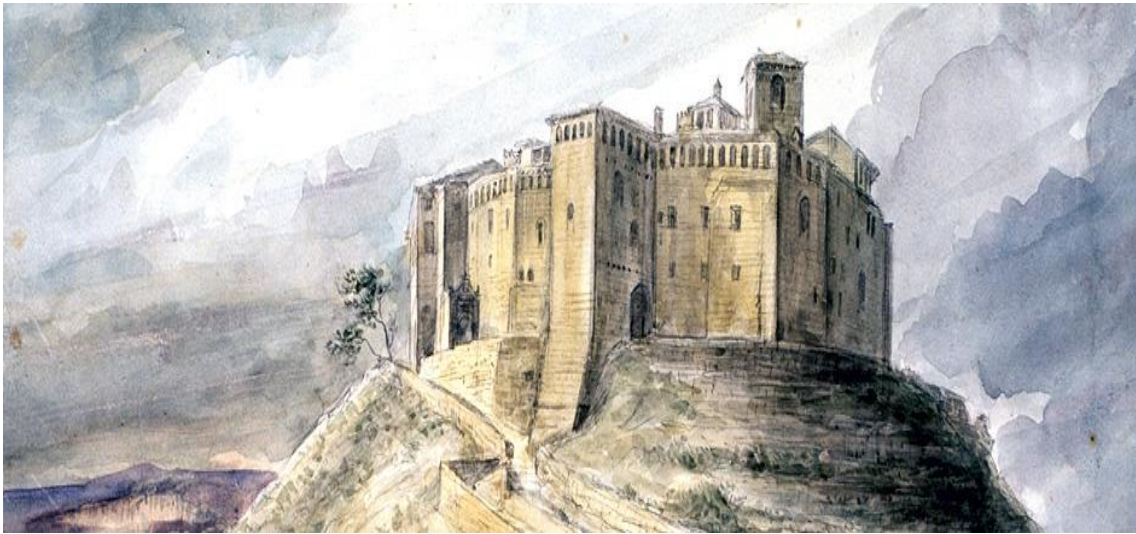
(fig. 10) Valentín Carderera, *Torrollazo de Tubo*, lápiz y aguada sobre papel, 116 x 335 mm, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 6 de diciembre de 1840.



(fig. 11) Valentín Carderera, *Vista occidental del castillo de Montearagón*, lápiz y acuarela sobre papel, 215 x 280 mm, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 16 de enero de 1841.



(fig. 12) Francisco Javier Parcerisa, «Montearagón», litografía, en Francisco Javier Parcerisa y José María Quadrado, *Recuerdos y Bellezas de España*, tomo Aragón, 1844.



(fig. 13) Valentín Carderera, *Vista meridional del castillo de Montearagón*, lápiz y acuarela sobre papel, 222 x 353, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 16 de enero de 1841.



(fig. 14) Valentín Carderera, *Ruinas del castillo de Montearagón, torreón y muro meridional de la iglesia*, lápiz, aguada y acuarela sobre papel, 228 x 311 mm, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 22 de junio de 1855.

## CAPÍTULO V

### GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER Y SUS *IMPRESIONES DE VIAJE*

#### 5.1 Bécquer entre tradición y modernidad: unas palabras de introducción

En este capítulo analizaremos la figura del poeta sevillano Gustavo Adolfo Bécquer partiendo de su obra juvenil *Historia de los templos de España* hasta llegar a la prosa más madura del último tercio de su vida.

En especial, veremos cómo su escritura evolucionará desde las pautas románticas relacionadas con las obras monumentales que hemos visto en los capítulos anteriores hasta llegar a la prosa *impresionista* de los trabajos publicados en edad más avanzada. Excelente muestra de este tipo de escritura son las cartas *Desde mi celda* y la relación *Caso de ablativo*, ejemplos de una narrativa de viaje fronteriza que mantiene pautas propias del romanticismo tradicionalista pero que, a la vez, se presenta como testigo de una nueva manera de viajar más acorde a las circunstancias históricas de finales del siglo XIX.

Manteniéndonos fieles al tópico *ut pictura poesis* de la estética pintoresca, aclaramos desde ahora que para una correcta lectura de las obras de Gustavo Adolfo imprescindible tarea será la de relacionarlas con los dibujos de su hermano Valeriano, siendo éstos complemento irrenunciable de aquéllos.

Ambos hermanos, de hecho, representan de manera tanto pictórica como literaria los cambios sociales de una España en pleno proceso de evolución, hasta perfilarse la que hoy podemos llamar “modernidad”.

#### 5.2 Entre los tomos de la “España pintoresca”: la *Historia de los templos de España* de Gustavo Adolfo Bécquer

Podemos considerar la *Historia de los templos de España* del joven poeta sevillano una aventura sí fallida pero, aun así, un punto de partida esencial para comprender pautas de su obra como la fuerte vivencia de la historia o la conservación de los restos del pasado. Veremos cómo éstos y otros elementos, propios del romanticismo conservador (o tradicionalista) constituyen el sustrato esencial de sus “impresiones” a la hora de realizar un viaje. Gustavo Adolfo irá proponiendo esta modalidad de escritura a lo largo de los años, incluso cuando las circunstancias sociales empujarán el poeta a describir una realidad en pleno cambio y a la enseña de la

modernidad. No vacilamos, por consiguiente, en considerar a la *Historia de los templos* el *fiat lux* de su obra sucesiva.

Antes de adentrarnos en esos fragmentos que más de lo demuestran, es preciso ver cómo nació la que su amigo Ramón Rodríguez Correa (en Bécquer, 1885: XXI), en su «prólogo» a las *Obras* de 1871, define una «obra grandiosa» concebida por el poeta y publicada «bajo su dirección y propiedad».

Publicada por entregas desde 1857 y reunida en un único tomo, la obra monumental verá como directores al mismo Gustavo Adolfo y al controvertido personaje Juan de la Puerta Vizcaíno.<sup>283</sup> Por lo que se refiere a la redacción, se encargará de la historia de la catedral de Toledo y de los prelados que la presidieron a lo largo de los siglos el arqueólogo e historiador Manuel de Assas.<sup>284</sup> Además de director, Gustavo Adolfo aparecerá también como redactor de la descripción e historia de los demás templos toledanos. El que no redactó ninguna de sus páginas fue de la Puerta Vizcaíno o, al menos, se desconoce la entidad de su colaboración.

Tal como fue concebida, la *Historia* debía tener más amplitud, seguramente teniendo en cuenta los demás tomos de la serie denominada la *España pintoresca*, cuyos *Recuerdos y Bellezas de España* del pintor Parcerisa, Quadrado y los demás redactores tenían que ser obra de referencia. Por Dionisio Gamallo Fierros (en Bécquer, 1948: 23) sabemos que tanto Bécquer como de la Puerta Vizcaíno el 21 de junio de 1857 fueron a pedir protección y respaldo para la obra magna que se prospectaba directamente a Isabel II y a su esposo, empeñándose los reyes con la suscripción de diez ejemplares.

Los problemas empezarán con el cambio de dirección de la obra, anunciado por el redactor anónimo de la «Revista de la Quincena» (Nemesio Fernández Cuesta) de *El Museo Universal*, el cual escribirá el 30 de noviembre de 1857:

Sigue publicándose la *Historia de los templos* de España, cuya cuarta entrega, que trata de la catedral de Toledo, está ya en prensa. Esta publicación, que se anunció con gran aparato

---

<sup>283</sup> Rafael Montesinos (2005: 180) en su biografía becqueriana define a de la Puerta Vizcaíno un «aventurero de las letras». Rica Brown (1963: 81), en cambio, otorga más pormenores sobre su cuestionable conducta: un año antes de la primavera de 1857, cuando el poeta había compartido su plan de la *Historia* con Luis García Luna y Julio Nombela, «sin escrúpulo se había quedado con la mitad del dinero de *Esmeralda*», adaptación teatral de *Nuestra Señora de París* de Victor Hugo. El ya citado Nombela (1910a: 327) dirá de la Puerta Vizcaíno que «todos los negocios le parecían admirables con tal de que fuesen lucrativos» y que «con su aspecto de hombre humilde, inteligente, servicial, bondadoso, se hacía simpático primero y acababa por dominar en su provecho a su interlocutor, no sin aparentar que había sido dominado.»

<sup>284</sup> Señalamos que don Manuel de Assas fue también director del *Semanario Pintoresco Español* desde el año 1856.

y comenzó bastante mal, se va mejorando, merced a las reformas introducidas en su dirección.»

Rica Brown sugiere (1963: 84) que «la culpa de la destitución fuera más de la Puerta Vizcaíno que de Bécquer»; Nombela (1910a: 327), por su parte, remata su opinión hacia este “aventurero de las letras” y escribe que «su historia sería pintoresca, si en el fondo no fuera triste para las muchas personas que tratando con él salieron, como suele decirse vulgarmente, con las manos en la cabeza.»<sup>285</sup>

Tras el cambio de dirección, seguirá el famoso pleito que tanto Gustavo Adolfo como de la Puerta Vizcaíno llevarán a cabo contra el nuevo propietario Jaime Llimona y el nuevo director Francisco Carles.<sup>286</sup>

Después de estos datos de naturaleza técnica, es necesario adentrarse en la obra y ver cómo y por qué se considera el punto de partida de la sucesiva prosa becqueriana. Empezaremos con la primera parte del tomo redactada por Assas y dedicada a la catedral de Toledo, para luego pasar a las páginas redactadas por Gustavo Adolfo.

Tal como las anteriores obras monumentales de Parcerisa & co., la *Historia de los templos de España*<sup>287</sup> puede dividirse esencialmente en dos macro-partes: la primera, relativa a la descripción y a la historia de los templos, corresponde a la parte “cargada de erudición”; la segunda, en cambio, mantiene vivas todas esas pautas románticas como la insuficiencia del lenguaje, la vivencia de lo sublime, la superioridad del estilo gótico frente a otros géneros arquitectónicos y, en definitiva, la conservación de los

---

<sup>285</sup> Tiene un recuerdo más benévolo Julia Bécquer (1932: 82-83), la cual pinta a de la Puerta Vizcaíno más como un inocuo charlatán: «Gran bohemio de aquel tiempo, el que, aunque no tenía casa ni hogar, iba acompañado siempre de su hermoso perro de Terranova, con el que estábamos entusiasmados los chiquillos por su inteligencia. Su amo y él se sentaban a nuestra mesa casi siempre que venían a visitarnos, y donde el primero se engolfaba en contarles cuentos fantásticos, de descubrimientos hechos por él en sepulcros antiguos, cuentos que mi padre no creía, y así se lo decía luego a Gustavo.» No nos detenemos más sobre de la Puerta Vizcaíno, únicamente nos limitamos en remitir un análisis más completo en Paul Patrick Rogers, «New Facts on Bécquer's *Historia de los Templos de España*», *Hispanic Review*, vol. 8, n. ° 4, octubre de 1940, 311-320.

<sup>286</sup> Colegimos por Rica Brown (1963: 83) que el nuevo prospecto de 1858 tras la aparición de la 12ª entrega, encuadernado con el ejemplar de la *Historia* presente en la biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York, así recita: «El señor D. Jaime Llimona, asociado al Sr. Carles en esta religiosa empresa, queda encargado de la Administración, cuyas oficinas se hallan establecidas en la calle de Torija, núm. 14, cuarto bajo, donde se dirigirá la correspondencia.» Para detalles sobre el pleito sígase la pormenorizada relación de Rica Brown (83-84 *et passim*). Aquí solo reportamos que, según los hallazgos de Gamallo Fierros, Bécquer y su asociado acusaban que los nuevos editores «pretendían terminar a su antojo el primer volumen, mutilando la monografía de la catedral de Toledo». El pleito era entonces una clara defensa de los derechos del arqueólogo Assas.

<sup>287</sup> Remitimos el título completo: *Historia de los templos de España, publicada bajo la protección de SS. MM. AA. y muy reverendos señores arzobispos y obispos. Dirigida por D. Juan de la Puerta Vizcaíno y D. Gustavo Adolfo Bécquer. Dedicada al Excmo. é Ilmo. Sr. Patriarca de las Indias*, tomo I, Madrid, Imprenta y Estereotipia Española de los Señores Nieto y Compañía, 1857.

restos del pasado. Es más, que el tomo pertenezca al género “pintoresco” no tenemos ninguna duda: el dibujo de la portada, realizado por Gustavo Adolfo, muestra un magnífico nicho con decoraciones pertenecientes al estilo gótico florido (fig. 1) que recuerda tanto la portada del tomo primero de *Recuerdos y Bellezas de España* como las del *Semanario Pintoresco Español* o el *Observatorio Pintoresco*, las cuales, a su vez, se inspiran en las portadas de periódicos extranjeros como el *Magasin Pittoresque*.

La parte dedicada a la información tiene sus fuentes: para Assas (en Bécquer, 1857: 3), el cual no puede prescindir de «bosquejar la historia de la *Sede toledana* tomándola desde sus primitivos tiempos» la fuente es la guía *España Sagrada* del fraile agustino Enrique Flórez, «en atención, ya al gran crédito que goza por la diligencia empleada en las investigaciones y por su bien entendida crítica histórica, ya porque hasta hoy nadie la ha tildado ni lo más mínimo, de contener nada que no sea decididamente ortodoxo.»<sup>288</sup> (*ib.*). Como vemos, la fuente es sí histórica pero permeada de religión cristiana; y no por casualidad el mismo Gustavo Adolfo (1857: s. p.) escribirá en su «Introducción» a la *Historia* que «la tradición religiosa es el eje de diamante sobre el que gira nuestro pasado. Estudiar el templo, —sigue Bécquer— manifestación visible de la primera, para hacer en un solo libro la síntesis del segundo: he aquí nuestro propósito.»

La segunda fuente de Assas es la *SS. PP. Toletanorum quotquod extant opera*, «publicada en Madrid el año de 1793, con la autoridad y a expensas del Eminentísimo Señor Don Francisco Lorenzana, Cardenal Arzobispo de Toledo» (Assas en Bécquer, 1857: 18). Con las dos eminentes guías a la mano, Assas empezará con los retratos de los altos preladados de la diócesis toledana.

En este capítulo redactado por el arqueólogo, titulado «Historia de la sede toledana» la carga de erudición queda más que evidente por la cantidad de páginas dedicadas a enumerar cada uno de los eclesiásticos que se han sucedido a lo largo de los siglos<sup>289</sup>; después, Assas pasará a presentar la «Historia del templo metropolitano».

A estas alturas, es oportuno retomar la división general de la parte erudita realizada por Rubén Benítez (1971: 76). Todas —afirma Benítez— responden a un plan

---

<sup>288</sup> Remitimos el título completo de la segunda edición del primer tomo: Enrique Flórez, *España Sagrada. Theatro Geographico-Histórico de la Iglesia de España*, Madrid, Oficina de Antonio Marín, 1754. Señalamos que la serie de la *España Sagrada* fue iniciada por Enrique Flórez en 1747 y en total consta de cincuenta y un tomos.

<sup>289</sup> Es importante ahora dar cuenta exacta de la carga de erudición para ver después el proceso de depuración de las sucesivas obras becquerianas; por este motivo señalamos que la parte dedicada a los preladados redactada por Assas abarca una mole de páginas que van desde la p. 3 hasta la p. 115.

similar: «El autor narra primeramente la historia del periodo en que el templo fue construido; en segundo lugar, la historia de su construcción y de las modificaciones y deterioros de épocas sucesivas; por último, describe el edificio.»<sup>290</sup>

Lo que ahora es menester demostrar es que la carga de erudición sí constituye una parte de dimensiones notables; aun así, en ningún momento el autor prescinde de esos tópicos propios del romanticismo conservador como, por ejemplo, el fuerte apego a la historia y a la tradición. Una cosa no excluye la otra, y es bajo esta égida que Assas aborda la descripción de la catedral:

La Catedral de Toledo es indudablemente una gran joya artística, muy digna, seguramente, de la admiración con que la contemplan los inteligentes en el arte, tanto nacionales como extranjeros; pero esa gran mole de sillares, con tan buen gusto y tan armónicamente ordenados, es para el filósofo observador un gran libro en que se encuentran de una manera indeleble escritas las más notables páginas de nuestra historia. Con dificultad habrá un acontecimiento memorable que no se encuentre escrito, cincelado en ese libro colosal, en cuya formación trabajaron a porfía, durante una larga serie de siglos, todas las clases y todas las generaciones que nos han precedido. La historia, pues, de ese trabajo consecutivo y constante de tantas generaciones y de tantos siglos, esa historia filosófica que vendrá a ser un compendiado resumen de la historia de la Católica España, esa historia es la que vamos a escribir. (Assas en Bécquer, 1857: 115)

Además de los «inteligentes en el arte», calificativo muy usado para referirse a todos aquellos dotados de cierta sensibilidad estética, Assas presenta también a la figura del «filósofo observador», el que mira cómo las «más notables páginas de nuestra historia» se encuentran esculpidas en «la gran mole de sillares» que constituyen la estructura física de la catedral. Así que todos los acontecimientos, y asimismo los estilos arquitectónicos que se han sucedido a lo largo del proceso de construcción, quedan «cincelados en ese libro colosal» que es el templo toledano. Lo que colegimos de este íncipit es una fuerte vivencia de la historia de clara matriz hegeliana: cada arco, cada capitel y cada inscripción no son que testigos del desenvolverse dialéctico de los eventos históricos.

---

<sup>290</sup> El estudio de Benítez es imprescindible para un correcto análisis de la *Historia de los templos de España* sobre todo al abarcar el concepto de *historia artística*, al cual nos referiremos con detalles más adelante.

Es precisamente a través de la mezcla de estilos arquitectónicos, tan frecuente en esos templos españoles cuyas primeras piedras se pusieron en la antigüedad y cuyas decoraciones se remataron en la reconquista, que quedan perfectamente legibles «las elocuentes páginas de cada raza, cada siglo [y] cada generación», escritas éstas «con caracteres de sillería.» (125)

La vivencia de la historia es tan fuerte que, para Assas, el «musgo de los siglos» se vuelve «venerando» (126) y las diferentes épocas de la historia están unidas por una «misteriosa cadena granítica».<sup>291</sup>

Tras esta alabanza de la historia y del cristianismo, Assas pasa a describir de manera minuciosa el exterior y el interior de la catedral (puertas externas, fachadas, torres, capillas internas, altares, oficinas, salas capitulares, dependencias, claustros), datos sí de naturaleza técnica, pero entremezclados con los tópicos más frecuentes del romanticismo. Es así que vuelve la profesada superioridad del estilo gótico cuando, al describir el altar de la catedral, el autor define el estilo churrigueresco un «género mirado con horror por la generalidad de los artistas» que distrae «el ánimo de la admiración que se merece la verdadera maravilla del arte que hay allí [...]» (136)

Sin embargo, hablando del *Altar transparente*, no realiza un ataque directo, únicamente se limita a decir que uno de los capitales defectos de la escuela churrigueresca «es la complicación de las composiciones, que impone trabajo y estudio para comprenderlas.» (*ib.*)

También hablando de la capilla de san Gil, la define «pequeña, pero bella» con «una verja del género plateresco muy exornada». Añade que la bóveda, atribuida al escultor renacentista Alonso Berruguete, «tiene frescos deliciosos con filetes dorados, y dos grandes ventanas alumbran perfectamente este conjunto de belleza.» (154) Lo que aquí notamos es que, al menos para Assas, sigue primando el estilo gótico; sin embargo sus consideraciones acerca del estilo renacentista hacen que dicha superioridad quede, quizás, más atenuada. Por otro lado, es importante considerar que tanto Assas como Bécquer siguen fielmente en sus apreciaciones a sus fuentes anteriores.<sup>292</sup>

---

<sup>291</sup> Las imágenes de “cadena” y “eslabones”, metáfora adecuada para representar la dialéctica de la historia, serán reiteradas más veces tanto por Bécquer como por otros románticos tradicionalistas. Daremos cuenta de ello más adelante.

<sup>292</sup> De hecho, si el rechazo hacia otros estilos arquitectónicos que no sean el gótico en Assas queda más suavizado, Bécquer, siguiendo las huellas de Antonio Ponz, en los capítulos finales «Monasterios y conventos de varones» y «Monasterios y conventos de religiosas» critica el estilo churrigueresco sin reservas. Dejamos este asunto para más adelante.

Además de eso notamos que, al menos en la parte dedicada a la catedral de Toledo, también queda más atenuada la *relación de analogía* entre texto e imagen teorizada por Romero Tobar: la misma portada de la obra no da cuenta primariamente de los autores de los grabados y, solo en segundo lugar, de los redactores; aun así, para mero gusto personal, señalamos el grabado del interior de la catedral realizado por Cecilio Pizarro e impreso en la litografía de Julio Donon titulado «Vista interior de la Catedral» (fig. 2): al igual que los demás tomos pintorescos, notamos la presencia del *personajillo* (en este caso, uno de los altos prelados y dos ciudadanos) de pequeñas dimensiones en función del grandioso monumento.<sup>293</sup>

Una vez abarcado el tema de la *Historia de los templos de España* a través del texto redactado por Assas, pasamos al análisis de la más sabrosa parte escrita por Gustavo Adolfo.

Tal como hemos hecho con Assas, es oportuno citar las fuentes: para los detalles históricos de los templos el modelo primario es Juan de Mariana con su obra monumental *Historia general de España* (siglos XVI-XVII).

Benítez realiza una comparación entre párrafos de Bécquer y párrafos de Mariana, realizando el primero prácticamente una transcripción del texto del segundo.<sup>294</sup> Es de considerar que Mariana tiene especial relieve cuando sus datos históricos están permeados de providencialismo y efusión religiosa al estilo de Chateaubriand, autor seguramente más cercano a Bécquer y modelo de la concepción de la historia de los románticos tradicionalistas.<sup>295</sup>

Es tan frecuente que, durante la lectura de la *Historia* redactada por Gustavo Adolfo (1857: 9), leamos expresamente un «según Mariana» al hablar del testamento de Enrique IV de Castilla; o, al relatar la colocación de la primera piedra de Santa Leocadia, Bécquer escriba: «Unos, y entre ellos Mariana, o hablan vagamente de la

---

<sup>293</sup> La mayoría de los grabados son de J. Núñez de Castro («Copió del natural y litog.ó [...]»). Destacan también los dibujos de Cecilio Pizarro y Joaquín Pi y Margall. El establecimiento es del ya citado Julio Donon («Lit.a» desde 1857 a 1859, salvo la litografía titulada «Sepulcro del Cardenal Tavera», fechada 1860). Cfr. <https://www.toledo.es/03-historia-de-los-templos-de-espana-manuel-de-assas-y-gustavo-adolfo-becquer-1857-1860/> [consultado el 25 de marzo de 2022]

<sup>294</sup> «No es necesario insistir —escribe Benítez (1971: 78-79)—: los episodios históricos más conocidos son en Bécquer calco de Mariana.»

<sup>295</sup> Señalamos el anuncio de una reimpresión de la obra de Mariana en el *Semanario Pintoresco Español* del 20 de mayo de 1849, «ilustrada con notas y grabados». Mariana se cita como fuente acreditada también para los detalles históricos en el artículo dedicado al monasterio de San Pedro de Villanueva en Cangas de Onís (véase Nicolás Castor de Caunedo, «San Pedro de Villanueva», *Semanario Pintoresco Español*, 11 de marzo de 1849) La edición reimpresa y actualizada y, asimismo, las citas de Mariana en la prensa de la época seguramente tenían que estar más cercanas para el poeta sevillano que las ediciones más antiguas.

edificación de este templo, o dejan colegir de las palabras coa que se expresan, que Sisebuto lo levantó por primera vez.» (33).

Otras fuentes para los datos históricos de los templos son *Toledo pintoresca* (1845) de José Amador de los Ríos<sup>296</sup> y *Toledo en la mano* de Sixto Ramón Parro<sup>297</sup>.

También en este caso, Benítez (1971: 82-84) realiza una comparación de párrafos entre la *Historia de los templos* becqueriana y *Toledo en la mano* de Parro, evidenciado paráfrasis, calcos y errores: en «Parroquias latinas» Bécquer le llama por dos veces “Ramón Parros”.<sup>298</sup>

Como últimas fuentes informativas también señalamos los «Recuerdos de un viaje a Toledo en 1842» de Pedro José Pidal<sup>299</sup> y el más antiguo *Santos de la imperial ciudad de Toledo* de Antonio Quintanadueña (1651).<sup>300</sup>

Si hemos insistido en nombrar las fuentes históricas de las que se han servido tanto Bécquer como Assas para los datos informativos, es para contrastarlos con esos párrafos de Gustavo Adolfo donde prima la ensoñación y el conjunto de sensaciones anímicas al contemplar los monumentos.

Tal como hemos hecho en los anteriores capítulos, será oportuno proceder por pasos dando cuenta primero de los planteamientos filosóficos, imprescindibles para perfilar cualquier corriente literaria; y, luego, ilustrar el concepto de *tradición*, cimiento de la que denominamos *expedición* decimonónica. Será justo la tríada de figuras de la *expedición* presentada en la *Historia de los templos de España* —nos referimos sobre todo a la figura del *poeta*— la que dará lugar a la prosa sucesiva llamada “impresionista”.

El concepto de “tradición” está estrictamente entrelazado con la “expedición”: los ejemplos vivos de la tradición no son que los monumentos religiosos diseminados por España cuya fuerza del tiempo —y de los estragos de las guerras que habían interesado el país en el siglo XIX— habían dotado del característico aspecto de vejez y

---

<sup>296</sup> Título completo: José Amador de los Ríos, *Toledo Pintoresca, ó descripción de sus más célebres monumentos*, Madrid, Imprenta y Librería de D. Ignacio Boix, 1845.

<sup>297</sup> Título completo del tomo I: Sixto Ramón Parro, *Toledo en la mano, ó descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*, Toledo, Imprenta y librería de Severiano López Fando, 1857.

<sup>298</sup> De hecho, escribe Bécquer (1857: 69): «El diligente y escrupuloso escritor D. Ramón Parros, cuyas investigaciones acerca de los monumentos pertenecientes a esta ciudad, más de una vez nos han servido de guía en el discurso de estos artículos [...]»

<sup>299</sup> Incluido en Pedro José Pidal, *Estudios literarios*, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, 1890, 291-349.

<sup>300</sup> Por lo que nos atañe, terminamos aquí con las fuentes. Únicamente remitimos la página del estudio de Benítez (1971: 81) donde nombra más textos menos conocidos (la descripción e historia de Toledo de don Francisco de Pisa, la crónica de Pedro Salazar de Mendoza, etc.).

arruinamiento. Por la contemplación de estas obras de arquitectura el *modus* es, indudablemente, el de Chateaubriand y su *El genio del cristianismo*. Es probable, como sugiere Benítez (1971: 35), que Bécquer se inspirara también en Félicité Robert de Lamennais, traducido en España por Larra<sup>301</sup>, el cual también esboza una idea religiosa a través de la arquitectura.

Para el concepto de tradición Bécquer se servirá nuevamente de modelos franceses como Josph de Maistre y el vizconde de Bonald, cuyas ideas ultramontanas sobre la monarquía serán después retomadas por Donoso Cortés.<sup>302</sup>

Nombramos al final, y no por su menor influencia, el concepto de *volksgeist* de Herder, el “espíritu del pueblo”, retomado no solo por Bécquer sino también por Fernán Caballero en la tarea de presentación del sentimiento popular como cuna de los rasgos esenciales de cada nación.<sup>303</sup>

La contemplación de la ruina arquitectónica al estilo de Chateaubriand, esas venerables piedras que, según Assas, son las «más notables páginas de nuestra historia» es de entenderse como tarea de los románticos conservadores de reconstrucción histórica. Sin embargo, afirma Benítez, el mero estudio de la historia entendido como recolección de hechos comprobados no es suficiente: hay que complementar la historia científica —o positivista— con todas esas creencias, fábulas, ideas y sentimientos que no figuran en los libros oficiales y que son exclusiva expresión del pueblo. Esta parte de historia se torna así *artística* y fundamento de la historia “oficial” por dos razones: por un lado, se considera el monumento como testigo del sucederse de los siglos; por otro, dicho monumento no es que la expresión física de las creencias —siendo entonces *acto poético*— del pueblo.<sup>304</sup>

Será Marcelino Menéndez y Pelayo quien formulará una teoría de la historia artística; bajo la égida de Hegel y de Herder, el crítico santanderino hablará del pueblo como esencia poética:

---

<sup>301</sup> Facilitamos el título completo: Félicité Robert de Lamennais, *El dogma de los hombres libres. Palabras de un creyente, traducidas de la última edición por D. Mariano José de Larra*, Madrid, Imprenta de Don José María Repullés, 1836. Más adelante veremos cómo Bécquer y Larra tengan varios puntos en común para esa prosa de impresiones más cargada de realismo y que se acerca al final del siglo.

<sup>302</sup> Escribe Marcelino Menéndez y Pelayo (1881: 752) que «Donoso Cortés era discípulo de Bonald, era *tradicionalista* en el más riguroso sentido de la palabra, pareciendo en él más crudo el tradicionalismo por sus extremosidades meridionales.»

<sup>303</sup> Sobre Fernán Caballero véase, al menos, José F. Montesinos, *Fernán Caballero. Ensayo de justificación*, México, El Colegio de México, 1961.

<sup>304</sup> Creemos que la *historia artística* (o *tradicionalismo artístico*) sea el punto más importante de *Bécquer tradicionalista* de Benítez. A tal propósito, léase desde p. 50 en adelante el estudio más veces citado.

No se reduce la historia a los tiempos de cronología cierta y sujetos a comprobación diplomática, sino que extiende sus ojos a esos campos en que Hegel confina la poesía, y mientras ésta recoge flores de eterno olor, aprende la historia [...] mil recónditas enseñanzas sobre conflictos de pueblos y de razas, sobre dioses titánicos destronados por dioses de estirpe más reciente, y hasta sobre los progresos de la escritura y la renovación de fraguas y metales.<sup>305</sup> (Menéndez Pelayo en Benítez, 1971: 51-52)

Para dar una mejor idea del contraste entre historia positivista e historia artística, veamos dos de las valoraciones sobre la *Historia de los templos de España* que son expresión exacta de esas dos macro-partes que componen la obra; la primera, escrita por el vizconde de Palazuelos en 1890 (IX), es la más antigua valoración de la obra monumental, y da cuenta únicamente con el dato histórico:

Del mismo año que la obra de Parro es una *Historia de los templos de España*, que se comenzó a publicar en folio bajo los auspicios de los reyes y la dirección de los Sres. Vizcaíno y Bécquer. El tomo I está consagrado a Toledo y contiene una larga reseña histórica de la sede toledana, con la descripción de la Catedral, por Don Manuel de Assas, y la de los demás templos de Toledo, debida a Don Gustavo Adolfo Bécquer.

La segunda, en cambio, es la escrita por Nombela en *Impresiones y Recuerdos* donde, cómplice el conocimiento de la íntima personalidad del poeta como producto de la amistad que le unía a él, no solo da cuenta de los datos históricos, sino también de esos elementos que forman la historia artística:

La obra debía titularse *Los templos de España* y contener la más amplia y detallada descripción de cuantos en nuestra patria representaban el sentimiento religioso, la devoción, la piedad y el arte bajo sus múltiples aspectos. [...] No se trataba de un estudio simplemente arqueológico, de una descripción técnica más o menos detallada, como las que habían hecho algunos eruditos españoles, muy meritorias, muy documentadas; pero más labor de fotógrafo que de pintor artista. Lo que Gustavo pretendía era hacer un grandioso poema en que la fe cristiana, sencilla y humilde, ofreciese el inconmensurable y espléndido cuadro de las bellezas del Catolicismo. Cada catedral, cada basílica, cada monasterio sería un canto del poema. La idea, el sentimiento estarían expresados por la fábrica con el mármol, la madera, el hierro, el bronce, la plata, el oro, las piedras preciosas al servicio de artistas, arquitectos, pintores y

---

<sup>305</sup> Está claro que el sentido de tradición de los románticos conservadores será recogido por ciertos regeneracionistas de fin de siglo. No es casualidad que las expresiones de Menéndez y Pelayo «eterno olor» y «recónditas enseñanzas» nos recuerden tanto el concepto unamuniano de *intrahistoria*.

escultores. A estas espléndidas formas darían alma la oración, la liturgia, el sencillo, severo y solemne canto llano, las melodías del órgano, los símbolos de los dogmas, la elocuencia sagrada... [...] Había leído el *Genio del Cristianismo* de Chateaubriand, y había admirado el pensamiento de la obra [...]. (Nombela, 1910a: 134-135)

En este párrafo Nombela expresa perfectamente el concepto de historia artística expresada por Benítez: la historia positivista se complementa, o es más, tiene como sólido cimiento esa parte que tiene que ver con las bellezas puramente artísticas («el mármol, la madera, el hierro, el bronce, la plata, el oro, las piedras preciosas») y, a la vez, la que comúnmente llamamos *tradición*, es decir esas leyendas y rituales del pueblo («la oración, la liturgia, el sencillo, severo y solemne canto llano») que constituyen la esencia de éste último y que Herder llama *volksgeist*, espíritu milenario de la nación.

Veamos ahora cómo este concepto de tradición bajo la égida de Hegel y Herder está relacionado con la que Bécquer llama *expedición*. Hay que precisar que la segunda depende del primero: en la tarea de reconstrucción histórica, el objetivo es el de preservar los restos del pasado, es decir, de la tradición.

Tres son las figuras necesarias para componer un equipo capaz de emprender una expedición; Bécquer las presenta en el primer capítulo dedicado al convento de San Juan de los Reyes, el cual «no puede menos de ser considerado como uno de los más dignos de fijar la atención del pensador, del artista y del poeta.» (Bécquer, 1857: 3)<sup>306</sup>

La triada es entonces compuesta por un *pensador*, un *artista* y un *poeta*. Observemos entonces cómo cada una de estas figuras se relaciona con el monumento arquitectónico, presentado por el autor-viajero con un «sello de ruina y de grandeza que lo caracteriza» a través de «la yedra que se mece colgada de los parduscos y fuertes machones de su ábside» —y aquí vuelve la contemplación al estilo de Chateaubriand— y como «copioso manantial de recuerdos, de enseñanza y de poesía» (*ib.*) —es decir, entonces, como fuente histórico-artística—. Empieza el pensador

que ama la soledad porque en su seno, y sentado al pie de los edificios que los simbolizan, resuelve los problemas históricos más oscuros, ve en él, ora el arco triunfal que le habla de la victoria conseguida en Toro<sup>307</sup>, donde, como en los antiguos *juicios de Dios*, probaron las

---

<sup>306</sup> Aclaremos que la numeración del tomo, después del capítulo redactado por Assas, vuelve a empezar desde cero.

<sup>307</sup> Aquí Bécquer se refiere a la batalla de Toro (1476) de los reyes católicos contra Alfonso V de Portugal y el príncipe Juan de Portugal en el ámbito de la guerra de sucesión castellana, fundamental para la unión de las coronas de Castilla y de Aragón.

armas el derecho a suceder en la corona de Castilla; ora la prenda de alianza entre el cielo y una reina, que ofreció a este un templo en cambio de un trono [...]. (*ib.*).

El pensador, entonces, no es sino el histórico que resuelve los «problemas más oscuros»: la suya es una tarea de información técnica aunque permeada, al menos en la *Historia de los templos de España*, de fervor cristiano.

A estas alturas, entra en juego el artista con su carpeta de dibujo y sus lápices y

que busca con avidez, para estudiarlos en sus más imperceptibles detalles, los asombrosos restos de la ciencia de nuestros mayores, halla en él uno de los más acabados edificios que produjo esa escuela gentil y creadora que formó la ojiva prolongando el semicírculo; que supo expresar y adaptarse a los diversos y enigmáticos símbolos de nuestra religión, y lanzándose a rienda suelta sobre el ardiente corcel de la fantasía en el espacio sin límites de la originalidad, flanqueó las lujosas arcadas con las desiguales agujas de sus pilares y rasgó las nubes con los agudos chapiteles de sus torres. (*ib.*)

Aquí, el artista busca con avidez y «para estudiarlos en sus más imperceptibles detalles» los monumentos góticos, es decir el producto de «esa escuela gentil y creadora que formó la ojiva prolongando el semicírculo», para después trasladar sus bellezas en el lienzo y *en plein air*. En línea con las demás obras monumentales, se reafirma la superioridad del estilo gótico frente a los otros géneros arquitectónicos.

A tal propósito, José Pedro Díaz (1971: 233) observa que en los años que iban desde 1857 hasta 1859 se publicaron estudios serios sobre la historia de la arquitectura; estudios que Gustavo Adolfo tuvo que tener seguramente a mano y que influyeron en la preparación de su *Historia*. El ejemplo más pertinente que hemos encontrado es un artículo de Francisco Pi y Margall titulado, casualmente, «La ojiva» y publicado en *La América* el 24 de octubre de ese 1857 (13-14), artículo que especula sobre el posible origen de la ventana puntiaguda: hay «quién la cree inspirada —escribe el político catalán— por el espectáculo de los bosques, donde entrelazadas las ramas de los árboles forman numerosos arcos apuntados [...].» En este fragmento de Pi y Margall la influencia de *El genio del cristianismo* es evidente; y difícil es pensar que el mismo Gustavo Adolfo no se haya sentido inspirado por estas palabras tan cargadas de pintoresquismo.

Por último, llega el poeta, que a la cantidad de datos eruditos e históricos proporcionados por las anteriores figuras añade la carga de ensoñación suscitada por el aspecto ruinoso del templo. Y el poeta es el mismo Bécquer,

a cuya invocación poderosa, como al acento de un conjuro mágico, palpitan en sus olvidadas tumbas [las del convento de San Juan de los Reyes] el polvo de cien generaciones; cuya imaginación ardiente reconstruye sobre un roto sillar un edificio, y sobre el edificio con sus creencias, y sus costumbres, una edad remota; el poeta, que ama el silencio para escuchar en él a su espíritu, que, en voz baja y en un idioma extraño al resto de los hombres, le cuenta las historias peregrinas, las consejas maravillosas de sus padres; que ama la soledad para poblarla con los hijos de su mente, y ver cruzar ante sus ojos en una onda de colores y de luz, los monjes y los reyes, las damas y los pajes, los heraldos y los guerreros, puede a su antojo, al recorrer el interior de esta fábrica, cuyos ámbitos están llenos de la sombra de los católicos Príncipes, dar vida, a esa era portentosa de valor y de fe, a la que estos dieron el impulso marchando a su frente. (4)

Leyendo estas palabras, realizamos que la historia artística no es que una reconstrucción anímica que solo el poeta, a través de su intuición, llega a realizar.<sup>308</sup>

Alejandro Ramírez-Araujo (1956: 315), refiriéndose a la historia artística, escribe que no interesa a Bécquer «más que en la medida en que pueda llevarle, mediante una misteriosa analogía, de la forma que se desmorona a la idea que le daba la vida, como el soplo divino al cuerpo de Adán», metáfora que nos parece acertadísima para dar una idea de la tarea reestructora de los románticos conservadores.

*Repetita iuvant*, nos encontramos en pleno idealismo alemán, aunque ya anunciado por Addison: el ejercicio de reconstrucción se lleva a cabo mediante la imaginación que «reconstruye sobre un roto sillar, un edificio», y ese edificio se presenta como cuna de un conjunto de «creencias y costumbres». Más adelante, la referencia a los prerrománticos ingleses es clara: los rostros de la muda generación de reyes, obispos, guerreros y pajes está lleno de esa vida que «les presta, —escribe el poeta (1857: 3)— mi imaginación.»

Haciendo referencia al ejercicio imaginativo, Bécquer no hace sino apelarse al ejército de “espíritus animales” teorizados por Addison, que añaden a la presencia

---

<sup>308</sup> Las palabras de Gustavo Adolfo aparecen impregnadas de esa filosofía idealista alemana importada por Alberto Lista (fundamental lo escrito por Comellas, 2015: 183 *et passim*). De hecho, el hombre no puede sino *intuir* la dimensión de lo trascendente —el «trasmundo celeste» (200)— sin tener conciencia plena (ya que es *hombre* y no Dios) de ello.

material del templo un conjunto de leyendas cuales «las historias peregrinas» y «las consejas maravillosas de sus padres», asimismo como vuelven a poblar las ruinas de monjes, reyes, damas y pajes que antaño habitaron o tuvieron relación con el edificio. Lo que se percibe con claridad es una fuerte vivencia de la historia: la de «cien generaciones» que se han sucedido una después de otra en la que Hegel define dialéctica del mundo.

Tras esta apertura cargada de ensoñación, el capítulo dedicado a San Juan de los Reyes sigue con una recolección de datos históricos sirviéndose Gustavo Adolfo de las fuentes citadas arriba. No nos detendremos mucho en esta parte puramente técnica, solo señalamos la consabida nota de melancolía al constatar el poeta sevillano el estado de abandono del convento tras los estragos y profanaciones de la invasión napoleónica: «[...] cuando le fue preciso abandonarle por efecto de sus operaciones, —comenta el poeta— lo saquearon e incendiaron a la par que algunos otros edificios notables en Toledo» (13); o añadiendo que «los preciosos fragmentos de esta obra maravillosa del arte que aún hoy son la admiración del inteligente que los contempla, quedaron confundidos entre los escombros y las abandonadas ruinas.»<sup>309</sup> (13). Y tras los detalles históricos, Gustavo Adolfo pasa a la descripción del templo, también técnica, aunque con presencia de tópicos románticos como la “insuficiencia de la palabra”: nos figuramos su expresión extasiada al constatar que todo intento de describir artísticamente los pormenores exquisitos del gótico es «casi imposible de encerrar dentro del estrecho círculo de la palabra.» (13).

---

<sup>309</sup> Los estragos de las guerras es un tema que será reiterado por Bécquer a lo largo de su producción escrita, culpables éstos, junto a las medidas desamortizadoras de 1835, de la pérdida progresiva del patrimonio artístico. El ejemplo más pertinente es la leyenda «El beso», publicada en *La América* el 27 de julio de 1863, donde entre la descripción del estado de profanación del templo toledano de San Pedro Mártir que hospeda las estatuas de doña Elvira de Castañeda y la de su esposo («diseminados por las naves veíanse algunos retablos adosados al muro, sin imágenes en las hornacinas; [...] en el pavimento, destrozado en varios puntos, distinguíanse aún anchas losas sepulcrales llenas de timbres, escudos y largas inscripciones góticas [...]») y el acto descarado del capitán francés intentando besar a la estatua de doña Elvira («¡Oh, sí! Un beso..., solo un beso tuyo podrá calmar el ardor que me consume [...]») tiene íntima conexión con la *Historia de los templos de España*. No es cosa nueva en Bécquer esta fascinación por el ideal imposible de las doncellas esculpidas en el blanquecino mármol: véanse la descripción de la estatua yacente de la *malograda* en la rima LXXVI («Las manos sobre el pecho, / y en las manos un libro, / una mujer hermosa reposaba/ sobre la urna del cincel prodigio») y en el relato inconcluso «La mujer de piedra» («debajo de aquel granito circulaba como un fluido sutil, un espíritu que le prestaba aquella vida incomprensible [...]»). También es preciso indicar la tradición romántica, en el detalle *El estudiante de Salamanca*, retomada por Bécquer: la dama-espectro de la obra de Espronceda aparece arrodillada como la estatua de doña Elvira de Castañeda y el escenario lóbrego con «la moribunda luz del farolillo de los retablos» recuerda la descripción de la famosa calle del Ataúd. Por último, señalamos que el capítulo dedicado al convento de San Pedro Mártir (presente en la *Historia de los templos de España*) será el antecedente de dos escritos posteriores de Gustavo Adolfo: hablamos de los artículos «Enterramientos de Garcilaso de la Vega y su padre» y «Sepulcros de los condes de Mélito en Toledo», ambos del año 1870.

Es así que fiel a la tradición que Díaz (1971: 321) define de la «otra vertiente romántica, la que deriva de Chateaubriand y que representa el grupo francés del salón de Nodier y de *La Muse française*, y en España, el romanticismo catalán»<sup>310</sup>, Bécquer describe de manera minuciosa San Juan de los Reyes: al hablar de una ornamentación de una puerta de la extremidad meridional del crucero, el poeta (1857: 16) define la ojiva como «caprichosa», u observando la entreojiva de los ajimeces del claustro escribe que «se halla completamente cuajada de caprichosos dibujos» (21). El uso del vocabulario pintoresco que tiene que ver con la *caprichosidad* y, en general, con la *variedad* de los elementos decorativos es una muestra de la consciencia del poeta acerca de la escuela en la que su obra monumental se halla.

Después de los datos eruditos y descriptivos vuelve la ensoñación a manera de cierre.<sup>311</sup> El idealismo de este párrafo es evidente y al más puro estilo becqueriano:

Silenciosas ruinas de un prodigio del arte, restos imponentes de una generación olvidada, sombríos muros del santuario del Señor, héme aquí entre vosotros. Salud compañeros de la meditación y la melancolía, salud. Yo soy el poeta. El poeta, que no trae ni los pergaminos del historiador, ni el compás del arquitecto; que ignora el tecnicismo del uno, y apenas sí, merced a las tradiciones que guarda en sus cantares, puede seguir al otro por entre las enmarañadas sendas de su abrumadora sabiduría. El poeta, que no viene a reducir vuestra majestad a líneas ni vuestros recuerdos a números, sino a pedir os un rayo de inspiración y un instante de calma. Bañad mi frente en vuestra sombra apacible, prestadme una rama de vuestros sauces para colgar mi laúd, haced que la melancolía que sueña en vuestro seno me envuelva entre sus alas transparentes, que yo al partir os pagaré esta hospitalidad con una lágrima y un canto. (22)

Así que, de los actores que constituyen la tríada de la expedición, Bécquer es el *poeta*, el que «no trae ni los pergaminos del historiador, ni el compás del arquitecto»<sup>312</sup>, dejando entender como su papel sea el de reconstruir la memoria artística de estos monumentos; es el que «no viene a reducir vuestra majestad a líneas ni vuestros

---

<sup>310</sup> Con «romanticismo catalán» Díaz se refiere, obviamente, a Parcerisa, Piferrer, Quadrado, etc.

<sup>311</sup> El esquema tripartito ensoñación-erudición- eventual cierre con ensoñación es el que predomina en la parte becqueriana de la *Historia de los templos de España* (más análisis de los esquemas en Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 1983: 117). Este esquema se aplica en general a los capítulos más célebres como «San Juan de los Reyes», «Basílica de Santa Leocadia» y «El Cristo de la Luz». Los demás capítulos («Santa María la Blanca», «Nuestra Señora del Tránsito», «Parroquias muzárabes», y «Parroquias latinas») contienen por lo demás historias fundacionales, historia de los órdenes religiosos y descripciones de los templos.

<sup>312</sup> Como vemos, cambian ligeramente las figuras de la expedición; el *artista*, aquí, es el *arquitecto*. Queda inalterado su sentido, situado en el contexto de mediados del siglo XIX.

recuerdos a números», sino a pedir «un rayo de inspiración y un instante de calma». La *Historia de los templos de España* entonces no solo viene a ser el *fiat lux* de la prosa posterior de Gustavo Adolfo, sino también el de su producción poética: el «rayo de una inspiración» primero y, después, «un instante de calma» no es que ese proceso que el inglés Wordsworth llamaba «emoción rememorada en estado de tranquilidad»<sup>313</sup> en su «Prólogo» a la segunda edición de las *Baladas líricas* (1802).<sup>314</sup>

La primera muestra de este mecanismo poético se encuentra, de hecho, en «San Juan de los Reyes», aunque trasladado al discurso de la creación arquitectónica. Al preguntarse retóricamente Gustavo Adolfo quién pudo levantar el templo desde sus cimientos —«¿Pero qué imaginación concibió vuestra majestuosa mole, y levantándola sobre tan robustos cimientos escribió en sus sillares la epopeya de su siglo?» (22)— se imagina cómo las olas del «mar de lava» que arden en la fantasía del que llevó a cabo tan grandioso proyecto empiezan a «unirse, deshacerse, tornarse a encontrar y desencajarse de nuevo formando cien y cien combinaciones cada vez más extravagantes y locas» hasta que al fin prorrumpan en un grito, «el grito de ¡tierra!!! de Colón.» (23). Este es el momento de la intuición trascendental de los idealistas alemanes, del «rayo de inspiración» cuasi-divino que es el *input* de la creación. Solo en un segundo momento el artista, en «un instante de calma», se encuentra «encorvado sobre la mesa», dibujando «con seguridad un edificio: es San Juan de los Reyes que el genio acaba de sacar de la nada.» (23)

Este momento trascendental y de absoluta sublimidad del poeta-artista es el que cuatro años más tarde Bécquer sintetizará con la acertada frase «cuando siento no escribo» de la segunda de las «Cartas literarias a una mujer», donde el poeta guarda primero «en [su] cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar» y, después «puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, [su] espíritu las evoca, [...] y cruzan otra vez por [sus] ojos como en una visión luminosa y magnífica.» Al final, el poeta compone «como el que copia de una página ya escrita» y el pintor dibuja como el pintor «que reproduce el paisaje que se dilata ante sus ojos y se pierde entre la bruma de los horizontes.» (Bécquer, 2004: 460)

---

<sup>313</sup> Hemos recogido la cita de William Wordsworth, *Prólogo a las Baladas líricas*, presentación de Paloma Munitz-Guevara, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 60.

<sup>314</sup> Díaz (1971: 343) habla con claridad de Wordsworth como modelo inglés y distingue entre una conmoción primera y la sucesiva creación poética en *sosiego*. Llega incluso a denominarla *artificial* por colocarse en un momento sucesivo respecto a la primera sacudida que genera la inspiración, ocurrida en el entorno natural.

Llamamos la distinción que hace Díaz (1971: 343) entre conmoción primera y creación poética posterior como proceso poético *en dos tiempos*: el mismo Díaz apela a las facultades de la memoria para que, una vez pasada la conmoción inicial, el artista exprese la que denomina «*otra cosa*». Comellas (2015: 195), en cambio, explica el acto poético en tres fases: se comienza con una «súbita revelación» o «iluminación ilógica» (que corresponde al *caos* imaginativo) la cual es hilvanada mediante los *hilos de luz* que crean asociaciones entre «imágenes dispares». Son estos dos momentos los que dos corresponden al arrebató inspirador («el espíritu genera en sí la unidad del *yo* con el alma del mundo»). Aun así, el hilo de luz «proporciona una iluminación momentánea tras la que de nuevo pueden volver las sombras». La misión del poeta se presenta entonces como «trágica y sublime a la vez» en el intento de «describir lo indescriptible» (197); de plasmar, de todos modos, un poema que no será sino la pálida sombra (y llegamos a la tercera fase) de lo inefable intuído.

El mismo Bécquer reitera este proceso de creación no sólo en las «Cartas literarias a una mujer»<sup>315</sup>, sino también en la «Introducción sinfónica», refiriéndose a los «hijos extravagantes de mi fantasía»; en algunas de las Rimas como la III («ideas sin palabras, [...] embriaguez divina/ del genio creador.../ ¡Tal es la inspiración!»<sup>316</sup>), en la carta tercera *Desde mi celda*, que veremos con detenimiento más adelante, y en otros escritos.

Llegamos entonces a un punto crucial: el rayo divino de inspiración es el conjunto de «impresiones» del poeta «que siente y no escribe» y es la sacudida que viene justo después, como veremos más adelante, de la «impresión primera» que hemos nombrado en los capítulos anteriores, la de impacto percibida por los autores-viajeros.<sup>317</sup> Tanto la inspiración poética, la tarea reconstructora de la tradición inherente al templo ruinoso como la primera impresión de quien viaja son de idéntica manera, como escribe Benítez (1971: 52), *revelaciones* de la intuición ideal. Sólo la intuición permite participar íntima y misteriosamente a la verdad que la naturaleza encierra, y para llegar a ésta las dotes del científico no son suficientes. Es más, el autor, desde una inicial convivencia de los dos elementos —erudición y ensoñación—, acabará por dejar de lado a la segunda.

---

<sup>315</sup> Además del afortunado «cuando siento no escribo», también las otras «Cartas literarias a una mujer» dan cuenta de este proceso poético, recuérdese el contraste idea/realidad expresado en la carta primera al afirmar que la poesía «vive con la vida incorpórea de la vida, y para revelarla, necesita darle una forma (Bécquer, 2004: 459) o, de nuevo en la segunda carta la llamada al orden, detestable y sin embargo «¡tan preciso para todo!» (462)

<sup>316</sup> Vuelve la llamada al orden como sinónimo de uso de la razón la cual «brillante rienda de oro / poderosa enfrena /de la exaltada mente / el volador corcel» (examina la Rima III Díaz, 1971: 335-336).

<sup>317</sup> «La sensación y la impresión [se convierten] en *punto de partida* [cursiva nuestra] de la actividad cognitiva, anteriores a la razón o a las ideas [...]» (Comellas, 2015: 202)

El capítulo dedicado a San Juan de los Reyes se cierra con la descripción del escenario pintoresco a lo Chateaubriand, añadiendo unas consideraciones llenas de ensoñación:

El alto silencio del abandono vive ahora en vuestros muros, entre cuyos sillares crece la yedra que da sombra al nido de fe la golondrina, hecho de leves plumas sobre el dosel de las estatuas. La brisa del crepúsculo murmura un cantar misterioso en las frondas de vuestros sauces, y una tinta azulada y melancólica baña en tenue vaguedad el interior de vuestro templo. El poeta os ama, porque vosotros habéis sufrido, y en su alma vibra siempre una cuerda simpática al dolor; os admira, porque sois nobles y en su laúd hay siempre un cantar que contesta al eco de la gloria; os venera, porque sois santos y su rodilla y su frente están siempre prontas a doblarse en el umbral del cielo. (Bécquer, 1857: 24)

En este párrafo se expresa no sólo lo *pintoresco* a través del tópico naturaleza-arquitectura (los muros del convento, «entre cuyos sillares crece la yedra que da sombra al nido de fe la golondrina»), sino también el verdadero y propio concepto de *pintura* que revela *de facto* cierta confianza de Gustavo Adolfo con los lienzos y los pinceles. Indicio de ésta es el sabio uso de los colores a la hora de describir el crepúsculo y el típico claroscuro propio de la tradición de Murillo o Rembrandt («la tinta azulada y melancólica» que «baña en tenue vaguedad el interior del templo»).

Como veremos, Bécquer volverá a proponer este tipo de *cuadro literario* también en el segundo capítulo de la *Historia de los templos de España*, dedicado a la basílica de Santa Leocadia. Considerado éste entre los más importantes porque permeado de puro lirismo becqueriano, nos interesa en especial manera como temprana muestra de la literatura impresionista de Gustavo Adolfo.

Tras un íncipit que presenta la basílica como uno de los conjuntos más ricos, «si no en grandeza y lujo ornamental», al menos «en recuerdos y tradiciones» (25) Bécquer pasa a describir el conjunto de sensaciones anímicas causadas por el *primer impacto* con la antigua ermita:

Fue tan profunda la impresión que su vista nos produjo, levantáronse en nuestra imaginación pensamientos tan melancólicos al mirarla aparecer entre los oscuros y altos cipreses que la rodean, que antes de entrar en los pormenores, siempre prolijos de su historia, antes de levantar sobre su planta la descripción matemática y fría de sus ornamentos, decidimos ofrecer a nuestros lectores una ligera relación de nuestra primer visita al humilde santuario, que, medio oculto entre las copas de los árboles que prestan sombra a su peristilo,

parece dormir al sordo murmullo del Tajo que corre por la ancha vega donde se le ve recostarse sobre un tapiz de verdura. (*ib.*)

He aquí la esencia según Bécquer de la prosa de viaje: evitando los pormenores históricos, «siempre prolijos», y la «descripción matemática y fría de sus ornamentos», demasiado técnica, Bécquer preanuncia una modalidad de escritura centrada en la recepción subjetiva del paisaje. Lo que propone el poeta son sí unas “impresiones” que sigan la línea ya empezada por la prensa y por los autores de los anteriores tomos; pero, esta vez, totalmente depuradas de la carga de erudición perteneciente a las anteriores muestras. La *Historia* se sitúa así a mitad de camino entre la erudición y la ensoñación (convirtiéndose de hecho en una obra de *transición*), ya que el resultado cumplido de este proceso serán, como veremos, las sucesivas cartas *Desde mi celda*.

Y visitando los templos toledanos Gustavo Adolfo no hace sino preanunciar más veces esta futura intención, centrando su escritura más en los temas de la tradición romántica que en otra cosa; por ejemplo, al describir los despojos romanos en las inmediaciones de Santa Leocadia, no deja de seguir la enseñanza de Chateaubriand y escribe que «se reúnen [éstos] en forma de arcos informes, por entre cuyas grietas suben enredándose las campanillas silvestres» (26); o al traspasar el recinto de la basílica, contempla sus «tapias ruinosas por detrás de las cuales se elevan grupos de árboles [y] entre cuyas copas vimos aparecer una cruz de hierro [...]» (*ib.*). Asimismo, también notamos la presencia del consabido *personajillo* textual en función del monumento arquitectónico, cuando delante de «la verja de hierro que defiende la entrada del atrio y sobre la que se ve la gran cruz de que hace poco hicimos particular mención», Gustavo Adolfo y su acompañante se encuentran con «dos mujeres, con las que —escribe el poeta— cambiamos un saludo». (*ib.*)<sup>318</sup>

Y también mirando desde una altura Santa Leocadia, Gustavo Adolfo escribe que

el cielo se veía cubierto por largos girones de nubes pardas y cobrizas entre los que se deslizaban algunos rayos de sol, que encendiendo sus orlas y bañando en luz la cima de los montes, doraban las altas agujas y los derruidos muros de la población que acabábamos de

---

<sup>318</sup> Bécquer en su *Historia* habla al plural («hicimos particular mención», «cambiamos un saludo»): está clara la intención de transmitir la idea de *equipo*. En la «Sección de noticias» de *La Discusión* del 16 de agosto de 1857 (3), Manuel del Palacio escribe que «uno de estos días han salido para Toledo, con objeto de sacar las vista de aquella Santa Iglesia Catedral, primada de las Españas, los Sres. D. Gustavo Adolfo Bécquer, uno de los directores de la historia de los templos de España, D. Bernardo Caro, fotógrafo de la misma, y el dibujante señor Núñez de Castro», presentando así la expedición no solo como hecho idealizado por la fantasía literaria, sino como misión concreta. (*vid.* también Montesinos, 2005: 356-357).

abandonar. La vega, [...] asemejábase con sus oscuros manchones de césped y las anchas líneas amarillentas y rojas de su terreno arcilloso, a una alfombra sin límites, en la que podíamos admirar la armónica gradación de los colores que se confundían y debilitaban, marcando así sus diferentes términos y desigualdades. [...] Cuanto se ofrecía a nuestros ojos formaba un conjunto pintoresco; pero diríase al contemplarlo que sobre aquel paisaje había extendido el Otoño ese velo de niebla azulado y melancólico en que se envuelve la naturaleza al sentir el soplo helado de sus tardes sin sol; ese silencio profundo, esa vaguedad sin nombre, imposible de expresar con palabras, que apoderándose de nuestro espíritu lo sumerge en un océano de meditación y de tristeza imponderable. (25-26).

En este párrafo, además de la consabida visión de conjunto que inaugura Dumas en sus *impressions de voyage*, cada uno de los elementos indica la relación de Gustavo Adolfo con la tradición pictórica: todo lo que se ofrece a su vista «formaba un conjunto pintoresco»; y más adelante él mismo nombra a Claudio de Lorena, el cual «en algunos de sus maravillosos países [sic], ha logrado sorprender su secreto a la naturaleza y ha reproducido ese último adiós del día». (26) De Claudio, el pintor de los crepúsculos, retoma los efectos lumínicos de los últimos rayos del sol que «encendiendo sus orlas y bañando en luz la cima de los montes, doraban las altas agujas y los derruidos muros». Más adelante, también cita a Rembrandt y a sus «grandes masas de oscuro [que] circunscriben la luz en un solo punto» para que el lector pueda formarse una idea del interior de Santa Leocadia, «visto a esa hora en que el sol desaparece y la brisa mensajera de la noche tiende sus alas». (27) El efecto es sugestivo: el punto de luz rodeado de oscuridad «que desde luego fija la atención del espectador atrayendo su mirada sobre la principal figura», y tras la que luego «se comienzan a distinguir entre las sombras unas cabezas, antes invisibles» (*ib.*), tiene en cuenta todos los matices del claroscuro típico del pintor flamenco.<sup>319</sup>

Bécquer volverá a nombrar el típico contraste punto de luz/sombra en el relato «Tres fechas», publicado en *El contemporáneo* los días 20, 22 y 24 de julio de 1862, el relato muy relacionado con la *Historia de los templos de España* tanto por su ambientación en Toledo<sup>320</sup>, como por su fuerte vivencia de la historia.<sup>321</sup> Presenciando a

---

<sup>319</sup> La consideración de Gustavo Adolfo es interesante, considerado que en las pinturas de Rembrandt no sólo se distinguen en las tinieblas cabezas humanas, sino también elementos arquitectónicos. Ejemplo de estos claroscuros son las pinturas *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, (1632) o *La ronda de noche* (1642).

<sup>320</sup> En «Tres fechas» Bécquer parece recordar sus visitas a Toledo para la redacción de la *Historia*: «Cuando por primera vez fui a Toledo, mientras me ocupé en sacar algunos apuntes de San Juan de los

la toma de hábito de una religiosa en el interior de una iglesia (edificio que desata sus ensoñaciones) el poeta observa que

como unos fantasmas blancos y negros que se movían entre las tinieblas, contra las que luchaba en vano el escaso resplandor de algunos cirios encendidos; una prolongada fila de sitaliales altos y puntiagudos, coronados de doseles, bajo los que se adivinaban, veladas por la oscuridad, las confusas formas de las religiosas, vestidas de luengas ropas talares; un crucifijo, alumbrado por cuatro velas, que se destacaba sobre el sombrío fondo del cuadro, como esos puntos de luz que en los lienzos de Rembrandt hacen más palpables las sombras; he aquí cuanto pude distinguir desde el lugar que ocupaba. (Bécquer, 2004: 322)

Al describir el moverse confuso de las religiosas detrás de la reja, Bécquer vuelve a nombrar el mismo efecto de los puntos de luz entre tinieblas: es así que la oscuridad lucha con los «cirios encendidos» y cuatro velas alumbran un crucifijo «que se destacaba sobre el sombrío fondo del cuadro». Al igual que en la *Historia de los templos*, vuelve el claroscuro al más puro estilo de Rembrandt.<sup>322</sup> Aun así, Bécquer no sólo estaba relacionado con la tradición pintoresca de Claudio de Lorena y la del claroscuro de Rembrandt ya que también demostraba, y es lo que más nos sorprende, un primitivo acercamiento a la que habría sido la pintura simbolista *fin de siècle*. Unos indicios delatan este involuntario acercamiento a la futura corriente pictórica, y son esos colores, cargados de patetismo, cuales los vaporosos girones de nubes «pardas y cobrizas» y el velo de niebla «azulado y melancólico» divisados desde la altura donde se ve Santa Leocadia. *Marrón, rojizo y gris azulado*: más adelante, veremos como este

---

Reyes, tenía precisión de atravesarla todas las tardes para dirigirme al convento desde la posada con honores de fonda en que me había hospedado.» (Bécquer, 2004: 314)

<sup>321</sup> Ejemplos del *transcurrir* de la historia de carácter hegeliano son las ensoñaciones acerca de la superposición de estilos arquitectónicos en el mismo edificio: «El palacio de un magnate convertido en corral de vecindad; la casa de un alfaquí habitada por un canónigo; una sinagoga judía transformada en oratorio cristiano; un convento levantado sobre las ruinas de una mezquita árabe, de la que aún queda en pie la torre; mil extraños y pintorescos contrastes, mil y mil curiosas muestras de distintas razas, civilizaciones y épocas compendiadas, por decirlo así, en cien varas de terreno.» (*ib.*)

<sup>322</sup> Edmund L. King (1953: 322) realiza una acertada correlación entre pintura y textos de Bécquer. Sobre la comparación con Rembrandt, escribe que «the point of light is for illumination, but always in a pictorial way [cursiva nuestra]», subrayando la afición de Gustavo Adolfo a la tradición pictórica y la voluntad de trasladarla al papel. Nos hallamos conformes con el “efecto Rembrandt”; aun así, recordamos que el contraste luz/sombra remite a las teorías sobre lo sublime en cuanto efecto que excita las facultades de la imaginación (se vuelva a considerar Addison y *Los placeres de la imaginación*). Ejemplo de las especulaciones sobre lo sublime es la rima LXXIV, que guarda relación con «Tres fechas», donde aparece el tema becqueriano de la mujer imposible que se entrevé entre «dobles rejas» (tal como la religiosa en la leyenda citada), «confusa y blanca», o como «rayo de luz, tenue y difuso, / que entre tinieblas nada.» (análisis en Montesinos, 2005: 59-60).

cromatismo cuasi-enfermizo de carácter simbolista esté presente en las más bellas descripciones impresionistas de Gustavo Adolfo, sobre todo en las cartas *Desde mi celda*.

Volviendo a la *Historia*, vemos como Bécquer (1857) vuelve a proponer tópicos ya presente en los tomos monumentales pintorescos: un ejemplo es la consabida superioridad del estilo gótico al hablar de «delirio de regeneración clásica» (46), con relación a la ermita del Cristo de la Luz, o las consideraciones sobre el estilo churrigueresco, definido «de muy mal gusto» (112), con motivo de comentar el retablo de una capilla lateral de la iglesia del convento de Santa María la Real. También señalamos el excelente grabado del interior de la ermita del Cristo de la Luz donde aparece el *personajillo* en función del monumento arquitectónico (fig. 3). Aun así, la litografía está conectada con unas ensoñaciones de Gustavo Adolfo sobre el sucederse de las épocas históricas, que en su caso dan lugar a los mejores ejemplos de prosa impresionista: «Roma no fue más que el espíritu de la Grecia encarnado en un gran pueblo —escribe el poeta— y Bizancio el cadáver galvanizado del imperio, eslabón que en la cadena de los siglos unió por algunos instantes el mundo que desaparecía con el que se levantaba.»<sup>323</sup> (47).

Y contemplando la ermita, Bécquer observa que se trata de «uno de esos monumentos destinados a reflejar el espíritu de las generaciones a través de las edades, modificándose en su estructura, pero conservando siempre la idea religiosa, carácter que al nacer le imprimieron sus primitivos erectores.» (50) Difícil negar que las teorías historicistas del espíritu no estén por debajo de estas ensoñaciones, permeadas de la filosofía de Hegel.<sup>324</sup>

---

<sup>323</sup> Como veremos más adelante, Bécquer reiterará el concepto de *eslabón* de la cadena en más de una ocasión.

<sup>324</sup> A tal propósito, avanzamos unas consideraciones sobre la litografía interrelacionada con las ensoñaciones becquerianas. En el grabado se ve un rey: pensamos que se trata de Alfonso VI, que en el año 1085 reconquistó la ciudad de Toledo poniendo fin a la dominación musulmana (escribe Bécquer: «el mismo Soberano dejó en la capilla [de la ermita del Cristo de la Luz] su escudo, en testimonio de la fe que le animaba, y como recuerdo de tan memorable día»). En la imagen, de hecho, aparece un monarca apoyado a una columna que contempla el que parece un escudo, símbolo de la reconquista, colgado en la pared izquierda. Sin embargo, esta suposición sería desmentida por la posición del escudo descrita por Bécquer el cual, en acuerdo con Parro, escribe que se encontraba posicionado encima del arco de una capilla y no colgado en la pared. Además de eso, se da constancia de una tablilla colocada debajo del escudo que recita: «Este es el escudo que dejó en esta ermita el Rey D. Alfonso VI cuando ganó a Toledo y se dijo aquí la primera misa.» (52). Ni la posición del escudo ni la presencia de la tablilla con la inscripción coinciden con el dibujo. Sea como sea, el monarca en contemplación representa el pasar de los siglos, entrelazados a través de los que Gustavo Adolfo llama *eslabones* de la cadena de las generaciones.

Luego, a raíz de las consideraciones sobre su arquitectura árabe, Bécquer vuelve a presentar la tríada de la expedición, esta vez formada por el «artista», cuyos elementos del arte morisco «ofrecen materia de observación», el «historiador» y el «arqueólogo», los cuales «descubren un horizonte vastísimo de estudio». (46) Como queda dicho, ya hemos visto como Bécquer cambiara de vez en cuando los actores de la expedición (aquí, por ejemplo, no aparece el poeta); aun así, queda intacta su idea fundacional, es decir la de preservar la memoria de las cosas que fueron mediante la acción de estas figuras.<sup>325</sup>

Y con la función del poeta vuelve entonces la historia artística, ese sustrato de la historia «con relación a las costumbres, las creencias y las aspiraciones especiales de los siglos a que se deben» (106), la que hace soñar al versificador y debajo de la cual se encuentra la idea de *tradición*. Escribe Bécquer con una acertada metáfora que

la tradición es al edificio lo que el perfume a la flor, lo que el espíritu al cuerpo, una parte inmaterial que se desprende de él, y que dando nombre y carácter a sus muros les presta encanto y poesía. No siempre hemos de venir con los pergaminos en la mano, pidiendo una fecha o una autoridad para creer; dejemos alguna vez que el alma se arrebate en alas de la fe y crea por esa intuición misteriosa que la ilumina cuando ávida de sentimientos grandes, traspasa los umbrales santificados por el sello de los siglos y pide a las generaciones que se hundieron en el polvo, sucesos maravillosos y extraordinarios que la hagan olvidarse por un momento de la prosaica realidad de nuestra existencia. (52-53)

Al igual que los demás románticos conservadores, queda claro el ataque a la filosofía positivista de matriz ilustrada: «no siempre hemos de venir con los pergaminos en la mano» para comprobar que un hecho sea verdadero o menos; dejémonos mecer — sugiere el poeta— por la *duda*, ya que no es sino la «intuición misteriosa» que otorga al frío dato histórico todo el encanto de las cosas que fueron y que no se pueden comprobar de manera empírica.<sup>326</sup> Y añadimos que este concepto de tradición que Bécquer da a conocer a través de la *Historia* no es sino la semilla del que será el futuro programa de conservación de los restos del pasado presentado por Gustavo Adolfo en la carta IV *Desde mi celda*, aunque con una dimensión más concreta y menos idealizada.

---

<sup>325</sup> Además de eso, suponemos que el término “artista” incluya el de “poeta” ya que, como hace notar Comellas (2015: 234) citando a Schiller, es «el arte el que puede revelar el que nos proporciona una salida del mundo sensible», proyectándonos *de facto* hacia la dimensión ideal.

<sup>326</sup> «Mientras haya un misterio para el hombre, / ¡habrá poesía!» exclamaba el poeta en la rima IV.

Concluimos diciendo que la causa del fracaso de esta obra magna es interna y, probablemente, se debe a la gran mole de erudición. El mismo Bécquer escribirá tres años más tarde en una carta abierta que «para llevar a cabo ese proyecto era preciso luchar con grandes dificultades materiales y hacer estudios superiores a mi edad y ajenos a mi inclinación» («Si no acabó grandes empresas/ murió por acometerlas»<sup>327</sup> comentaba melancólicamente), haciendo seguramente alusión a la dificultad de manejar fuentes históricas tan voluminosas.<sup>328</sup>

Quizás no haya mal que por bien no venga y el fracaso de la grande empresa de la *Historia de los templos de España* no sea sino un impulso a la renovación: puede que ese sacudimiento del frío y aséptico dato histórico coincida de alguna manera con esa otra tarea de depuración que será el rasgo dominante no solo de sus rimas, sino también de las generales pinceladas intimistas de toda su obra en prosa.

### **5.3 «La venta de los gatos», ¿impresiones de un verdadero viaje a Sevilla o producto de la fantasía?**

La segunda obra becqueriana que vamos a analizar y que pertenece a la narrativa de viaje es «La venta de los gatos», publicada en *El Contemporáneo* sin firma en la sección «Variedades» los días 28 y 29 de noviembre de 1862.

Antes de analizar las pautas que definen este texto como “prosa impresionista” es necesario enmarcarlo en el contexto adecuado y establecer si el viaje a la ciudad del Betis se produjo realmente o más bien fue un producto de la fantasía del poeta sevillano.

Una de las primeras valoraciones que encontramos sobre el asunto se encuentra en la valiosa biografía de Rica Brown, la cual especula sobre un probable viaje de Gustavo Adolfo antes de 1862.

Rica Brown hace notar que en el relato Bécquer se refiere a una visita a Sevilla unos «diez o doce años» después de abandonar la ciudad de manera definitiva. La estudiosa (1963: 145) explica que la ampliación del intervalo temporal (Bécquer dejó Sevilla en 1854, así que si consideramos la fecha de publicación —1862— no habrían pasado diez o doce años sino ocho) servía para «indicar dramáticamente en la leyenda el

---

<sup>327</sup> Carta presente en el artículo periodístico de Juan de la Rosa González, «Comunicado del señor Bécquer, contestado por el señor Larra», *La Iberia*, 11 de noviembre de 1860.

<sup>328</sup> Estamos totalmente de acuerdo con las consideraciones de Benítez (1971: 81) cuando escribe que esos estudios «superiores a mi edad y ajenos a mi inclinación» son referidos, sin duda, a ese aspecto de la información histórica. En cambio, para más detalles sobre las vicisitudes de la carta abierta véase Robert Pageard, «Bécquer et *La Iberia*», *Bulletine Hispanique*, n. ° 4, 1954, 408-414.

cambio sufrido en todo el ambiente de la venta entre la primera visita del autor y la [supuesta] segunda».

Los cambios a que se refiere Brown son enumerados en el mismo texto de Gustavo Adolfo y se colocan al empezar la narración de la segunda visita del poeta a la venta sevillana:

Quando el azar me condujo de nuevo a la gran ciudad que con tanta razón es llamada la reina de Andalucía, una de las cosas que más llamaron mi atención fue el notable cambio verificado durante mi ausencia. Edificios, manzanas de casas y barrios enteros habían surgido al contacto mágico de la industria y el capital: por todas partes fábricas, jardines, posesiones de recreo, frondosas alamedas; pero por desgracia, muchas venerables antiguallas habían desaparecido. (Bécquer, 2004: 331)

Brown (1963: 145-146) califica estos cambios («fábricas, jardines, posesiones de recreo, frondosas alamedas») como «nada esenciales», es decir más bien pormenorizados, «que sugieren que su autor haya vuelto a recorrer aquellos lugares con la vista y no sólo con los ojos del recuerdo». No excluye que Valeriano Bécquer pudiera haberle relatado los cambios en la correspondencia (o en las cortas escapadas de Madrid de éste) sin embargo, «la manera de presentarlas, además del ambiente de autenticidad de que rebose la leyenda, dan sustancial apoyo a la posibilidad de una visita en persona.»

Más que detalles “nada esenciales” nos parecen más bien generales; es más, ya que también Larra en su «Jardines públicos» publicado en *La Revista Española* el 20 de junio de 1834 hacía notar como las últimas modificaciones urbanas preveían la instalación de espacios verdes «a imitación del extranjero» y que indicaban asimismo una «tendencia enteramente nueva». En otras palabras, pensamos que tampoco hiciera falta volver a Sevilla para comprobar unas transformaciones que interesaban más de una ciudad y que, de todos modos, se estaban llevando a cabo desde hace tres décadas.<sup>329</sup>

También Montesinos (2005: 110) sugiere que las vivencias tan sevillanas sobre sus continuos cambios fueran quizás reflejo de las cartas intercambiadas con Valeriano. Según él, en «La Venta de los Gatos» hay un diálogo que constituye un indicio del falso

---

<sup>329</sup> También hay que señalar que el texto transcrito por Rica Brown no es el original que figura en *El Contemporáneo* del 28 y 29 de noviembre de 1862. Tal como lo cita la estudiosa aparece en el tomo tercero de la edición de 1885 (46), a cargo de la Librería de Fernando Fé, (Madrid).

regreso. Hablando el autor con su interlocutor, le manifiesta el deseo de pasar «un rato de jarana» en la venta:

-¡Un rato de jarana! exclamó mi interlocutor, con una expresión de asombro que yo no acertaba a explicarme entonces: ¡un rato de jarana!

Pues digo que el sitio es aparente para el caso.

-¿Y por qué no? le repliqué admirándome a mi vez de sus admiraciones.

-La razón es muy sencilla, me dijo por último; porque a cien pasos de la venta han hecho el nuevo cementerio.

Entonces fui yo el que miré con ojos asombrados, y permanecí algunos instantes en silencio antes de añadir una sola palabra.

Volvimos a la ciudad y pasó aquel día, y pasaron algunos otros más, sin que yo pudiese desechar del todo la impresión que me había causado una noticia tan inesperada. (Bécquer, 2004: 332)

Montesinos (2005: 116) nos informa que el nuevo cementerio de San Fernando fue fundado en Sevilla el 1º de enero de 1853, es decir un año y medio antes de que Gustavo Adolfo abandonara para siempre la ciudad. Parece natural pensar que fuera para el poeta el recuerdo más reciente —y el que le causó “más impresión”— antes de la partida hacia Madrid. Gustavo Adolfo, según Montesinos, se delataría así «de la manera más simple».

Bécquer sí regresará a la ciudad del Betis, pero solo en 1863, aprovechando de la nueva línea del ferrocarril que unía Andalucía a la capital. Su sobrina Julia (1932: 77) lo recuerda así en sus memorias: «En el año 61 se casó Gustavo con Casta Esteban Navarro; en el 63 el matrimonio fue una temporada a Sevilla con su hermano Valeriano.» El año 1863 es importante porque de aquel viaje a Sevilla Gustavo Adolfo volvió a la corte con Valeriano y los dos hermanos permanecieron juntos sin volver a separarse.

Dicho esto, y sea «La Venta de los Gatos» un viaje real o imaginario, lo que nos importa es destacar las pautas que hacen de él unas “impresiones de viaje”. Empezamos subrayando el pintoresquismo del lugar donde se sitúa la venta, «en mitad del camino que se dirige al convento de San Jerónimo desde la puerta de la Macarena» (Bécquer, 2004: 327), en Sevilla. Y durante la descripción del *situ* donde tienen lugar los hechos del relato, Gustavo Adolfo permanece fiel al tópico romántico de la unión arquitectura-naturaleza, al estilo de Chateaubriand. Así presenta la venta:

Una parra añósísima, que retuerce sus negruzcos troncos por entre la armazón de maderos que la sostienen, vistiéndolos de pámpanos y hojas verdes y anchas, cubre como un dosel al estrado, el cual lo componen tres bancos de pino, media docena de sillas de anea desvencijadas y hasta seis o siete mesas cojas y hechas de tablas mal unidas. (*ib.*)

Aunque los elementos de la naturaleza (los «negruzcos troncos») se entrelazan con las estacas robustas del armazón de la venta «vistiéndolas de pámpanos y hojas verdes», no se trata del consabido escenario a lo Chateaubriand cargado de religioso patetismo y donde la vegetación alrededor enriquece en matices y color la ruina del templo gótico. Aun así, Bécquer remarca el aspecto de vejez de la venta definiéndola una «parra añósísima» con un estrado donde figuran media docena de sillas «desvencijadas» y seis o siete mesas «cojas».

A la visión de conjunto se añade la «madreselva» que se agarra a «las grietas de las paredes» y pende del tejado «semejando flotantes pabellones de verdura»<sup>330</sup> (*ib.*), la «torcida corriente» del Guadalquivir, sus «agrestes márgenes» y sus «curvas riberas», (331) términos propios del vocabulario pintoresco que se contraponen a la sensación de “pulido” del bello académico.

A la hora de describir el animado ambiente de la venta, el escenario se mantiene sí pintoresco, pero con un tono marcadamente costumbrista. Para dar cuenta de este abigarrado cuadro, es necesario transcribirlo entero:

Figuraos este paisaje animado por una multitud de figuras de hombres, mujeres, chiquillos y animales, formando grupos a cuál más pintorescos y característicos: aquí el ventero, rechoncho y coloradote, sentado al sol en una silleta baja, deshaciendo entre las manos el tabaco para liar un cigarrillo y con el papel en la boca; allí, un regatón de la Macarena que canta entornando los ojos y acompañándose con una guitarilla mientras otros le llevan el compás con las palmas o golpeando las mesas con los vasos; más allá, una turba de muchachas, con sus pañuelos de espumilla de mil colores y toda una maceta de claveles en el pelo, que tocan la pandereta, y chillan, y ríen, y hablan a voces en tanto que impulsan como locas el columpio colgado entre dos árboles; y los mozos del ventorrillo que van y vienen con bateas de manzanilla y platos de aceitunas; y las bandas de gentes del pueblo que hormigean en el camino; dos borrachos que disputan con un majo que requiebra al pasar a una buena moza; un gallo que cacarea esponjándose orgulloso sobre las bardas del corral; un perro que

---

<sup>330</sup> Como veremos más adelante en la carta tercera *Desde mi celda*, la vegetación que se mece flotando en el aire o en el agua será una de las imágenes predilectas becquerianas.

ladra a los chiquillos que le hostigan con palos y piedras; el aceite que hierve y salta en la sartén donde fríen el pescado; el chascar de los látigos de los caleseros que llegan levantando una nube de polvo, ruido de cantares, de castañuelas, de risas, de voces, de silbidos y de guitarras y golpes en las mesas, y palmadas y estallidos de jarros que se rompen, y mil y mil rumores extraños y discordes que forman una alegre algarabía imposible de describir. Figuraos todo esto en una tarde templada y serena, en la tarde de uno de los días más hermosos de Andalucía, donde tan hermosos son siempre<sup>331</sup>, y tendréis una idea del espectáculo que se ofreció a mis ojos la primera vez que, guiado por su fama, fui a visitar aquel célebre ventorrillo. (328)

Este cuadro dinámico está efectivamente permeado de *variedad*, no por casualidad se le describe como «pintoresco y característico»: el «regatón de la Macarena», las «muchachas con sus pañuelos de espuma y toda una maceta de claveles en pelo», «los mozos del ventorrillo que van y vienen con bateas de manzanilla y platos de aceitunas», «los caleseros que llegan levantando una nube de polvo» y, en general, «las bandas de gentes del pueblo que hormigean el camino» son todo lo que se puede definir genuinamente auténtico entre los tipos andaluces de mitad del siglo XIX.<sup>332</sup>

Pero hay más, el planteamiento de este cuadro tan multitudinario descrito por Gustavo Adolfo se inserta en una tradición que tiene que ver directamente con su familia y con unos cuantos pintores románticos que venían de Inglaterra. Por lo que se refiere a su familia, nos referimos en lo específico a su padre José María Domínguez Bécquer y, como veremos más adelante, a su tío Joaquín; por lo de los artistas ingleses hablamos de esos pintores que en los años treinta del siglo XIX fueron a Andalucía para estudiar a los grandes del pasado —Velázquez, Zurbarán y Murillo— y, a la vez, renovar la manera de pintar de los españoles.

Interesados por el pintoresquismo y el exotismo de las ciudades andaluzas, artistas como David Roberts<sup>333</sup>, David Wilkie, John Friedrich Lewis o Richard Ford se dedicaron durante sus estancias en España a pintar los monumentos y las festividades más célebres; aun así, la costumbre consolidada de realizar bocetos al aire libre hacía

---

<sup>331</sup> Esta expresión que se refiere a los días templados de Sevilla, «donde tan hermosos son siempre», en contraposición a ese Madrid «sucio, negro, feo como un esqueleto descarnado, tiritando bajo su inmenso sudario de nieve» denota un moto de nostalgia hacia su tierra querida desde la distancia. Quizás sea un indicio más para definir «La Venta de los Gatos» un viaje imaginario y no real.

<sup>332</sup> Hace notar Rubio Jiménez (2006: 169) que este *cuadro literario* «no disuena de la pintura de su tío Joaquín Bécquer *Vista de Sevilla desde la Cruz del Campo* (si se quita el fondo de la catedral)», la cual destaca por los colores brillantes y la profusión de *tipos* costumbristas.

<sup>333</sup> Ya nombramos a David Roberts y su relación con Genaro Pérez Villaamil.

que sus lienzos tuvieran un sentido de inmediatez y un colorismo nuevo, más dinámico respecto a la solemnidad neoclásica de los pintores españoles.<sup>334</sup>

En especial, fue David Roberts quien constituyó un impulso para la formación de una nueva escuela sevillana más orientada al paisajismo romántico. Durante su estancia en la capital andaluza en 1833, fue manteniendo contactos con los pintores locales a través del cónsul inglés Julian Williams. Tal como escribe Rubio Jiménez (2007: 49), la intermediación de Williams fue indispensable para escribir la historia de la pintura sevillana: durante la estancia de Roberts, eran muchos los pintores españoles que frecuentaban el consulado de Williams.

Por Antonio Giménez Cruz (2004: 279) remitimos las cartas que escribió Roberts durante su estancia sevillana. En una escribía que «Mis amigos españoles, hablo de los pintores, están muy interesados en lo que estoy pintando, y, en verdad, le confieso que todo ello está causando gran sensación en la ciudad.» En otra carta dirigida a Mr. Hay también especificaba que a pesar de la actitud agradable de estos pintores, «desgraciadamente se hallaban muy lejos de alcanzar la brillantez de sus paisanos, Velázquez o Murillo [...]» (289)

Aun así, de los que más beneficiaron del contacto con el pintor inglés fue el padre de Gustavo Adolfo, José María. Hablando de él, Williams en unas cartas de 1834-1835 dirigidas a Roberts escribía que «tiene numerosos encargos para pintar trajes [...]; también ha pintado muchos buenos retratos dentro de su estilo aunque más grandes, diría yo, de medio cuerpo. Algunos son excelentes.» En otro momento apunta: «Bécquer estuvo aquí ayer por la tarde y también me ruega que le dé recuerdos, y quiere que le diga que últimamente ha pintado una serie de cuadros a la acuarela que han tenido bastante éxito; dice tener trabajo para casi un año.» O después: «[Bécquer] acaba de llegar a Sevilla para hacernos una visita, y me ruega que le envíe sus mejores saludos. Ha estado muy ocupado pintando retratos de la joven reina.» (312)

Esta recíproca amistad con la mediación de Williams confirma que, de hecho, Roberts tuvo una gran influencia en el padre de Gustavo Adolfo.

Únicamente señalamos dos obras de ambos artistas en las que dicho influjo es bien visible: la primera es el dibujo fechado 1833 de David Roberts titulado *Torre árabe en Sevilla, llamada la Giralda* (fig. 4); la segunda es el óleo de Bécquer fechado 1836 y titulado *La Giralda, vista desde la calle Placentines*. Destaca el parecido entre

---

<sup>334</sup> Véanse detalles en Jesús Rubio Jiménez, *José María Domínguez Bécquer*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2007.

los dos: en ambos la Giralda aparece en el centro de la composición, observada desde la misma calle, y es de grandes dimensiones respecto a los *personajillos* abajo. Aun así, la muchedumbre en la obra de Roberts es más abigarrada, los colores más brillantes y, en general, hay un pintoresquismo más hiriente (los muros del edificio de la derecha aparecen más agrietados) respecto al óleo de Bécquer.

Algunos de los pintores que en Sevilla beneficiaron de los románticos ingleses luego fueron a implantar la nueva manera de pintar en Madrid; ejemplos de este flujo de artistas fueron el ya citado Genaro Pérez Villaamil, Antonio María Esquivel o José Gutiérrez de la Vega.

Consideramos Pérez Villaamil el ejemplo más pertinente por la enseñanza directa que recibió de Roberts en los meses que coincidieron en la capital andaluza<sup>335</sup>. Del pintor inglés recibió también el ideal de conservación de los bienes arquitectónicos del pasado; de hecho, si es verdad que los románticos ingleses fueron un soplo de aire fresco para los españoles, con su interés en lo exótico y en los monumentos impulsaron a estos últimos a reflexionar sobre su patrimonio. El resultado era un nuevo interés por preservar todo lo que pertenecía al pasado y hacer frente a su destrucción.

Ya en el número del 9 de octubre de 1836 del *Semanario Pintoresco Español*, con motivo de la exposición de cuadros organizada por la Academia de San Fernando en ese mismo año, se hablaba de Pérez Villaamil como el renovador de la pintura y como infatigable *conservador*:

El profesor que se hace más notable en esta exposición, tanto por la cantidad de los cuadros que ha presentado, cuanto por la originalidad e importancia de los asuntos que trata, es el señor *Villa-ami'* [sic]; por cuya asombrosa fecundidad y la manera ingeniosa y pintoresca de describir objetos nacionales, no dudamos apellidarle el *Scribe* de nuestros pintores. [...] Prolijo sería el entrar en el análisis detallado de estos cuadros, participando todos del género peculiar de este profesor, tanto en la entonación del colorido, como en la prolijidad y estudio del dibujo e inteligencia de la perspectiva. [...] No concluiremos este párrafo sin tributar al Señor Villa-amil el testimonio de aprecio que merece por su

---

<sup>335</sup> Reiteramos lo escrito en el n. 146 (1846) en *The Quarterly Review* sobre Pérez Villaamil, el cual se consideraba «an imitator, at a respectful distance, of David Roberts, whose charming landscapes and architecture have long been to his continental colleagues at once a model and a stumbling block». Giménez Cruz (2004: 415-417) aporta documentos que testifican la enseñanza directa de Roberts al pintor gallego y su posterior intercambio de cartas. También señalamos el estudio con magníficas ilustraciones, *La España romántica. David Roberts y Genaro Pérez Villaamil*, edición de Claudia Hopkins, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Centro de Estudios Europa Hispánica, Instituto Ceán Bermúdez, 2021.

extraordinaria laboriosidad, y el patriótico celo con que sin estímulo ni protección alguna, trabaja incansablemente en trasladar nuestras riquezas naturales y artísticas, visitando a su costa los pueblos que las contienen aún con el triste convencimiento de no tener otra recompensa que el aprecio de las personas inteligentes y amantes del país.

Seis años después de la exposición, Villaamil se dedicará a la publicación de los ya citados tomos *La España artística y monumental*, insertándose éstos en la corriente del pintoresquismo español junto a los periódicos y a *Recuerdos y Bellezas de España* de Parcerisa, Quadrado y Piferrer.

Son estos, entonces, los presupuestos en que se inserta la escritura de Gustavo Adolfo, subrayando en primer lugar la influencia directa por parte de su padre en la construcción de un paisaje sevillano que tiene sus orígenes en el ejercicio pictórico orientado hacia el pintoresquismo romántico.<sup>336</sup> Es así que toda la aportación de los pintores ingleses en Andalucía, la formación de una nueva escuela sevillana y la sucesiva difusión de su género y estilo en Madrid serán trasladados al papel en textos como «La Venta de los Gatos»: el gentío de la venta será el mismo que aparece en los lienzos de David Roberts y los de su padre José María, asemejándose los tipos costumbristas a los numerosos *figurines* pintados por este último.

En la segunda parte del relato, Bécquer describe de manera pormenorizada la transformación sufrida por el entorno sevillano. Un estado de abandono envuelve la Venta de los Gatos a causa de la construcción del nuevo cementerio de San Fernando:

Desde luego, puedo asegurar que estaba mucho más ruinoso, abandonado y triste. La sombra del cementerio, que se alzaba en el fondo, parecía extenderse hasta él, envolviéndole en su oscura proyección como en un sudario. (Bécquer, 2004: 333)

Influenciado por la atmósfera triste y lóbrega, Bécquer da cuenta también de sus “impresiones”. Como afirma Rica Brown (1963: 192), sus sensaciones anímicas están acordes con la naturaleza exterior:

Bien fuese que la tarde estaba un poco encapotada, bien que la disposición de mi ánimo me inclinaba a las ideas melancólicas, lo cierto es que sentí frío y tristeza, y noté un silencio

---

<sup>336</sup> Señalamos que el dibujo para la lámina titulada «La Feria de Mairena» de *La España Artística y Monumental* de Villaamil fue realizado por José María Domínguez Bécquer. La leyenda de la litografía recita: «La feria de Mayrena / La foire de Mayrena. Bécquer lo dibujó. G. P. de Villa-amil dirigió. Lith. par Bayot. Paris, chez A. Hauser, Boul.<sup>a</sup> des Italiens, 11.»

que me recordaba la completa soledad, como el sueño recuerda la muerte. Anduve un rato sin detenerme, acabé de cruzar las huertas para abreviar la distancia y entré en el camino de San Lázaro, desde donde ya se divisa en lontananza el convento de San Jerónimo. Tal vez será una ilusión; pero a mí me parece que por el camino que pasan los muertos hasta los árboles y las hierbas toman al cabo un color diferente. Por lo menos allí, se me antojó que faltaban tonos calurosos y armónicos, frescura en la arboleda, ambiente en el espacio y luz en el terreno. (Bécquer, 2004: 333)

En este lenguaje pictórico Gustavo Adolfo usa una escala de grises para describir una tarde que «estaba un poco encapotada». Su narración incluso llega a alcanzar los tonos sombríos de la tradición romántica a lo Espronceda al describir las figuras del cementerio:

El paisaje era monótono; las figuras, negras y aisladas. Por aquí, un carro que marchaba pausadamente, cubierto de luto, sin levantar polvo, sin chasquido de látigo, sin algazara, sin movimientos casi; más allá, un hombre de mala catadura con un azadón en el hombro, o un sacerdote con su hábito talar y oscuro o un grupo de ancianos mal vestidos y de aspecto repugnante, con cirios apagados en las manos, que volvían silenciosos, con la cabeza baja y los ojos fijos en la tierra. (*ib.*)

Al ambiente grisáceo del día encapotado se añade la descripción tétrica y casi horrificada de los negruzcos personajes del cementerio, a los cuales se añadirán después elementos como la soga de un columpio semejándose a «la cuerda de una horca, oscilando aun después de haber descolgado un reo» y las figuras humanas de dos sepultureros, entretenidos en concertar «en voz baja un robo sacrílego» (335). Lejos estamos de las cálidas tonalidades de la Sevilla pintadas en los lienzos; asimismo como lejos se encuentran las ensoñaciones doradas del año anterior, escritas en la reseña a *La Soledad* de Augusto Ferrán:

Sevilla, con todas las tradiciones que veinte centurias han amontonado sobre su frente, con toda la pompa y la gala de su naturaleza meridional, con toda la poesía que la imaginación presta a un recuerdo querido, apareció como por encanto a mis ojos, y penetré en su recinto, y crucé sus calles, y respiré su atmósfera, y oí los cantos que entonan a media voz las muchachas que cosen detrás de las celosías, medio ocultas entre las hojas de las campanillas azules; y aspiré con voluptuosidad la fragancia de las madre selvas, que corren por un hilo de balcón a balcón, formando toldos de flores; y torné, en fin, con mi espíritu a

vivir en la ciudad donde he nacido, y de la que tan viva guardaré siempre la memoria.  
(Bécquer, 2004: 487)

Los sueños dorados de la ciudad querida han desaparecido: en ese paseo que va desde la puerta de la Macarena hasta el convento de San Jerónimo, «la impresión» que Gustavo Adolfo experimenta «solo puede compararse a la que sentimos en esos sueños en que las cosas son y no son a la vez y los sitios en que creemos hallarnos se transforman en parte de una manera estrambótica e imposible» (333), preanunciando ese tópico del duermevela que encontrará su fortuna en la carta primera *Desde mi celda*.

Añadimos que la prosa impresionista de Bécquer no sólo tiene que ver con la descripción del ventorrillo, ahora ya decaído, y con sus sensaciones anímicas impregnadas de romanticismo; en «La Venta de los Gatos» hay un inicio de *otra* prosa de impresiones que cuenta con el retrato de una España en plena evolución, hasta perfilarse la que llamamos *sociedad moderna*.

El resultado son unas “nuevas impresiones de viaje”, ahora ya actualizadas respecto al romanticismo puro. El primer ejemplo que encontramos es la descripción de una Sevilla transformada en el aspecto. Retomemos el párrafo analizado por Rica Brown:

Cuando el azar me condujo de nuevo a la ciudad que los poetas en su hiperbólico lenguaje llaman «reina de la Andalucía», una de las cosas que más vivamente me impresionaron fue sin duda la completa transformación en el espacio de tiempo que duró mi ausencia. Yo dejé una Sevilla y encontraba otra muy diferente. Yo dejé una ciudad grande, hermosa sin afectación, tal vez con abandono, llena de un encanto propio, con un aspecto y una fisonomía originales y característicos, y la hallé tan mudada que solo puedo comparar el efecto que me hizo al verla con el que experimentaría un entusiasta de nuestras costumbres y nuestros trajes típicos al tropezar una cigarrera del barrio de Triana con una crinolina a la emperatriz, un sombrero de tope alto y el pelo a la Fuoco.<sup>337</sup> Tan extraño, tan antiarmónico, y perdóneme la civilización, encontré la mezcla de carácter andaluz y barniz francés que veía en todo lo que me rodeaba. (331)

La abigarrada muchedumbre de tipos auténticos sevillanos deja de existir, ahora lo que se percibe es un dinamismo palpable, aunque indudablemente nuevo. De hecho, la ciudad ya no es «hermosa sin afectación», «llena de un encanto propio» y con «un

---

<sup>337</sup> Nota de Estruch Tobella (en Bécquer, 2004: 1657): «Se refiere a la emperatriz Eugenia de Montijo y a la bailarina italiana Sofia Fuoco. Ambas marcaban las modas femeninas.»

aspecto y una fisonomía originales y característicos» ya que la autenticidad se ha perdido por la invasión de la moda francesa e italiana. La ciudad típica que se encamina hacia el *fin de siècle*, con sus cafés *liberty* y sus estaciones de hierro y cristal, empieza a perfilarse.

Es probable que Gustavo Adolfo se sintiera atraído por los cambios que experimentaba la ciudad —es de creer que, al menos, los observara con la curiosidad de los *intelligentes*—; aun así, la nota de nostalgia ante una época que se va hace que todo le parezca «extraño» y, cuanto menos, «antiarmónico». Si Mesonero Romanos lamentaba la pérdida del «brasero nacional» ya en 1841<sup>338</sup>, Gustavo Adolfo —y calculamos que la visión de la capital andaluza corresponda a sus recuerdos antes de 1854— rememora desde la lejanía los majos, las cigarreras, los bailaores y los guitarristas sevillanos. Es evidente la huella del *volksgeist* de Herder: los rasgos “primitivos” de la nación desaparecen, sepultados por las capas de civilización sucesivas y por las primeras señales de cosmopolitismo.

En su tesis sobre el *Das Volk* herderiano, Georgiana R. Simpson (1921: 14) escribe que la autenticidad de un pueblo «never advanced beyond primitive grades of culture» ya que los rasgos de los pueblos permanecen más auténticos cuanto menos sufren las influencias del entorno.<sup>339</sup>

Y Gustavo Adolfo insiste en el contraste autenticidad/civilización también en la segunda parte del relato, al relatar la historia, escrita a manera de parábola, de la relación amorosa entre Amparo y el hijo del ventero, sacada la primera por este último «de la Casa de Expósitos<sup>340</sup> cuando pequeña». (Bécquer, 2004: 334) De este binomio, se sobrepone a la primera de las dos categorías el “estado de inocencia” de la muchacha, «criada —tal como le cuenta el ventero al poeta— aquí [en la tradicional Sevilla], al aire libre, entre el bullicio y la animación de la venta»; mientras la segunda corresponde a la a la corrupción del estado idílico una vez que Amparo, al resultar «hija de un señor

---

<sup>338</sup> «El brasero se va, como se fueron las lechuguillas y los gregüescos, y se van las capas y las mantillas, como se fue la hidalguía de nuestros abuelos, la fe de nuestros padres, y se va nuestra propia creencia nacional» escribía el *Curioso Parlante* el 19 de diciembre de 1841 en el *Semanario Pintoresco Español* (véase también Ramón de Mesonero Romanos, *Escenas y tipos matritenses*, edición de Enrique Rubio Cremades, Madrid, Cátedra, 2012, 431-440). Realiza un exégesis del asunto José Escobar en su artículo «El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo romántico español», en *Revisión de Larra, Annales littéraires de l'Université de Besançon*, París, Les Belles Lettres, 1983, 161-165.

<sup>339</sup> «These primitive specimens have the most pronounced racial individuality because civilization has not interfered with the influences of environment.» (*ib.*)

<sup>340</sup> En la Casa de Expósitos de Sevilla (o Casa Cuna) se acogían a los niños desamparados.

muy rico», es arrancada forzosamente del entorno familiar de la venta.<sup>341</sup> El final deja un sabor amargo y adquiere los tintes de la leyenda popular al enterarse el enamorado del fallecimiento de la muchacha —«al cabo [volvió a verla], pero la vio muerta [...]»— y, como consecuencia de ello, enloquecer sin remedio —«después se volvió loco —cuenta el ventero— y loco está.» (*ib.*)—

Y quizás Gustavo Adolfo piense también en el *volksgeist* redactando la ya citada reseña a la colección de cantares *La Soledad*: al afirmar que «la poesía popular es la síntesis de la poesía» (una poesía «breve» y «seca», «que brota del alma como una chispa eléctrica») puede que con la palabra “síntesis” se refiera esos caracteres únicos y primerizos de los pueblos, cuyo *milieu* permanece inalterado por no entrar en contacto con la pluralidad de la corte.

Anticipamos que este tema de los pueblos alejados de la civilización —y por eso, *originales*— será sucesivamente expresado en las cartas *Desde mi celda* con el tópico “menosprecio de la corte y alabanza de la aldea” y en algunos cuadros de costumbre publicados por los hermanos Bécquer en *El Museo Universal*.

Concluimos aquí nuestra incursión en el relato «La Venta de los Gatos», no sin especificar que más adelante habrá que reanudar su tema con «La feria de Sevilla» de 1869: éste también, de hecho, será otro ejemplo de prosa impresionista que llamamos *fronteriza* por situarse entre el llanto por la tradición perdida —o con riesgo de desaparecer— y las primeras pinceladas de un entorno más permeado de realismo donde el retratado, en este caso, será la *modernidad* de fin de siglo.

#### **5.4 La prosa impresionista de las cartas *Desde mi celda* entre romanticismo y realismo**

En este capítulo analizaremos la que probablemente sea la obra magna de la prosa de Bécquer denominada “impresiones de viaje”, es decir las cartas *Desde mi celda*.

---

<sup>341</sup> Rubio Jiménez (2006: 171), en cambio, vislumbra en Amparo «la encarnación de la mujer soñada» al verla el poeta por primera vez en la venta durante su visita a la ciudad «diez o doce años» antes: «Desde luego mis ojos se fijaron en una de las muchachas que armaban un alegre corro alrededor del columpio. Era alta, esbelta, delgada, levemente morena, con unos ojos adormidos, grandes y negros, y un pelo más negro que los ojos.» (Bécquer, 2004: 328). El tema, por otro lado, es interrelacionado con el de la “insuficiencia de la palabra” que Gustavo Adolfo expresa unas líneas más adelante. De hecho, al entregar al hijo del ventero el bosquejo que había realizado de la mujer escribe como casi suspirando: «Abrí mi cartera, saqué el papel y se lo alargué sin decir una palabra». (330) Y sobre este último aspecto observa bien Rubio Jiménez (2006: 172): «La mujer ideal, apenas bosquejada en el papel, escapaba así de sus manos sin que acierte a decir una palabra.» *Cfr.* también, como texto imprescindible para el tema, Juan María Díez Taboada, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las rimas de G. A. Bécquer*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.

Publicadas entre mayo y octubre de 1864 en *El Contemporáneo* bajo el epígrafe de «Variedades», al igual que «La Venta de los Gatos» constituyen un ejemplo de impresiones *fronterizas* entre las ensoñaciones de la tradición romántica y una manera de observar la realidad más cercana y realista.

Antes de adentrarnos en la narración de las cartas, será oportuno dar cuenta del contexto y del lugar en que se enmarcan.

El lugar es el monasterio cisterciense de Santa María de Veruela, situado en las cercanías del Moncayo, otro de los frecuentes destinos de las *expediciones* de los viajeros románticos. En el cenobio se quedaron Gustavo Adolfo, su mujer Casta, su hermano Valeriano y los respectivos hijos durante acerca de un año.

Los estragos de la invasión napoleónica en 1808, el abandono en 1820 al decretar Fernando VII la disolución de las ordenes monacales y la desamortización de Mendizábal en 1835, habían transformado el cenobio en un sitio —entre muchos otros— decaído y arruinado.

Sin embargo, el monasterio escapó de un total decaimiento gracias a una subasta que se produjo en 1844 y a la creación de una Junta de Conservación. En 1846, se realizaron unas obras de restauración financiadas por la Comisión Central de Monumentos de la Academia de San Fernando, de la que el pintor Valentín Carderera era responsable de dos secciones, hasta la reapertura del culto religioso en la iglesia en 1849. En 1851 se creó una hospedería y en 1857 se consiguió dinero de la Real Academia de Bellas Artes para su mantenimiento.<sup>342</sup>

Hay que decir que acercarse al monasterio de Veruela en la primera mitad del siglo XIX constituía una de esas aventuras no exenta de peligros tanto por su posición aislada como por la escasez de medios de comunicación entre el cenobio y los centros más poblados. El sitio, entonces, era uno de esos lugares agrestes permeados de romanticismo que daban lugar a las más hermosas ensoñaciones.

Hemos citado en el capítulo III la descripción de la visita a la iglesia del monasterio realizada por Parcerisa y Quadrado en 1844 viendo como la oscuridad que envolvía el interior del espacio sagrado desataba en los dos viajeros unas sensaciones de sobrecogimiento: acuértese cómo Quadrado hablaba de «oscuras galerías» y de un crucero anchuroso y alto que «desahoga y sublima el ánimo», a la par que consideraba la nave principal como «soberbia» e «imponente».

---

<sup>342</sup> Más detalles en Jesús Rubio Jiménez, «Introducción», en Gustavo Adolfo Bécquer, *Desde mi celda*, Madrid, Cátedra, 2011, 11.

Aun así, tanto las obras de mantenimiento de la Junta de Conservación como la financiación de la Comisión Central de Monumentos hacían que se mirara la desolada abadía con ojos diferentes: de hecho, la apertura de la hospedería en 1857 había transformado el monasterio en un verdadero y propio lugar para veraneantes.

Rica Brown (1963: 235), siguiendo los estudios de Blanco Trías, habla de la presencia de un capellán para que custodiase la imagen de la Virgen de Veruela, regresada al monasterio en 1846, «y que sirviese de mayordomo en la administración del monasterio» el cual «se abría en la temporada de verano para recibir algunas familias que se instalaron en sus espaciosas celdas.»

Expresiones como «temporada de verano» significaban un cambio en la manera de viajar. Ventura Ruiz Aguilera (1867: VI) lo explica así en *La Arcadia moderna, colección de églogas e idilios realistas y de epigramas*:

La población de la ciudad invade la aldea, aunque temporalmente, por temor al fastidio, y casi siempre obedeciendo unas veces a la moda, otras a prescripciones higiénicas o terapéuticas; y en virtud de una especie de reflujo, la población de la aldea invade la ciudad, sirena que atrae de un modo irresistible, y que a menudo es elegida como punto de residencia fija; y en este movimiento vertiginoso, en esta fiebre expansiva, en esta visible y recíproca fusión (a que en primer término, quizá, contribuyen la baratura y la rapidez de las comunicaciones), vánse borrando de la ciudad y de la aldea los rasgos verdaderos y aun los convencionales característicos, la fisonomía individual que las diferenciaban en otros tiempos.

Es esta nueva «fiebre expansiva» la que empujaba los veraneantes a crear un circuito dinámico que iba de la ciudad a la aldea —y al revés—, a la par que el paisaje iba transformándose por el número creciente de infraestructuras y vías de comunicación. El resultado era una idea de viaje nuevo que quedaba cada vez más lejos de la sensibilidad de los expedicionistas de primera hora y abarcaba un realismo más conforme a las circunstancias.

Volviendo al monasterio verolense, percibimos este sentido de realidad en el jocosos «Romance» que daba cuenta de las excelencias del lugar para atraer a los veraneantes. Presentando el cenobio como un idílico *sitio de verano*, en una estrofa leemos que

Cada cuarto es una casa,  
una habitación completa,

y sólo por ironía  
las pudieron llamar celdas [...] <sup>343</sup>

Notamos cómo este otro término «habitación completa» sea más realista y ya lejos de los peligros de las expediciones, acercándose a la idea de los alojamientos para turistas de los modernos *hoteles*.

También el guevariano tópico «menosprecio de la corte y alabanza de la aldea», retomado tanto por los románticos como por los ilustrados, aparece actualizado. El «Romance» recita:

¿Se hunde el mundo? ¡Pobrecito!  
Casi lo siento de veras:  
mas no llegue aquí el rumor,  
y que se hunda cuando quiera. (*ib.*)

Vemos cómo el tema del alejamiento del «mundanal ruido» aparezca casi como una estrategia comercial, a la manera de publicidad turística.

Tres años después, Gustavo Adolfo seguirá parcialmente las huellas del «Romance»: en sus cartas presentará el cenobio como el «Escorial de Aragón», balanceándose entre la ensoñación romántica y una visión de la realidad más cercana y realista, apta a recoger los detalles de los quehaceres cotidianos.

A estas alturas, es oportuno enmarcar cronológicamente la estancia en el monasterio de los hermanos Bécquer. A pesar de que no se puedan precisar unas fechas exactas, ha sido posible reconstruir un corte temporal *grossomodo* correcto a través de los escritos de Gustavo Adolfo y los dibujos de Valeriano; ambos elementos, de hecho, atestiguan el paso de los dos hermanos por el monasterio cisterciense.

Montesinos (2005: 230) en su biografía escribe que «Casta acompañó a su marido en aquella prolongada estancia verulense [sic] que comenzó en el invierno del 63 para terminar en la primavera del 64». De hecho, por Rubio Jiménez cogimos que hay unos dibujos fechados 30 y 31 de diciembre de 1863 en el álbum de Valeriano titulado

---

<sup>343</sup> Seguimos las huellas de Romero Tobar y señalamos que el «Romance» apareció en el folleto titulado *El Monasterio de Veruela. Sitio de verano* (Zaragoza, Imp. y lib. de Vicente Andrés, 1861). Fue también publicado en el periódico zaragozano *El Saldubense* (colocado abajo, a la manera de folletín) del 20 de junio de 1861 (1-2) desde el que extraemos la cita.

*Expedición de Veruela*.<sup>344</sup> Del 30 de diciembre son: una vista apenas abocetada de Vera de Moncayo, un retrato de Gustavo Adolfo apoyado a un árbol (fig. 5) y, por último, unas lugareñas de Vera de Moncayo trabajando en el campo. Del 31 diciembre, en cambio, vemos un retrato de Gustavo Adolfo fumando entre las ruinas del castillo de Trasmoz (fig. 6) y otro paseando en las cercanías del castillo (fig. 7).<sup>345</sup> Las pequeñas dimensiones de los personajes respecto al entorno y la actitud melancólica del poeta entre ruinas califican estos dibujos como sumamente románticos; aun así, la *inmediatez* del trazo del lápiz de Valeriano les otorga una cotidianidad mucho más realista y cercana.

Volviendo a la cronología de la estancia verolense de los dos hermanos, Rica Brown (1963: 255) escribe que por el susodicho álbum de Valeriano, la *Expedición de Veruela*, «sabemos que el 19 de julio Valeriano estaba ya en la playa de Algorta»<sup>346</sup>. Gustavo Adolfo seguirá a su hermano, lo atestigua una carta enviada a sus suegros donde les comunica su partida «hacia los baños del Norte»:

Los negocios no han salido mal arreglados, de modo que yo me estaré por estas tierras hasta junio, que iré a tomar los baños de mar en Bilbao, a fin de estar bien para el otoño, época en que volveremos a Madrid.<sup>347</sup>

Gustavo Adolfo regresará a Madrid y publicará en *El Contemporáneo* los artículos «Los Campos Elíseos», fechado 7 de agosto de 1864, y «El calor», fechado 16 de agosto, donde rememora:

---

<sup>344</sup> Fue uno de los tres álbumes que la mujer de Valeriano, Winnefred Cohan, vendió al mercado inglés con la mediación de la embajadora de Inglaterra. Tras sucesivas adquisiciones lo descubrió Ángel del Río en 1936 (otorga detalles Castillo Monsegur en Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer, 2003a, 8-1). Se encuentra en la biblioteca de arquitectura de la Universidad de Princeton, en Estados Unidos. Se expusieron sus imágenes al público durante el congreso «Los Bécquer y el Moncayo», 1990, del que retomaremos unos artículos más adelante.

<sup>345</sup> En orden, nos referimos a las ilustraciones n. 34, 47, 48, 35, 49 del tomo II «Expedición de Veruela. Pinturas» de la *Obra completa*.

<sup>346</sup> En la edición de Castillo Monsegur vemos los dibujos a los que hace referencia Brown. Destacan por su hermosura el boceto de las lugareñas de Algorta en sus labores cotidianas, fechado 19 de julio de 1864, (ilustración n. 17) y el de los dos niños en el muelle de Algorta, fechado 20 de julio de 1864 (ilustración n. 21). También en este caso, el rápido trazo otorga más realidad a estos tipos costumbristas.

<sup>347</sup> Carta entera en la «Introducción» de Rubio Jiménez en Bécquer (2011: 74) retomada en el artículo de Gerardo Diego, «Casta y Gustavo. Cartas inéditas», *La Nación* de Buenos Aires, 14 de junio de 1942. Tal como observa Rubio Jiménez, en realidad la salida para las payas del Norte se produjo en julio y no en junio.

Hará cosa de unos quince o veinte días, cuando no sin haberme dado antes mi remojón de costumbre, y mientras respiraba la fresca brisa del mar en la deliciosa playa de Algorta, desdoblé un periódico de Madrid, de cuyo nombre aunque quisiera no podría acordarme [...].

Tanto para Montesinos como para Rica Brown (1963: 255) la permanencia en el cenobio terminaría entonces el 17 de julio de 1864 al abandonar los dos hermanos las celdas y dirigirse al Norte. Aun así, es oportuno ampliar la estancia a la vista del otro álbum de dibujos de Valeriano, el denominado *Spanish Sketches*<sup>348</sup>, donde aparecen los bocetos de un tipo costumbrista, fechado 3 de octubre de 1864, y el de un *personajillo* encima de una escarpada rocosa en las inmediaciones de Veruela, fechado 7 de octubre de 1864 (ilustraciones n. 30 y 61). También aparece un retrato de Gustavo Adolfo leyendo recostado en un entorno natural donde aparece la escrita «Beruela» y fechado 27 de septiembre de 1864 (fig. 8). Esto confirma lo que escribe Ramón Rodríguez Correa, bajo indicaciones del propio Gustavo Adolfo, el 12 de octubre de 1870 en el homenaje a la muerte de Valeriano publicado en *La Ilustración de Madrid* (15): «El año 61 vino a reunirse a Madrid con su querido hermano D. Gustavo, y habiéndose trasladado éste, gravemente enfermo, al monasterio de Veruela, pasaron allí un año, completamente aislados.»<sup>349</sup>

Aparecen algo menos detalladas las memorias de Julia Bécquer (1932: 77), la cual recuerda que tanto ella como su padre estuvieron «en el Monasterio de Veruela con Gustavo y Casta algún tiempo.»

En resumidas cuentas, Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer con sus respectivas familias se quedaron en el monasterio verolense desde finales de 1863 hasta octubre de

---

<sup>348</sup> Jesús Rubio Jiménez y Ricardo Centellas Salamero facilitan una reproducción del álbum en *Viajeros románticos en el Monasterio de Veruela. "Spanish Sketches": un álbum inédito de Valeriano Bécquer*, edición y catálogo de Jesús Rubio Jiménez & Ricardo Centellas Salamero, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Patronato Provincial de Turismo, 1999, 125-197. Escribe Castillo Monsegur (en Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer, 2003b: 11), que su título, *Spanish Sketches*, «recuerda el de las obras de innumerables viajeros románticos ingleses que tras fugaz viaje por nuestro país rivalizaban en dejar en sus libros constancia de una esencia personalmente captada [...]. Previsiblemente proviene, por ello, de uno de los tres cuadernos de dibujo con la que la mujer de Valeriano, Winnefred Coghlan, arrambló a la muerte de su marido y logró luego vender con la ayuda de la embajadora de aquel país. [...] No sabemos si la manipulación del álbum original para componer este nuevo fue realizada por la propia Winnefred o se efectuó posteriormente en Inglaterra con el material que ella le proporcionara.» Rubio Jiménez ha encontrado el álbum y ha mediado su adquisición por la Biblioteca Nacional de España, donde actualmente se encuentra. A tal propósito, véase Jesús Rubio Jiménez, «Spanish Sketches: un nuevo álbum de Valeriano Bécquer», *El Gnomon. Boletín de estudios becquerianos*, n. ° 2, 1993, 73-78 y Valeria Grancini, *La estancia de Gustavo Adolfo Bécquer en el monasterio de Veruela y la transposición del mito romántico*, Roma, tesi triennale, Università degli Studi Guglielmo Marconi, 2016, 149.

<sup>349</sup> Se trata de una semblanza escrita tras la lectura de unas notas de Gustavo Adolfo (véase Rafael Montesinos, 2005: 370)

1864, realizando en este lapso temporal unos viajes de ida y vuelta tanto a las playas de Algorta como a Madrid. A tal propósito, subrayamos la vuelta a la corte de Gustavo Adolfo en agosto de 1864; de hecho será desde la capital que el poeta saldrá hacia San Sebastián para contar sus impresiones sobre la inauguración de la línea férrea del Norte, fijadas en el memorable relato «Caso de ablativo», que analizaremos más adelante.

Durante la estancia en el cenobio, Gustavo Adolfo envió a *El Contemporáneo* ocho cartas denominadas *Desde mi celda* en la sección «Variedades» del periódico; publicará también una novena carta sobre la historia fundacional del monasterio ya instalado en la corte.

La primera carta fue publicada sin firma el 3 de mayo de 1864 y presenta una pormenorizada relación del viaje desde Madrid hasta el monasterio. Se trata de una narración “de impresiones” donde Gustavo Adolfo destaca el contraste entre la ciudad y el campo; aun así, por un lado encontramos los consabidos tópicos de los románticos conservadores al describir el monasterio y su entorno natural; por otro, el retrato del dinamismo de la vida moderna y de una sociedad en plena transformación. La carta da cuenta enseguida de este contraste; de hecho, desde su celda, Bécquer (2011: 159) escribe que

en el fondo de este valle, cuya melancólica belleza impresiona profundamente [y] cuyo eterno silencio agrada y sobrecoge a la vez, diríase, por el contrario, que los montes que lo cierran como un valladar inaccesible, nos separan por completo del mundo.

Además de los temas típicamente románticos, al igual que la atmósfera melancólica que «impresiona profundamente», la sensación de sublimidad que «agrada y sobrecoge a la vez» es acrecentada por la posición de aislamiento del monasterio. De hecho, esos montes y valles inaccesibles que lo «separan por completo del mundo» hacen que el vaivén de la ciudad aparezca como un recuerdo lejano y confuso:

Ayer, con vosotros, en la tribuna del Congreso, en la redacción, en el teatro Real, en *La Iberia*; hoy, sonándose aún en el oído la última frase de una discusión ardiente, la última palabra de un artículo de fondo, el postrer acorde de un andante, el confuso rumor de cien conversaciones distintas, sentado a la lumbre de un campestre hogar, donde arde un tronco de carrasca, que salta y cruje antes de consumirse, saboreo en silencio mi taza de café, único exceso que en estas soledades me permito, sin que turbe la honda calma que me rodea otro ruido que el del viento que gime a lo largo de las desiertas ruinas y el agua que lame los altos

muros del monasterio o corre subterránea atravesando sus claustros sombríos y medrosos.  
(160-161)

A pesar de que las vivencias de la corte se reduzcan a un sonido que se atenúa cada vez más por el ruido constante del viento que «gime a lo largo de las desiertas ruinas», lo recordado por Gustavo Adolfo como la «discusión ardiente», «la última palabra de un artículo de fondo», el «postrer acorde de un andante» y «el confuso rumor de cien conversaciones distintas» transmiten la imagen dinámica de la que denominaríamos “vida moderna”: ese vaivén tan bien descrito, aunque recordado desde la distancia, nos recuerda las escenas burguesas retratadas en rápidas pinceladas por los pintores impresionistas y postimpresionistas. Asimismo, también nos parece una primitiva muestra de la que Galdós (2004: 21) seis años más tarde, en sus *Observaciones sobre la novela contemporánea*, habría llamado el «círculo formado por nuestros amigos [y] nuestros conocidos», una multitud, en definitiva, «de personas que vemos perfectamente y no conocemos».

La prosa romántica becqueriana se tiñe así de realidad, pauta de esa corriente literaria heredera de los *cuadros* a lo Mesonero Romanos. Como veremos, de este último retomará incluso la nota satírica típica costumbrista, aunque de manera más atenuada y bondadosa.

Un ejemplo es el viaje en tren que Gustavo Adolfo realiza desde Madrid hasta Tudela, primera de las etapas antes de alcanzar el monasterio. La referencia al *Curioso Parlante* y a otros costumbristas se nota a la hora de relatar los episodios ocurridos en los diversos medios de transportes; hechos éstos, afirma el poeta (2011: 163), que si estuvieran trazados «por pluma más avezada que la mía a esta clase de estudios bastarían a bosquejar un curioso cuadro de costumbres.»

Antes de presentar a los primeros *tipos* del cuadro, Gustavo Adolfo se detiene en describir el que entonces constituía una novedad en el panorama de los medios de transporte: el ferrocarril. La primera impresión, entonces, es provocada por el tren como *objeto novedoso*. Y al encontrarse en el interior del coche, el poeta escribe que

La locomotora 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. De cuando en cuando, una pequeña oscilación hacía crujir las coyunturas de acero del monstruo; por último, sonó la campana, el coche hizo un brusco movimiento de adelante a atrás y de atrás a adelante, y aquella especie de culebra negra y monstruosa partió arrastrándose por el suelo a

lo largo de los *rails* y arrojando silbidos estridentes que resonaban de una manera particular en el silencio de la noche. (163-164)

Las ensoñaciones de Gustavo Adolfo ya no son las provocadas por la contemplación de San Juan de los Reyes y el poeta ya no piensa en el paso dialéctico de las «cien generaciones cuya imaginación ardiente reconstruye sobre un roto sillar». La locomotora es real; aun así, el estilo no deja de ser el impresionista: el tren es un «monstruo» de acero o una «culebra negra» cuyos «silbidos estridentes resuenan de una manera particular en el silencio de la noche». Ya hemos visto como el adjetivo “monstruo” referido al tren será retomado por otros cronistas-viajeros que dejarán constancia de sus impresiones en la prensa de la época; expresiones como «majestuosa locomotora»<sup>350</sup>, «monstruo de acero»<sup>351</sup> o «monstruo cansado»<sup>352</sup> serán frecuentes a la hora de describir las sensaciones provocadas por el aspecto imponente de la locomotora.

Nos queda por decidir si las sensaciones provocadas por el «rechinar de ejes» y el «crujir de vidrios estremecidos» (164) fueron placenteras para el poeta. Al leer lo escrito por el mismo Bécquer el cual afirma que la primera sensación al escuchar este conjunto de ruidos es «insoportable», no cabría duda. Ana Rodríguez-Fischer (1994: 154) escribe que «lo que no soporta Bécquer es viajar en tren, ya que este medio, y todo lo que él implica [...] se opone con violencia a la ensoñación contemplativa, hasta el punto de impedirle por completo.» La prueba sería la ensoñación típicamente romántica que se vuelve en algo más parecido a una pesadilla durante el estado de duermevela:

Estaba despierto; pero mis ideas iban poco a poco formando esa forma extravagante de los ensueños de la mañana, historias sin principios 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. (Bécquer, 2011: 169)

Por nuestra parte, no creemos que Bécquer «no soporte» viajar en tren: cuando escribe que el «fragor de ferretería ambulante crispera los nervios, marea y aturde» justo después añade que en «ese mismo aturdimiento hay algo de la embriaguez de la carrera, algo de lo vertiginoso que tiene todo lo grande». (164) Más bien, diríamos que Gustavo Adolfo se siente fascinado por la novedad de este nuevo medio de transporte, aun

---

<sup>350</sup> En B. D., «Impresiones de viaje», *El Criterio*, 18 de julio de 1892.

<sup>351</sup> En S. D., «A Roma – Impresiones de viaje», *Heraldo Alavés*, 17 de mayo de 1906.

<sup>352</sup> De Aguilera G. A. R., «Mi amiga — Impresiones de viaje», *La Correspondencia de Alicante*, 19 de enero de 1901.

partiendo desde su posición tradicionalista; «el ferrocarril era un instrumento de la uniformización que el poeta tanto criticó —escribe la estudiosa (1994: 158)—, un caro aliado del Progreso», ¿pero no es acaso verdadero que Gustavo Adolfo tenía fe «en el porvenir»? A decir verdad, la misma Rodríguez-Fischer observa que en la carta IV el poeta escribe que «la palabra vuela por los hilos telegráficos» y «el ferrocarril se extiende» haciendo que desaparezcan de él sus «rasgos característicos»; aun así, «siempre se mostrará partidario del viaje y se quejará de lo poco dados a él que somos los españoles». Tampoco nos parece casualidad que en el cuadro de costumbres «La segadoras» publicado el 12 de julio de 1870(a) en *La Ilustración de Madrid* (15) escriba que estos nuevos hábitos viajeros no sólo traen «como consecuencia natural la circulación del dinero» sino también, y es lo más importante, la de las ideas». Sea como sea, de momento damos por concluido el asunto, retomándolo más adelante con la relación del viaje en tren «Caso de ablativo».

Tras la descripción del ferrocarril, Gustavo Adolfo pasará a ilustrar sus compañeros de viaje, es decir los personajes del «curioso cuadro de costumbres». Las “pinceladas” son las heredadas de Mesonero Romanos; aun así, los personajes poco o nada tienen de castizo. Por ejemplo, destaca el retrato del turista inglés sentado enfrente de una joven con un «no sé qué aristocrático» (Bécquer, 2011: 164) y de su preceptora:

Haciendo vis-à-vis con el aya francesa, y medio enterrado entre los almohadones de un rincón, como viajero avezado a las noches de ferrocarril, estaba un inglés alto y rubio, como casi todos los ingleses, pero más que ninguno grave, afeitado y limpio. Nada más acabado y completo que su traje de *touriste*; nada más curioso que sus mil cachivaches de viaje, todos blancos y relucientes; aquí la manta escocesa, sujeta con sus hebillas de acero; allá el paraguas y el bastón con su funda de vaqueta, terciada al hombro la cómoda y elegante bolsa de piel de Rusia. Cuando 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. (165)

Aquí Bécquer ya no presenta al viajero romántico inglés al estilo de Richard Ford, tomado por espía por los oficiales españoles sólo por realizar dibujos del entorno, o de David Roberts, interesado por el pintoresquismo de las ciudades andaluzas. Lo retratado

aquí es un verdadero y propio *touriste* el cual, desde la comodidad proporcionada por los «almohadones de un rincón», con actitud «grave», de aspecto «afeitado» y «limpio» y con una «elegante bolsa de piel de Rusia», paseaba una «mirada olímpica» sobre los demás compañeros de viaje. Bécquer pone de lado la ensoñación hacia el pasado para realizar un retrato cargado de verdad contemporánea. Es más, el poeta usa préstamos del francés como «*vis-à-vis*» y «*touriste*», escritos en cursiva, para dar cuenta de los primeros indicios de un primitivo cosmopolitismo.

Para resaltar aún más este «seco y estirado *gentleman*» como protagonista de la nueva manera de viajar, Bécquer decide contrastarlo con otro personaje de esta curiosa galería, nada más que su antítesis: un corregidor aragonés, de cuarenta años, «saludable, mofletudo y rechoncho» (166), el cual «primero suplicó al inglés le hiciese el favor de colocar un cestito con dos botellas en la bolsa del coche que tenía más próxima», y luego «se dirigió a la joven para preguntarle si la señora que la acompañaba era su mamá». (167) La escena adquiere matices incluso cómicos cuando el aragonés

primero cantó un rato a media voz alguna de las habaneras que había oído en Madrid a la criada de la casa de pupilos, después comenzó a atravesar el coche de un extremo a otro, dando aquí al inglés con el codo o pisando allí el extremo del traje de las señoras para asomarse a las ventanillas de ambos lados [...] (*ib.*)

Tras la presentación cuasi seria del *touriste* inglés, el tono para la descripción del corregidor es incluso caricaturesco, pareciéndose no ya al estilo bondadoso de Mesonero Romanos, sino al más hiriente de Larra. Es interesante señalar que María Paz Díez Taboada (1990: 328) encuentra una correspondencia entre este corregidor y Braulio, el «castellano viejo»: los rasgos de los dos están a punto de desaparecer, al igual que el «braserero nacional» de Mesonero, sepultados por la última generación de hombres contemporáneos.

Con el aproximarse de la noche, Gustavo Adolfo (2011: 168) sigue relatando sus impresiones de viaje actualizadas con la presencia constante de préstamos lingüísticos: «En el *wagon*<sup>353</sup> —escribe— reinaba un silencio profundo [y] ya las blancas nubes de humo y de chispas [...], ya los palos del telégrafo, [...] parecían perseguirse y querer alcanzarse unos a otros lanzados a una carrera fantástica.» El estilo no deja de estar

---

<sup>353</sup> Rubio Jiménez en la nota abajo escribe que Bécquer mantiene el moderno anglicismo para referirse al coche del tren. Es evidente que el tren y las impresiones surgidas de él representan la nueva manera de viajar.

cargado de ensoñación; aun así, lejos estamos de los nostálgicos *ubi sunt* presentes en la *Historia de los templos de España*.

A todo esto seguirá el estado de duermevela mencionado arriba el cual, entre sueño y realidad, le hará imaginar a la joven mujer como «la heroína de mi novela de una noche»<sup>354</sup> para luego, una vez llegado a Tudela al amanecer, salir del «wagon»<sup>355</sup>, buscar a «un chico que le llevase el bulto que tenía por maleta» y que le condujese «a una fonda cualquiera.» (170)

Desde la posada en Tudela, Gustavo Adolfo cogerá otro medio de transporte para dirigirse a Tarazona. Esta vez, no será el coche de un tren sino el de un *ómnibus*:

Aún no había tomado los postres, cuando el campanillazo de las colleras, los chasquidos del látigo y las voces del zagal que enganchaba las mulas me anunciaron que el coche de Tarazona iba a salir muy pronto. Cuando acabé de prisa y corriendo de tomar una taza de café bastante malo, y clarito por más señas, ya se oían los gritos de «¡Al coche, al coche!», unidos a las despedidas en alta voz, al ir y venir de los que colocaban los equipajes en la baca y las advertencias mezcladas de interjecciones del mayoral, que dirigía las maniobras desde el pescante como un piloto desde la popa de su buque. (170-171)

También en este caso, la prosa de Gustavo Adolfo va progresivamente alejándose de las ensoñaciones de su *Historia* para teñirse de la realidad del momento. Es más, aquí la prosa aparece como *empapada* de realidad. A tal propósito, siempre María Paz Díez Taboada (1990: 321) encuentra unas interesantes analogías entre el «campanillazo de las colleras», «los chasquidos del látigo», «las voces del zagal que enganchaba las

---

<sup>354</sup> Bécquer retoma el estado de duermevela directamente del romanticismo alemán. Si Novalis escribía que «el mundo se torna sueño y el sueño se torna mundo», Eulogio Florentino Sanz en 1857 traducía el *Intermezzo* de Heine con «En sueños te he llorado». Si consideramos el año de la traducción, quizás los sueños alemanes fueran un influjo directo para el tono poemático de las ensoñaciones de Bécquer en la *Historia de los templos de España*. Díaz (1971: 236) encuentra un parentesco directo entre el poema «Ensueño» de Ángel María Dacarrete («No sé decir por qué... ¡ya tanto hacía/ que no soñaba en tí, sino despierto!») y la rima LXVIII becqueriana («No sé lo que he soñado/ en la noche pasada.»). Encontramos el duermevela también en la rima LXXI (No dormía; / vagaba en ese limbo en que cambian de forma los objetos [...]) y en la rima LXXV (¡Yo no sé si ese mundo de visiones /vive fuera, o va dentro de nosotros»).

<sup>355</sup> Rubio Jiménez observa que Darío Villanueva en su edición de las cartas *Desde mi celda* (Madrid, Castalia, 1985) al igual que la carta original publicada en *El Contemporáneo* para «wagon» no utiliza la cursiva; sí lo hace Romero Tobar (en Bécquer, 2000) pero acentuada: «wagón». Otras ediciones presentan el término completamente castellanizado: «vagón». «Preferimos —concluye Rubio— al igual que antes, wagon.» Estamos de acuerdo; aun así, hemos notado que Villanueva conserva la ortografía y la cursiva de Bécquer para otros anglicismos en la carta primera como *rails*, *gentleman*, un segundo «wagon» unas líneas más adelante, y *clowns* de la segunda carta. Villanueva una vez pone “wagon” y otra vez “wagón” castellanizado. De todas maneras observa bien Rubio Jiménez que es a través del anglicismo usado por Bécquer sin castellanizaciones que vemos cómo la manera de viajar estaba cambiando, abriéndose a un ideal más cosmopolita y orientado al plurilingüismo.

mulas» y las «interjecciones del mayoral» de la carta primera y el conjunto de ruidos, entre los cuales el «agudo rechinido del látigo», presentes en el artículo «La diligencia» de Larra.<sup>356</sup> ¿Y quién es don Mariano, junto a Mesonero Romanos, sino el punto de conjunción entre romanticismo y realismo español?<sup>357</sup>

Aun así, es importante subrayar que en *Desde mi celda* hay incluso una superación de la tradicional prosa costumbrista; de hecho, al «curioso cuadro de costumbre» (la galería de tipos del tren) Bécquer añade los productos de su imaginación «llena de ideas imposibles y extraños pensamientos», es decir las fantasías oníricas del duermevela.<sup>358</sup> La prosa de Gustavo Adolfo es así de un *impresionismo realista* la cual, a diferencia del pasado, cuenta con las sensaciones surgidas de las experiencias palpables de la vida.

El realismo adquiere hasta tintes pre-naturalistas cuando Gustavo Adolfo, justo antes de subir al coche del ruidoso *ómnibus*, describe unos muchachos al pie del estribo «desarrapados y sucios» que «abrían con gran ociosidad las portezuelas, pidiendo indirectamente una limosna» (171-172), subrayando las condiciones de miseria de algunos entornos. Es más, ya instalado en el coche de la diligencia el poeta parece olvidarse incluso de la mujer ideal de sus rimas y leyendas y presenta entre otros compañeros de viaje a una «madre e hija», subrayando de la madre que «se conservaba todo lo que a los cuarenta y pico de años puede conservarse de una buena moza», y a una ama de un clérigo, la cual «en punto a cecina de mujer<sup>359</sup>, era de lo mejor conservado y apetitoso a la vista que yo he encontrado de algún tiempo a esta parte» (172). Montesinos (2005: 20) aquí habla de un «Bécquer desdoblado, contradictorio

---

<sup>356</sup> Véase Mariano José de Larra, *Artículos*, edición de Enrique Rubio, Madrid, Cátedra, 2017, 328.

<sup>357</sup> Remitimos nuevamente las palabras de María Paz Díez Taboada (1990: 322-323) cuando habla de motivos descriptivos tanto realistas como sentimentales que se rehacen al tema de la diligencia y de las «despedidas lacrimógenas» (o retornos a la tierra querida) de algunos prerrománticos. Por ejemplo, Meléndez Valdés en su *Romance XXXIII. Ausente de Clori, su amor sólo es mi estudio* habla de la rueda del carruaje que «gime en su rápido vuelo», «grita el mayoral» y «el tiro / de polvo y sudor cubierto / entra, en fin, por la ancha calle / a quien la imperial Toledo / da nombre, a tu casa corro / y el callado umbral penetro.» Joaquín Arce (1960: 163 y *passim*) escribe que este motivo aparece por primera vez en la *Epístola III heroica de Jovino a sus amigos de Sevilla* (1778) de Jovellanos cuando nombra «las veloces mulas», el «incesante trote», el «duro mayoral», el «enojoso sonar de las discordes campanillas», «del látigo el chasquido», y «del blasfemo zagal el ronco amenazante grito» entremezclado con el lacrimoso sentimentalismo de quien deja su tierra querida («el confuso tropel con que las ruedas / sobre *el carril pendiente y pedregoso*, / raudas, *el eje rechinante vuelven*, / mi oído a un tiempo y corazón destrozan. / De ciudad en ciudad, de venta en venta / van trasladando mis dolientes miembros / cual si ya fuese un rígido cadáver.»

<sup>358</sup> Cfr. Rubio Jiménez (en Bécquer, 2011: 102).

<sup>359</sup> Siendo la cecina carne de buey disecada, con poca elegancia Bécquer parece decir que la mujer se encuentra muy bien conservada. Léase también la nota de Rubio en la misma página de la cita.

como la vida misma; un hombre con su alma y con su carne, tratando de mantener siempre ese difícil equilibrio entre el sueño y la realidad, del cual nace el poeta».

El Bécquer “contradictorio” y crudo volverá unas líneas más adelante cuando, una vez llegado a Tarazona, al llegar a una posada describirá su interior:

En el fondo, y caracoleando, pegada a los muros o sujeta con puntales, subía a las habitaciones interiores una escalerilla empinada y estrecha, en cuyo hueco, y revolviendo un haz de paja, picoteaban los granos perdidos hasta una media docena de gallinas; la parte de la izquierda, a la que daba paso un arco apuntado y ruinoso, dejaba ver un rincón de la cocina iluminada por el resplandor rojizo y alegre del hogar, en donde formaban un gracioso grupo la posadera, mujer frescota y de buen temple, aunque entrada en años; una muchacha vivaracha y despierta, como de quince a dieciséis, y cuatro o cinco chicuelos rubios y tiznados, amén de un enorme gato rucio y dos o tres perros que se habían dormido al amor de la lumbre. (Bécquer, 2011: 176)

Además del cuasi-naturalismo otorgado por las paupérrimas condiciones de la posada y de sus ocupantes, también en este caso la descripción de la posadera, definida por Bécquer «frescota y de buen temple», queda lejos de la idealización de la mujer y del consueto carácter de *donna angelicata* inalcanzable.

Fiel a los tópicos románticos de los tomos de Parcerisa & co., en cambio, parece la descripción de Tarazona. Ya Bécquer hace una implícita referencia a su *Historia* describiendo sus calles que «con arquillos y retablos, con caserones de piedra llenos de escudos y timbres heráldicos, con altas rejas de hierro de labor exquisita y extraña, hay momentos en que se cree uno transportado a Toledo, la ciudad histórica por excelencia.» (174). También al describir el exterior de la fonda, residuo de una antigua casa solariega, Gustavo Adolfo retoma las que son las pautas de la estética pintoresca:

Figúrense ustedes un medio punto de piedra carcomida y tostada, en cuya clave luce un escudo surmontado de un casco que en vez de plumas tiene en la cimera una pomposa mata de jaramagos amarillos, nacida entre las hendiduras de los sillares, junto al blasón de los que fueron un día señores de aquella casa solariega hay un palo, con una tabla en la punta a guisa de banderola, en que se lee con grandes letras de almagre el título del establecimiento; el nudoso y retorcido tronco de una parra que comienza a retoñar cubre de hojas verdes, transparentes e inquietas, un ventanquillo abierto en el fondo de una antigua ojiva rellena de argamasa y guijarros de colores; a los lados del portal sirven de asiento algunos trozos de columnas, sustentados por rimeros de ladrillos o capiteles rotos y casi ocultos entre las hierbas

que crecen al pie del muro, en el cual, y entre remiendos y parches de diferentes épocas, unos blancos y brillantes aún, otros con oscuras manchas de ese barniz particular de los años, se ven algunas estaquillas de madera clavadas en las hendiduras. (174-175)

La descripción externa es la típica a lo Chateaubriand que entremezcla la ruina arquitectónica con la naturaleza (el «escudo surmontado de un casco que en vez de plumas tiene en la cimera una pomposa mata de jaramagos amarillos»); asimismo, el escenario de los trozos de capiteles rotos esparcidos por el suelo «y casi ocultos entre las hierbas que crecen al pie del muro» es el presentado por Gilpin en sus teorías sobre lo pintoresco. Aun así, falta algo para que este fragmento de narrativa pueda colocarse en la misma línea de la *Historia de los templos o Recuerdos y Bellezas de España*: no notamos, de hecho, la carga de erudición típica de esa tipología de tomos. La información sobre los datos históricos se reduce hasta anularse para que el lector pueda quedarse únicamente con las impresiones percibidas en el momento.

La estética pintoresca sigue viva al describir el último tramo que separa el poeta de su destino final, tramo que recorrerá «atalajado en una mula como en los buenos tiempos de la Inquisición y el rey absoluto»<sup>360</sup>: el aspecto retorcido del camino, parecido a «una culebra blancuzca e interminable que se alejaba enroscándose por entre las rocas, desapareciendo aquí y tornándose a aparecer más allá» (177), recuerda las «caprichosas sinuosidades, sin dejar en medio más que una escabrosa senda» descritas por Quadrado al alejarse de Huesca, en el tomo «Aragón» de *Recuerdos y Bellezas de España*.

La “involución” de los medios de transporte, desde el ferrocarril hasta la mula, a medida que el viajero se acerca a las soledades del monasterio no es que un recurso para realzar el contraste entre lo viejo y lo nuevo, «desde la modernidad fugitiva —observa Rubio Jiménez— al reino de lo ancestral permanente. Desde el tumulto y el ruido urbano a la soledad patética y silenciosa de las ruinas.» (Rubio Jiménez en Bécquer, 2011: 100). Las cartas *Desde mi celda* pertenecen así a un género literario *fronterizo*: por un lado las sensaciones experimentadas cuentan con unos recursos ligados al ideal del pasado; por otro, el viajero se encarga de relatar las impresiones percibidas en el presente moderno. Bien escribe Azorín en su *Al margen de los clásicos* (1999: 1351)

---

<sup>360</sup> De acuerdo con Rubio Jiménez, con la mención de la Inquisición y del rey absoluto —probablemente el absolutista Fernando VII— Bécquer se refiere a los medios de transporte del país antes de la introducción de la moderna locomotora.

cuando, al hablar de la prosa becqueriana, la define como «un rezago de romanticismo» donde prima sí «el culto al paisaje», pero también «el amor a la realidad».

Llegamos así al análisis de la segunda carta *Desde mi celda*, publicada en *El Contemporáneo* el 12 de mayo de 1864, en la que el poeta desarrolla por entero este contraste modernidad/tradición. Ya al principio Bécquer se pregunta retóricamente:

Lo que se siente y se piensa aquí en armonía con la profunda calma y el melancólico recogimiento de estos lugares, ¿podrá encontrar un eco en los que viven en ese torbellino de encontrados intereses, de pasiones sobreexcitadas, de luchas continuas, que se llama la corte? (180)

Por un lado, el poeta retoma el tópico “alabanza de la aldea y menosprecio de la corte”; por otro, con la mente vuela al frenesí de ese «torbellino» ciudadano que queda cada vez más lejos hasta parecerse a un eco. Gustavo Adolfo expresa magníficamente este alejamiento a través de la acertada metáfora de los círculos «que se abren en el agua cuando se arroja una piedra, se van debilitando a medida que se alejan del punto de donde partieron, hasta que —al final— vienen a morir en la orilla con un rumor apenas perceptible.» (181) Más adelante, presenta el mismo tema pero a la inversa: esperando el periódico, símbolo de la vida en la corte —el que refiere «la historia de nuestros cálculos» con su «lenguaje apasionado» y sus «frases palpitantes»—, escribe que «el lejano rumor de los pasos de su caballo, que cada vez se percibe más distinto, lo anuncia a larga distancia», (183) figurándose el ruido de la corte aproximarse de manera gradual a medida que se acerca el pataleo del caballo.

Como los demás románticos conservadores, Bécquer en las soledades de la aldea realiza una alabanza a la naturaleza grandiosa cargada de sublimidad; aun así, su ánimo gentil hace que no quede indiferente ante esos pequeños milagros de la naturaleza tiernos y discretos, como el microcosmo de la flora silvestre. Es así como, entre ensoñación y descripción lúcida, el poeta da cuenta de la gran variedad de plantas y flores en las inmediaciones del monasterio, como las «tantas margaritas blancas, que semejan a primera vista esa lluvia de flores con que alfombran el suelo los árboles frutales en los templados días de abril», o «las violetas silvestres, que, aunque casi

ocultas entre sus rastreras hojas, se anuncian a gran distancia con su intenso perfume.»<sup>361</sup> (181)

Además de las impresiones olfativas —el «perfume de las flores que aquí se respira por todas partes», escribirá más adelante— Bécquer describe también las auditivas, así que su ánimo queda impresionado por los ruidos del «viento que sigue suspirando entre las copas de los árboles, el agua sonriendo a [sus] pies, y las golondrinas, [que] lanzando chillidos agudos, pasan sobre [su] cabeza» (184).

Después de los microcosmos silvestres, vuelven las grandiosas ensoñaciones cargadas de sublimidad cuando el poeta, sentado al pie de la *Cruz negra*, de cuando en cuando ve atravesar a lo lejos «una de esas figuras aisladas que se colocan en un paisaje para hacer sentir mejor la soledad del sitio.» (182) El lenguaje usado por Bécquer es *in toto* pictórico, sobre todo si pensamos en los numerosos *personajillos* de pequeñas dimensiones que artistas como Caspar David Friedrich o David Roberts habían “colocado” (y aquí retomamos el verbo) en sus cuadros para realzar la grandiosidad de una ruina o el aislamiento de un paraje natural. Al nombrar la Cruz negra, es imprescindible mencionar el dibujo realizado por Valeriano (ilustración n. 68 de *Spanish Sketches* fechada agosto de 1864) donde este símbolo emblemático del monasterio queda en primer plano respecto a un fondo natural cargado de patetismo.

La mente del poeta quedará tan impresionada por el conjunto paisajístico y arquitectónico del cenobio que incluso los mismos *personajillos*, en pleno lenguaje pictórico, se convertirán en los protagonistas de un curioso *ubi sunt*:

Otras veces, exaltada la imaginación, creo distinguir confusamente, sobre el fondo oscuro del follaje, los monjes blancos que van y vienen silenciosos alrededor de su abadía, o una muchacha de la aldea que pasó por ventura al pie de la cruz con un manojo de flores en el halda, se arrodilló un momento y dejó un lirio azul sobre los peldaños. Luego, un suspiro que se confunde con el rumor de las hojas; después..., ¡qué sé yo!, escenas sueltas de no sé qué historias que yo he oído o que inventaré algún día; personajes fantásticos que, unos tras otros, van pasando ante mi vista, y de los cuales cada uno me dice una palabra o me sugiere una

---

<sup>361</sup> El amor y respeto a las plantas de Gustavo Adolfo era bien conocido por los demás; de hecho, Julia Bécquer (1932: 85) escribe que el jardín de la casa en Toledo donde los Bécquer se instalaron tras la revolución de 1868 era, según su tío, «muy bonito, pero que sus árboles despedían gases malignos para los niños que los maltrataban.». O también, en los alrededores campestres toledanos, «Gustavo, para entretenernos, y con el ingenio que le caracterizaba, nos hizo un día un jardincito con algunas hierbas y florecillas que por allí cogió.» Como veremos más adelante, Bécquer volverá a dar cuenta de las variopintas flores de campo en la carta tercera *Desde mi celda*, durante su visita al cementerio de Trasmoz.

idea; ideas y palabras que más tarde germinarán en mi cerebro y acaso den fruto en el porvenir.» (182-183)

Además de la alusión al sucederse de los momentos históricos y de las personas que en ellos han vivido («personajes fantásticos que, unos tras otros, van pasando ante mi vista»), hay que fijar la atención en ese «¡qué sé yo!» cuasi liberatorio: es aquí que leemos al verdadero Bécquer, el que, quizás, habría querido exclamarlo en la *Historia de los templos de España*, sacudiéndose de la pesada carga de erudición «superior a su edad y ajena a su inclinación». Lo exclamará, en cambio, en «Tres fechas» cuando, al contemplar el edificio objeto de sus ensoñaciones, escribe «¡qué sé yo!» porque todo le parece «confuso» y con «muchas cosas revueltas». (Bécquer, 2004: 320) Este “no saber” no es que el estado de suspensión de ideas y palabras que, de hecho, «germinarán más tarde». La primera impresión, entonces, no es que el sacudimiento de los sentidos, ese «cuando siento no escribo» de la segunda *Carta literaria a una mujer* con que Bécquer explica su proceso poético. No por casualidad, lo repetimos, el poeta denomina estas «hijas ardientes de la sensación» como «*impresiones* que han dejado su huella al pasar». Sin embargo, el proceso de creación-poético no acaba aquí: tal como leemos al principio de la segunda carta *Desde mi celda*, «no basta tener una idea», sino que «es necesario despojarla de su extraña manera de ser, vestirla un poco al uso para que esté presentable, aderezarla y condimentarla» (Bécquer, 2011: 179-180), para que pueda presentarse en forma de palabras. El influjo del idealismo alemán es palpable; aun así, Bécquer no es que un romántico más deudor de las teorías ilustradas de Addison sobre el uso de la razón y de cómo ésta domine la imaginación para que no pueda degenerar.

El alejamiento de los tomos pintorescos y, en su caso, de la *Historia de los templos de España*, se nota también a la hora de describir el conjunto arquitectónico del monasterio verolense. Gustavo Adolfo describe tanto la entrada exterior como el interior del claustro:

Apenas las puertas se abren rechinando sobre sus goznes enmohecidos, la abadía aparece con todo su carácter. Una larga fila de olmos, entre los que se elevan algunos cipreses, deja ver en el fondo la iglesia bizantina, con su portada semicircular llena de extrañas esculturas. Por la derecha se extiende la remendada tapia de un huerto, por encima de la cual asoman las copas de los árboles, y a la izquierda se descubre el palacio abacial, severo y majestuoso en medio de su sencillez. Desde este primer recinto se pasa al inmediato por un arco de medio punto, después del cual se encuentra el sitio donde en otro tiempo estuvo el

enterramiento de los monjes. Un hilo de agua, que luego desaparece y se oye gemir por debajo de tierra, corre al pie de tres o cuatro árboles viejos y nudosos. A un lado se descubre el molino, medio agachapado entre unas ruinas, y más allá, oscura como la boca de una cueva, la portada monumental del claustro, con sus pilastras platerescas llenas de hojarasca, bichas, ángeles, cariátides y dragones de granito, que sostienen emblemas de la Orden, mitras y escudos.» (187-188)

Aquí Bécquer presenta una pormenorizada descripción del cenobio; aun así, la carga de información aparece mucho más atenuada. Se nombran las «pilastras platerescas llenas de hojarasca, bichas, ángeles, cariátides y dragones de granito» pero en ningún momento éstas van acompañadas de una explicación erudita con fechas y acontecimientos históricos. Desde la *Historia de los templos de España*, se nota la evolución de la prosa del poeta: por un lado se cuentan las impresiones subjetivas del momento —las puertas que se abren «rechinando», las esculturas «extrañas», el hilo de agua que «se oye gemir por debajo de tierra—; por otro, la lúcida reseña de los elementos que Bécquer ve a su alrededor se coloca dentro del afán descriptivo típico realista.

Y es mediante *El Contemporáneo*, «ese abismo de cuartillas que se llama periódico»<sup>362</sup>, que Bécquer desde la soledad rememora las escenas de la vida moderna, con sus «discursos ardientes», «el animado cuchicheo» y «las polémicas acaloradas» (184-185). Para Gustavo Adolfo, *El Contemporáneo* es el símbolo del frenesí de la corte y la lectura desde su celda dará lugar a un magnífico retrato de la vida moderna entre ensueño y realidad:

Los diferentes y extraordinarios objetos que, unos tras otros, van hiriendo la imaginación, la impresionan de una manera tan particular que, cuando, después de haber discurrido por aquellos patios sombríos, aquellas alamedas misteriosas y aquellos claustros imponentes, penetro al fin en mi celda y desdoble otra vez *El Contemporáneo* para proseguir

---

<sup>362</sup> Frase extraída de la «Semblanza de Gustavo A. Bécquer» escrita por Florencio Moreno Godino y publicada en *La Ilustración Artística* el 4 de febrero de 1895. Para reanudar el discurso que hemos empezado con «La Venta de los Gatos» sobre un probable regreso a Sevilla en 1862 del poeta, señalamos que es justo en este retrato literario que Godino relata el episodio ocurrido en el “gabinete pompeyano” del café de Madrid, en el que recuerda a Gustavo Adolfo contar su encuentro con la ninfa *Címaris*: «Estaba en Sevilla [...] ocioso y tan triste que me aislaba todo lo posible»; y luego «no volví a la isla y anticipé mi regreso a Madrid.» Sin embargo, Moreno Godino no nos comunica la fecha del episodio del gabinete (poco probable que la recordara después de unos treinta años), únicamente se limita a escribir: «Hasta hace pocos años hubo en el café de Madrid, al lado izquierdo, entrando por la Carrera de San Jerónimo, una pieza decorada de exquisito gusto, a la que Bécquer llamaba el “gabinete pompeyano”...». Sigue entonces sin pruebas la posibilidad de un retorno a la ciudad del Betis en esa fecha.

su lectura, pareceme que está escrito en un idioma que no entiendo. Bailes, modas, el estreno de una comedia, un libro nuevo, un cantante extraordinario, una comida en la Embajada de Rusia, la compañía de Price, la muerte de un personaje, los *clowns*<sup>363</sup>, los banquetes políticos, la música, todo revuelto: una obra de caridad con un crimen, un suicidio con una boda, un entierro con una función de toros extraordinaria. A esta distancia y en este lugar me parece mentira que existe aún ese mundo que yo conocía, el mundo del Congreso y las redacciones, del casino y de los teatros, del Suizo y de la Fuente Castellana, y que existe tal como yo lo dejé, rabiando y divirtiéndose, hoy en una broma, mañana en un funeral, todos de prisa, todos cosechando esperanzas y decepciones, todos corriendo detrás de una cosa que no alcanzan nunca, hasta que, corriendo, den en uno de esos lazos silenciosos que nos va tendiendo la muerte y desaparezcan como por escotillón con una gacetilla por epitafio. (190-191)

Vuelve el contraste entre la aldea y la ciudad: las soledades del monasterio influyen de una manera tan poderosa en el poeta —la imaginación queda impresionada «de una manera tan particular» — que incluso las escenas cotidianas de la corte adquieren un tinte de ensoñación; todo está «revuelto», todos están «rabiando y divirtiéndose», «todos están de prisa corriendo detrás de una cosa que no alcanzan nunca». Al igual que Galdós, vemos al Bécquer observador, el que como Mesonero Romanos «escudriña la realidad hasta lo más insignificante» en sus paseos por Madrid. Este dinamismo, con sus matices pre-simbolistas, casi parece preanunciar el mundo de los *flaneurs* parisinos, a pesar de no tener su carga de *spleen*.<sup>364</sup>

Pero desde Veruela Bécquer casi no oye esa música «que os lleva a todos envueltos como en un torbellino»; es más, no ve «esa agitación continua» o «ese ir y venir», más que lo que ve, y aquí vuelve con otra acertada metáfora, «el que mira un baile desde lejos: una pantomima muda e inexplicable, grotesca unas veces, terrible otras.» (192) Este contraste, lo repetimos, está acentuado por la soledad que rodea el monasterio verolense: una sensación de aislamiento tan intensa que tendrá su momento culmen durante la visita a la cercana aldea de Trasmoz y, sobre todo, a su pequeño cementerio.

---

<sup>363</sup> Bécquer mantiene el anglicismo.

<sup>364</sup> Sobre el dinamismo de la vida moderna de *fin de siècle* señalamos el ensayo de Baudelaire de 1863 acerca del estilo pictórico del francés Constantin Guys *El pintor de la vida moderna* (Barcelona, Taurus, 2013). Sobre Galdós como heredero del paseante Mesonero Romanos véase Valeria Grancini, «La “Galería de figuras de cera” de Benito Pérez Galdós: el retrato de la vida moderna», en Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo (coords.), *El retrato literario en el mundo hispánico, II, (siglos XIX-XXI)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, 35-51.

Trasmoz es, de hecho, el objeto del interés del poeta en su carta tercera *Desde mi celda*, publicada en *El Contemporáneo* el 5 de junio de 1864.<sup>365</sup>

Rubio Jiménez (en Bécquer, 2011: 112) escribe que esta carta es «la narración de su momento más grave» por el hastío debido a su delicado estado de salud; cierto es que nos parece la más hermosa de las autobiografías sobre su más íntima maduración personal.

Manteniéndose fiel a los tópicos de los románticos conservadores, el poeta empieza su carta realizando una descripción general de la aldea vista de lejos; «un pueblecillo —escribe— cuya situación, por extremo pintoresca, me agradó tanto, que no pude por menos aproximarme a él para examinarle a mis anchas.»<sup>366</sup> (193) Los «lienzos de muro carcomidos y musgosos» y las «chimeneas desiguales y puntiagudas» que se ven a medida que el poeta se acerca a la aldea, dan lugar a una descripción donde predomina la *variedad*:

Una senda que sigue al curso del arroyo que cruza el valle, serpenteando por entre los cuadros de los trigos, verdes y tirantes como el paño de una mesa de billar, sube, dando vueltas a los amontonados pedruscos sobre que se asienta el pueblo, hasta el punto en que un pilarote de ladrillos con una cruz en el remate señala la entrada. Sucede con estos pueblecitos tan pintorescos, cuando se ven en lontananza tantas líneas caprichosas, tantas chimeneas arrojando pilares de humo azul, tantos árboles y peñas y accidentes artísticos, lo que con otras muchas cosas del mundo, en que todo es cuestión de la distancia a que se miran, y la mayor parte de las veces, cuando se llega a ellos, la poesía se convierte en prosa. (193-194)

Una vez más, Bécquer demuestra ser consciente de la tradición romántica: la senda que sube a la aldea «serpenteando» y las «líneas caprichosas» que se ven «en lontananza» demuestran tanto el apego al pintoresquismo de la escuela inglesa, como la importancia de la repentina visión *d'ensemble* —los «accidentes artísticos»— a lo

---

<sup>365</sup> Si entre la primera y la segunda carta hay un intervalo temporal de nueve días, la tercera aparecerá casi un mes más tarde. El motivo era la maltrecha salud de Gustavo Adolfo, como también aclara un suelto que anticipa la carta: «Publicamos hoy la tercera carta que nos dirige desde su celda uno de nuestros más queridos amigos, antiguo y constante redactor de *El Contemporáneo*, alejado temporalmente de nuestra Redacción por el delicado estado de su salud.» Y sobre la serie de cartas: «Nos limitamos a llamar sobre ella la atención de nuestros suscriptores, felicitándonos de estas frecuentes y originales correspondencias, por el placer que disfrutamos al leerlas y singularmente porque en su repetición vemos un indicio de alivio en la delicada salud de nuestro querido amigo, cuyo completo restablecimiento deseamos ardientemente.»

<sup>366</sup> Con estas palabras, Bécquer alude a un total desconocimiento del lugar; en realidad no se trata que de un recurso narrativo para otorgar a la narración un efecto sorpresa. Prueba inequívoca son los ya citados dibujos de Valeriano —ilustraciones 35 y 49 de «Expedición de Veruela. Pinturas», de la edición de Castillo Monsegur— que demuestran una anterior visita fechada 31 de diciembre de 1863.

Dumas. De hecho, una vez superada esta vista de conjunto que impresiona el alma no queda que una versión prosaica de lo que antes se percibía como puro lirismo («todo es cuestión de la distancia a que se mira» para que «la poesía se convierta en prosa»).

Hecha la presentación general del contexto en que se encuentra el poeta, hay que ir a la parte más importante, es decir la relativa al cementerio. Aquí Gustavo Adolfo realiza la segunda contraposición entre la ciudad y el campo, escribiendo que si los camposantos urbanos resultan «una triste parodia de jardín con flores sin perfume y verdura sin alegría», «por el contrario, en más de una aldea he visto un cementerio chico, abandonado, pobre, cubierto de ortigas y cardos silvestres» que le ha causado «una impresión siempre melancólica, [...] pero mucho más suave, mucho más respetuosa y tierna.» (195)

Después, Bécquer pasa a describir el camposanto; destaca su amor a las flores y plantas silvestres como «la hiedra y esas campanillas color de rosa pálido» con su pintoresco efecto al subirse éstas «sosteniéndose en las asperezas del muro hasta trepar los bardales de heno»; o las «mil florecillas cuyos poéticos nombres ignora la ciencia» y que «solo podrían decirlo las muchachas del lugar que en las tardes de mayo las cogen en el halda» (196-197), haciendo alusión al desprecio hacia esa filosofía positivista que reduce el encanto de las tradiciones populares.

Esta descripción entre lúcido realismo<sup>367</sup> y ambientación romántica sirve de marco para sus meditaciones sobre la muerte; de hecho, es «en estos escondidos rincones, último albergue de los ignorados campesinos», donde «hay una profunda calma. Nadie turba su santo recogimiento —continúa Bécquer— y después de envolverse en su ligera capa de tierra, sin siquiera tener encima el peso de una losa, deben dormir mejor y más sosegados.» (196) Quizás este punto sea el más importante de la carta: Gustavo Adolfo se inspira en el capítulo VII, titulado «Cementerios campestres» del segundo libro de *El genio del cristianismo* de Chateaubriand para experimentar su personal revolución acerca del deseo de la muerte anónima. De la tradición romántica extrae la innovación y su madurez personal. Los «ignorados campesinos» son los muertos silenciosos nombrados por Chateaubriand, en cuyos sepulcros

---

<sup>367</sup> Gustavo Adolfo, de hecho, realiza una minuciosa descripción de flora y fauna. Además de las campanillas y de las indistintas florecillas nombradas arriba, el poeta realiza un verdadero y propio inventario compuesto por «las amapolas con sus cuatro hojas purpúreas y descompuestas», «las margaritas blancas y menudas», «los dragoncillos corales y esas estrellas de cinco rayos, amarillas e inodoras, que llaman de los muertos» y las «mariposas revolotean de acá para allá», «las abejas [que] estrechan sus círculos zumbando alrededor de los cálices llenos de perfumada miel» y la «lagartija con su cabeza triangular y aplastada y sus ojos pequeños y vivos por entre sus hendiduras». (197-198)

no se leían [...] otros epitafios que *Guillermo o Pablo, nació en tal año y murió entre el cual*; y en algunos no había ningún nombre. Yace olvidado en la muerte el labrador cristiano, como los vegetales útiles entre que ha vivido; la Naturaleza no graba el nombre de las encinas sobre sus troncos derribados en los bosques. (Chateaubriand, 1977: 407)

Y no solo «yace olvidado en la muerte el labrador cristiano» sino también el mismo camposanto se coloca en una posición extrema y aislada: Chateaubriand hace el ejemplo de los cementerios de Suiza que «suelen hallarse sobre las rocas, dominando los lagos, los precipicios y los valles.» (*ib.*) Concluye el escritor francés que «la muerte crece sobre estos sitios escarpados como aquellas plantas de los Alpes cuya raíz está sumergida bajo hielos perennes.» (*ib.*) En Bécquer y Chateaubriand, el pequeño cementerio tiene la misma dignidad que la grandiosa ruina, depositaria de voces, alientos e historias del pasado que constituyen el fondo de la historia. Los nombres de *Guillermo o Pablo* sin más otra indicación y la metáfora de los «hielos perennes» sobre los que se asienta el cementerio no son que ejemplificaciones de esa «tradición eterna y silenciosa» que teorizará más tarde Unamuno en su *En torno al casticismo*.

Como hemos mencionado arriba, la contemplación de este pequeño «cementerio campestre» causará en Gustavo Adolfo una de las impresiones más poderosas:

Después que hube abarcado con una mirada el conjunto de aquel cuadro, imposible de reproducir con 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 y parece que nos sobrecoge por su novedad o su hermosura. En esos instantes rapidísimos, en que la sensación fecunda a la inteligencia y allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos que han de surgir algún día evocados por la memoria, nada se piensa, nada se razona, los sentidos todos parecen ocupados en recibir y guardar la impresión que analizarán más tarde. (Bécquer, 2011: 198)

Vuelve la primera impresión que recibe el ojo, la «primera sacudida del alma» (198) —así la definirá el poeta justo después— que deja al poeta en estado de *suspense*. Acto seguido, la mente queda deslumbrada por la carga de sublimidad recibida; en ese momento «nada se piensa» y «nada se razona». Son «instantes rapidísimos» que hay que guardar «como un tesoro» (Bécquer, 2004: 460) para analizarlos, finalmente, «más tarde». La “impresión” es entonces el momento anterior a la inspiración (o intuición)

poética: la primera tiene sus raíces en la escuela sensista del siglo XVIII; la segunda, en cambio, en el sucesivo idealismo, el *sehnsucht* de los filósofos alemanes, el deseo de perfección imposible que «evapora como un perfume» (464) y por eso condenado a ser reproducido, una vez que se quiere emborronar lo intuido, con «frases siempre descoloridas y pobres.» Y quizás esa «emoción sin ideas» sea la más poderosa de toda su estancia en Veruela, llevando al poeta a vivir su personal revolución anímica: desde los sueños de gloria hasta el deseo de la muerte anónima.<sup>368</sup>

Convendrá analizar este proceso radical por partes, empezando por aquellas «viejas locuras de la imaginación» del poeta (2011:198) que se presentan, según Rafael de Balbín Lucas (1955: 24-25), como «motivos renacentistas y naturales», herencia de la escuela poética sevillana. Los sueños de gloria van sobre su muerte y, sobre todo, de su imaginario sepulcro en Sevilla, situado entre una «multitud de juncos y de esos lirios amarillos y grandes que nacen espontáneos al borde de los arroyos y de las fuentes» (Bécquer, 2011:199)

Desde este momento, el poeta da rienda suelta a su imaginación soñando que «la ciudad que [le] vio nacer se enorgulleciese con [su] nombre, añadiéndolo al brillante catálogo de sus ilustres hijos, y cuando la muerte pusiese un término a [su] existencia, [le] colocasen, para dormir el sueño de oro de la inmortalidad, a la orilla del Betis [...]» (200) Lo que sigue es un marco con motivos de ese bucolismo propio de algunos idilios pastorales: Gustavo Adolfo, de hecho, imaginará el borde de su losa sepulcral «cercada de juncos», cubierta de «manchas de musgo» y, a su lado, «una mata de campanillas, de esas campanillas azules con un disco de carmín en el fondo.»<sup>369</sup> (200-201) Alrededor de la tumba habría multitud de esos «insectos de oro con alas de luz, cuyo zumbido convida a dormir en la calurosa siesta» y que «vendrían a revolotear en torno de [los] cálices» de las flores. «Para leer mi nombre —concluye el poeta— ya borroso por la acción de la humedad y los años, sería preciso descorrer un cortinaje de verdura. ¿Pero, para qué leer mi nombre? —pregunta retóricamente— ¿Quién no sabría que yo descansaba allí?» (*ib.*)

---

<sup>368</sup> Analizamos este recorrido en Valeria Grancini, «La Carta Tercera *Desde mi celda* de Gustavo Adolfo Bécquer, el deseo de la muerte anónima y la actual sepultura del poeta en Sevilla», *Quaderni Ibero Americani (Attualità culturale della Penisola Iberica e dell'America Latina)*, n. ° 108, enero-diciembre de 2018.

<sup>369</sup> Rubio Jiménez hace notar que las campanillas azules es uno de los motivos más recurrentes de la prosa becqueriana. A tal propósito, véase Juan María Díez Taboada, «El motivo de las azules campanillas en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer», *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, 1975, 241-253.

Una vez abandonada la ciudad del Betis, Gustavo Adolfo experimenta un cambio de perspectiva y las figuras poéticas de la escuela sevillana —las «ninfas» y las «flores», estos son los motivos renacentistas— quedan improvisadamente olvidadas:

Pasados algunos años, luego que hubie salido de mi ciudad querida, después que mis ideas tomaron poco a poco otro rumbo, y la imaginación, cansada ya de idilios, de ninfas, de poesía y de flores, comenzó a remontarse a épocas distantes, complaciéndose en vestir con sus galas las dramáticas escenas de la Historia, fingiendo un marco de oro para cada uno de sus cuadros y haciendo un pedestal para cada uno de sus personajes, volví a soñar, y como en las comedias de magia, nuevas decoraciones de fantasía sustituyeron a las antiguas y la vara mágica del deseo hizo posible en la mente nuevos absurdos. (202)

Al partir de Sevilla en 1854, se desvanecen los sueños de gloria para abrazar la filosofía historicista; desde ese momento en adelante Gustavo Adolfo ya se sentirá menos familiarizado con los poetas de la escuela renacentista y barroca para volcarse en la magnificación romántica de la edad media. De hecho, unas líneas más abajo explica:

¡Cuántas veces, después de haber discurrido por las anchurosas naves de alguna de nuestras inmensas catedrales góticas o de haberme sorprendido la noche en uno de esos imponentes y severos claustros de nuestras históricas abadías, he vuelto a sentir inflamada mi alma con la idea de la gloria, pero una gloria más ruidosa y ardiente que la del poeta! Yo hubiera querido ser un rayo de la guerra, haber influido poderosamente en los destinos de mi país, haber dejado en sus leyes y sus costumbres la profunda huella de mi paso; que mi nombre resonase unido, y como personificándola, a alguna de sus grandes revoluciones, y luego, satisfecha mi sed de triunfos y de estrépito, caer en un combate, oyendo como el último rumor del mundo el agudo clamor de la trompetería de mis valerosas huestes, para ser conducido sobre el pavés, envuelto en los pliegues de mi destrozada bandera, emblema de cien victorias, a encontrar la paz del sepulcro en el fondo de uno de esos claustros santos donde vive el eterno silencio y al que los siglos prestan su majestad y su color misterioso e indefinible. (202-203)

Acorde con la línea del “romanticismo catalán” —y tras entrar en contacto con la pléyade de los partidarios de la tradición— Bécquer aspira a una gloria *post-mortem* diferente de la imaginada en sus idilios bucólicos: una vez en Madrid, el poeta quisiera ser «un rayo de guerra» y luego, satisfecha su sed de «triunfos y estrépitos», «caer en un combate» y «encontrar la paz del sepulcro en el fondo de uno de esos claustros santos».

La actitud es la requerida para las ensoñaciones de la *Historia de los templos de España* y los héroes medievales son piezas fundamentales del proceso dialéctico de la historia. Luego, para recordar su grandeza, hay que acudir a sus sepulcros, los mismos que con mucho esmero catalogó Valentín Carderera en su *Iconografía Española*.

A tal propósito José Montero Padilla (1990: 317-318) indica que en el artículo «Enterramiento de Garcilaso de la Vega y de su padre en Toledo», publicado en *La Ilustración de Madrid* el 27 de febrero de 1870(b) (15), Bécquer realiza una interesante síntesis de la gloria del poeta y del héroe personificada en la figura de Garcilaso de la Vega, el cual se dedicó a

cantar al amor y la belleza en nuevo estilo y metro, y como más tarde Cervantes, y Ercilla, y Lope, y Calderón, y tantos otros, ser soldado y poeta, manejar la espada y la pluma, ser la acción y la idea, y morir luchando para descansar en los jirones de su bandera y ceñido del laurel de la poesía a la sombra de la religión en el ángulo de un templo.

En este párrafo las dos fases de la revolución anímica expresadas en la carta tercera resultarían unidas en la síntesis del «soldado y poeta», de la «espada y la pluma» y de «la acción y la idea»; pero hay algo más que nos interesa y es, como veremos ahora, el definitivo abandono de la carga de erudición. En el artículo vuelve la ciudad predilecta de la *Historia de los templos*, pero ya no hay rasgo de la información histórica. De hecho, ahora

para ver a Toledo y sentirlo y sorprender esos cuadros que nos impresionan por su novedad o su belleza, vale más discurrir solo y sin rumbo fijo por sus calles a lo que la casualidad ofrezca, que no recorrerlo a escape con un ignorante cicerone, especie de moscardón de las ruinas, que se os cuelga a la oreja zumbando sandeces. (*ib.*)

A diez meses antes de su fallecimiento la prosa de Bécquer aparece madura y sus impresiones exentas de todo lo accesorio. Da igual que el poeta tuviera sus dudas — «¿Había visto, en efecto, el sepulcro de Garcilaso? ¿O era todo una historia forjada en mi mente [...]?»—, no es ésta la cuestión: después de todo, «yo no trataba de hacer un estudio serio de la población —escribe—ni de pertrecharme de datos eruditos. Tanto me importaba ver lo que había visto, como verlo.» (*ib.*)

Volviendo a la carta tercera *Desde mi celda*, es sentado al pie de la tapia del humilde camposanto que Gustavo Adolfo puede dar por terminadas las dos primeras

fases para abarcar la última, la de su definitiva maduración personal. Llega así la convicción de que frente a la grandiosidad de la naturaleza y a su inexplicable dimensión nouménica no somos nada, y al poeta le queda por decir:

Las palabras *amor, gloria, poesía*, no me suenan ya al oído como me sonaban antes. ¡Vivir!... Seguramente que deseo vivir, porque la vida, tomándola tal como es, sin exageraciones ni engaños, no es tan mala como dicen algunos; pero vivir oscuro y dichoso en cuanto es posible, sin deseos, sin inquietudes, sin ambiciones, con esa felicidad de la planta que tiene a la mañana su gota de rocío y su rayo de sol; después, un poco de tierra echada con respeto y que no apisonen y pateen los que sepultan por oficio; un poco de tierra blanda y floja que no ahogue ni oprima; cuatro ortigas, un cardo silvestre y alguna hierba que me cubra con su manto de raíces, y, por último, un tapial que sirva para que no aren en aquel sitio ni revuelvan los huesos. (Bécquer, 2011: 205-206)

La revolución anímica del poeta llega a su culmen: desde los sueños de gloria hasta el deseo de la muerte anónima y, una vez «concluido mi papel de hacer bulto», «meterme entre bastidores sin que me silben ni me aplaudan, sin que nadie se aperciba siquiera de mi salida.»<sup>370</sup> (206) Notamos que la depuración de la prosa de Bécquer pasa por otra depuración incluso más extrema, esa personal que de las veleidades del poeta y del guerrero llega a asumir su nada. Al fin y al cabo, comenta melancólicamente, «cada día me voy convenciendo más que de lo que vale, de lo que es algo, no ha de quedar ni un átomo aquí.»<sup>371</sup> (*ib.*)

---

<sup>370</sup> Ya en la rima LXXVI —recitada con «temblorosa voz», al decir de Mario Ferrúz, hacía unas semanas (Rubio Jiménez en Bécquer, 2011: 112)— Gustavo Adolfo escribía: «¡Oh, que amor tan callado, el de la muerte! / ¡Qué sueño el del sepulcro, tan tranquilo! Véase análisis en Robert Pageard, *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Centre de recherches et d'éditions hispaniques de l'université de Paris, 1972, 351-358, asimismo como la imagen del manuscrito volante con el precioso dibujo que acompañaba la rima en el *Libro de los Gorriones* en Rafael Montesinos (2005: 210).

<sup>371</sup> La nota existencialista de Gustavo Adolfo ya estaba presente en la rima LXXIII («¿Vuelve el polvo al polvo? / ¿Vuela el alma al cielo? / ¿Todo es vil materia / podredumbre y cieno?») que deja entender un mecanicismo anti-platónico (análisis en Pageard, 1972: 341-346). También en «La Pereza», publicado en *El Contemporáneo* el 10 de marzo de 1863, expone dudas sobre la inmortalidad del alma —«¿Será que el alma, desasida de la materia, vendrá a cernerse sobre la tumba, gozándose en la tranquilidad del cuerpo que la ha alojado en el mundo?»(Bécquer, 2004: 540) refiriéndose al modelo shakesperiano («Si fuera así, decididamente me haría partidario del tan repetido y manoseado «reposo de la tumba» [...] Pero..., ¡la muerte! «¿Quién sabe lo que hay detrás de la muerte?», pregunta Hamlet en su famoso monólogo [...].») (*ib.*) Según los amigos, las últimas palabras del poeta antes de expirar fueron «Todo mortal». (Rodríguez Correa en Bécquer, 1885: XX). A tal propósito, véanse también las consideraciones de Rica Brown (1963: 217-219) Sobre las protestas surgidas por parte de los integristas católicos ante las dudas de inmortalidad, véanse Rafael Montesinos, (2005: 102-106) y Marta Palenque, *La construcción del mito Bécquer. El poeta en su ciudad, 1871-1936*, Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y de las Artes de Sevilla, 2011, 24-25. Palenque realiza un excelente relato del recorrido de los despojos mortales

Tras el intervalo temporal entre la carta segunda y la tercera debido a las precarias condiciones de salud de Gustavo Adolfo, después de esta última (y quitando la novena) la relación de su estancia en el monasterio verolense recobra un ritmo semanal.

Desde la carta cuarta, publicada en *El Contemporáneo* el 12 de junio de 1864, vemos más que nunca como este conjunto de impresiones, titulado *Desde mi celda*, se coloque entre tradición e innovación contribuyendo a la creación de un género “fronterizo”. La frontera es entre lo antiguo y lo nuevo, elementos que el poeta intenta conciliar en el famoso manifiesto programático dirigido a la salvaguarda de los restos del pasado.

La idea de esta petición escrita a manera de monólogo surge en el poeta tras haber visitado «los pintorescos lugares del Somontano» donde, «fuera del camino» y «trepando de roca en roca», se llega a un «sitio inexplorado». (207)

Desde este momento Bécquer se deja sobrecoger por un conjunto de «ideas e impresiones» hasta recordarle «el antiguo y manoseado símil de las abejas que andan revoloteando de flor en flor y vuelven a su colmena cargadas de miel.» (208) No tenemos dudas de que este símil sea «antiguo», lo que es cierto es que Bécquer lo transforma en una espléndida metáfora, la enésima, donde la “abeja” es el poeta y la dulce “miel” el generoso caudal de impresiones recibidas a lo largo de la visita. Las “flores” que inspiran al poeta están ligadas al tema de la tradición, que sea pronunciada por «boca de una aldeana» o sean «los fabulosos datos sobre el origen de un lugar o la fundación de un castillo».<sup>372</sup> Sólo actuando así, continúa Bécquer, «podríamos recoger la última palabra de una época que se va, de la que solo quedan hoy algunos rastros en los más apartados rincones de nuestras provincias y de la que apenas restará mañana un recuerdo confuso.» (*ib.*)

Estas palabras no son que la prefacio de su programa etnográfico dirigido a preservar los fragmentos del pasado frente al peligro del progreso allanador. Se trata de salvaguardar, como dice Benítez (1971: 12), «ciertos contenidos del alma colectiva y del alma individual» que no se diferencian en cuanto el sentimiento del poeta participa de la misma unidad orgánica que el sentimiento nacional.» Pero el manifiesto de

---

de los hermanos Bécquer desde Madrid hasta el Panteón de Sevillanos Ilustres, en la cripta de la Academia de Bellas Artes, Sevilla.

<sup>372</sup> Nótese como los datos se definen “fabulosos” y no “históricos”, confirmando la pérdida de la erudición y del frío dato informativo.

Bécquer no rechaza radicalmente el progreso, y así lo expresa con este sentido llamamiento:

Yo tengo fe en el porvenir. Me complazco en asistir mentalmente a esa inmensa e irresistible invasión de las nuevas ideas que van transformando poco a poco la faz de la Humanidad, que merced a sus extraordinarias invenciones fomentan el comercio de la inteligencia, estrechan el vínculo de los países, fortificando el espíritu de las grandes nacionalidades, y borrando, por decirlo así, las preocupaciones y las distancias, hacen caer unas tras otras las barreras que separan a los pueblos. No obstante, sea cuestión de poesía, sea que es inherente a la naturaleza frágil del hombre simpatizar con lo que perece y volver los ojos con cierta triste complacencia hasta lo que ya no existe, ello es que en el fondo de mi alma consagro, como una especie de culto, una veneración profunda por todo lo que pertenece al pasado, y las poéticas tradiciones, las derruidas fortalezas, los antiguos usos de nuestra vieja España, tienen para mí todo ese indefinible encanto, esa vaguedad misteriosa de la puesta del sol en un día espléndido, cuyas horas, llenas de emociones, vuelven a pasar por la memoria vestidas de colores y de luz, antes de sepultarse en las tinieblas en que se han de perder para siempre.

A través de esta proclama, empezada con un «Yo» dirigido a reforzar sus intenciones, Bécquer da un paso más respecto a los propósitos de 1857 en la *Historia de los templos de España*: hay que salvaguardar no sólo la memoria de las «derruidas fortalezas» que, de todas maneras, no dejan de ser «punto de arranque»<sup>373</sup> para las ensoñaciones del poeta, sino también «los antiguos usos de nuestra vieja España», es decir esos elementos de la *historia artística* que no poseen el rigor del dato exacto. Tras haberse despojado de la carga de erudición, de igual manera Gustavo Adolfo quiere sacudirse del frío dato empírico: hay que otorgar la debida importancia a las «ciencias naturales» comenta, «pero la ciencia moral, ¿por qué ha de dejarse en un inexplicable abandono?» (216).<sup>374</sup>

A pesar de que Bécquer «no desee para [él] ni para nadie la vuelta de aquellos tiempos» —«lo que ha sido no tiene razón de ser nuevamente, y no será»<sup>375</sup>— el poeta

---

<sup>373</sup> Así define el elemento arquitectónico Díaz (1971: 325). El aspecto arruinado del monumento no es sino el input para que los *espíritus animales* elaboren historias y leyendas relacionadas con el pasado. Comellas (2015: 190), rehaciéndose a los fundamentos de la semiótica, lo define «referente» (extralingüístico): «Tras la primera fase sensorial [la *impresión*], es necesario un proceso imaginativo que vincule por asociación y combinación diversas ideas y sentimientos entre sí y con sus referentes [...]»

<sup>374</sup> Benítez (1971: 54) se expresa de manera parecida y habla de «idea moral», la cual «para Bécquer tiene mayor importancia que la verdad de los hechos.»

<sup>375</sup> Aquí el poeta quizás demuestre conocer el pensamiento del humanista Francesco Guicciardini el cual, en oposición a su contemporáneo Nicolás Maquiavelo, afirma en sus «Ricordi» que lo que ha sido no

retoma la dialéctica hegeliana sosteniendo que la vida de una nación «se dilata con la memoria de las cosas que fueron» y, sobre todo, se mece en otro melancólico *ubi sunt* donde, esta vez, no se invocan las personas, sino los elementos arquitectónicos de la tradición:

¿Dónde están los cancelos y las celosías morunas? ¿Dónde los pasillos embovedados, los aleros salientes de maderas labradas, los balcones con su guardapolvo triangular, las ojivas con estrellas de vidrio, los muros de los jardines por donde rebosa la verdura, las encrucijadas medrosas, los carasoles de las tafurerías y los espaciosos atrios de los templos? El albañil, armado de su implacable piqueta, arrasa los ángulos caprichosos, tira los puntiagudos tejados o demuele los moriscos miradores, y mientras el brochista roba a los muros el artístico color que le han dado los siglos, embadurnándolos de calamocho y almagra, el arquitecto los embellece a su modo con carteles de yeso y cariátides de escayola, dejándolos más vistosos que una caja de dulces franceses. (212)

Vuelve la «implacable piqueta», o la *brutal piqueta*, causa del desasosiego de Carderera en su artículo de 1840 sobre la demolición de monumentos publicado en el *Semanario Pintoresco Español* («¡Así convertimos el oro en polvo!») y, unas líneas más adelante, el tópico manriqueño del «cualquier tiempo pasado fue mejor» al sentirse el poeta entristecido ante «el espectáculo de esa progresiva destrucción de cuanto trae a la memoria tiempos que, si en efecto no lo fueron, solo por no existir ya nos parecen mejores.» (213)

También hay que señalar cierto tono acusatorio que lo acerca más a las quejas realistas de Larra que a las románticas ensoñaciones suscitadas por la ruina; el polémico «nosotros esperaremos regularmente a que se haya borrado la última huella para empezar a buscarla», o la constatación que «si algo hemos de saber en este punto, casi siempre se ha de tomar algún extranjero el trabajo de decírnoslo del modo que a él mejor le parece» casi recuerda la perspectiva del *forastero* en el «Vuelva usted mañana» de *Fígaro*.<sup>376</sup>

---

tiene razón de volver a ser en cuanto las circunstancias mudan a medida de que avanza la historia —«a chi ha le qualità disproporzionate è tanto disproporzionato, quanto sarebbe volere che uno asino facessi el corso di uno cavallo» («tal cosa sería pretender que un asno hiciera la carrera de un caballo») —, retomado por el «nada de lo que apareció ha de volver» becqueriano. Sobre el tema, véase Francesco Guicciardini, *Consuels and Reflections, translated from the Italian by Ninian Hill Thomson, M. A.*, Londres, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1890.

<sup>376</sup> Es probable que Bécquer con la figura del extranjero se refiera a Théophile Gautier y a sus consideraciones en el relato *Voyage en Espagne*. Como escribe Benítez (1971), «la uniformidad más desesperante invade el universo bajo el pretexto del progreso: el arte antiguo desaparece ante esa

La faceta realista de Bécquer se expresa también a través de ese «Yo tengo fe en el porvenir» expresado a la manera de soliloquio. El poeta se refiere tanto a la «invasión de las nuevas ideas» como a las «invenciones [que] fomentan el comercio de la inteligencia», definidas «irresistible» la primera y «extraordinarias» las segundas. La referencia al ferrocarril nos parece clara si pensamos que el tren era la última de las novedades entre los medios de transporte, capaz de «estrechar el vínculo de los países» y borrar «por decirlo así, las preocupaciones y las distancias». Quizás la de Bécquer sea una relación de *odi et amo*, porque si por un lado los objetos del progreso «fomentan el comercio de la inteligencia»<sup>377</sup>; por otro, «a medida que la palabra vuela por los hilos telegráficos, que el ferrocarril se extiende [...] y el espíritu cosmopolita de la civilización invade nuestro país, van desapareciendo de él sus rasgos característicos [y] sus costumbres inmemoriales.» (211)

Lo que es cierto es que la intención de Gustavo Adolfo, como si de una grandiosa síntesis dialéctica se tratara, es la de conciliar la tradición con la novedad; «nuestro poeta —escribe Benítez (1971: 39)— matiza su crítica antiliberal con su valoración positiva, en otros aspectos, del progreso». En otras palabras, se trataría de un apego a la tradición muy atenuado o, como correctamente lo definen Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (1983: 113), «no beligerante». A tal propósito, Rodríguez Correa (en Bécquer, 1885: XVI) escribía que «su miedo al vulgo ignorante le hacían mirar con predilección marcada todo lo aristocrático e histórico, sin que por esto se negara su clara inteligencia a reconocer lo prodigioso de la época en que vivía».<sup>378</sup>

Es esta nueva perspectiva, lo «prodigioso», la que empuja al poeta a relatar las sensaciones percibidas al vivir en una sociedad moderna: las impresiones no se recogen solamente en los entornos naturales aislados, sino también en el coche de un tren o, más modestamente, en el de un *simón*. Se nos antoja la idea de un Bécquer protagonista de un nuevo antropocentrismo; esta vez no en el contexto neoplatónico idealista, sino en

---

uniformidad». Así que el escritor francés (1856: 160), viajando por España, se pregunta retóricamente: «Ne peut-on faire une révolution sans démolir le passé? Il nous semble que la *constitución* n'aurait rien perdu à ce qu'on laissât debout l'église de Ferdinand et d'Isabelle la Catholique, cette noble reine que crut le génie sur parole et dota l'univers d'un nouveau monde.»

<sup>377</sup> Gustavo Adolfo usa la expresión «comercio» referida a las ideas en más de una ocasión. Como veremos, volverá a usarla en *Caso de ablativo* hablando de «comercio material» que «sirve, en último caso, de inocente instrumento a ese otro comercio del espíritu». A pesar de su actitud conservadora, quizás esto pueda clasificarse como un atisbo de confianza hacia el cosmopolitismo.

<sup>378</sup> En términos políticos, tal como escribe Montesinos (2005: 94), se traduciría como un «conservadurismo ideal, no militante». Sobre su interés por la política, Nombela (1910b: 381) recuerda el famoso episodio de los sellos durante la actividad de censor de novelas del poeta: «Dio orden de que cuando fuese a verle y no estuviera en casa, me dejasen entrar en su despacho y utilizar el sello.»

medio de la que Galdós (2004: 21) llamaba «agitación incesante» o «la serie inacabable de los fulanos».

Gustavo Adolfo se vuelve entonces en el «hombre del siglo XIX», así lo define Darío Villanueva (en Bécquer, 1985: 19), el «que mira y describe las costumbres pretéritas con referencia a las actuales» a la hora de realizar esas expediciones, en el sello de la tradición, compuestas por «un pintor, un arquitecto y un literato» y fuera de los «camino trillados»<sup>379</sup> (Bécquer, 2011: 215). Se retoman así las tres figuras activas de la *Historia de los templos de España*, aunque con un activismo más acorde con los tiempos ya que el poeta pide directamente al gobierno «la organización periódica de algunas expediciones artísticas a nuestras provincias.»<sup>380</sup> (217)

Añadimos que en este contexto es imprescindible subrayar la importancia de los dibujos de Valeriano que acompañan los textos y, como escribe Montesinos, el «sello grande de verdad» del que están dotados los *tipos* retratados: al igual que la prosa de Gustavo Adolfo, también los *sketches* de Valeriano demuestran un acercamiento hacia la realidad palpable —«un tipo bello —escribe el poeta comentando el dibujo de Valeriano de «La pastora»— *dentro de la verdad* [cursiva nuestra]—.

Creemos que esta sea la correcta lectura de las cartas siguientes, las que Bécquer llama «ejemplos de la predicación», es decir teniendo en cuenta tanto a un Valeriano *artista* como a un Gustavo Adolfo *escritor* postrománticos, cuyos retratos del primero e impresiones escritas del segundo poseen sí la debida ensoñación, pero también esa carga de realismo que requieren las circunstancias.

El primer «ejemplo» es el impactante retrato literario de las añoneras y el cuadro de costumbre del mercado en Tarazona de la carta quinta *Desde mi celda*, publicada en *El Contemporáneo* el 26 de junio de 1864.

---

<sup>379</sup> Nos encontramos ante otra expresión entre las predilectas becquerianas. La hallamos, como veremos, también en la carta sexta *Desde mi celda*, en el cuadro de costumbre «La pastora», publicado en *El Museo Universal* el 29 de octubre de 1965 («cruzando fuera de camino [...] es como únicamente puede encontrarse un tipo bello dentro de la verdad [...]») y en el «El alcalde», publicado en el mismo periódico el 12 de agosto de 1866 («[...] saliendo fuera de los caminos trillados, [...] aún pueden encontrarse ejemplares curiosos de esa *rara avis*, de esos célebres alcaldes de montera que así empuñan el timón del arado, como la vara de la justicia.»)

<sup>380</sup> A tal propósito Rica Brown (1963: 249) se pregunta si ésta no fuera una petición indirecta al amigo González Bravo. Sea como fuere, en 1865 el Ministro de Fomento ofrece a Valeriano una pensión para pintar los trajes y las costumbres españolas de la época. Recurrimos nuevamente a las memorias de Julia Bécquer (1932) para enterarnos de los desplazamientos de los dos hermanos tras la estancia en Veruela: «Ávila fue el término de nuestro primer viaje; allí parábamos en una posada en la plaza del Ayuntamiento, » (77); «Al poco tiempo de estar en Ávila llegó Gustavo» (78); «De Ávila y sus pueblos hizo mi padre varios cuadros de costumbres.» (*ib.*); «Después fuimos a Calatayud, donde estuvimos muy poco tiempo en un parador llamado de La Campana» (79); «Después fuimos a Ocaña, de cuya célebre picota mi padre hizo un dibujo para *La Ilustración*, de Madrid.» (*ib.*); «Estuvimos en Teruel, en Burgos, en Salamanca. Después volvimos a Madrid» (80).»

Como en otras ocasiones, Gustavo Adolfo demuestra conocer la tradición pintoresca y su vocabulario; de hecho, escribe que «entre los muchos sitios pintorescos y llenos de carácter que se encuentran en la antigua ciudad de Tarazona, la plaza del Mercado es, sin duda alguna, el más original y digno de estudio.» (Bécquer, 2011: 219) Más adelante, define aquel espacio «de forma irregular» y cerrado por lienzos de edificios «a cuál más caprichosos y vetustos» (*ib.*), asimismo como cargado de «mil y mil accidentes» (221).

La innovación reside en el uso de los tópicos románticos como la insuficiencia de la palabra para describir la abigarrada muchedumbre, de carácter más moderno, que anima la plaza del mercado de Tarazona:

A donde no alcanza, pues, ni la paleta del pintor con sus infinitos recursos, ¿cómo podrá llegar mi pluma sin más medios que la palabra, tan pobre, tan insuficiente para dar idea de lo que es todo un efecto de líneas, de claroscuro, de combinación de colores, de detalles que se ofrecen juntos a la vista, de rumores y sonidos que se perciben a la vez, de grupos que se forman y se deshacen, de movimiento que no cesa, de luz que hierde, de ruido que aturde, de vida, en fin, con sus múltiples manifestaciones, imposibles de sorprender con sus infinitos accidentes ni merced a la cámara fotográfica? (219-220)

El poeta se apela al *sehnsucht* romántico, esa idea inasible que se empequeñece «al encerrarse en el círculo de hierro de la palabra» (Bécquer, 2004: 461), para intentar describir una escena típicamente realista. Vuelve el cuasi-futurismo compuesto por ese «movimiento que no cesa», por el «ruido que aturde», por la «vida, en fin, con sus múltiples manifestaciones», lejos de esos silencios tan necesarios para escuchar los misterios que susurran las ruinas.

La descripción del mercado queda extremadamente pormenorizada; Gustavo Adolfo pone unos tras otros los objetos y los tipos que más cautivan su atención: leemos de «cajones formados de tablas y esteras», de «montones de hortalizas frescas y verdes», de «trozos de carne que cuelgan de garfios de hierro», de «tenderetes de ollas, pucheros y platos», de «pañuelos de tintas rabiosas» y, luego, de «paisanos con sus mantas de rayas, sus pañuelos rojos unidos a las sienas, su faja morada y su calzón estrecho», de «mujeres con sayas azules, verdes, encarnadas y amarillas» y de «un estudiante con sus manteos y su tricordio, que recuerdan los buenos tiempos de Salamanca». Para rematar, «chiquillos que corren y vocean, caballerías que cruzan, vendedores que pregonan», «todos hablan, se mueven y hacen ruido a la vez, mientras se codean, avanzan,

retroceden, empujan o resisten, llevados por el oleaje de la multitud.» (Bécquer, 2011: 222) Se nota la deuda hacia la escritura costumbrista (cuyos herederos fueron, efectivamente, tanto el romanticismo como el realismo) y el guiño al «brasero nacional» de Mesonero Romanos (¡ay, esos estudiantes con tricornio y manteos de los buenos tiempos de Salamanca!). Las impresiones son las captadas en el momento, pero la descripción es la lúcida y analítica de todo escenario moderno.

No menos cargada de verdad parece la descripción de las habitantes de Añón, aldea en las inmediaciones de Tarazona donde «más puras y primitivas se conservan las antiguas costumbres y ciertos tipos del Alto Aragón»<sup>381</sup>. También en este caso el poeta se sirve del romántico *volksgeist* para una descripción que en ningún modo definiríamos idealizada:

[...] llegaban hasta mi celda, sacándome a veces de mi sueño, las voces alegres y sonoras, aunque un tanto desgarradas, de esas mismas muchachas, que, mordiendo un tarugo de pan negro, cantando a grito herido e interrumpiendo su canción para arrear el borriquillo en que conducen la carga de leña, atraviesan impávidas con fríos y calores, con nieves o tormentas, las tres leguas mortales de precipicios y alturas que hay desde su lugar a Tarazona. (225)

Es curioso como el estado favorito del poeta, el duermevela, no dé lugar a la ensoñación sino a todo lo contrario: las imágenes son más bien crudas (las voces «un tanto desgarradas», el «tarugo de pan negro», las «tres leguas mortales» que las añoneras están obligadas a atravesar) y anticipan un atisbo naturalista a la hora de hablar de las duras condiciones de vida de estas aldeanas:

Sus miembros, endurecidos con la costumbre del trabajo, soportan las fatigas más rudas sin que el cansancio los entorpezca un instante. Sólo de este modo les es posible vivir en medio de la miseria que las agobia. Cuando la noche es más oscura; cuando la nieve borra hasta las lindes de los senderos cuando suponen que los guardas de los montes del Estado no se atreverán a aventurarse por aquellas brechas profundas y aquellos bosques de árboles intrincados y sombríos, entonces la añonera, desafiando todos los peligros, adivinando las sendas, sufriendo el temporal, escuchando por uno y otro lado los aullidos de los lobos, sale

---

<sup>381</sup> Más que a las zonas del Moncayo, esta expresión es generalmente usada para referirse a las septentrionales aragonesas. Tal como piensa Rubio Jiménez, quizás Bécquer la usara para subrayar el carácter escarpado y la posición aislada de esos pueblecillos (de hecho, el poeta describe Añón como un pueblo «casi oculto por las gigantescas ondulaciones del Moncayo, en cuya áspera falta tiene su asiento»). (224)

furtivamente de su lugar. Más bien que baja, puede decirse que se descuelga de roca en roca hasta el último valle que lo separa del Moncayo; armada del hacha, penetra en el laberinto de carrascas oscuras, a cuyo pie nacen espinos y zarzas en montón, y descargando rudos golpes con una fuerza y una agilidad inconcebibles, hace su acopio de leña, que después oculta para conducirla poco a poco, primero a su casa y más tarde a Tarazona, donde recibe por su trabajo material, por los peligros que afronta y las fatigas que sufre, seis o siete reales a lo sumo. Francamente hablando, hay en este mundo desigualdades que asustan. (228-229)

De este cuadro de extrema pobreza la que cautiva nuestra atención es en especial manera la última frase: «hay en este mundo desigualdades que asustan», palabras que tanto se parecen a consideraciones como «la corrompida atmósfera que respiran las últimas clases sociales» o «el abismo de miseria que hay oculto a nuestros pies», pronunciadas por el poeta en «La caridad» de 1865. Estamos delante de un Bécquer menos conservador, menos propenso a la ensoñación y con un ímpetu más revolucionario. El modelo de referencia es, nuevamente, Larra; eso sí, sin sus juegos de palabras y su decir sesgado.<sup>382</sup> Como escribe Benítez (1971: 31), a fin y al cabo «Bécquer nos sorprende con constantes contradicciones»: por un lado «defiende el progreso moderno y ataca las injusticias sociales»; por otro, «manifiesta su interés por la tradición y su preocupación religiosa.» Nadie nos impide pensar que se trate de *pietas* cristiana conforme a la índole bondadosa del poeta; pero lo cierto es que también en otros escritos como el artículo «El carnaval» de 1862 hay arrebatos de cierta rebeldía reconducibles una vez más a Larra.

Incluso en el hermano Valeriano notamos una veta satírica que se sitúa más allá de los dibujos costumbristas o de los paisajes románticos heredados tanto de la tradición familiar como de la escuela inglesa de Roberts. Por ejemplo, hay unas cuantas viñetas caricaturescas en *Spanish Sketches*, entre las cuales una (ilustración n. 7) que representa

---

<sup>382</sup> Aun así, menos crudos aparecen los dibujos de Valeriano que acompañan las pormenorizadas descripciones del hermano. En la *Expedición de Veruela* (2003a) encontramos una vista de Añón (ilustración n. 26) (fig. 9) entre lo pintoresco y lo sublime: tras unas escarpadas rocas y áspera vegetación se llega a uno de los arcos góticos del castillo; esparcidos, unos aldeanos de minúsculas dimensiones al estilo de David Roberts. En otra vista de los caseríos (ilustración n. 28) se aprecian un hermoso arco de herradura. Menos romántica y más costumbrista (con tendencia al realismo) es la siguiente ilustración (n. 27) (fig. 10) que retrae a Gustavo Adolfo sentado al lado de una amplia chimenea en el interior de una vivienda: las vasijas sobre la ménsula, la cadena de forja y un ulterior puchero abajo denotan un lúcido detallismo. Mucho más idealizada, en cambio, respecto al cuasi-naturalismo de la prosa becqueriana es el retrato de la añonera (ilustración n. 38) (fig. 11): ataviada con sus típicos trajes, aparece de perfil a la manera de la antigua numismática y de ciertos retratos renacentistas, con la barbilla elegantemente apoyada a la mano derecha. Sobre la indumentaria de los habitantes del Moncayo señalamos el precioso volumen ilustrado *Los hermanos Bécquer al estilo del país*, coord. Marco León y Enrique Borobio, Soria, Diputación de Soria, tomo II, 2021.

un corpulento y malicioso clérigo en el acto de seguir a una dama. Y en relación con la estancia en Veruela, interesantes son los recuerdos de Mario Ferrúz (1881: 83-84) acerca de Valeriano en el momento de realizar una viñeta:

[...] yo recuerdo ahora que en una fría mañana del mes de Febrero de 1864, y en el espacioso y casi derruido salón de *Los Artesonados* del Monasterio de Veruela, contemplando cómo una hábil mano trazaba con un pedazo de carbón sobre el desnudo muro y con las proporciones naturales una caricatura llena de verdad y gracia, nos hallábamos reunidos tres jóvenes que dedicados a la espinosa carrera de las letras, con más o menos suerte, con más o menos talento, pero todos con el mismo entusiasmo e igual fe, pedíamos al presente, si no lauros y fama, el pedazo de pan que recompensará lo material de nuestro trabajo. Valeriano Bécquer (porque este era el artista que cautivaba en aquellos momentos nuestra atención) había terminado en breves instantes su precioso apunte. Representaba el dibujo a un obeso fraile que, entregado a las dulzuras de la gula delante de una mesa cargada de abundantes y delicadas viandas, sentía en su cuello la afilada segur de la muerte que cortaba a un tiempo mismo su afición a los hilos gastronómicos y el hilo de su existencia. La cara apoplética del reverendo, la expresión siniestra de la hija del Erebo y de la Noche, todo, todo tenía tal tinte de vida que simultáneamente los tres espectadores prorrumpimos en bravos y batimos en loor de nuestro querido compañero.<sup>383</sup>

Vuelve la caricatura del corpulento hombre religioso; (en este caso «un obeso fraile entregado a las dulzuras de la gula») viñeta ésta, al parecer de Mario Ferrúz, «llena de verdad y de gracia». Añade Rubio Jiménez (en Bécquer, 2011: 63) que la presentación de Valeriano pintando escenas anticlericales «no es descabellada» si consideramos su participación en la prensa satírica en periódicos como *Gil Blas* o *El Museo Universal*.<sup>384</sup>

---

<sup>383</sup> Véase la «Introducción» de Rubio Jiménez (en Bécquer, 2011: 62). Los «tres jóvenes» que se hallaban en el Salón de los Artesonados del monasterio observando a Valeriano eran, además del mismo Mario Ferrúz, Gustavo Adolfo y el íntimo amigo de este último, Augusto Ferrán. Rubio Jiménez (41-63) pone unas cuestiones sobre la «accidentada estancia» en Veruela de Ferrán empezada probablemente a finales de 1862 —«huyendo de sus acreedores»— y acabada en septiembre de 1863. Si Ferrúz habla de una fría mañana de febrero de 1864, ¿puede haberse equivocado de fecha o, en cambio, había vuelto Ferrán al monasterio? Esta y otras cuestiones, como la estancia de Augusto en Alemania, quedan sin aclarar.

<sup>384</sup> Sobre el tema de las viñetas satíricas, no entramos en la debatida atribución de *Los Borbones en pelota*; tan solo remitimos Rubio Jiménez «En torno a la autoría y a la primera difusión de “Los Borbones en pelota”», *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, n.º 3, 1994c, 65-96; Javier Urbina, «Imagen y política: el debatido mundo de SEM», en *Imágenes e ideas: La Imaginatura*, Fundación Joaquín Díaz, 2012, 104-188 [edición digital]; y el ejemplar ilustrado *SEM, Los Borbones en pelota*, edición y estudio introductorio de Isabel Burdiel, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012. Por otro lado, en contraposición a una eventual faceta más progresista señalamos las observaciones de Montesinos (2005: 32) sobre los hechos revolucionarios de 1854 en «La fe salva»: expresiones como «el pueblo se disponía a hacer justicia una vez más» justifican la acción de éste; aun así, términos como “populacho” o frases

Es sobre todo con la faceta satírica del hombre ilustrado que Bécquer cuenta los acontecimientos de las siguientes cartas. El ejemplo más pertinente es la carta sexta *Desde mi celda*, publicada en *El Contemporáneo* el 3 de julio de 1864.

La introducción a los acontecimientos de esta sexta entrega es la habitual de la estética pintoresca: Bécquer, buscando el camino hacia Trasmoz, se detiene en enumerar las dificultades de recorrer una senda que se encuentra en «los parajes más ásperos y accidentados» y entre «zarzas y peñascales» (232).<sup>385</sup>

El escenario natural alrededor del castillo además de ser pintoresco también resulta cargado de sublimidad, ya que el poeta escribe que «las altísimas rocas parecían suspendidas sobre mi cabeza, [...] el ruido vertiginoso del agua corría profunda a mis pies» y la presencia de «una niebla inquieta y azul, que se extendía por la cortadura, borrando los objetos y los colores, [...] parecía contribuir a turbar la vista y conmovier el ánimo [...]» (233)

Notamos que la romántica descripción del entorno natural no sirve sino para aumentar la atmósfera de *suspense* necesaria para relatar un historia que, a su vez, había oído a un pastor de la zona: un supuesto «asesinato de una pobre vieja», llamada “tía Casca”, «a quien sus convecinos acusaban de bruja». (213)<sup>386</sup>

Lo que más cautiva nuestra atención es la actitud del poeta, el cual afirma que «solo quería distraerme un rato oyendo sus sandeces» (235) para después sumergirse por completo en el relato del interlocutor y acabar contándolo magistralmente a los lectores de *El Contemporáneo*. Pero es sobre todo después de haber terminado el cuento, y en coincidencia con el inicio del crepúsculo, que el tono se torna aún más cargado de misterio:

---

como “sin piedad”, aplicados al ajusticiamiento de Chico, denotan cierta repugnancia por los excesos populares. A favor de este último aspecto, piénsese en el álbum *Los contrastes*, con dibujos de Gustavo Adolfo, donde los dos hermanos se burlan de los sublevados al moderantismo de Isabel II.

<sup>385</sup> Nos encontramos ante otra incongruencia cronológica sobre los viajes a Trasmoz: Bécquer escribe en esta sexta carta que tiene «la esperanza de ver su famoso castillo» como si nunca lo hubiera visto. ¿Y la carta tercera que narra su experiencia en el cementerio? También en ese caso, tampoco se trata de la primera visita a la aldea, acuérdesse de los dibujos de Valeriano realizados en Trasmoz y fechados diciembre de 1863. Lo cierto es que debe ser un recurso estilístico de Gustavo Adolfo para aumentar expectación e interés en el lector.

<sup>386</sup> Sobre el supuesto crimen no han aparecido ejemplares de periódicos que dejen constancia de un hecho parecido, así que nada se ha podido comprobar al respecto. Sobre supuestas asociaciones de la tía Casca con personas realmente existidas véase la nota de Rubio Jiménez (en Bécquer, 2011: 231). Estamos de acuerdo con el profesor y pensamos que el suceso «tiene todos los visos de ser una invención a partir de la tradición local sobre la existencia de brujas en la zona» (122). Aun así, quisiéramos catalogarlo como una de esas “inocentes supersticiones” nombradas por Chateaubriand («ces croyances que aident au peuple à supporter les chagrins de la vie») en *El genio del cristianismo*, justificadas por los tradicionalistas franceses como producto de la honda religiosidad del pueblo (cfr. Benítez, 1971: 93).

Cuando el pastor terminó su relato llegábamos precisamente a la cumbre más cercana al pueblo, desde donde se ofreció a mi vista el castillo oscuro e imponente, con su alta torre del homenaje, de la que sólo queda en pie un lienzo de muro con dos saeteras que transparentaban la luz y parecían los ojos de un fantasma. En aquel castillo, que tiene por cimero la pizarra negra de que está formado el monte, y cuyas vetustas murallas, hechas de pedruscos enormes, parecen obra de titanes, es fama que las brujas de los contornos tienen sus nocturnos conciliábulos. (241)

Como de costumbre, Bécquer usa un lenguaje pictórico para dar cuenta de sus impresiones al contemplar el típico escenario a lo Chateaubriand; aun así, por segunda vez al estilo romántico permeado de patetismo se añaden unos matices cuasi-terroríficos que pertenecen más bien al estilo simbolista («sólo quedaba en pie un lienzo de muro con dos saeteras [que] parecían los ojos de un fantasma»).

También al contar la leyenda fundacional del mismo castillo de Trasmoz, en la carta séptima<sup>387</sup>, el poeta describe la cresta del Moncayo insistiendo en los efectos de luz:

La noche comenzaba, en efecto, a entrarse fría y oscura. De pico a pico de la elevada cresta del Moncayo se extendían largas bandas de nubes color de plomo que, arrolladas hasta aquel momento por la influencia del sol, parecían haber esperado a que se ocultase para comenzar a removerse con lentitud como esos monstruos deformes que produce el mar y que se arrastran trabajosamente en las playas desiertas. El ancho horizonte que se descubría desde las alturas iba poco a poco palideciendo y pasando del rojo al violado por un punto, mientras por el contrario asomaba la luna redonda, encendida, grande, como un escudo de batallar, y por el dilatado espacio del cielo las estrellas aparecían unas tras otras, amortiguada su luz por la del astro de la noche. (252)

Si Rica Brown (1963: 235) al comentar este cuadro literario habla de un impresionismo al estilo de Monet («al menos un pintor impresionista hubiera podido captar con sus desdibujadas manchas de color un cuadro de idéntico efecto fugaz y transitorio al que pinta Gustavo con palabras»), nosotros notamos nuevamente pinceladas de carácter simbolista: de hecho, las «largas bandas de nubes color de plomo» que se mueven «como esos monstruos deformes que produce el mar», los

---

<sup>387</sup> De esta carta, publicada en *El Contemporáneo* el 10 de julio de 1864, no entramos en cuestiones ligadas a esta historia fundacional. La explica muy bien teniendo en cuenta sus fuentes Leslie Deutsch-Johnson, «Significado simbólico del castillo de Trasmoz: magia, alquimia, morada interior», *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, n.º 5, 1995, 37-64.

colores del horizonte que pasan «del rojo al violado» y «la luna redonda, encendida y grande» nos recuerdan esas atmósferas mistericas, rodeadas de oscuridad, que caracterizan las pinturas al estilo de la *La pesadilla*, de Füssli, o al de *La isla de los muertos*, de Böcklin.

Este estilo cuasi-simbolista, que de lo oculto sugerente hará su estandarte, no es que la visiva manifestación de todo ese «no sé qué —como comentará el poeta en la carta octava al relatar el comienzo de la dinastía de las “Casas”<sup>388</sup>— de agreste, misterioso y grande que impresiona profundamente el ánimo y lo predispone a creer en lo sobrenatural.» (274) El poeta intuye la que Benítez (1971: 55) llama la «verdad ideal», la que es revelada por «un rayo de luz», por «el movimiento de una sombra» o por la misma ruina como punto de arranque para «fantásticas ensoñaciones»<sup>389</sup>, y entonces no se limita a repetir las historias escuchadas por el pueblo, sino directamente «se hace pueblo en la tarea de narrarlas». (200)

El “hacerse pueblo” a la hora de contar la historia “no oficial” —la que «el historiador cree y no discute» (55)— no es que la pauta principal del *volksgeist* herderiano; Simpson (1921: 24) explica que «each writer, speaking as his people would speak, characterizes his poetry with the individual content and feeling of his race [...]». En otras palabras, el estilo narrativo del escritor está *empapado* por esos rasgos tradicionales pertenecientes a su pueblo y «habla como el mismo pueblo hablaría»: el resultado es una «literature» de tipo «unique» (55)<sup>390</sup>, eso es, una única y auténtica literatura.

Aun así, nos encontramos ante un Bécquer fronterizo: si por un lado la mente, impresionada por el entorno, evoca historias y leyendas relacionadas con la tradición popular; por otro, el mismo poeta en más de una ocasión escucha con actitud escéptica las supersticiones aldeanas. Por un lado tenemos al Bécquer romántico; por otro al «cronista que copia de la realidad», al «esprit fort» (Benítez, 1971: 99) con una actitud

---

<sup>388</sup> Tampoco en el caso de esta carta, publicada el 17 de julio de 1864 en *El Contemporáneo*, entraremos en cuestiones de brujería de la zona del Moncayo; tan sólo remitimos como estudio general el de Jules Michelet, *La Bruja*, Valladolid, Editorial Maxtor, 2014; y, en el detalle, el de Montserrat Amores, «Gustavo Adolfo Bécquer y las brujas de Trasmoz», *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, n.º 9, 2000, 11-24; y el de Alberto Serrano Dolader, *El Moncayo fantástico, legendario y misterioso*, Zaragoza, Imprenta Provincial de Zaragoza, 1996.

<sup>389</sup> Cfr. también Simón González y Gómez, *Bécquer, Veruela y el somontano del Moncayo*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1970.

<sup>390</sup> Modernizamos morfología. Herder hace el ejemplo de la poesía germánica y de los cantos judíos como modelos literarios influenciados por sus respectivos *milieus*: nebuloso, así como misterioso, el primero y grandioso el segundo. «Ossian’s people and the ancient Hebrews, as portrayed in Herder’s analysis of their poetry, [have] a personality of its own which characterizes its art.» (30) No entramos en la cuestión del falso osiánico de Macpherson, remitiendo los dos casos únicamente como ejemplos.

llena de verdad y de gracia, la actitud del hombre al paso con los tiempos corrientes (y ¿es casualidad que el Bécquer moderno, cercano al dinamismo de los *flaneurs* franceses, se acerque al simbolismo pictórico de fin de siglo con sus pinturas literarias?) Ya hemos visto en la carta sexta que, hablando con el pastor que le cuenta la historia de la tía Casca, el poeta la tilda como cúmulo de «sandeces». Y, de vuelta al monasterio, conversando con la sirvienta sobre su convicción de poder interrogar un cedazo y averiguar así asuntos relativos al bautismo, Bécquer pregunta irónicamente: «Y ¿cómo se entra en conversación con un cedazo? Porque eso debe ser curioso.»<sup>391</sup> (Bécquer, 2011: 244) Al mismo tiempo, se coloca entre la seriedad y la sátira al catalogar «artículo de fe» el hecho de que el castillo de Trasmoz es «punto de cita de las brujas más importantes de la comarca.» (246) Es a través de esta sutil ironía que vuelve el Gustavo Adolfo realista, el «hombre del siglo XIX», más ilustrado y ya menos propenso a la magnificación de la historia artística.

De todas maneras, hay que especificar que este despegarse de las consejas del pueblo y, a la vez, sumergirse plenamente en su narración no es que una técnica literaria del poeta previamente experimentada en sus anteriores leyendas. En estas, J. Vidal Solanas (1976: 51) observa una tripartición en «realidad, fantasía, realidad» que define como «narración fantástica entre dos apoyos reales que sirven de cimiento.» En el caso de las leyendas, Bécquer se despegaba del cuento sobrenatural (para después sentirse subyugado) atribuyendo la responsabilidad a la credulidad popular.<sup>392</sup> Benítez trae a colación muchos ejemplos: en «La cruz del diablo» el epígrafe recita: «Mi abuelo se lo narró a mi padre, mi padre me lo ha referido a mí, y yo te lo cuento ahora, siquiera no sea más que por pasar el rato»; en «El monte de las Ánimas», en cambio, el poeta afirma que el tañido monótono y eterno de las campanas le trajo a la mente esta tradición que oyó «hace poco en Soria»; en «Maese Pérez el organista» enseguida especifica que oyó «esta tradición a una demandera del convento» y en «El Miserere» es un anciano el que le cuenta la leyenda.

El esquema «realidad, fantasía realidad» se debe al uso del lenguaje coloquial («¡Aquí hay busilis...!» exclama la hija de Maese Pérez cuando el órgano toca solo) o a

---

<sup>391</sup> Wanderer, pseudónimo de Manuel Alhama Montes (1899: 4) y estudioso becqueriano de primera hora, nos proporciona unas informaciones sobre esta criada que existió realmente: «Lorenza, la criada que de noche ponía las tenazas en cruz sobre el hogar para que no pudiese entrar el diablo por el cañón de la chimenea y que hacía bailar un cedazo para convencerse de que por el privilegio de haber nacido en viernes las brujas no podían hacerlas mal, murió hace unos ocho años.»

<sup>392</sup> De las leyendas becquerianas como resultado de la elaboración de asuntos tradicionales y de fondo común tanto europeo como oriental realiza un excelente análisis Benítez (1971: 137 y *passim*).

la descripción costumbrista-realista de algunos personajes populares (como Esteban de «La corza blanca», con una «cabeza pequeña y hundida entre los hombros; los ojos pequeños y azules [y] la mirada incierta y torpe como la de los albinos») que encierran el lirismo con que es contada la leyenda.

Al fin y al cabo, este esquema no es sino el reverso de la “ensoñación-erudición-ensoñación” de la *Historia de los templos de España*; aun así, es preciso subrayar ese matiz de *volksgeist* que magnifica al pueblo como depositario de las tradiciones: «El pueblo ha sido y será siempre el gran poeta», escribía Bécquer en la reseña a *La Soledad*, porque suya y de nadie más es la voz de la tradición.<sup>393</sup> Es un poeta el pueblo y, a la vez, es un poeta el mismo Gustavo Adolfo, que «se hace pueblo» en la tarea de representar a este último.<sup>394</sup>

Y es también con la voz del pueblo que Gustavo Adolfo narrará la leyenda de la *Aparecida* en la carta novena *Desde mi celda*, publicada en *El Contemporáneo* el 6 de octubre de 1864; esta vez no desde el monasterio, sino ya instalado en la corte.

A diferencia de las cartas anteriores, la última, dedicada a una desconocida «señorita doña M. L. A.»<sup>395</sup>, relata una aparición mariana que Bécquer (2011: 278) afirma haber leído en un «antiguo códice» sobre «el suceso que dio origen a la fundación del célebre monasterio de la Orden del Císter, conocido con el nombre de Santa María de Veruela.»

Colegimos por Rubio Jiménez que el «antiguo códice» es en realidad la reelaboración de un sencillo relato escrito en 1821 por Mariano Blas de Ubide<sup>396</sup> donde

---

<sup>393</sup> A la par que Herder con los cantos osiánicos y judíos, también Bécquer otorga ejemplos de cómo el estilo de cada autor se refleje en los rasgos pertenecientes a su pueblo. Por ejemplo, en el comentario a *La Soledad* el poeta (2004: 488-489) evoca directamente al pueblo y escribe: «Él forjó esa maravillosa epopeya celeste de los dioses del paganismo, que después formuló Homero. [...] Él inspiró al sombrío Dante el asunto de su terrible poema. Él dibujó a Don Juan. Él soñó a Fausto.» Apuntamos que lo mismo escribirá Manuel Cañete (1866: 12) en su comentario a los *Cantares* de Melchor de Palau («“El pueblo es un gran poeta.” Historiadores y críticos han repetido esta frase cien y cien veces en España y en otros países») tildando como equivocación la supuesta sinonimia entre los términos “popular” y “vulgar”: «Ni la poesía popular, ni ninguna otra clase de poesía puede ser fruto espontáneo de la ignorancia y de la rudeza. [...] Por regla general, el vulgo, en quien se pretende con avieso espíritu vincular el nombre de pueblo, lejos de producir hermosas flores poéticas, vicia y afea las que se apropia engendradas en las casas de los hombres que saben.»

<sup>394</sup> Muchos años más tarde Antonio Machado en *Juan de Mairena* escribirá: «Pensad que escribís en una lengua madura, repleta de folklore, de saber popular, y que ese fue el barro santo de dónde sacó Cervantes la creación literaria más original de todos los tiempos» demostrando como esos aspectos del tradicionalismo en el ámbito institucionista no serán sino los herederos del romanticismo de mitad del siglo XIX.

<sup>395</sup> Sobre la identidad de M. L. A. solo hay hipótesis. Según Pageard, podría tratarse de María Luisa Alcega, de una familia sevillana amiga de los Bécquer.

<sup>396</sup> Facilitamos el título completo del cuento de Ubide descubierto por el mismo Rubio Jiménez (en Bécquer, 2011: 128-129): *Libro que contiene dos acontecimientos particulares respecto a la maravillosa*

se narra la aparición de la Virgen a don Pedro de Atarés, señor medieval de Borja. El relato narra que la *Aparecida* habría acudido para prestarle ayuda tras el estallido de una tormenta durante una cacería, haciéndole prometer erigir un templo en su nombre como agradecimiento.

Gustavo Adolfo pone todos los recursos de lo maravilloso cristiano para narrar los hechos, presentándolos como acontecimientos de la historia artística y no positivista:

Es una historia que, aunque transmitida hasta nosotros por documentos de aquel siglo y testificada aún por la presencia de un monumento material, prodigio del arte elevado en su conmemoración, no quisiera entregarla al frío y severo análisis de la crítica filosófica, piedra de toque a cuya prueba se someten hoy día todas las verdades. A esa terrible crítica que, alentada con algunos ruidosos triunfos, comenzó negando las tradiciones gloriosas y los héroes nacionales y ha acabado por negar hasta el carácter divino de Jesús, ¿qué concepto le podría merecer ésta que desde luego calificaría de conseja de niños? (277)

En la línea de Ubide, Bécquer adopta después un tono sobrenatural —al contar los detalles de la aparición, escribe que «la Madre de Dios oyó sus palabras [las de Pedro de Atarés] y descendió a la Tierra para protegerle» (281)— propio de los hechos adversos «al frío y severo análisis de la crítica filosófica»<sup>397</sup> y anteponiendo a la descripción del milagro la limitada eficacia de la palabra —«Yo quisiera tener la fuerza de imaginación bastante para poderme figurar cómo fue aquello.» (*ib.*)—<sup>398</sup>

---

*Imagen de María Santísima de Beruela, y los motivos por los que en el día es venerada en esta villa de Vera. Contiene igualmente la limosna ordinaria anual que se saca en la Cageta para el alumbrado de dicha Imagen.* Se conserva copia en el Archivo General de Navarra, en Pamplona.

<sup>397</sup> Por Villanueva (en Bécquer, 1985: 204) y por Estruch Tobella (en Bécquer, 2004: 204) cogimos que con esta última frase de Gustavo Adolfo hace referencia implícita a *La vie de Jesus* de Ernest Renan, el cual somete la vida de Jesús y los Evangelios a un análisis crítico. El poeta volverá a referirse a la obra de Renan en el artículo «Roncesvalles» publicado en *El Museo Universal* el 28 de enero de 1866(a), catalogándola despectivamente como «incrédula hija del espíritu de nuestra época.»

<sup>398</sup> El episodio mariano narrado por el poeta en esta carta difiere de otra versión más objetiva que relata la aparición de la *imagen* de la Virgen, y no la de la «Madre de Dios» en su figura celestial. Villanueva (en Bécquer, 1985: 47-48), escribe que «el poeta amplifica el relato y lo enriquece de sustancia fantástica al hacer que sea la propia virgen la que se le aparezca al señor de Borja en el medio de una fuerte tormenta». También Benítez (1971: 96) escribe que el cuento de Bécquer «se agita con movimiento, luz y color», poniéndolo en comparación con la versión relatada por Vicente de la Fuente (1866: 211) en *la España Sagrada*, en la cual al señor borjano sólo se le apareció «una pequeña imagen de la Virgen, a la cual ofreció el Conde construir una casa monástica en aquel mismo paraje, como lo cumplió.» Aun así, tras el descubrimiento de Rubio Jiménez del texto de Ubide queda clara la necesidad de un replanteamiento de las lecturas ofrecidas por Villanueva y Benítez. José Luis Corral Lafuente (1980: 35) revela que «no hay mención de ella en los documentos que hablan de las primeras construcciones o donaciones al monasterio, y las primeras noticias, un tanto dudosas, no son anteriores al siglo XIV. La leyenda —concluye— tomará cuerpo en el siglo XVI para acabar adquiriendo la forma actual durante los siglos XVIII y XIX, en pleno romanticismo con Gustavo Adolfo Bécquer.»

También en el sucesivo artículo «Santa María de Veruela» publicado en *El Museo Universal* el 2 de septiembre de 1866(b) Bécquer cuenta el milagro poniendo especial énfasis en la aparición de la Virgen en persona:

La fundación de este célebre monasterio, del cual ya hemos tenido ocasión de hablar, se debe al famoso príncipe de Aragón don Pedro de Atarés, señor de Borja. Refieren las crónicas, y en la localidad se conserva aún la tradición de esta maravilla, que sorprendido el piadoso magnate por una horrible tormenta en las faldas del Moncayo y en los más intrincado y espeso del monte, creyendo su hora llegada, se encomendó tan de verás a la Virgen, a quien profesaba particular devoción, que la divina señora, movida por sus ruegos, descendió a la tierra, calmó la tempestad, y después de significarle el deseo de que se erigiese allí un monasterio en memoria del milagro, desapareció, dejando, en el lugar que ocupada, la santa imagen que le prestó nombre.

Como fiel compañero del texto, de relieve es el dibujo del monasterio realizado por Valeriano en pleno estilo romántico-pintoresco, con entorno agreste, cuervo en primer plano para realzar el patetismo y *personajillos* apenas visibles debajo del imponente recinto amurallado. (fig. 12).

Volviendo a la carta novena, sigue el tono enfático al imaginar el descenso de la Virgen rodeada de luz —«Me figuro todos los esplendores del cielo y de la tierra reunidos en un solo esplendor, todas las armonías en una sola armonía, y en mitad de aquel foco de luz y de sonidos, la celestial Señora [...]» (Bécquer, 2011: 283)— como si de un cuadro de Murillo, el pintor de la luz, se tratara:

Yo he visto, pintadas por nuestros más grandes artistas, algunas de esas místicas escenas; yo he visto, y usted [referido a M. L. A.] habrá visto también, a la misteriosa luz de la gótica catedral de Sevilla, uno de esos colosales lienzos en que Murillo, el pintor de las santas visiones, ha intentado fijar, para pasmo de los hombres, un rayo de esa diáfana atmósfera en que nadan los ángeles como en un océano de luminoso vapor; pero allí es necesaria la intensidad de las sombras en un punto del cuadro para dar mayor realce a aquel en que se entreabren las nubes como con una explosión de claridad; allí pasada la primera impresión del momento, se ve el arte luchando con sus limitados recursos para dar idea de lo imposible. (281-282)

Además del consabido motivo de la insuficiencia expresiva (en este caso no de la palabra escrita, sino de la *tache* del pincel) notamos pautas propias de la vivencia de lo

sublime como la dicotomía luz/oscuridad. Esta última se hace necesaria para resaltar el que King (1953: 75) llama «bath of light» de la pintura de Murillo, es decir esa parte de la pintura en que «se entreabren las nubes como con una explosión de claridad». El hecho de que el poeta hable de «primera impresión del momento» al imaginarse la pintura sagrada demuestra como el tópico *ut pictura poesis* evoluciona hacia el llamado *lenguaje pictórico* usado a manera de descripción de entornos.

El resto de la carta es una comparación entre el pasado —«los piadosos monjes, vestidos de sus blancos hábitos, entonaban a todas horas sus alabanzas en un canto grave y solemne [...]» (Bécquer, 2011: 285)— y el actual estado de la iglesia tras los saqueos de las invasiones y guerras civiles —«en los pilares se ven las estacas y las anillas de hierro de que pendían las colgaduras de terciopelo franjado de oro, de las que sólo queda la memoria [...]» (*ib.*)—: queda clara la voluntad del poeta de realizar un llamamiento implícito a la salvaguarda de los restos del pasado. Aun así, el tono no deja de estar teñido de melancolía romántica:

No hay vidrios en las ojivas que dan paso a la luz; no hay altares en las capillas; el coro está hecho pedazos; el aire, que penetra sin dificultad por todas partes, gime por los ángulos del templo, y los pasos resuenan de un modo tan particular, que parece que se anda por el interior de una inmensa tumba. Tal es el efecto que produce la iglesia del monasterio cuando por primera vez se traspasan sus umbrales. (286-287)

Al describir el ambiente solitario del interior del templo (y nombrando circunstancias cargadas de sublimidad como «el aire que gime por los ángulos del templo») Gustavo Adolfo lo define como una «una inmensa tumba»: tal es el «efecto» producido «cuando por primera vez se traspasan sus umbrales.» Consideramos el término “efecto” como sinónimo de “impresión” tanto como la ya mencionada palabra “accidente”, muy usada en los tomos pintorescos decimonónicos. Los tres, de hecho, hacen referencia a las primeras sensaciones recibidas por el cerebro y elaboradas, tal como afirma Addison, por la imaginación. Llegamos entonces a la conclusión que el subgénero literario “impresiones de viaje” no exprese otra cosa que esas sensaciones primerizas y súbitas —y, por eso, no razonadas— percibidas por el viajero romántico al contemplar un paisaje o un conjunto arquitectónico. El planteamiento filosófico, repetimos, es la filosofía sensista en el ámbito del empirismo, haciéndose los sentidos necesarios para captar la primera impresión, unida al sucesivo idealismo alemán y a sus

teorías sobre la inspiración artística: en otras palabras, ese rayo divino que «se siente y no se escribe», o esa sacudida inicial sobrecogedora la cual, por un momento, pone en suspensión nuestra capacidad de juicio.

### 5.5 La relación de viaje «Caso de ablativo» entre tradición y modernidad

El relato «Caso de ablativo (En, con, por, sin, de, sobre la inauguración de la línea completa del ferrocarril del Norte)» es uno de los textos más maduros de la producción becqueriana y, probablemente, el mejor ejemplo de esa escritura de impresiones que se desarrolla a bordo del moderno ferrocarril.

El relato aparece en *El Contemporáneo* el 21 de agosto de 1864<sup>399</sup> tras haber publicado Gustavo Adolfo los artículos «Los campos Elíseos» (7 de agosto) y el ya mencionado «El calor» (16 de agosto). En el primero, el poeta (2004: 572) rememora su estancia en Veruela («[...] los seculares bosques que cubren la falda del Moncayo, por entre cuyos laberintos de verdura corren esas aguas limpias y transparentes, cuyo rumor convida al reposo y a la calma [...]»); en el segundo, recuerda al principio los “remojes” del mes anterior —«respiraba la fresca brisa del mar en la deliciosa playa de Algorta [...]»(575)— para terminar anunciando su próxima salida de la corte:

El calor no cede: se ha empeñado en arrojarme de Madrid y lo conseguirá; casi puede decirse que lo ha conseguido, porque en este momento tengo ya en la cartera el billete del ferrocarril. Adiós, abrasada pluma que te escapabas como ansiosa de que te deje en paz de entre mis sudorosos dedos; adiós compañeros de redacción y de martirio; adiós corte de las Españas, que más que corte pareces un horno, adiós. Como el personaje de Bretón exclamo, siguiendo el hilo de sus percances aunque en sentido inverso. *Me voy de Madrid. Me voy de Madrid y me voy para no volver hasta que se tire.* (579)

Efectivamente, Gustavo Adolfo había sido nombrado por *El Contemporáneo* corresponsal de la inauguración de la línea férrea del Norte en San Sebastián: la celebración habría tenido lugar el 15 de agosto presidida por don Francisco de Asís y el nombre del poeta figuraba en la lista, divulgada por la prensa, de los periodistas que acompañaban a las personalidades.<sup>400</sup>

---

<sup>399</sup> Lo identifica por primera vez Dionisio Gamallo Fierros (en Bécquer 1948: 376-405).

<sup>400</sup> Habla de esto Robert Pageard en *Bécquer. Leyenda y realidad*, presentación de Hans Juretschke, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, 304. En *El Contemporáneo* del 16 de agosto de 1864 leemos: «Anteayer a las cinco [...] han salido de la corte para asistir a la inauguración del ferrocarril del Norte gran número de personas invitadas por la empresa. Entre ellas se veían ex ministros de la corona, diputados, senadores,

El resultado de su experiencia a bordo del tren y de las respectivas paradas en las estaciones (en el orden: Madrid, El Escorial, Ávila, Medina del Campo, Valladolid, Burgos, Miranda de Ebro, Olazgoitia, Beasain y San Sebastián) queda reflejado en una excelente suma de impresiones —Gamallo Fierros, su descubridor, habla de un texto «primoroso»— entre la tradición de la escuela romántica y esa *otra* prosa impresionista que cuenta con el retrato de la sociedad moderna.

Reanudándose al cierre de «El calor» («Queridos amigos: Por huir de Scila he dado en Caribdis [...]») Gustavo Adolfo empieza su relato contando las impresiones generales del viaje entero hasta llegar a la ciudad vasca. Por la variedad de contrastes y la riqueza de matices, vale la pena transcribir el párrafo entero:

Después de diecisiete horas de ferrocarril, después de haber visto desfilas como un interminable panorama cien pueblos y ciudades distintas, oyendo incesantemente como el acompañamiento de una canción que nunca se acaba, el férreo y ensordecedor estruendo de la locomotora, después de un día de agitación y bulla, de fluctuar arrastrado por la muchedumbre, de acá para allá, en una ciudad nueva donde todo impresiona, envuelto en esa nube de ruidos, de objetos y de colores que, combinándose entre sí de mil maneras diversas, acaban por aturdir la vista y embotar la imaginación; de escuchar por aquí el clamoreo de las turbas, por allá el estampido de los cañones, los ecos de las músicas, la aérea armonía de las campanas, y ver las banderolas que se agitan, las armas que lanzan chispas de luz, los carruajes y jinetes que cruzan en todas direcciones, un pueblo entero, en fin, que todo él a un tiempo se mueve y hace ruido, y va y viene lleno de ese entusiasmo expansivo y alborotador que acaba por hacerse contagioso y comunicar su vertiginosa alegría al más impasible; después de una noche y un día semejantes, figúrense ustedes qué cuerpo y qué espíritu tendré para coger la pluma y bosquejar ese cuadro de contornos tan difíciles de fijar que la fotografía instantánea apenas podría sorprender un momento para reproducirlo con toda su animación y su vida. (580)

Al igual que la carta primera *Desde mi celda* (de la que «Caso de ablativo» debe ser considerado como hermoso complemento) Bécquer vuelve a nombrar «el férreo y ensordecedor estruendo de la locomotora», parecido a los «ardientes y ruidosos resoplidos» del tren directo a Tudela. La sensación transmitida por el poeta una vez llegado a su destino es la del vertiginoso movimiento de las realidades urbanas: el día,

---

periodistas, profesores, literatos, altos funcionarios de la administración y representantes de todas las corporaciones y establecimientos del Estado.» En el largo listado de corresponsales aparecen, entre otros, «de *El Contemporáneo*, el señor Bécquer», «de *El Pueblo*, el señor [Manuel del] Palacio», «de *Las Noticias*, el señor [Ramón] Rodríguez Correa.»

lejos de la calma ancestral del entorno verolense, es de «agitación y de bulla» y al poeta no le queda que «fluctuar arrastrado por la muchedumbre»; aturdido por «el estampido de los cañones», «los ecos de las músicas» y por «las armas que lanzan chispas de luz». Que se trate de la *otra* prosa de impresiones, la más cercana al realismo ciudadano, tampoco quepa duda: Gustavo Adolfo escribe que en esta nueva realidad «todo impresiona»; es más, heredero del *sehnsucht* romántico—lo inasible— expresa la imposibilidad de «bosquejar ese cuadro de contornos tan difíciles» subrayando así el carácter huidizo de la primera impresión del momento.

Más adelante, Bécquer vuelve a proponer esa “escritura de impresiones” ahora ya exenta de la juvenil carga de erudición; pues es evidente que el subjetivismo propio de este subgénero narrativo ya no admite datos técnicos. De hecho, el poeta quisiera enviar a los lectores de *El Contemporáneo* una «relación circunstanciada» con «el más insignificante detalle»; es más, no se negaría a hacer «la cuenta minuciosa de los puentes, las cortaduras y los túneles que hay en el trayecto de la vía desde Madrid hasta San Sebastián», ni a facilitar «el número de flámulas, escudos, guirnaldas y banderolas» con que adornaban las estaciones de paso, pero «ni aun dado caso que hubiese podido adquirir tantos datos y hecho tantas observaciones, tendría tiempo de coordinarlas con la amplitud y el orden debidos.» (580-581). Puede que esta actitud se deba a la frustración experimentada durante la “fallida” aventura de la *Historia de los templos de España* o a la indispensable evolución hacia una prosa más depurada; el caso es que el Bécquer maduro se dedica a reunir unas cuantas notas “*en plein air*” «hechas en el camino, descosidas, incorrectas, casi sin ilación, como tomadas al escape para fijar las impresiones del momento» (581). Al igual que un boceto con sus partes de *non finito*, ahora prima la «idea aproximada» más bien que la relación analítica y circunstanciada.<sup>401</sup>

Y definiéndola como «la traducción más aproximada de los jeroglíficos de mi cartera», Gustavo Adolfo empieza con la descripción del paisaje, observado desde su

---

<sup>401</sup> Aun así, recordamos la presencia de todas las excepciones propias de un subgénero literario que estaba muy de moda, llegando una parcial inversión de tendencia con la consiguiente recuperación del detallismo analítico. Recuérdese lo escrito por Melchor Fernández Almagro en el artículo de 1935 publicado en *El Diario de Córdoba* sobre las impresiones de viaje escritas por los diplomáticos del “ayer” y los del “hoy”: «Aquellos, en su mayor parte, eran impresiones de viaje, más o menos valiosas, según la pluma que las trazara, y en el mejor caso, lo que ganaba literatura, lo perdía la diplomacia en su parte técnica, no atendida en la debida proporción.»

«asiento del *wagon*»<sup>402</sup> (583), en las inmediaciones de El Escorial. Tras la consabida presentación del entorno agreste donde «el terreno cambia de aspecto y se hacen más caprichosas las líneas de sus accidentes» (582), la dicotomía tradición-innovación es nuevamente el tema principal:

Aquí se ha mantenido [El Escorial] oculto entre los pliegues de la montaña hasta que el pico de la civilización allanó las escabrosas pendientes, hizo volar las rocas hechas mil pedazos, y los *rails* se tendieron sobre su pedregosa cuenca. ¡Adiós, austeras meditaciones de los cenobitas! ¡Adiós, majestad de las soledades! ¡Adiós, armonías extrañas de la naturaleza que habla al espíritu en el silencio! El siglo XIX ha llamado a las puertas del escondido valle, y la vida, la animación y el tráfigo vienen con él a llenarle de ruidos discordes, cuyos ecos llegan perdidos hasta el fondo de las catacumbas de los reyes. (582)

A través de estos paralelismos encabezados por melancólicas despedidas («¡Adiós!»), quizás Bécquer se despida para siempre de las expediciones entre asperidades y solitarios peligros: la impresión general ahora es de «vida» y «animación», los nuevos *rails* del ferrocarril se tienden sobre el terreno pedregoso y el «pico de la civilización» (muy parecido a la «brutal piqueta» detestada por Cardenera) modifica el entorno. No dudamos que este último punto —la transformación del paisaje— haya tenido un fuerte impacto visivo en la sensibilidad del poeta; de hecho, al aproximarse a Ávila —«la de las calles oscuras, estrechas y torcidas, la de los balcones con guardapolvo, las esquinas con retablos y los aleros salientes» (583)— Gustavo Adolfo reflexiona que, «unas tras otras, las ciudades, al despertar de su profundo letargo, [comenzarán] por romper el cinturón de vetustas murallas que las oprimen.» (*ib.*)

Y tras estas consideraciones, Bécquer describe el efecto visivo de la línea del horizonte perteneciente a «la tierra llana de Castilla» en las inmediaciones de Ávila; línea que, por la velocidad de la locomotora, parece «una cinta oscura e interminable, siempre del mismo color e idéntica forma». (584) Como intervalo a la infinita continuidad, «de cuando en cuando, una mancha oscura, una torre puntiaguda y las desiguales chimeneas de los tejados [...] anuncian la presencia de un pueblecillo.» (*ib.*) Nos fijamos aquí en lo que Azorín (1981: 106), estudiando la prosa becqueriana, llama

---

<sup>402</sup> Como en el caso del «wagon» de la carta primera *Desde mi celda*, Estruch Tobella mantiene el moderno anglicismo usado por Bécquer. Sin embargo, en el artículo original publicado en *El Contemporáneo* no se aprecia el uso de la cursiva.

«sentimiento del paisaje», semilla de una estética cuyo fruto será sucesivamente recogido por los institucionalistas de fin de siglo. De hecho, si Bécquer habla de la «tierra llana de Castilla» eternamente igual a sí misma, Unamuno en *En torno al casticismo* nombrará la falta de matiz (en ocasiones llamada *nuance*) de las mismas tierras, «tan uniformes y tan monótonas en su proceso.» Y también los «pueblecillos» esparcidos por la infinita meseta recuerdan los «grupos de apiñadas viviendas distanciados de largo en largo por extensas y peladas soledades» nombradas después por el rector de Salamanca.

Volviendo al tema literario del ferrocarril (que es el que más nos concierne ahora) al igual que la carta primera *Desde mi celda*, Bécquer vuelve a externar su cuasi desazón causada por el movimiento del coche. A pesar de su «malestar indefinible — Rodríguez-Fischer (1994: 155) sobre el asunto habla de «actitud desganada»— ninguno como Gustavo Adolfo parece estar tan atento a los sonidos provocados por el vaivén de este nuevo medio de transporte: al hacerse la «marcha del tren cada vez más lenta», el poeta nota como la locomotora produzca un «ruido especial, semejante a la fatigosa respiración de un caballo después de una carrera muy larga» (vuelve la metáfora del «caballo de raza» de la carta primera); y más adelante, rencontramos el calificativo «monstruo de hierro que arroja columnas de humo y nubes de chispas inflamadas» (589) sin que por eso se detecte un tono despectivo, más bien lo definiríamos de asombroso respeto y maravilla hacia las dimensiones de la locomotora.

Los párrafos siguientes dedicados a Burgos son los más sabrosos de esta prosa impresionista. Primero, al divisar desde lejos la catedral burgalesa, el poeta (2004: 585) se detiene en describir el *impacto visivo* de lo *inminente* —«la locomotora ligera como el rayo y dejando en pos una ráfaga de humo» —que irrumpe en lo *permanente*— «qué pensarán [...] esos patriarcas y esos personajes simbólicos, tallados en el granito<sup>403</sup>, que permanecen día y noche inmóviles y asomados a las góticas balaustradas del templo»

---

<sup>403</sup> Como ya hemos mencionado, el tema del personaje «tallado en el granito» es recurrente en la producción becqueriana. Además de la mujer esculpida en la losa sepulcral de la rima LXXVI, acuérdesse también de la «mujer de piedra» del homónimo relato, en cuyos ojos «parecía arder una luz que se trasparenteaba al través del granito» y cuya sonrisa «animaba todas las facciones del rostro de un encanto suave que penetraba hasta el fondo del alma». (Bécquer, 2004: 374). Queda claro que las figuras de piedra están dotadas de ese carácter de permanencia ancestral que coincide con la infinitud sublime, tan diferente a la impresión de dinamismo de la realidad moderna. Y en cuanto a “impresión”, quizás este cuento inconcluso sea de los que más pertenecen a dicho subgénero: además del abundante empleo del término en cuestión («Por grande que sea la impresión [...]», «aquella impresión [...]», el cacofónico «logró impresionarme con una impresión [...]», «la impresión que me produjo [...]»), notamos también el tema de la *vision d'ensemble* a lo Dumas («después de haber abarcado el conjunto del pórtico, con la cuadrada torre bizantina y las puntas de las agudas flechas ojivales [...]») y el uso reiterado del término “accidente” referido a la “visión de impacto” («tan gallardo y rico de líneas y accidentes [...]», «sus delicados accidentes [...]», nuevamente «el caos de líneas y accidentes [...]»), tan propios de la escritura impresionista.

(*ib.*)—; luego, quizás nostálgico de los viejos tópicos románticos, se lanza hacia una entusiasmada alabanza de la edad media:

la Edad Media, que planteó e intentó resolver, aunque de una manera empírica, los más grandes problemas científicos y sociales; que soñó, aunque de un modo confuso, con la soberanía del espíritu del hombre sobre los elementos que le rodean, y quiso arrancar a la naturaleza el secreto de la transmutación de los metales, a los astros el secreto del porvenir y, por último en el delirio de su entusiasta locura, a Dios el secreto de la vida; la Edad Media, tan llena de ideas extrañas, de aspiraciones infinitas, de atrevimientos inauditos, desarrollados al impulso de una religión que había conmovido la antigua sociedad hasta en sus más hondos cimientos y abierto al espíritu del hombre horizontes interminables, fue con sus relámpagos de luz en medio de la oscuridad profunda, con sus sangrientas convulsiones, con sus utopías increíbles, sus alquimistas y sus astrólogos, sus trovadores y sus menestrales, sus monjes sabios y sus reyes guerreros, el magnífico prólogo lleno de símbolos y misterios de este gigante poema que poco a poco va desarrollando la humanidad a través de los siglos. (585)

En este párrafo notamos todas esos elementos relativos a la magnificación de la edad media que tienen que ver con lo *misterioso*: el querer arrancar a la naturaleza el «secreto de la transmutación de los metales», a los astros el «secreto del porvenir» y a Dios el «secreto de la vida» provoca esa tensión percibida por el hombre romántico hacia la dimensión de lo inexplicable: pero este último, inexplicable se queda, y al igual que la “polilla” de Shelley<sup>404</sup> su intento queda frustrado en la imposibilidad de aferrar lo inasible. Dicha tensión coincide con la infinitud sublime, es decir con las «aspiraciones infinitas» y los «horizontes interminables» nombrados por el poeta.

Y unas líneas más adelante, vuelve también la dialéctica hegeliana del desarrollarse de la humanidad «a través de los siglos», al observar Gustavo Adolfo las vetustas torres de la imponente iglesia:

Día llegará en que, una vez soldados los rotos eslabones de la cadena, se revele a los ojos del pensador la maravillosa y no interrumpida unidad de desenvolvimiento con que, empujados por la idea cristiana, hemos venido desde la catedral a la locomotora, para ir después desde la locomotora a quién sabe dónde. (586)

---

<sup>404</sup> Repetimos los versos de Shelley en sus *Minor poems*: «The desire of the moth of the star» [«El deseo de la polilla de alcanzar una estrella»] que expresan muy bien el sentido de lo inalcanzable, el *sehnsucht* de los idealistas alemanes.

Notamos cómo Bécquer exprese la idea de continuidad temporal (la «no interrumpida unidad de desenvolvimiento») pasado-presente-futuro («hemos venido desde la catedral a la locomotora, para ir después a quién sabe dónde») a través de la metáfora de los «eslabones de la cadena», expresión que se inserta en una tradición ya consolidada: desde la «misteriosa cadena granítica» de Assas, en la primera parte de la *Historia de los Templos de España*; pasando por el «eslabón de la cadena de los siglos», nombrado después por Gustavo Adolfo en la misma obra; hasta los «eslabones de oro» del cuasi-delirio del duermevela, en la carta primera *Desde mi celda*. El hecho que la cadena sea de «oro» (y «granítica» como la piedra dura) expresa toda la magnificencia y la fuerza de esa *idea* espiritual que es el desarrollo de la historia.<sup>405</sup>

Pero esta alabanza a la edad media no es sino un retazo del Bécquer que pertenece al romanticismo pleno de Quadrado, Piferrer y Parcerisa: los tiempos cambian y con ellos asoman las nuevas posibilidades ofrecidas por el progreso. Gustavo Adolfo vuelve entonces a expresar su «fe en el porvenir», y combina el deseo de salvaguardar los valores de la tradición con el asombro por los inventos del presente: *in primis*, el tren, definido «una empresa de tanta magnitud [que] revela una osadía y un atrevimiento dignos de la época de los grandes arrojos científicos e industriales». (588) Y al igual que su viaje a Tudela, el movimiento del ferrocarril provoca en el poeta un aturdimiento que desembocará en un su estado favorito: el duermevela. Es así que antes de llegar a Miranda de Ebro Gustavo Adolfo soñará con llegar a un sinfín de estaciones de diferentes países, todas dedicadas a la carga y descarga de la mercancía —«¿Qué traen ustedes aquí?» «Nada de particular —respondían los interesados— géneros de lícito comercio.» (587)—. Una vez despierto, para reunir esos fragmentos oníricos que se escapan «un retazo por aquí, otro por allí», el poeta llega a la conclusión que

---

<sup>405</sup> Cfr. Benítez (1971: 42-43). Que el término “eslabón” (o “cadena”) sea propio de la tradición conservadora lo demuestra también el artículo «El romanticismo en España» publicado por José Leopoldo Feu en *La América* el 24 de diciembre de 1861 (9-10). En este apasionado escrito contra el positivismo anti-espiritual, Feu escribe que en la Península en ningún momento se dudó de la «influencia moral de la iglesia» a pesar del «enciclopedismo» venido de los Pirineos. «Sirva de correctivo —continúa— a la aspiración mezquina de aquellos que quisieron importar en su conjunto la escuela volteriana y *quebrando la cadena de oro* [cursiva nuestra] de la tradición aconsejaban a nuestros literatos que sin timón ni derrotero navegasen a golfo lanzado en el océano de las reformas.» Es evidente como Bécquer, según las palabras del mismo Feu en la continuación del artículo (publicado en el mismo periódico el 8 de enero de 1862: 7-8), pertenezca a esa «brillantísima pléyada [sic] de escritores que, como criada a los pechos de la doctrina hegeliana, busca también en la literatura lo trascendental y eterno [...]».

el comercio material sirve, en último caso, de inocente instrumento a ese otro comercio del espíritu, y ahí donde usted las ve, cada una de esas botellas de vino, cada una de esas sardinas de Nantes, llevan una idea en sí. (587)

¿Puede que con «comercio del espíritu» Bécquer se refiera a la ya citada «circulación de las ideas», del cuadro de costumbres «Las segadoras», así como al «comercio de la inteligencia» nombrado en la carta cuarta *Desde mi celda?* Creemos que sí; al fin y al cabo en ningún momento Gustavo Adolfo expresa un menosprecio hacia los nuevos hábitos viajeros que en la segunda mitad del siglo XIX se alejaban de la sensibilidad expedicionista. Y posiblemente sea el ferrocarril el medio más adecuado para esta nueva manera de viajar, el que, «volando ansioso a coger por la vez primera el otro extremo del carril de hierro, [...] se ha de poner en comunicación con el mundo.» (589).<sup>406</sup>

Luego, pasando por Olazgoitia y Beasain y viendo desde la ventana del coche «como se combinan los objetos y los colores en un caleidoscopio» (588), el poeta llegará finalmente a «la nueva aurora de la civilización», San Sebastián, en el pleno de la inauguración de la línea del Norte.

Gustavo Adolfo empieza esta última parte de su relato haciendo alusión al más famoso personaje shakesperiano: «Quisiera ser Hamlet —comenta— por disponer de la calma y del aplomo necesarios para sacar un librito de apuntes en la situación más crítica<sup>407</sup> y apuntar en él cuanto me impresiona o me importará saber más tarde.» (590) Pero el cronista no puede disponer de la calma de Hamlet al apuntar sus impresiones ya que éstas dejan al ánimo sobrecogido: vuelve así el íncipit poético de la creación literaria, el «cuando siento no escribo», la diferencia entre la “impresión primera” y los pensamientos que surgirán «más tarde».

---

<sup>406</sup> Treinta años más tarde, serán los afiliados a Francisco Giner de los Ríos quienes abogarán por una apertura hacia lo exterior; Unamuno (2015: 265), en el ya citado *En torno al casticismo*, escribirá que hay que «chapuzarnos en pueblo» y, a la vez, «europeizarnos». Otra cosa es su cambio de rumbo unos años más tarde donde incluso llegará a tildar el europeísmo de «infame mezcla de sabiduría castiza y de ciencia exótica». (Unamuno, 1918: 166) No ahondamos más en el asunto y nos quedamos con lo que más nos interesa, es decir la apertura al universalismo europeo perteneciente al ámbito institucionista y krausista.

<sup>407</sup> Colegimos por Estruch Tobella (en Bécquer, 2004: 1668) que aquí Gustavo Adolfo se refiere a la escena en que Hamlet, después de haber hablado con el espectro del padre, anota sus pensamientos en un cuaderno (I, 5). Nombra las alusiones a la obra del bardo inglés también Gamallo Fierros en *Estudios sobre Bécquer*, introducción y edición de Jesús Rubio Jiménez, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2004, 294.

Una vez llegado a San Sebastián, las sensaciones expresadas por el poeta son efectivamente un ejemplo de ese *nuevo impresionismo* adaptado a la fugacidad de la realidad urbana:

Heme aquí en San Sebastián, traído y llevado por las oleadas de la multitud, sin saber de qué forma valerme para proseguir apuntando mis impresiones. ¡Son tantas las cosas que a la vez reclaman mi atención! ¡Tantos los objetos que a un tiempo hieren mis ojos! Aquí un altar, con un sacerdote revestido de las capas pluviales, sus cantos religiosos y sus incensarios que despiden columnas de humo perfumado y azul. Allá un dosel de oro y terciopelo, grandes uniformes, bandas rojas y azules, placas de brillantes, todos los esplendores de la monarquía, y la Marcha real que llena el viento de sus acordes majestuosos. En medio, la locomotora empavesada que bufa contenida como un corcel fogoso sujeto por el jinete. Luego, una multitud inmensa de colores abigarrados que acude por todas partes y se apiña en torno al lugar de la ceremonia. (590)

Si antes el expedicionista apuntaba las primeras impresiones al divisar un entorno natural en un sitio aislado, ahora el *viajero posromántico* se deja impresionar por las «oleadas» de la multitud urbana que, al igual que los “accidentes” pintorescos, «hieren sus ojos». Y Bécquer enumera toda una serie de elementos considerados “de impacto”: un altar que despide un humo «perfumado y azul»; un dosel «de oro y terciopelo», las bandas «rojas y azules» y la *fauna* general (la «multitud inmensa») de «colores abigarrados». Vuelve así el consabido cromatismo pictórico; pero esta vez ya no dirigido a describir el atardecer del Moncayo, con sus nubes color de «plomo» y el horizonte que pasa «del rojo al violado», sino la caleidoscópica variedad ciudadana.

Coincide en la mayoría de los puntos con el relato becqueriano una reseña sin firma publicada en *El Museo Universal* el 28 de agosto de 1864, donde la imagen del «venerable prelado [...] precedido de la cruz episcopal y de los acólitos que agitan sus incensarios de oro y embalsaman la atmósfera con una nube de humo perfumado y azul», asimismo como la «multitud», que en ese momento «guarda un instante de silencio respetuoso y profundo», constituyen el prefacio de una narración impresionista donde los tópicos de la tradición romántica, otra vez, tornan a adaptarse a las circunstancias de la realidad urbana:

He aquí el momento solemne: el momento de profunda suspensión que ha logrado sorprender el dibujante para dar a los suscriptores de EL MUSEO una idea exacta de tan

magnífica ceremonia. En ningún otro hubiera respondido tan cumplidamente la muda representación de las figuras y los objetos a la impresión que se experimentaba contemplando la realidad de la escena. La locomotora como un monstruo atado por la inteligencia del hombre a su voluntad, se destaca en el término más importante del cuadro, engalanada con escudos, banderas de mil colores, guirnaldas de hojas y atributos del comercio y de la agricultura. De vez en cuando deja oír el sordo murmullo del vapor comprimido en su seno, y por su oscura y alta chimenea se escapa un borbotón de humo. Parece ansiosa por partir y devorar las distancias, llevando el signo de bendición en su frente y publicando las armonías de la fe y de la ciencia, del cristianismo y del progreso.

Expresar con palabras la «profunda suspensión» o «la impresión que se experimentaba contemplando la realidad de la escena» es imposible —he aquí el tópico adaptado a la nueva realidad—; y, por enésima vez, la locomotora vuelve a ser un «monstruo», calificativo que expresa toda la sorpresa del viajero —el *nuevo accidente*— ante la imponente de este medio de transporte.

De todo lo demás, ya tenemos una primera muestra en el relato de Gustavo Adolfo y que el desconocido autor del artículo vuelve a repetir: el altar religioso bajo el «pabellón de terciopelo carmesí franjado de oro»; otro pabellón «también de terciopelo y oro» desde donde «S. M. el rey asiste a la augusta solemnidad» y engalanado con «escudos, banderas, flores y figuras»; asimismo como «las graderías sombreadas por elegantes toldos bajo los cuales se descubre la escogida sociedad invitada a la fiesta».

El «momento solemne» es la bendición «del Altísimo» que cae por mediación del prelado «sobre el producto del genio del hombre», y es así que

la férrea máquina que ha de llevar la prosperidad y las luces del progreso a las regiones más apartadas comienza a moverse con majestuosa lentitud haciendo crujir sus acertados resortes y un inmenso clamor de la muchedumbre la saluda.

La bendición religiosa impartida al objeto que ha de llevar «las luces del progreso» no es sino el «tengo fe en el porvenir» becqueriano, las «armonías de la fe y de la ciencia» citadas arriba; es, en definitiva, la grandiosa síntesis entre el elemento innovador y los restos del pasado, sin menoscabo de estos últimos y bajo la égida de la tradición cristiana.<sup>408</sup>

---

<sup>408</sup> En el número de *El Clamor Público* del 17 de agosto de 1864 encontramos una reseña de la inauguración más sintética y objetiva pero que también coincide en la mayoría de los puntos tanto con el relato becqueriano como con el publicado en *El Museo Universal*: «El rey llegó a dicha ciudad a las doce,

Dos páginas más adelante, encontramos impreso el dibujo de la inauguración (fig. 13) con todos los elementos descritos en el texto: los dos pomposos pabellones, las banderas, «la escogida sociedad» burguesa y, en el medio, la locomotora que se mueve con «majestuosa lentitud» bendecida por el clérigo. Destaca el hecho que el redactor presente su texto como supeditado a la litografía:

De los más grandes momentos de la ceremonia a la que hemos asistido, y de la que hemos conservar viva la profunda impresión, el inteligente lápiz del señor Ruiz ha sabido comprender con tanta verdad, con tan delicado sentimiento de artista el más importante [el de la bendición], que serían inútiles nuestras palabras para añadirle un rasgo. Allí, donde no hay más que sensación muda, líneas y contrastes de luz, el pincel llega más lejos de la pluma.»

Vuelve entonces no tanto la relación de analogía entre texto e imagen teorizada por Romero Tobar, sino incluso la de superioridad *al revés* típica de estas revistas pintorescas, donde el grabado se considera más importante que el texto impreso.

Y por último, encontramos el deseo del redactor de «conservar viva la profunda impresión» del evento para trasladarla después al folio en blanco; algo parecido, volviendo al relato becqueriano, a las intenciones de Gustavo Adolfo expresadas en el cierre de su relato: el deseo de verter sus impresiones y «hacer la luz en el caos», es decir hilvanar las ideas confusas mediante los *hilos de luz* de la inspiración poética.

Concluimos este análisis sobre «Caso de ablativo» considerándolo un ejemplo más (quizás el mejor) de esta narrativa fronteriza donde el viajero ya no comunica sus impresiones acerca del sitio aislado, escarpado y pintoresco; lo que se describe ahora es el nuevo escenario urbano, huidizo, fugaz e inminente y, por esto, cargado de verdad contemporánea.

## 5.6 «La feria de Sevilla»: ¿hacia el fin del pintoresquismo?

El último texto que vamos a analizar en este capítulo becqueriano es el sabroso «La feria de Sevilla», publicado en *El Museo Universal* el 25 de abril de 1869.

---

[...] Casi al mismo tiempo llegó el tren con [...] varios hombres notables de la banca, de la ciencia y de la política. La estación estaba bien dispuesta; a los lados se levantaban grandes tribunas para el público, en el centro se hallaba la tribuna real y enfrente la capilla, todo vestido con terciopelo. [...] El obispo de Vitoria ocupó las gradas del altar y bendijo la locomotora, cubiertas de banderas francesas y españolas y guirnaldas de flores. [...] La población de San Sebastián estaba vestida de gala. Por todas partes se veían colgaduras y banderas. En el puerto hubo regatas aquella tarde, y para la noche se preparaba una gran iluminación [...].»

En ese entonces, Gustavo Adolfo se había separado de su mujer Casta en Noviercas<sup>409</sup>, al estallar la revolución la Gloriosa había dimitido su cargo como censor de novelas y, tras una breve estancia en París, permaneció un año en Toledo junto a Valeriano.

Rescatado del olvido, según Rica Brown, por Fernando Iglesias Figueroa en las *Páginas desconocidas*<sup>410</sup>, al igual que el anterior «La venta de los gatos» es un texto basado en los recuerdos del poeta de su querida Sevilla.<sup>411</sup> Retomando las palabras de Julia Bécquer (1932: 77) sobre el regreso del poeta a la ciudad del Betis donde recuerda que «en el año 61 se casó Gustavo con Casta Esteban Navarro» y «en el 63 el matrimonio fue una temporada a Sevilla con su hermano Valeriano»<sup>412</sup>, ¿puede que «La feria de Sevilla», de 1869, sea el resultado de los recuerdos de seis años antes? Sea como sea, por su estilo y características lo consideramos como texto de probables “impresiones de viaje” *en diferido*, asimismo como una estupenda representación de Sevilla entre el costumbrismo tradicional y el modernismo de fin de siglo.

Gustavo Adolfo realiza una colorada descripción de la feria de Sevilla dividida, como si de una comedia teatral se tratara, en dos actos: en el primero, presenta una multitud de desenfadados tipos tradicionales que animan la feria por la mañana; en el segundo, en cambio, los ciudadanos burgueses acuden por la tarde a la feria y el animado ambiente se tiñe del buen tono de los sofisticados paseos ciudadanos.

La puesta en escena comienza con unas reflexiones iniciales sobre el carácter adulterado del folclorismo típico de estas fiestas. De hecho, Bécquer escribe que

el notable movimiento de adelanto que se advierte en esta hermosa ciudad de Andalucía ha impreso a sus solemnidades religiosas un sello especialísimo, merced al cual, si bien han ganado bajo el punto de vista de la ostentación y la riqueza, han perdido, y no poco, del carácter tradicional que guardan aún en otras poblaciones de menor importancia. (Bécquer, 2004: 798-799)

---

<sup>409</sup> De la turbulenta separación con Casta en Noviercas da pormenores Julia Bécquer (1932: 81).

<sup>410</sup> Encontramos el texto en el tomo II de *Páginas desconocidas* de Gustavo Adolfo Bécquer, recopiladas por Fernando Iglesias Figueroa, Madrid, Renacimiento, 1923, 21-38.

<sup>411</sup> Lo mismo dice Pageard (1990: 461) en su biografía becqueriana: «La feria de Sevilla» es un trabajo que «descansa en los recuerdos» del poeta.

<sup>412</sup> Como queda dicho arriba, hay que tomar el recuento de Julia con las debidas reservas de todo lo relacionado con la memoria. Rica Brown (1963: 145) sobre esta circunstancia comenta que los biógrafos de Bécquer no ofrecen pruebas ni a favor ni en contra de su declaración [...]» Montesinos (2005: 361), cuya biografía de Bécquer es posterior a la de Rica Brown, se basa en los recuerdos de la sobrina del poeta y señala el año 1863 como el de una «larga temporada en Sevilla.»

En este íncipit es indudable la nostalgia sentida hacia la España tradicional en proceso de desaparición («El brasero se va», se quejaba Mesonero Romanos); aun así, Gustavo Adolfo observa que este «notable movimiento de adelanto» de la ciudad tiene un «sello especialísimo». Primero con el tren, ahora con la feria: todo apunta a que el poeta no pueda evitar sentirse fascinado por este incipiente modernismo, balanceándose entre el llanto por la tradición perdida y el interés hacia un nuevo porvenir.

Y aunque la tradición esté a punto de perderse, sigue viva en la memoria del poeta —«nunca se borrará el recuerdo de aquellas renombradas ferias de Mairena y Ronda, de las cabalgadas a la Virgen del Rocío o la vuelta de las hermandades del Cristo de Torrijos» (798)—, observando con melancolía el cambio de hábito del tradicional calesero, que «ya no fuma su cigarro sentado de medio ganchete en la vara, cantando y jaleando el jaco al son del alegre campanillo», sino que ahora lleva «un sombrero de copa lleno de apabullos, una levita rancia [...] un corbatín de suela» y, en su papel de «cochero de punto», «lee hoy *La Correspondencia* en el pescante de un simón.» (798).

Pero en este texto becqueriano no se trata, tal como escribe Rubio Jiménez (2006: 58), «de recurrir al viejo tópico costumbrista de contrastar antaño y hogaño», sino de presentar una feria ahora ya transformada, donde «sobre las ruinas de las tradiciones típicas y peculiares de Andalucía» se ha levantado *otra feria*, dirigida a «reunir y armonizar lo que se va con lo que viene, la tradición con las nuevas ideas.» (*ib.*) A través del ejemplo de la feria, Bécquer expresa su verdadero propósito: el de mantener una «respetuosa atención para aquellas edades» y, a la vez, tener «fe en el porvenir». El análisis de estos textos matizaría entonces la posición conservadora de Bécquer, calificándolo como ese «hombre del siglo XIX» sí tradicionalista, pero también atraído por la novedad y las oportunidades del progreso.

Y como el antiguo *Curioso Parlante*, o como un *nouveau* Galdós, Bécquer «escudriña la realidad» del presente describiendo la convivencia entre lo nuevo y lo viejo:

Junto al potro andaluz trota el *poney* de raza; al lado de al lado del coche de colleras, con sus caireles y campanillas, pasa la carretela a la *Grand Dumont*, con sus postillones de peluca empolvada; tocando al tenducho donde se bebe la manzanilla en cañas y se venden pescadillas de Cádiz y se fríen buñuelos, se levanta el lujoso *café-restaurant* donde se encuentra *paté de foie gras*<sup>413</sup>, trufas dulces y helados exquisitos; el piano, con su diluvio de

---

<sup>413</sup> La serie de galicismos usados en este párrafo son un reflejo de la cultura francesa. Ya hemos mencionado que a mediados del siglo XIX las ciudades experimentaban cambios en su estructura. Es más, a raíz de la visita en 1863 de Eugenia de Montijo, esposa de Napoleón III, también los usos y las

notas secas y vibrantes, atropella y ahoga los suaves y melancólicos tonos de la guitarra; los últimos y quejumbrosos ecos del «Polo de Tobalo»<sup>414</sup> se confunden con el estridente grito final de una cavatina de Verdi.» (799)

Al igual que en la carta primera *Desde mi celda*, Bécquer expresa la modernidad de la escena mediante un estudiado uso de términos extranjeros (el «*poney*», la carretela a la «*Grand Durmont*», el «*café-restaurant*», el «*paté de foie gras*»), cuyo exotismo sugiere cierta atmósfera cosmopolita. Además de eso, las impresiones auditivas («el piano con su diluvio de notas secas y vibrantes» y la «cavatina de Verdi») son las típicas de una ciudad en transformación con su airosa arquitectura al estilo *art nouveau*. En todo eso, hay que recordar que estas impresiones de Gustavo Adolfo se basan en los recuerdos de los años pasados; aun así, al poeta tampoco le hacía falta presenciar a la feria de verdad ya que tenía plena consciencia de los cambios experimentados por las ciudades sin necesidad de ir a comprobarlo en persona.

Después de estas consideraciones generales sobre la tradición perdida, empieza el primer acto. El sol de la mañana es alto en el cielo e ilumina una escena animadísima — «la multitud que comienza a invadir las calles» (800)— observada desde la puerta de San Fernando.<sup>415</sup> También en este caso, vale la pena transcribir el cuadro entero para dar cuenta de sus variados matices:

El panorama que ofrece el real de la feria desde la puerta de San Fernando es imposible describirlo con palabras y apenas el lápiz lo podría reproducir en conjunto. Hay una riqueza tal de luz, de color y de líneas, acompañada de un movimiento y un ruido tan grandes, que fascina y aturde. Figuraos al través de la gasa de oro que finge el polvo su llanura, tendida y verde como la esperanza, el cielo azul y brillante, el aire como inflamado por los rayos de un sol de fuego que todo lo rodea, lo colora y lo enciende. Por un lado se ven las blancas azoteas de Sevilla, los campanarios de sus iglesias, los moriscos miradores, la verdura de los jardines que rebosa por cima de las tapias, los torreones árabes y romanos de los muros. La catedral, en fin, con sus agujas airosas, sus arbotantes fortísimos, sus pretilos calados y la Giralda por remate, que parece un navío de piedra al anclar sobre los rojizos tejados de la ciudad. Por otra

---

modas se orientaban hacia la elegancia francesa. Además de eso, observamos que Bécquer vuelve a servirse del conocido producto de la gastronomía francesa como indicio de contaminación cultural desde el extranjero. Ya en «Caso de ablativo», al contar las fantasías oníricas del duermevela en el tren indica el comercio de productos —entre los cuales, los «vinos del Rin y Koenigsberg», el «*pâté de foie gras*», la «vaca de Hamburgo» y el «queso de Roquefort»— como sinónimo del «comercio del espíritu».

<sup>414</sup> Por Estruch Tobella (p. 1676) nos enteramos que el «polo de Tobalo» es un canto tradicional que empieza con: «Carmona tiene una fuente...».

<sup>415</sup> También llamada Puerta Nueva, fue demolida en 1868.

parte, y extendiéndose hasta perderse de vista, se descubren millares de tiendas de campaña, formada de telas vistosas y empavesadas con banderas y gallardetes de infinitos colores; largas filas de casetas vestidas de pabellones blancos y adornada con cintas y ramos, delante de las cuales fríen los gitanos los obligados buñuelos y desde donde se eleva el humo de las sartenes en penachos azules; diseminadas acá y allá, fondas improvisadas, cafés al aire libre, tabernas, sombrajos, puestos de flores, de frutas, de juguetes y baratijas, entre los que se distinguen, procurando llamar la atención, saltimbanquis que tragan espadas desnudas, ciegos que cantan jácaras, farsantes que enseñan monstruos vivos, circulando por medio de una inmensa multitud de gentes que van y vienen sin cesar y de los cuales unos se agrupan a la puerta de un tenducho a oír un jaleo, otros se sientan a la ronda para despachar la pitanza, estos se pasean, aquellos se requiebran, los de más riñen, presentando el conjunto más abigarrado y movable que puede imaginarse. (800-801)

Si el gentío que animaba «La venta de los gatos» de Gustavo Adolfo era una trasposición literaria de los *personajillos* que aparecen tanto en los lienzos de su padre José María como en los del inglés David Roberts; nos parece que «La feria de Sevilla» sea una exacta descripción del cuadro, con homónimo título, realizado en 1869 por su tío Joaquín Domínguez Bécquer (fig. 14). De hecho, al describir la escena el poeta retoma detalles propios del óleo: la puerta de San Fernando desde donde se ofrece «el real de la feria» en la pintura aparece a la izquierda; la «gasa de oro que finge el polvo» es la traducción escrita de la cálida pincelada color ámbar que se entrevé en la línea del horizonte de *La feria de Sevilla* cuadro; la llanura, «verde como la esperanza», y el cielo «azul y brillante» descritos por el poeta en la pintura se manifiestan a través del acertado dialogo entre el esmeralda de los árboles y la inmensidad celeste, que con sus nubecillas blancas se extiende etérea por encima de la animada muchedumbre. Luego, en el óleo volvemos a encontrar la catedral de fondo, «con sus agujas airosas», y la Giralda, «que parece un navío de piedra al anclar sobre los rojizos tejados de la ciudad.» Y debajo del conjunto natural y arquitectónico, observamos la «inmensa multitud de gentes»: en especial manera, delante de las «tiendas de campaña» con «banderas y gallardetes» y las «casetas vestidas de pabellones blancos» vemos pintados a los gitanos, que fríen «los obligados buñuelos» en esas sartenes «desde donde se eleva el humo en penachos azules.» Las muchas analogías entre las dos obras demuestran como Gustavo Adolfo fuera consciente de la larga tradición familiar, heredada con la confianza propia de un sobrino que a los trece años acude al taller de su tío, se empapa

del ambiente artístico y, después, tiene suficiente madurez como para traducirlo en cuadros literarios.<sup>416</sup>

También Valeriano Bécquer es consciente de la tradición en la que se inserta su obra plástica, y fiel al *ut pictura poesis*, tópico tan requerido por una revista ilustrada como *El Museo Universal*, acompaña el cuadro de costumbres de su hermano poeta con cuatro *figurines* tradicionales de Andalucía —una «cascada de cuadrillos», como los define Pageard (1990: 461)—: una vendedora de rosquillas con típico traje sevillano; una dama aristocrática «pero sin desprenderse —como observa Rubio Jiménez (2006: 56)— de piezas tradicionales como el catite»; un alegre gitano con un niño y un asno; y, por último, un mayoral, con la típica faja y la vara delante de un apartadero de ganado apenas esbozado (fig. 15).

Después del primer acto de esta costumbrista puesta en escena, empieza el «segundo acto de la comedia»; el escenario es el mismo (la feria) pero las agujas del reloj corren hacia adelante y los personajes cambian de atuendo: «la feria de la tarde es la feria de la elegancia y del buen tono», es decir de la clase aristocrática y de esa otra clase burguesa, que al igual que las *miau* galdosianas «hace esfuerzos desesperados por seguir pisándola los talones» (802) a la primera. Al fin y al cabo, nos parece que este recurso becqueriano de la comedia sea el más acertado para este propósito, ¿acaso Moratín no hizo de la comedia el mejor género para representar a la burguesía?

Y como en el *Día de lluvia en París* de Caillebotte, los paseantes de la tarde aparecen curioseando en la feria; la tradición pugna por mantenerse viva —«a veces, y como un fantasma evocado por otra edad, aparece una calesa» (*ib.*)— pero las capas de la civilización son múltiples y hacen que se disuelva el auténtico *volksgeist* andaluz:

No es fácil dar idea al aire de afectada animación y buen tono que reina en esta segunda parte del espectáculo. La gente del pueblo anda como encogida por entre aquellas oleadas de seda y de blondas sin comprender qué objeto guía a los que se reúnen como ellos a cantar, beber, bailar y divertirse, y se limitan a solo dar vueltas gravemente alrededor de un punto al compás de una música militar que toca piezas de ópera con solos de cornetín y dúos de clarinete y fígle. (*ib.*)

Como vemos, el escenario ha cambiado. Los *tipos* hogareños, tan adversos a las figuras universales de la ideología ilustrada, son sustituidos por los nuevos actores de la

---

<sup>416</sup> Sobre este punto realiza una excelente disertación Rubio Jiménez (2006: 57 y *passim*).

*vida moderna*: figurantes vestidos de «seda y de blondas» cuya vanidad mundana les ordena «cantar, beber y bailar y divertirse».<sup>417</sup>

Cuando llega el anochecer, el escenario varía una vez más, «la elegancia [...] cambia por tercera vez de traje (quizás pueda considerarse como un tercer y conclusivo acto) para asistir a las *soirées* y a los bailes». El escenario de la tradicional feria, esta vez, acoge en su seno «las lujosas tiendas que el casino y los diferentes círculos de Sevilla disponen al efecto» y el *atrezzo* escenográfico se parece casi, casi al típico de *fin de siècle*: los hombres llevan un «frac negro y corbata blanca»; los hombros de las mujeres en el baile son «desnudos»; la cola es «inconmensurable» y los trajes son un sinfín de «tules», «gasas», «blondas» y voluptuosa «pedrería» (803). No son que comparsas, repetimos, del universo efímero: hombres y mujeres pertenecientes a ese «moderno costumbrismo nacido de la conciencia de la fugacidad de todo cuanto nos rodea y que remite más a Baudelaire flaneando por París que a las viejas actitudes contemplativas y estáticas del primer costumbrismo.» (Rubio Jiménez, 2006: 62)

Además de los cuatro *figurines* costumbristas, el hermano Valeriano añade un segundo grabado (fig. 16), esta vez más articulado en su composición: al lado de una castiza mujer que toca la guitarra<sup>418</sup>, de unos músicos acompañantes y de un hombre con su tradicional catite aparece, en el rincón izquierdo, un turista que observa con curiosidad la abigarrada escena. Nos parece acertada la comparación que hace Rubio Jiménez entre el retrato de este viajero y el *touriste* inglés de la carta primera *Desde mi celda*: «el tratamiento humorístico del personaje —escribe el profesor (2006: 57)— es común las dos veces y, por su fisionomía, casi cabe sugerir que el personaje en un caso y en otro es el mismo». Y de este “moderno figurín” destaca sobre todo la guía de viaje en la elegante mano: lejos estamos de los románticos extranjeros y de sus “impresiones de viaje a España”; así como lejos queda la graciosa imagen del viajero inglés de antaño

---

<sup>417</sup> Realiza una excelente comparación entre la mimesis universal ilustrada y la mimesis particular costumbrista (la «renuncia a la representación literaria del hombre abstracto y universal») Romero Tobar en su *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Editorial Castalia, 1994, 407 y *passim*. De la «mimesis circunstancial» costumbrista habla también José Escobar, «Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo», en *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Actas del I Coloquio «Del Romanticismo al Realismo»* (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996), edición a cargo de Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1996, 17-31.

<sup>418</sup> Para este tipo Valeriano se inspira en el figurín *Sevillana cantando y tocando la guitarra* (fig. 17), realizado por el padre José. Lo demuestran la posición, el atuendo con mantilla y los pendientes típicos llevados por ambas figuras. Es obvio como no sólo Gustavo Adolfo sino también su hermano tuviera conciencia de la tradición pictórica familiar. Valeriano, además, al igual que don José y don Joaquín usa el primer apellido de la familia, Domínguez, a la hora de firmar algunas de sus obras plásticas.

que durante las ferias gustaba ataviarse con los trajes locales.<sup>419</sup> El inglés del grabado de Valeriano es y un turista del moderno *gran tour*; «alto y rubio» —retomando la descripción de Gustavo Adolfo— «como casi todos los ingleses, pero más que ninguno grave, afeitado y limpio»; con su «cómoda y elegante bolsa de piel de Rusia» y su «deslumbradora corbata blanca». El semblante de cuasi desdén (la «mirada olímpica», escribía el poeta observando al *touriste*) borra de un plumazo el recuerdo de las viejas expediciones a los sitios donde antes no pasaba el ferrocarril y, en definitiva, casi parece anunciar el «fin del pintoresquismo»<sup>420</sup>.

Queda por aclarar el asunto más importante; ya que a pesar de que en el texto no aparezca el término “impresión” con relación al viaje, no tenemos dudas en considerar «La feria de Sevilla» un artículo impresionista: pertenece a este estilo la técnica de «aproximación sucesiva» de las distintas imágenes (la de la mañana, la del atardecer y la nocturna de las *soirées*) propuestas por Bécquer, «como si de un pintor impresionista se tratara» (Rubio Jiménez, 2006: 60-61). La misma técnica, de hecho, la encontramos en ámbito pictórico en la serie de *La catedral de Rouen*, donde la gótica fachada de la iglesia es pintada una y otra vez por Monet con colores diferentes según el variar de la luz del día y de las estaciones del año. Pero también Rubio Jiménez nos informa que este tipo de estética acerca de las impresiones procede sobre todo de la filosofía sensista del siglo XVIII<sup>421</sup>, sin hacer referencia a la pintura impresionista posterior. (61) En la misma línea, también King (1953: 24) observa que «Bécquer never came to know the works of the Impressionist painters»<sup>422</sup> indicando una imposibilidad de influencias; aun así, nos parece que entre la escritura impresionista y la corriente pictórica con homónimo nombre hay al menos una cercanía de intenciones: ambos géneros se rehacen a la “visión de impacto” que recibe el ojo; a la *vision d'ensemble* —de conjunto— a lo Dumas; y al escaso detallismo de lo huidizo instantáneo (que en pintura coincide con la

---

<sup>419</sup> Véase la irónica descripción en «La feria de Mayrena» (80) realizada por Serafín Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883.

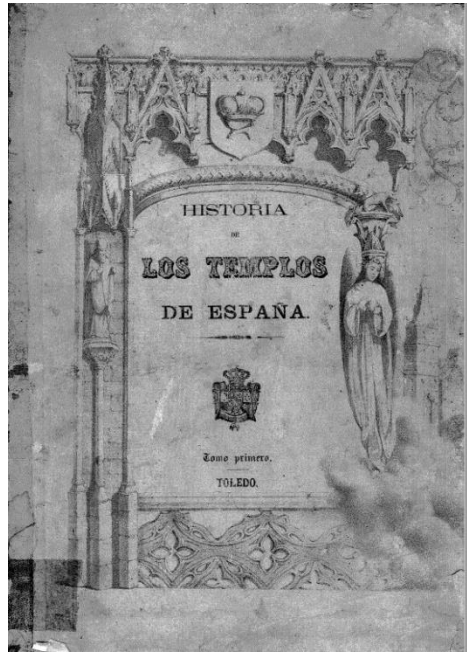
<sup>420</sup> Habla del «fin del pintoresquismo» en su reseña sobre «La feria de Sevilla» Eva Díaz Pérez, «Bécquer, ácida crónica en Sevilla de un feriante nostálgico», *ABC*, 8 de mayo de 2019, disponible en <[https://sevilla.abc.es/sevilla/feria-abril/sevi-feria-abril-sevilla-2019-becquer-acida-cronica-sevilla-feriante-nostalgico-201905072211\\_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F#ancla\\_comentarios](https://sevilla.abc.es/sevilla/feria-abril/sevi-feria-abril-sevilla-2019-becquer-acida-cronica-sevilla-feriante-nostalgico-201905072211_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F#ancla_comentarios)>, acceso 21 de noviembre de 2023.

<sup>421</sup> Y, como hemos visto, a la sucesiva escuela idealista alemana del siglo XIX.

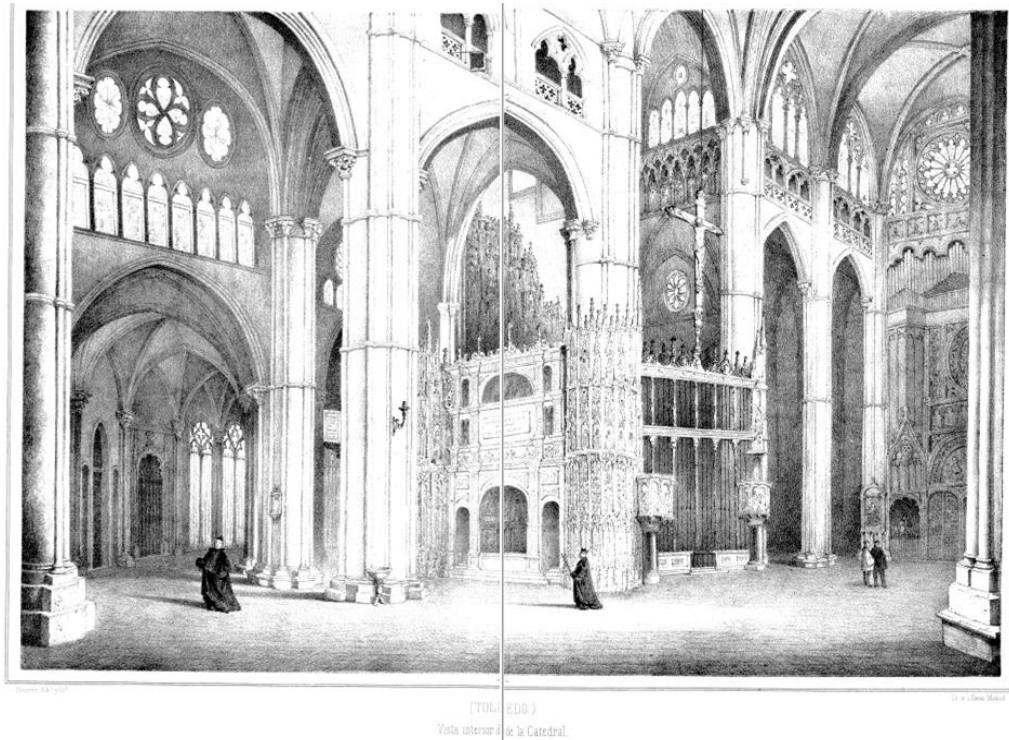
<sup>422</sup> Tal como hemos visto arriba, solo Rica Brown habla de un acercamiento al impresionismo francés en la descripción del paisaje del Moncayo en la carta séptima *Desde mi celda* («al menos un pintor impresionista hubiera podido captar con sus desdibujadas manchas de color un cuadro de idéntico efecto fugaz y transitorio al que pinta Gustavo con palabras»), pero ya hemos observado que al hablar Gustavo Adolfo de las «largas bandas de nubes color de plomo», parecidas a unos «monstruos deformes que produce el mar», el lenguaje plástico ofrecido parece ser más simbolista que impresionista.

*tache* borrosa). Es más, mirando el boceto de los dos barcos que flotan en Guadalquivir realizado en 1840 por José Bécquer (fig. 18), nos parece ver el famoso lienzo de Monet *Impresión, sol naciente* (fig. 19), que de manera involuntaria dio nombre al movimiento pictórico. ¿Puede que el pintor francés, además de haberse inspirado en el vaporoso *Incendio del Parlamento* (fig. 20) de Turner, pueda haber visto en algún momento el *sketch* del menos conocido padre de Gustavo Adolfo? Lo excluimos sinceramente, lo que es cierto es que el parecido no deja de ser una curiosa coincidencia.

Como ya hemos visto con Unamuno, la prosa de impresiones becqueriana anticipa esa literatura de fin de siglo que ahonda en lo más íntimo del paisaje castellano. Montesinos (2005: 64), de hecho, define Gustavo Adolfo como el «descubridor de Castilla» («se anticipó Bécquer a la Generación del 98»). Y a tal propósito, veremos en el próximo capítulo como Miguel de Unamuno, afiliado a las ideas de Francisco Giner de los Ríos, se rehaga en sus *Andanzas y visiones españolas* a los temas de los viajeros románticos aunque elaborados, claro está, en clave institucionista.



(fig. 1) Gustavo Adolfo Bécquer, portada, grabado, en Gustavo Adolfo Bécquer y Juan de la Puerta Vizcaíno, *Historia de los templos de España*, 1857.



(fig. 2) J. Núñez de Castro, «Vista interior de la Catedral», grabado, en Gustavo Adolfo Bécquer y Juan de la Puerta Vizcaíno, *Historia de los templos de España*, 1857.





(fig. 5) Valeriano Bécquer, Retrato de Gustavo Adolfo Bécquer, dibujo, *Expedición de Veruela*, 30 de diciembre de 1863.



(fig. 6) Valeriano Bécquer, Gustavo Adolfo Bécquer fumando entre las ruinas del castillo de Trasmoz, dibujo, *Expedición de Veruela*, 31 de diciembre de 1863.



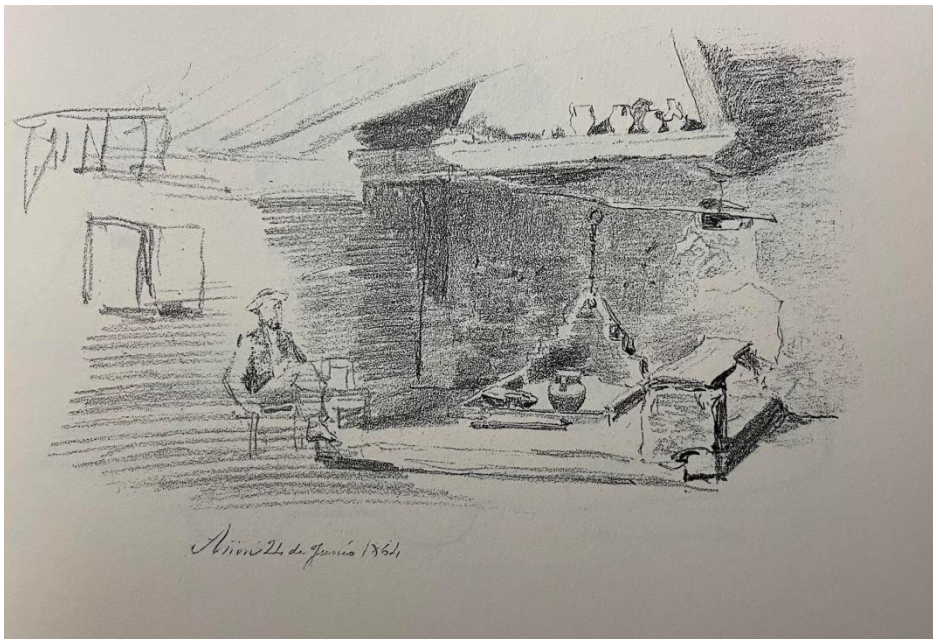
(fig. 7) Valeriano Bécquer, Gustavo Adolfo Bécquer paseando en las cercanías del castillo de Trasmoz, dibujo, *Expedición de Veruela*, 31 de diciembre de 1863.



(fig. 8) Valeriano Bécquer, Retrato de Gustavo Adolfo Bécquer (2), dibujo, *Spanish Sketches*, 27 de septiembre de 1864.



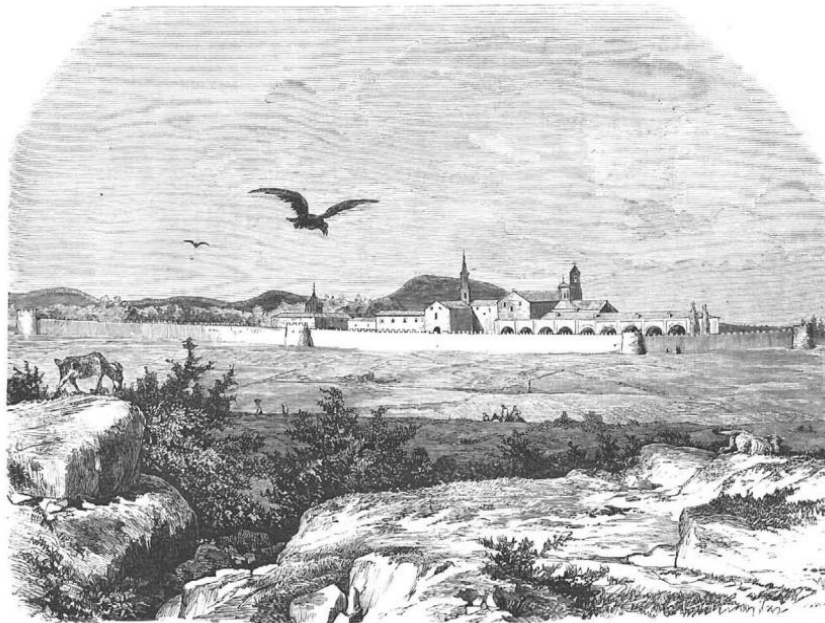
(fig. 9) Valeriano Bécquer, Vista de Añón, dibujo, *Expedición de Veruela*, 24 de junio de 1864.



(fig. 10) Valeriano Bécquer, Gustavo Adolfo Bécquer en Añón, dibujo, *Expedición de Veruela*, 24 de junio de 1864.

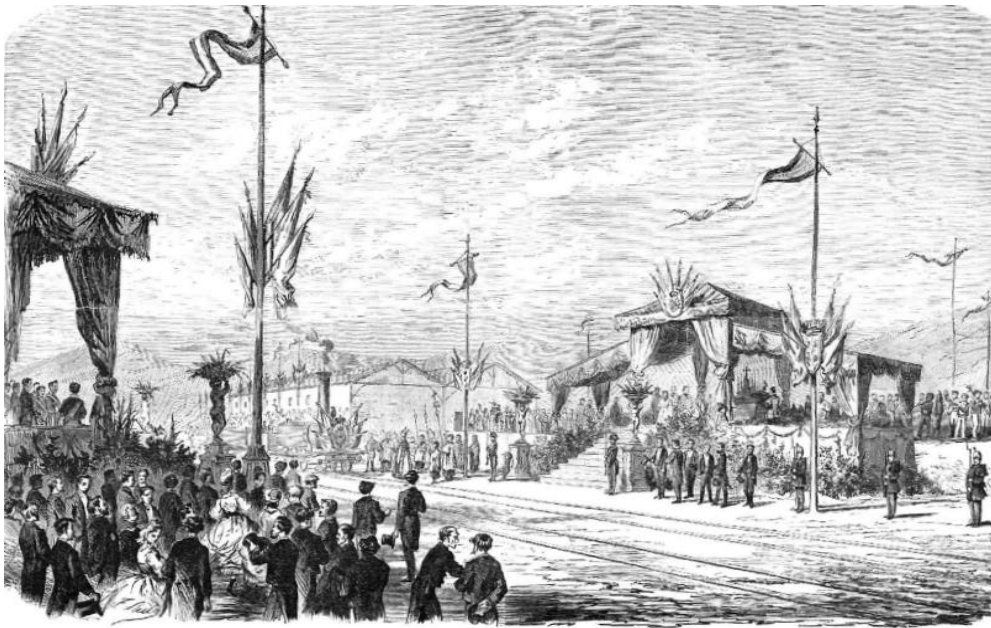


(fig. 11) Valeriano Bécquer, Retrato de añonera, dibujo, *Expedición de Veruela*,  
24 de junio de 1864.



SANTA MARIA DE VERUELA EN ARAGON: VISTA GENERAL DEL MONASTERIO.

(fig. 12) Valeriano Bécquer, «Santa María de Veruela en Aragón: vista general del monasterio», grabado, *El Museo Universal*, 2 de septiembre de 1866. © Biblioteca Nacional de España



INAUGURACION DEL FERRO-CARRIL DEL NORTE EN SAN SEBASTIAN EL 15 DE AGOSTO DE 1864.

(fig. 13) Federico Ruiz, «Inauguración del ferro-carril del Norte en San Sebastián el 15 de agosto de 1864», grabado, *El Museo Universal*, 28 de agosto de 1864. © Biblioteca Nacional de España



(fig. 14) Joaquín Domínguez Bécquer, *La Feria de Sevilla*, óleo sobre lienzo, 56,5 x 101 cm, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en préstamo gratuito al Museo Carmen Thyssen Málaga, 1867.



(fig. 15) Valeriano Bécquer, «Tipos andaluces de la feria de Sevilla», grabado, *El Museo Universal* el 25 de abril de 1869. © Biblioteca Nacional de España



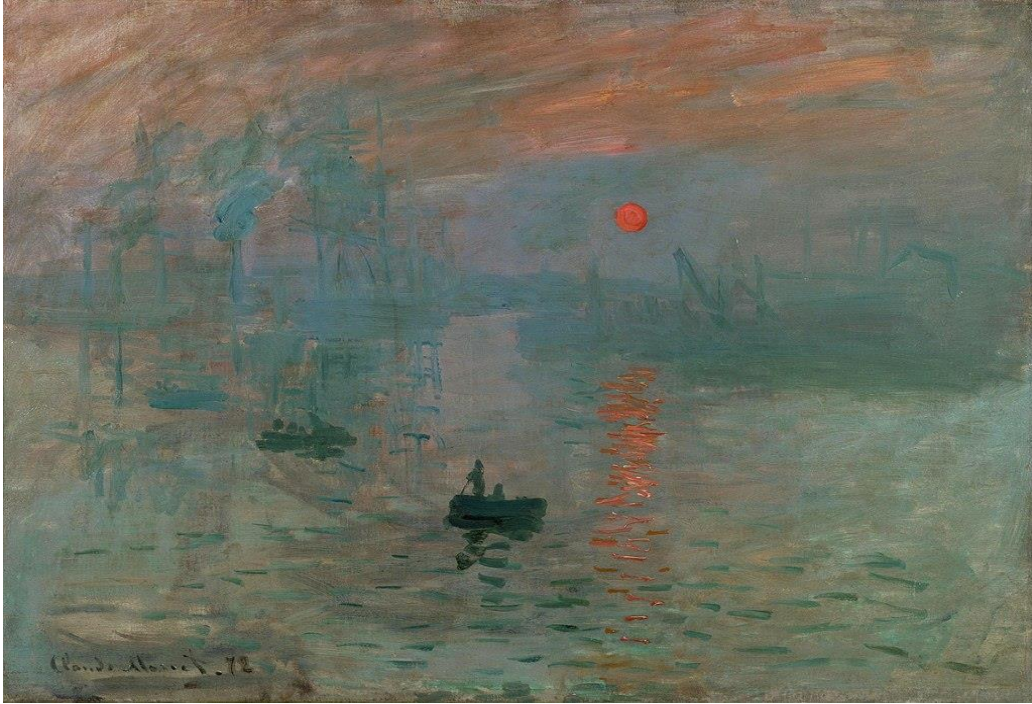
(fig. 16) Valeriano Bécquer, «La feria de Sevilla», grabado, *El Museo Universal*, 25 de abril de 1869. © Biblioteca Nacional de España



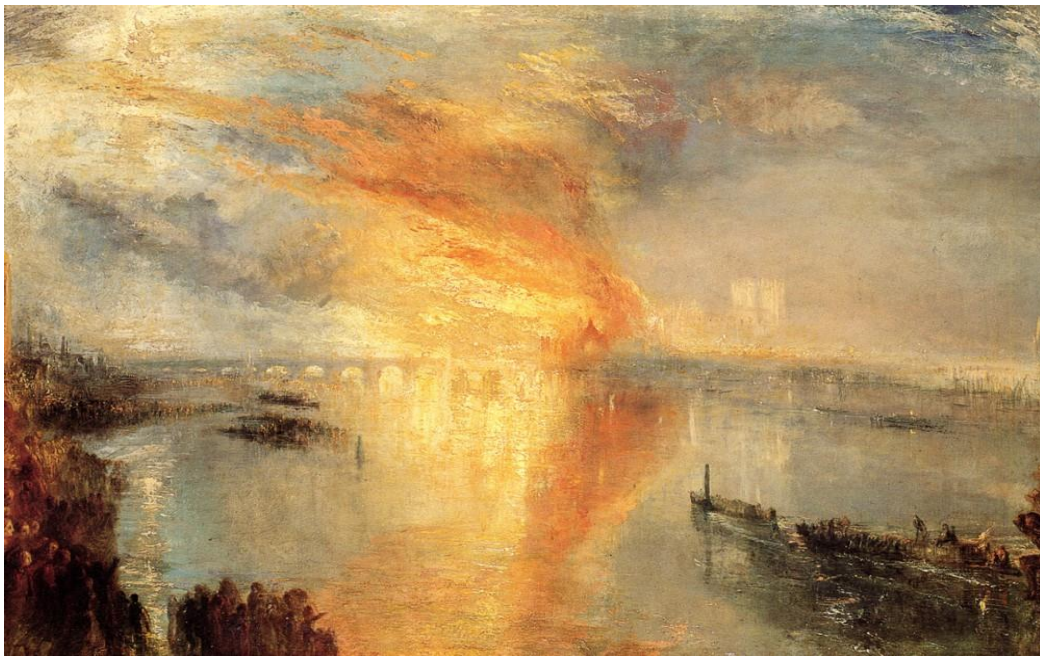
(fig. 17) José Domínguez Bécquer, *Sevillana cantando y tocando la guitarra*, Acuarela, Aguada de pigmentos opacos sobre papel marrón, 348 x 250 mm, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1836.



(fig. 18) José Domínguez Bécquer, dibujo inédito, Sevilla, 1840.



(fig. 19) Claude Monet, *Impresión, sol naciente*, óleo sobre lienzo, 48 cm × 63 cm, París, Museo Marmottan-Monet, 1872.



(fig. 20) Joseph Mallord William Turner, *Incendio del Parlamento*, óleo sobre lienzo, 92,5×123 cm, Cleveland Museum of Art, 1835.



## CAPÍTULO VI

### MIGUEL DE UNAMUNO Y SUS *ANDANZAS* POR ESPAÑA

#### 6.1 Las “impresiones” de Miguel de Unamuno como *deseo de eternidad*: unas palabras de introducción

En este capítulo nos centraremos en las *andanzas* de Miguel de Unamuno por el territorio español. Al igual que los textos analizados en los capítulos anteriores, también esta prosa unamuniana está enmarcada dentro del subgénero “impresiones de viaje”.

En especial, será preciso retomar algunas de las pautas propias de los viajeros románticos (como el idealismo alemán, el *volksgeist* y las filosofías kantianas sobre el noúmeno) que en la narrativa del Rector de Salamanca se presentan como potenciadas y actualizadas según las claves de la Institución Libre de Enseñanza.

A tal propósito, nos parece oportuno enumerar cuáles son los modelos para Unamuno en esta etapa sucesiva al romanticismo y posromanticismo español, identificando los escritos de Joaquín Costa y Francisco Giner de los Ríos, entre otros, como principales influencias. A través de ellos, perfila Unamuno su teoría de la *intrahistoria* y, derivada de ésta, su visión *eternista* del paisaje castellano.

Como veremos, de interés es el hecho que a las «impresiones huideras» como producto de la filosofía sensista, haya querido Unamuno añadirles un pozo permanente hasta abarcar una fijación —o, usando las palabras del mismo Rector, una «cristalización»— de dichas impresiones, este último como evidente influencia de la filosofía alemana. Dicho alcance hacia la dimensión de lo intemporal otorga una visión más completa, a falta de ulteriores especulaciones, del concepto de “impresión” a nivel filosófico. Quedan abiertas, sin duda, ulteriores exégesis de otros textos de autores mayores y menores según la teoría presentada en esta tesis doctoral.

#### 6.2 Pautas románticas en la prosa de viaje de Miguel de Unamuno

Antes de enumerar cuáles son las pautas que retoma Unamuno del romanticismo tradicionalista, es oportuno clasificarlo como *andante* por España a la par que sus antepasados, los expedicionistas decimonónicos.

En uno de los capítulos de *Andanzas y visiones españolas* (1922)<sup>423</sup> el mismo Unamuno (2018: 162) escribe que uno de sus mayores placeres era «recorrer ciudades, villas, villorrios, lugarejos y aldeas de España.» Tampoco quepa duda de que el Rector fuera consciente de la moda literaria del tiempo y clasificara sus caminatas como “impresiones de viaje”; de hecho, en su expedición a la zona aislada de las Hurdes, avisa que «el que desee noticia detallada de la región [...], de sus tierras y sus gentes búsquela en otra parte» ya que «lo que va a seguir son notas de un curioso excursionista, que toma lo que ve y observa al azar de sus correrías como punto de partida para sus reflexiones, tal vez algo arbitrarias.» (165-166) Es más, el Rector de Salamanca usará directamente el término “impresión” con relación al viaje también en otros textos, empezando por su juvenil cuaderno —el primero— *Apuntes de un viaje por Francia, Italia y Suiza* de 1889<sup>424</sup>.

Corresponde ahora presentar a Miguel de Unamuno como directo heredero de la corriente romántica. En más de una ocasión se ha hablado de la semillas decimonónicas plantadas en las décadas anteriores cuyos frutos fueron recogidos por los miembros de la generación del 98<sup>425</sup>; en el caso del Rector, Carlos Blanco Aguinaga (1959: 56-57) escribe acertadamente sobre cierto «espiritualismo» derivado no solo del filósofo Carlyle, los místicos españoles y Fray Luis de León, sino también de «fuentes directas en el idealismo alemán: Hegel [...] y también, desde luego, Herder.» Sin embargo al historicismo y al *volksgeist* hay que añadir otros idealismos como el nouménico de Kant, que tanto inspiró a esos viajeros empeñados en describir lo “sublime”, y el *sehnsucht*, igualmente alemán, de los que añoraban lo inasible. El mismo Unamuno (2007: 500), el que en su ensayo *Contra el purismo* mencionaba unas «brumas germánicas, británicas o escandinavas», en una carta de 1897 se autorretrata y pregunta casi desafiante: «¿Que tiendo a la nebulosidad o a cierto romanticismo *sui generis*? Mi obligación es trasladar mi personalidad a mis escritos, y por consiguiente ser nebuloso y romántico, o lo que sea.» (en Blanco Aguinaga, 1959: 260)

---

<sup>423</sup> Se trata de una recopilación de artículos publicados entre 1911 y 1922 en varios periódicos de la época como *La Prensa* de Buenos Aires y *El Imparcial* de Madrid. Véase detalles en la «Introducción» de Luciano González Egido en Miguel de Unamuno, *Andanzas y visiones españolas*, Alianza Editorial, 2018, 10.

<sup>424</sup> Y como tal, lo recordará más adelante en «Treinta y cinco años después», artículo publicado en *Caras y Caretas* el 29 de noviembre de 1924: «Conservo todavía los cuadernos que entonces, a mis veinticinco años, anotaba mis impresiones de viaje.»

<sup>425</sup> Únicamente y a manera de ejemplo, proporcionamos la información general de Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro (2016: 537), los cuales hablan de un «reencuentro con lo romántico».

Pero ahora que hemos aclarado la presencia de aires románticos en la obra de Unamuno, veamos cuáles son en concreto las características de dicho influjo. El primer ejemplo se encuentra en las *Andanzas* donde, imbuido de la atmosfera ancestral de Ávila y sus murallas, el Rector (2018: 317) afirma sentir una «predilección por la Edad Media», revitalizando el fervor medievalista hacia «esa edad universal de más activo comercio de espíritu entre los diferentes pueblos» (296) propio de los autores de *Recuerdos y Bellezas de España* y de las demás obras monumentales. También durante la visita de la basílica de San Isidoro en León, que «produce impresión más profunda al espíritu algo cultivado»<sup>426</sup> (143), al entrar al «solemne recinto» del panteón de los reyes leoneses Unamuno escribe que «siente el ánimo sobrecogido» (144), para terminar arremetiendo contra esos «espíritus volterianos» (145) cuya censura positivista negaría la historia de la mandíbula de San Juan Bautista, que en esa basílica se venera.

Tampoco faltan exclamaciones empapadas de patetismo, como las que surgen al constatar el estado arruinado del monasterio de la Granja de Moreruela:

¡Qué majestad la de aquella columnata de la girola que se abre hoy al sol, al viento y a las lluvias! ¡Qué encanto el de aquel ábside! ¡Y qué intensa melancolía la de aquella nave tupida hoy de escombros sobre que brota la verde maleza! Y todo ello se alza, añorando siglos que fueron, y quién sabe si siglos por venir, en un valle de sosiego y de olvido del mundo. (61)

Esta «intensa melancolía» propia, como escribirá más adelante, de las «rinconadas de melancólico recogimiento» (99), también se produce en otro de los lugares emblemáticos de la corriente romántica, el camposanto. De hecho, al visitar el cementerio del castillo de Arévalo en las cercanías de Ávila Unamuno se pregunta:

¿Habéis visto algo más melancólico y más lleno de sentido trágico que un camposanto abandonado, que las ruinas de un cementerio? Penetrantes son las ruinas de la vida, pero mucho más las ruinas de la muerte, las ruinas de la ruina. Un viejo cementerio abandonado, una sola tumba vacía, es acaso lo más hondo de sentir que puede encontrarse en el peregrinaje de la vida. (102)<sup>427</sup>

---

<sup>426</sup> Unas líneas más adelante, Unamuno reitera que «difícilmente [habría olvidado] la impresión que se produjo en [su] alma» (143) al entrar en el recinto religioso, demostrando conocer la expresión “producir impresión” muy usada entre los cultivadores decimonónicos del subgénero.

<sup>427</sup> Sin embargo afirma González Egido que la imagen de la ruina hay que interpretarla según una lectura más política que otra cosa (se trataría de «textos antimonárquicos» referentes a la depresión intelectual

Y Unamuno reitera el concepto en la descripción del ya citado panteón de la basílica leonesa al escribir: «No hay, al menos para mí, espectáculo más conmovedor que el de un cementerio abandonado. Una tumba vacía me dice mucho más que una vacía cuna» (144); afirmaciones que, por otro lado, reenvían al «Dios mío, qué solos se quedan los muertos» becqueriano.<sup>428</sup> Y también en el contraste entre otro camposanto de un no especificado «lugar castellano» y el cercano «camino de los vivos» —«no como tú con tapias, no cercado, por donde van y vienen, ya riendo o llorando, rompiendo con sus risas o sus lloros / el silencio inmortal de tu cercado» (348)— se detectan ciertos tópicos de la clase de Espronceda y su «El reo de muerte», donde en el silencio de la «lúgubre capilla» en la que se halla el condenado, resuenan aún más «las alegres cantilenas, la voz de los borrachos, el danzar, los brindis y el desorden bacanal»<sup>429</sup> de las inmediaciones callejeras.

También hemos detectado en Unamuno referencias al nouméno kantiano como desencadenante de la vivencia de lo sublime. Un ejemplo es, otra vez, la expedición a las Hurdes Altas donde la portentosa visión del presente se entremezcla con los recuerdos de infancia:

Y una vez más volví a gozar la emoción, tan familiar a mis mocedades, de estas ascensiones lentas, en rodeos y vueltas, abriendo más cada vez el pecho, ganando más horizonte cada vez, viendo achicarse lo que abajo queda y mirando de rato en rato a la nítida línea en que la cumbre corta al cielo e imaginándose uno cómo será el otro mundo —porque es un mundo también— que del otro lado se extiende. (178-179)<sup>430</sup>

El «imaginarse cómo será el otro mundo» de hecho no es sino esa especulación de lo que Kant llama el “incognoscible” —en otra ocasión escribe que le parece «vagabundear con el espíritu por los campos del indefinido» (104)— en contraposición

---

durante la restauración alfonsina). Sobre los demás ejemplos de lectura política en las *Andanzas* véase de p. 41 a p. 46 de la «Introducción».

<sup>428</sup> Notamos la influencia del poeta sevillano también cuando, camino de Pínofrankeado en las Hurdes, Unamuno exclama: «¡Adiós el mundo de los periódicos y de la política!» (169), refiriéndose a un progresivo alejarse del «mundo bullanguero» (168) que recuerda el «ayer, con vosotros, en la tribuna del Congreso, en la redacción, sonándose aún en el oído el confuso rumor de cien conversaciones distintas» de Gustavo Adolfo en la carta I *Desde mi celda*.

<sup>429</sup> La transcripción de «El reo de muerte» que ofrecemos no es sino una versión libre de sus versos. Remitimos para su original la edición de José de Espronceda, *Poesías*, Madrid, Imprenta de Yenes, 1840, 121-127.

<sup>430</sup> De las referencias a Kant no tenemos duda si consideramos en las *Andanzas* su distinción entre la montaña que «como la catarata, es dinámica», haciendo clara referencia a lo sublime *dinámico*; y la llanura, que «como el mar, es estática», refiriéndose en cambio a lo sublime *matemático*— (285).

a las ocurrencias fenoménicas de la tierra. Y ya desde ahora destacamos la importancia para Unamuno de esta dimensión-otra «que del otro lado se extiende», ya que cuestiones sobre la “eternidad” metaforizada por los distintos elementos naturales serán de suma importancia a la hora abarcar el análisis del paisaje castellano.

Causa de lo sublime es también el tópico del *ubi sunt*, que en las *Andanzas* se manifiesta a través de una serie de indicios. Ejemplo son sus ensoñaciones (y aquí hay que volver a Arévalo) surgidas al contemplar el «macizo torreón de piedra» del castillo, que «habla de viejos enconos» (*¿ubi sunt* las batallas de los antiguos caballeros?) y «de los días de la antigua fragua de la nacionalidad» (102). Otro, es la impresión provocada por «las ruinas del convento de abajo», lugar de invierno de los monjes que veraneaban en el convento alto de la Peña de Francia: «pocas cosas —reflexiona el Rector— [son] más melancólicas que una colmena silenciosa y desierta» (187), cuyas piedras ahora nos hablan del antiguo *ora et labora* de los frailes dominicos.

Por otro lado, no se puede mencionar lo sublime sin nombrar la otra estética, la de lo pintoresco. Además de recrearse en los «escarpes» (102) pedregosos al igual que sus antepasados viajeros, Unamuno demuestra conocer la lección de Chateaubriand sobre la compenetración entre arquitectura y paisaje; así lo revelan los rebuscados versos que en sus *Andanzas* se reúnen bajo la denominación de «Visiones rítmicas»<sup>431</sup>: «Salvan tus cercas de mampuesto y barro las aladas semillas», escribe el Rector sobrecogido por la visión de ese cementerio del «lugar castellano», «o te las llevan con piedad los pájaros, y crecen escondidas amapolas, clavelinas, magarzas, brezos, cardos, entre arrumbadas cruces / no más que de las aves libre pasto», la cual semeja a la «cesta donde los vientos llevan con el polvo las semillas de los vegetales» del autor de *El genio del cristianismo*.

También en otro capítulo de las «Visiones rítmicas», una vez fuera de la Colegiata de Santa María la Mayor en Toro, Unamuno se siente tan sobrecogido por la atmosfera del entorno que con la imaginación llega a añadir al templo historias fantásticas:

[El] cielo cerrado del tiempo —las bóvedas— parecían gotear por las tardes leyendas remotas, hijas de la negra congoja apocalíptica de los siglos más bárbaros, cuando el alma temblaba en el cuerpo, con las alas rotas, en la cárcel de carne, con tortura mística a la muerte esperándole, para verse así libre del mundo de odiosas historias; y en la paz de sepulcro del

---

<sup>431</sup> Unamuno explica que el adjetivo “rítmico” de esta sección de las *Andanzas* dedicado a la poesía se debe al «sentimiento en cierto modo musical, del campo y de las cosas de viso, [que] no me ha cabido siempre en prosa y he tenido alguna vez que verterlo en versos.» (334)

recinto tétrico —de una fe muerta túmulo— un silencio de piedra envolvía las viejas memorias.» (358-359)

Hay que decir que herederos de estas teorías addisonianas sobre la imaginación son los comentarios, de sello más decididamente unamuniano, con que el Rector enriquece su prosa de viaje. Hablamos en concreto de las referencias de carácter histórico y literario que en muchas ocasiones acompañan la contemplación de los paisajes durante sus andanzas. Estas referencias pertenecen a la que González Egido (en Unamuno, 2018: 36) llama “lectura literaria” constituidas por «una cita [o] una huella, como si la expresión de lo que está viendo necesitara, para concretarse, alguna referencia cultural». El objetivo, concluye, es el de «vivificar y humanizar el espacio contemplado» (36) como «proceso generativo del placer estético del paisaje» (29); algo muy parecido, por otro lado, a la “añadidura de historia” al suscitar dicho espacio *curiosidad* pintoresca en el espectador. Un ejemplo se encuentra en «¡Montañas, desierto, mar!» del libro sucesivo a las *Andanzas*, los *Paisajes del alma*, cuando al divisar el infinito páramo palentino desde la altura del Cristo del Otero, a Unamuno (2019: 92) casi le parece oír los existenciales versos «nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar», «susurrados divinamente» por Jorjue Manrique.

A decir verdad, esta humanización del paisaje ya se había anunciado en *Paisajes* de 1902, donde el Rector (2004: 3) escribe que «ningún amante de nuestra lírica dejaría de visitar, una vez en Salamanca, el rincón apacible de la Flecha» al saber que ése fue el «deleitoso paraje cuyo sosiego cantó el maestro fray Luis de León». Ricardo Senabre (en Unamuno, 2004: XII-XIII) con acertadas palabras explica que «lo que hace memorable los lugares es, sobre todo, la intensidad de las creaciones literarias que han suscitado y gracias a las cuales se engrandecen en el recuerdo»; tratándose así no sólo de añadidura histórica, sino también literaria. Luego ambas, claro está, tendrían igual dignidad —«los famosos campos de Montiel no evocan más el fratricidio de Enrique de Trastámara que las hazañas de don Quijote» (Unamuno, 2004: 3)— ya que tanto la una como la otra no dejan de ser producto de la imaginación. Es más, siempre en el capítulo de *Paisajes* «La flecha» se vería lo que está detrás del proceso de humanización<sup>432</sup>: la «purísima sensación estética» del paisaje, escribe Unamuno, sería el resultado de un

---

<sup>432</sup> Siempre Senabre (en Unamuno, 2004: XII) habla de dicho proceso como de una «asociación de obras artísticas perdurables» al paisaje.

«utilitario origen [desligado] ya [de] nuestra conciencia». Para explicar este mecanismo el Rector se sirve de la figura del pastor, preguntándose si

es tal deleite nuestro otra cosa que el eco en nuestras conciencias del interesado y carnal placer con que el pastor se deja empapar en agua bendita del cielo que le regala una brizna de rica hierba de pasto por cada hebra de lluvia de riego.» (Unamuno, 2004: 5)<sup>433</sup>

El goce estético vendría entonces solamente *después* y como recuerdo («el eco en nuestras conciencias») del primario esfuerzo, ajeno a nosotros, de dominar la tierra: una vez que nos hayamos convertido en dueños de lo que antes nos hacía esclavos, quedará únicamente la contemplación placentera del paisaje.<sup>434</sup>

Otro rasgo romántico detectado tiene que ver con el concepto de “viaje” según los cánones de la tradición secular en oposición al *modus* turístico. Inspirándose en la figura del peregrino medieval, el caminante por excelencia, es en el pedregoso camino hacia Yuste —allí «Carlos [el emperador] quiso retiro, verdadero retiro»— donde Unamuno (2018: 296) decodifica el mito del *andar*:

En cierto sentido entonces, cuando era más lento el viajar, se viajaba más de verdad, se recorría más de veras el camino. El romero o peregrino medioeval conocía mucho mejor el país porque viajaba más que un turista moderno. Hoy cabe atravesar toda una nación dormido y sin conocer ni una sola palabra de la lengua que en ella se hable. Hoy el camino es un puro medio y se va a devorarlo o suprimirlo en lo posible, atento al fin del viaje. Fin que tampoco suele importar mucho. Entonces, lo interesante, lo vivo, era el camino. La vida misma era un camino que se recorría a pie y gozándose en cada posada. Los reyes mismos eran reyes andariegos. Y nunca ha habido acaso una edad más universal, de más activo comercio de espíritu entre los diferentes pueblos que lo fue la Edad Media.

Lo que prima aquí no es el destino del viaje, sino su *recorrido*, ideal que reenvía tanto a las *expediciones* de los viajeros del siglo anterior como a las romerías de la Edad Media. «Entonces, lo interesante, lo vivo, era el camino», dice Unamuno, camino con todos sus accidentes y antes de que fuera borrado por la llegada de los modernos medios de transporte. Es así que en la faceta más conservadora de Unamuno no hay espacio

---

<sup>433</sup> Unamuno volverá a citar el mismo párrafo también en *Por tierras de Portugal y de España* anunciándolo con estas palabras: «Y aquí permítame, amigo, que le reproduzca lo que en uno de los trabajos que figuran en mi libro *Paisajes* escribí a este respecto. Dice así [...]» (Unamuno, 1911: 287).

<sup>434</sup> A esto añade Unamuno que «poco a poco ha ido el hombre convirtiendo a la naturaleza en habitación suya, haciéndola más humana, humanizándola» (Unamuno, 2004: 6) rehaciéndose a la recuperación del *situ* antropocéntrico en la época romántica como herencia del renacimiento.

para el gran turismo, ni siquiera para el pequeño (hacia el cual León Roch en *Por tierras de Ávila* de 1911 abogaba al menos por una «facilitación y baratura de las comunicaciones»).

Luego, la aversión hacia la inmediatez del viaje moderno llega hasta el extremo de añorar la *quietud* de quien está parado, o «posado»; de ahí el magnífico juego de palabras en *Paisajes del alma*: «Posada del Dragón, Posada del León de Oro, Posada de San Isidro, Flor de la Mancha... Posadas, no hoteles. El pueblo allí se posa.» (Unamuno, 2019: 147) Ciertamente es que este antiprogresismo (¿político? O, reflexionará más tarde el Unamuno “eternista”, ¿de *anti-progresar* en la línea del tiempo?) vuelve los ojos al tópico de menosprecio de la corte y alabanza de la aldea, aquí actualizado en clave noventayochista como un verdadero y propio elogio al campo libre. De hecho, al «tráfico mundano, entre negocios o entre diversiones», o al «pisar el asfalto de los bulevares», el Rector (2018: 86) prefiere «el recuerdo del campo» y «la esperanza de volver a él» en cuanto sea posible.

También en *Paisajes del alma*, imbuido de la naturaleza palentina, realiza una alabanza a los que denomina «remansos de paz», donde tan distintos son los sonidos y las visiones respecto a los de la gran urbe:

En remansos como ése ni se oye bocina de «auto» ni zumbidos de vuelo de avión mecánico —pues hay otro: el arreaque—, ni hay cine, ni radio, ni gramófono que distraigan el ánimo de gentes mecanizadas y aburridas y les quiten ojos para el campo y sus criaturas naturales; oídos para el canto de los pájaros, los grillos, los sapos, las fuentes, y el arranque del vuelo de las palomas, ni les priven de sentir en la carne [...] el toque de la yerba muelle y verde y fresca o tibia al sol. En ese rincón de los Campos Góticos se asienta el campesino natural. Allí, ni postes de telégrafo ni esos armatostes pintados de rojo, que han de conducir la energía eléctrica del Duero. Porque todo eso de la mecánica está cerrándole al hombre modernizado la visión de la vida natural. (Unamuno, 2019: 127-128)

Cosa que, por otro lado, hallamos en el capítulo dedicado al acueducto de Segovia: esta vez en lugar de la palabra «mecánica» (la que cierra la visión de los «campos góticos», ancestrales y permanentes) Unamuno (2018: 320) usa un sinónimo y la llama «industria que lo renueva todo» y que a los monumentos «les hace una guerra continua», casi queriendo engrosar las filas de los románticos tradicionalistas con su programa conservación de los restos del pasado.

Aun así, Carlos Clavería en *Temas de Unamuno* presenta una analogía entre la oposición ciudad-campo y la historia de Caín, labrador, y su hermano Abel, pastor. Si la dicotomía ciudad-campo es de herencia decimonónica, propiamente noventayochista es su confluencia en temas más actuales como la envidia social española. A tal propósito, escribe Clavería (1953: 96) que «podría tener razón Iherin al acentuar aquello de que la civilización empezó en las ciudades, y ser muy duro el juicio de la leyenda judía, que nos dice que Caín, el agricultor fratricida, el que mató a Abel el pastor, fue el malo quien edificó la primera ciudad (Génesis, VI, 17), mientras los buenos seguían plantando y levantando sus tiendas a los pastos de sus ganados». Se notará como esta referencia sea propia de la filosofía epicúrea, tan querida por Unamuno, como también de la de Fray Luis de León o de Antonio Guevara, en la que a las ambiciones desenfrenadas de la ciudad (generadoras de las dañinas envidias sociales) se contraponen la apacible (y apaciguadora) quietud del campo. Y una vez aclarada la referencia a los dos hermanos del Génesis, es posible que se entienda mejor la cita *supra* de «La Flecha» al respecto del placer estético como resultado del ajeno fin utilitario (el «eco en nuestras conciencias del interesado y carnal placer con que el pastor [Abel] se deja empapar en agua bendita del cielo [...]») y la de «Ciudad y campo» de *Paisajes*: «¡Pueblos pastores que pacéis sobre la tierra! [y] ¡Pueblos labradores que se agrupan en torno a las ciudades! [¡Esta es la] entera dualidad de la historia humana!» (Unamuno en Clavería, 1953: 95)

Las últimas pautas románticas detectadas se rehacen a la esfera idealista de matriz alemana. Siempre Clavería (1953: 27) escribe que tanto Unamuno como el filósofo Thomas Carlyle «debían coincidir en ver y buscar en el Universo y en la Historia la revelación divina, la *Offenbarung*», algo que se concentra en la dimensión del noúmeno (lo incognoscible) y que tiende a la ascensión suprema al igual que el otro idealismo, lo inasible del *sehnsucht*.<sup>435</sup> Pero igualmente alemanes son también cuestiones historicistas y las ligadas al *volksgeist*. Sobre la primera, el ensayo madre es *En torno al casticismo*, cuya declaración que «para llegar a conocerse a sí mismo el hombre tiene que estudiar su historia; y con ésta, sus obras, porque de ellas el hombre es hijo» se presenta como el texto teórico de unas consideraciones posteriores en las *Andanzas* escritas a raíz de la visita a la morada de Felipe II, cuyo «espíritu severo, desnudo y fuerte habla en las piedras de El Escorial a quien quiere oírlo, piense éste como pensare.» (Unamuno,

---

<sup>435</sup> Del *sehnsucht*, como “deseo de perfección” ya hablamos con relación a Bécquer y a su tópico de la “insuficiencia de la palabra”.

2018: 114) Es en la imagen de la “piedra”, símbolo del “construir” (eso es, *crear* las obras) donde resuena el eco del anterior culto historicista, lo hemos visto en la *Historia de los templos de España*, cuando Manuel Assas afirma que en las piedras de la catedral de Toledo quedan perfectamente legibles «las elocuentes páginas de cada raza, cada siglo [y] cada generación» escritas éstas «con caracteres de sillería»<sup>436</sup>; y en *Impresiones y Recuerdos* de Julio Nombela, el cual escribe que «la idea» y «el sentimiento» durante el desarrollo de la historia se manifiesta en el «mármol, la madera, el hierro, el bronce, la plata, el oro y las piedras preciosas» de cada edificio arquitectónico. Y que el historicismo no fuera sino una eterna dialéctica de un *todo* donde cada pieza actúa por influjo y presencia de la anterior<sup>437</sup> había sido previamente expresado por los viajeros románticos mediante la elocuente metáfora de la “cadena”: recuérdese la «misteriosa cadena granítica» nombrada, de nuevo, por Assas que «une las diferentes épocas de la historia»; o los becquerianos «eslabones de la cadena», en *Caso de ablativo*, que una vez soldados «revelarían a los ojos del pensador la maravillosa y no interrumpida unidad de desenvolvimiento con que hemos venido desde la catedral a la locomotora, para ir después desde la locomotora a quién sabe dónde.»

Por lo que se refiere, en cambio, al *volksgeist* vemos que las alusiones más palpables a Herder se verifican durante las expediciones a sitios rurales. Un ejemplo es el campo de Yuste, cuyas peculiaridades habrían sido determinantes, razona Unamuno, para la redacción de la *Historia de la Orden de San Jerónimo (1595-1605)* del Padre Sigüenza, «una de las obras en que más sereno, más llano, más comedido, más recogido y más grave y más castizo discurre nuestro romance castellano.» (300) Y *de facto* nos informa el Rector de que su estilo «casa a maravilla» con el paisaje alrededor:

El campo nos habla en la misma lengua grave, reposada y purísima del P. Sigüenza. Difícil sería encontrar en España un paisaje más castizamente español y español quincentista. Oscuros pensamientos de eternidad parecen brotar de la tierra... (301)

---

<sup>436</sup> También Ángel Ganivet, «un excéntrico que abominaba de lo moderno» (Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, 2016: 538) del que se conoce la convergencia de ideales con Unamuno — y para eso, léase *El porvenir de España*— en el *Idearium español* afirma que «cuanto se construya en España con carácter nacional, debe de estar sustentado sobre los *sillares* [cursiva nuestra] de la tradición.» (Ganivet, 1897: 27)

<sup>437</sup> Escribe Blanco Aguinaga (1959: 48) que cada tiempo concreto «deriva de manera determinada de otros tiempos en lo que otros hombres concretos pensaron y se expresaron en la Historia haciéndola como vivimos».

Y claro está que esta compenetración entre lenguaje y paisaje se verifica, en general, en sitios rurales caracterizados por su aislamiento: cuanto más alejados quedan de la civilización «de irradiación urbana» (178), más puros se conservarán esos «núcleos irreductibles» (Ganivet, 1897: 30) de la fisonomía del territorio.

En conclusión, si hemos ilustrado en el detalle todas las pautas románticas de la prosa de Unamuno es porque estamos convencidos del influjo que éstas tuvieron en su “sentir” del paisaje. En definitiva, las consideramos entonces algo más que simples «clichés románticos», como dice González Egido (2018: 39), o de «género»<sup>438</sup>, ya que se nos perfilan como indispensables para la delineación de la sucesiva faceta del Rector, la “eternista” o contemplativa.

Aun así, es oportuno señalar la que es la “evolución” del pensamiento de Unamuno (y que de ninguna manera se perfila como un “cambio de rumbo”) y ver como del historicismo de Hegel se llegará a la intrahistoria y del *volksgeist* a las teorías sobre el determinismo en la clave perteneciente a la Institución Libre de Enseñanza.

### **6.3 El paisaje castellano según Miguel de Unamuno: modelos y definición**

Para la nueva valoración del paisaje, en especial el de Castilla, hay que nombrar tres autores que influyeron en la obra de Unamuno: primero Alexander von Humboldt y Élisée Reclus con sus teorías sobre la geografía moderna del siglo XIX; luego, como directo heredero de estos, Francisco Giner de los Ríos de la Institución Libre de Enseñanza.

En concreto, Humboldt fue propulsor de un paisajismo que contrariamente a los propósitos ilustrados<sup>439</sup> aunaba dos tipos de miradas hacia el entorno natural: la primera “explicativa” (es decir relacionada con la ciencia); la segunda, “comprensiva” (es decir relacionada con las sensaciones subjetivas). Esta vena sentimental unida a unas apreciaciones analíticas sobre la geología del territorio se manifiesta en especial manera en su ensayo *Cuadros de la naturaleza* (1808), escrito a raíz de un viaje a América del Sur.<sup>440</sup>

---

<sup>438</sup> Palabra que podría dar lugar a malentendidos, en este caso no tenemos duda de que se refiera al “género” literario.

<sup>439</sup> Nicolás Ortega Cantero (2015: 26) define muy correctamente este paisajismo como «conformado en el marco del horizonte romántico».

<sup>440</sup> El ensayo fue traducido por el hermano de don Francisco, Bernardo Giner de los Ríos. Colegimos por Ortega Cantero (27) que don Bernardo también tradujo entre 1874 y 1878, años cercanos a la fundación de la I.L.E., los otros tomos de von Humboldt titulados *Sitios de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* y *Cosmos: ensayo de una descripción física del mundo*.

De este ensayo lo primero que salta a la vista es la descripción del *llano* como peculiar conformación del territorio. No encontramos aquí apreciaciones sobre Castilla, ni de la propia España<sup>441</sup>; de hecho, la mirada es más amplia y se pasea por el globo: de la parte sur de Venezuela, por ejemplo, escribe que «al pie de las altas montañas de granito que desafiaron la irrupción de las aguas al formarse el mar de las Antillas» —y aquí notamos el afán explicativo— «comienza una vasta llanura que se extiende hasta perderse en lontananza.» (Humboldt, 1876: 1) Pero a la hora de hablar de la vasta planicie el tono es más comprensivo hasta alcanzar un suave lirismo, es así que contemplando el llano «reposa la vista hacia el Sur sobre estepas que [se van] levantando por grados y desvanecerse con el horizonte.» (3) La atmósfera se vuelve romántica al describir el anochecer en estas tierras, cuando con «el rápido ponerse de brillantes astros» y «al reflejarse su temblorosa luz sobre las capas inferiores de los vapores ondulados, créese tener ante los ojos un Océano inmenso» (3) —¡esas «brumas germánicas, británicas o escandinavas»! escribía Unamuno—. Y al fin el tono se carga de sublimidad cuando explica que estas «llanuras sin límite»<sup>442</sup> (2) llenan el alma «del sentimiento de lo infinito, desátanla de las impresiones materiales que producen los espacios limitados y la elevan a más altas aspiraciones» (3-4), reenviando a la tensión hacia lo supremo inasible del *sehnsucht*.

El segundo modelo para Giner de los Ríos fue Élisée Reclus con su *Nouvelle Géographie Universelle* de 1876.<sup>443</sup> Aquí el geógrafo francés hace directa referencia a la tierra de Castilla como la de la «Espagne por excellence». Después, elogia su llanura

---

<sup>441</sup> Sobre la Península, en cambio, las encontramos en los *Cuatro ensayos sobre España y América* (con versiones y estudios por Miguel de Unamuno y Justo Garate, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, México, 1951) del hermano de Alexander, Wilhelm. Tampoco en este caso aparece el llano; aun así, encontramos fragmentos interesantes relativos a lo sublime matemático al describir las montañas pirenaicas en el confín franco-español como unas «monstruosas masas» que ofrecen «el espectáculo de una eterna calma inactiva», y a lo dinámico al hablar del mar como de algo que «tiende la imaginación hasta el terror» con su «temible movilidad que amenaza a toda la tierra, que se propaga por todos lados con increíble celeridad, abriéndose al más insignificante choque, el monstruoso abismo.» (24) Más adelante, escribe que «cualquier viajero» que entre por España pasando por la cresta montañosa, «se verá sorprendido por impresión inesperadamente agradable» (29); y tampoco falta la referencia a lo pintoresco al observar como «la senda que llevaba al monasterio [de Montserrat] [...] seguía despacio las sinuosas pendientes de las rocas». (119)

<sup>442</sup> En más de una ocasión se remarca el carácter extenso de los llanos; de hecho von Humboldt (1876: 4-5) más adelante los califica como «llanuras sin fin» y, refiriéndose a las planicies de África, como «desoladas llanuras».

<sup>443</sup> Por Ortega Cantero y García Álvarez (2006: 36-37) aprendemos que Reclus visitó por primera vez España en los meses de agosto y septiembre de 1861, colaborando en la redacción de la guía de los Pirineos titulada *Itinéraire général de la France. III. Les Pyrénées et le réseau des chemins de fer du Midi et des Pyrénées* (París, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1862). «Aquella ocasión —escriben— le permitió conocer, pues, las comarcas septentrionales del País Vasco y la Navarra españoles, así como las de Aragón y Cataluña, donde concluyó su itinerario pirenaico, llegando hasta Barcelona y Figueras, en la costa mediterránea.» (37)

(las «vastes étendues» que merecen la «désignation de désert») definiéndola llena de «beauté, solennelle et formidable», aunque caracterizada por una «extreme monotonie». (Reclus, 1876: 667); y, unas páginas más adelante, escribe que pueden recorrerse «des centaines de kilomètres sans que l'on puisse observer un seul changement notable dans l'apparence de la contrée» y que, a causa de la escasez de agua, el aspecto general es el de una «nudité primitive». (685) Lo que más que *volksgeist* romántico aparece más bien un determinismo realista entre paisaje y paisanaje (que recogerá después tanto Giner de los Ríos como, por influjo de éste, Unamuno) es la compenetración entre territorio y, más primariamente, tierra nutricia: las aldeas castellanas —«les villes elles-mêmes»—, rodeadas de muros dañados y amarillentos —«ébrechés y jaunâtres»— poseen una fisonomía igual que la del terreno ya que semejan ellas mismas a unos montículos deteriorados por la acción de las aguas y los vientos —«ont l'air de rochers ravinés» (668)—. Sin embargo, como solemnes son estas planicies, lo mismo sus habitantes: «secs et anguleux» al igual que la tierra árida, eso sí, pero de aspecto «grave» y con «actitud de noblesse». (657-658)<sup>444</sup>

La lección de Humboldt y Reclus será directamente recogida por Giner de los Ríos el cual, en el marco de reacción al estancamiento que padecía España a finales de siglo, proponía una regeneración centrada en la abertura hacia Europa, pero sin olvidar las raíces del territorio nacional. Y las raíces que mejor representaban el país no podían ser sino las de las dos Castillas, la «espiná dorsal de España», el llano más llano y fecundo de historia. En un número del *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* encontramos uno de los mayores elogios al paisaje de Castilla escrito por Giner de los Ríos (1999: 95)<sup>445</sup>, el cual explica que es a causa de «la lenta sedimentación de los aluviones cuaternarios depositados en el valle de Madrid» si hay ausencia de «toda aspereza y toda forma abrupta»; el resultado es sí el de una gran «uniformidad que reina en toda esta región, pero no —y aquí discrepa con Reclus— monotonía.» Lo que subraya, en acuerdo con los geógrafos alemán y francés, es la solemnidad del llano, tan diferente a las amenidades de «las orillas del Miño o [de] las rías bajas de Pontevedra» —donde todo más que austera grandeza es «gracia, armonía, proporción [y] encanto»

---

<sup>444</sup> Nos limitamos a remitir las apreciaciones de Reclus sobre el paisaje castellano ya que son las que nos más interesan ahora; aun así, estamos de acuerdo tanto con Ortega Cantero como con García Álvarez (2006: 50) que esta visión «castellano-céntrica», derivada de la importancia de Castilla en la historia de España, «no resulta incompatible con su capacidad de percibir y valorar, en términos bastantes originales, la diversidad regional interna del país.»

<sup>445</sup> El texto fue publicado originariamente como artículo dividido en dos partes en *La Ilustración Artística* el 8 de marzo de 1886 y número sucesivo (publicado el 15 de marzo de 1886).

(98)— y dotado en cambio de una «grave y austera poesía cuyo nervio llegaría hasta la fiereza si no lo templasen la dignidad y el reposo que por todas partes ofrece» (99).<sup>446</sup>

Específicamente de Reclus el fundador de la I.L.E. retoma la correspondencia territorio-habitante tras haber observado la conformación de los montes Carpetanos, nombre que recibe la parte norte de la cadena del Guadarrama:

Un escritor, un jurista por cierto, Carlos Salomón Zacharías, ha dicho: «El desierto, la palma, el camello, la tienda, el beduino forman un todo indivisible.» Esta relación entre la constitución geológica, el relieve del suelo, el clima, el medio natural, en suma, y el hombre, relación que se imprime en la constitución de nuestro cuerpo como en la de nuestra misma fantasía, de donde trasciende a nuestros gustos, hábitos, artes, a la obra y modo entero de la vida, se advierte por extremo en la región que se despliega sobre la falda Sur de este tramo central de los montes Carpetanos. La raza, las ciudades, las habitaciones, el modo de vivir, el carácter, se corresponden en unidad perfecta. (99)

Aquí más que contraposición entre *volksgeist* y determinismo nos encontraríamos ante las dos facetas de un *unicum*: si la «constitución geológica» determina la «constitución del cuerpo», es del *volksgeist* lo que de este «relieve, clima y medio natural» conforma nuestro espíritu («nuestra misma fantasía»). En otras palabras: nos hallamos en el reino de la idea cuando hablamos de los rasgos morales del individuo; se pasa de la idea a la materia cuando se describe en cambio su prosopografía.<sup>447</sup>

Y Unamuno se balanceará a menudo en este binomio determinismo/*volksgeist*, resintiendo más del influjo del primero si hay que retratar paisaje y paisanaje de manera realista a lo Galdós (incluso con sus derivaciones naturalistas), y más del segundo si hay que hacer hincapié en cuestiones de espíritu propias de la escuela alemana.

En primer lugar, hay que ver cuáles son los puntos retomados por el Rector de los modelos foráneos y autóctonos para su definición del paisaje de Castilla. Sus primeras

---

<sup>446</sup> La gravedad castellana no sería únicamente propia de la planicie; de hecho escribe Giner de los Ríos (1999: 98) que «lo mismo abraza al paisaje de la montaña que el del llano, [ya que] en ambos se revela una fuerza interior tan robusta, una grandeza tan severa [...] una nobleza, una dignidad, un señorío, como los que se advierten en el Greco o Velázquez [...]». Aprendemos una vez más por Ortega Cantero (2015: 24) que había en la I.L.E. un verdadero culto a la cadena montañosa del Guadarrama; a tal propósito Alfonso Reyes (1956: 393), al hilo de los recuerdos de una nochevieja en aquellas montañas, califica a Giner de los Ríos como «el inventor del Guadarrama» y el fautor «de la tradición del amor a la naturaleza.»

<sup>447</sup> También en *Arqueología artística* Giner de los Ríos (1936: 65) propone el mismo dualismo: la fisonomía «grave [y] adusta» de Castilla la Vieja se refleja tanto en los rasgos morales de los individuos que habitan esos lugares —ejemplo es el escultor Alonso Berruguete, imbuido de «castellana gravedad» (66)— como en los aspectos más materiales —se trae a colación la escultura castellana, que «por lo común [aparece] sólida y maciza, por decirlo así, grave, austera [y] solemne.» (70)

apreciaciones se encuentran en los ensayos de *En torno al casticismo* de 1895, testimonio de su toma de contacto con el llano tras haber pasado su juventud entre el verdor montañoso de Vizcaya.<sup>448</sup> Aquí lo que se ofrece a una mirada más bien positivista son unos «campos ardientes, escuetos y dilatados, sin fronda y sin arroyos, campos en que una lluvia torrencial de luz dibuja sombras espesas en deslumbrantes claros, ahogando los matices intermedios.»<sup>449</sup> (Unamuno, 2015: 172) Más adelante, el Rector retoma las impresiones de Reclus y los define «leguas desérticas sin divisarse apenas más que la llanura inacabable»<sup>450</sup> (172) y «solemnes soledades» (173); luego, entre la melancolía y la fascinación afirma que «no despierta este paisaje sentimientos voluptuosos de alegría de vivir, ni sugiere sensaciones de comodidad y holgura concupiscibles» (174), para terminar calificándole de «inmenso páramo muerto».<sup>451</sup> Sin embargo, es durante sus caminatas *Por tierras de Portugal y de España* (1911) que Unamuno formula una de las más acertadas definiciones del paisaje castellano:

Al llegar acá, a Castilla, cuyos campos representan no poca semejanza con lo que nos dicen ser la pampa, me hablaban todos de la tristeza y fealdad —confunden lo triste con lo feo— de esta campiña sin arboles ni arroyos, y me ponderaban la belleza del paisaje de mi tierra vasca. Y les sorprendía el oírme decir que prefiero este paisaje amplio, severo, grave; esta única nota, pero nota solemne y llena como la de un órgano, a aquella sonata de flauta de tres o cuatro notas verdes, de un verde agrio. (Unamuno, 1911: 288)

---

<sup>448</sup> Si al llegar a Salamanca en 1891 Unamuno rechazó la planicie esteparia (Sánchez Granjel, 2005: 226), luego ésta se convirtió, como dice Ferrater Mora (1957: 24) en «mucho más que un destino administrativo», llegando a ser «un incesante y hondo descubrimiento de sí mismo [...]»

<sup>449</sup> Esta falta de matices es la que Unamuno llama «falta de *nimbo*» (o *nuance*) en «este clima extremado» que es el de Castilla, «sin tibiezas dulces de paisajes uniforme en sus contrastes» y en el cual se refleja, obviamente, en el espíritu del hombre a su vez «cortante y seco» (182). También hay que considerar la lectura política, ya que Unamuno afirma que a la cultura española le falta “nimbo” al igual que las obras de Calderón (usadas a manera de propaganda para el culto heroico de la restauración alfonsina), cuyos personajes «carecen de la psicología más elemental». (Rabaté en Unamuno, 2015: 17)

<sup>450</sup> También Azorín (1900: 69) en su *El alma castellana (1600-1800)* usa este calificativo que tan bien representa el llano: «¡Ah, el paisaje de España!... Inacabables y polvorientos llanos, desesperantes y tristes, sin un árbol, sin una casa, sin una charca, sin un pájaro [...]».

<sup>451</sup> Quizás el calificativo “muerto” nos aleje de la visión institucionista para acercarnos a otra de matriz religiosa: en los *Paisajes del alma* Unamuno (2019: 17) escribe que el páramo es «terrible» ya que es metáfora de la inconsciencia a raíz de la muerte: «la más trágica crucifixión del alma es cuando, tendida, horizontal, yacente [como el páramo], queda clavada al suelo y no puede apacentar sus ojos más que en el implacable azul del cielo [...]» (17). En las *Andanzas*, en cambio, encontramos una lectura política en el capítulo titulado «En Palencia»: al observar el llano palentino el Rector vuelve a llamarlo «terrible páramo, el que se ve, como un mar trágico y petrificado» (Unamuno, 2018: 306). Justificaría aún más esta lectura el hecho que, al hilo de quejarse del intenso calor que hacía en aquellos días, el Rector usara en el mismo capítulo un lenguaje regeneracionista al estilo de Joaquín Costa: «Pasando estos días de bochorno del aire —¡que charca, y no ola, de calor!— y de bochorno del alma nacional —aquí otra charca— [...]» (305).

El llano, esta «espinas dorsal de España», aparece exactamente como lo describe el Rector; no contiene en sí la deliciosa variedad de esas «sonatas de flauta», «la de tres o cuatro notas verdes» (aquel verdor de «las orillas del Miño o [de] las rías bajas de Pontevedra», escribía Giner de los Ríos), sino una única nota, potentísima y sublime, «solemne y llena» como la de un órgano. También más adelante, en las *Andanzas*, al cruzar «las tierras trágicas de la sobremeseta aragonesa» (de las que le decía «un francés que parecen de un paisaje planetario, lunar») el Rector (2018: 217) sigue sin comprender «como hay quien encuentre este paisaje feo»: «hay tierras tristes, tristísimas, desoladas, saháricas, esteparias», afirma, «pero muy hermosas, solemnemente hermosas». (218)

Y fiel a la lección determinista de Reclus, en *En torno al casticismo* encontramos una compenetración no solo entre individuo y paisaje, sino también entre este último y las obras, en el sentido historicista, del hombre: así como las «pardas encinas de verde severo y perenne» de vez en cuando interrumpen la monotonía del llano «reunidas en procesión grave» (Unamuno, 2015: 172), de la misma manera aparecen los «lugares, villas o ciudades, en grupos de apiñadas viviendas» (175). Ambos elementos poseen una extraordinaria resistencia frente a las adversidades: las encinas, por sobrevivir en grupo en el sediento páramo; las casas de las villas, por «defenderse del rigor de la naturaleza [apretándose] en derredor de la iglesia, como si las familias buscaran una segunda capa, en cuyo ambiente aislarse de la crueldad del clima y la tristeza del paisaje». (175) Es más, a veces la compenetración es tan extrema que el uno se *funde* en el otro: «hay lugarejos que parecen esculpidos en la tierra del páramo, en la roca más bien», reflexiona Unamuno (2018: 274) en las *Andanzas*; de hecho, «tal negrilla junto a la espadaña de una iglesiuca lugareña [...] a mucho mirar acabaríase por dudar cuál es el árbol y cuál la torre.» (274)

Aun así, tampoco faltan consideraciones relativas a la descripción del espíritu castellano; a tal propósito, y aquí volvemos a los ensayos de 1895, hay imágenes que son perfecta expresión del *volksgeist*: un ejemplo son los «cantares lentos, monótonos y tristes» de los labradores que resuenan al caer de la tarde en la «infinita inmensidad del campo» (Unamuno, 2015: 175). Se especifica más adelante que se trata de «cantares de estepa», que al igual que la planicie sin *nimbo*, «revela en ellos un oído poco apto para apreciar matices de cadencias y semi-tonos».<sup>452</sup> (178) También las conversaciones son

---

<sup>452</sup> Y de la misma manera Herder analiza la poesía osiánica, la cual resulta «usually irregular» en un entorno caracterizado por «mists and clouds, midnight and storm». (Simpson, 1921: 19-22)

«pausadas y graves, con una flema que les hace parecer al rey destronado»; al igual que los saludos, sin «grandes fórmulas de cortesía» y con «continente sobrio». (176)

Que haya que considerar las dos facetas del *unicum* (el *volksgeist* y el determinismo) Unamuno lo tiene claro: al igual que Giner de los Ríos y sus teorías tanto sobre la «constitución geológica» como de la «fantasía» determinada por el entorno, también el Rector (2018: 213) en las *Andanzas* afirma que sin duda «la comarca hace a la casta, el paisaje —y el celaje con él— al paisanaje»; pero «no tan solo en un sentido terreno y corpóreo», es decir «material» («y como de tierra a cuerpo —todo barro—») sino también en un sentido «más íntimo, especulativo», en definitiva, «espiritual». (213) Y para alcanzar esa espiritualidad extrema que se reduce a pura idea Unamuno (2018: 106) siempre en las *Andanzas* se inspira en los maestros neoplatónicos: desde Fray Luis de León, del que solía observar la bronceína escultura en «eterno gesto de apaciguamiento» (195) en el patio de las Escuelas Menores en Salamanca, hasta los humanistas italianos como el pintor Beato Angélico. De este último, ya en *Paisajes* el Rector recogía el ejemplo de su “pittura di luce” —esos rayos de luz divina que inundan los cuerpos— para aplicarlo a las formas de la naturaleza castellana:

En el seno mismo del río y en uno de estos islotes crece un árbol solitario y escuálido, que parece bañar sus pies en la tranquila corriente. Se alzan en las márgenes del río cortinas de espigados álamos, lánguidos y derechos, infundiendo al que los contempla la sensación de sencillez suprema que este humilde árbol produce. Porque es el pobre álamo de las orillas un árbol que parece encarnar en el paisaje el espíritu de aquellos primitivos que pintaron la gloria con los matices del alba; es un árbol que tiene algo de dulce rigidez litúrgica. La grave encina, vestida siempre e inmóvil, se esparce por la llanura, mientras el álamo se recoge junto a los ríos, riberas y regatos, mirándose en las aguas cómo tiembla al aire. (Unamuno, 2004: 8)

Vuelve aquí la «grave encina», nudosa y arrugada, que al igual que el campesino de Castilla sobrevive a los rigores de la tierra árida pero, a la vez, también aparece el «álamo de las orillas», cuyas sutiles ramas por las que filtra el sol («los matices del alba») recuerdan los rayos gloriosos de luz pintados por «aquellos [pintores] primitivos». Y claro está, las ramas de espesor rectilíneo que tienen algo de abstracta y «dulce rigidez litúrgica» no pueden sino hallarse junto «a los ríos, riberas y regatos», lejos de ese *mundanal ruido* que conecta el Rector con el espíritu de los castellanos áureos como Fray Luis de León, que mucho heredó de los humanistas italianos.

Antes de concluir esta parte, especificamos que Unamuno recoge la visión del paisaje castellano de sus anteriores modelos; aun así, tanto la planicie como otras conformaciones observadas durante las expediciones por España llegarán a ser expresión no tanto del espíritu general del pueblo, sino de su propio *yo*. Nos referimos en concreto a su faceta más contemplativa, y a como ciertos elementos de la Naturaleza llegarán a convertirse en símbolos de sus más íntimos deseos.

#### **6.4 El Unamuno *contemplativo*: la quietud panteísta como alternativa al hombre-agónico**

La lección de los modelos foráneos y autóctonos confirma la adhesión de Unamuno a los propósitos institucionistas; aun así, el paisaje de Castilla también le servirá para abarcar cuestiones del todo personales. De hecho, es la llanura con su cualidad de “inacabable” la que será expresión de una serie de dudas de carácter existencial; pero no sólo, ya que si el llano es la manifestación visiva del Unamuno *subjetivo*, de igual manera lo son otros entornos contemplados por el Rector durante sus andanzas. Así España y los elementos de su paisaje se convierten, como acertadamente los define Manuel García Blanco, en «paisajes del alma»<sup>453</sup>, es decir metáforas del hondo *yo* del autor.

Y a estas alturas hay que explicar por qué el paisaje es manifestación de los sentimientos del autor: cuando Unamuno (2018: 78) desde la cima de la Peña de Francia afirma que «a solas con la montaña volvía mi vista espiritual de las cumbres de aquélla a las cumbres de mi alma» y que todo aquello «era forzosamente un examen de conciencia», ¿qué quiere decir? Para dar una respuesta satisfactoria, es oportuno dar un paso atrás y señalar la que fue su duda existencial persistente, la que dio paso a sus crisis religiosas, la pregunta fatídica sobre «qué habrá de ser de mi conciencia, de la tuya, de la del otro y de la de todos, después de que cada uno de nosotros se muera». (Unamuno, 2007: 781) Es este tormento derivado de la imposibilidad de probar con medios racionales la inmortalidad del alma —«la razón, solo la razón es la que no nos

---

<sup>453</sup> Especificamos que “paisajes del alma” es el título que Manuel García Blanco dio a una colección de artículos de Unamuno que a causa de «empresas y afanes» (García Blanco en Unamuno, 2019: 9) no habían sido reunidos en formato libro por el Rector. La primera edición se publicó en 1944 y, después, en las *Obras completas* de 1966 añadiendo otros textos. Justifica García Blanco la elección del título alegando que si «se tiene la concepción unamunesca del paisaje —al modo virgiliano— como reactivo de la propia emoción que brota al contemplarlo, [y] si se recuerda aquella afirmación suya: “No sé apreciar la Naturaleza más por la impresión que en mí produce”, formulada ya en 1885, creemos que esta de *Paisajes del alma* es calificación que conviene y abarca a todos los escritos que en este volumen se reúnen». (10)

deja y no [le] dejaba creer en la real posibilidad de esta inmortalidad y de este cielo», explica Blanco Aguinaga (1959: 23)— la que produce su célebre agonía. Y tal como explica en *Del sentimiento trágico de la vida*, el deseo de Unamuno del alma inmortal debe entenderse no tanto como fe en la resurrección en el sentido católico; sino, en *sensu stricto*, como deseo de que la conciencia pueda persistir *post mortem*: la inmortalidad debería ser *consciente*, contener en sí todos los recuerdos de la existencia vivida, casi y paradójicamente «cuerpo vivo con todos los estados de conciencia que soporta» (Zardoya, 1974: 30) —«Hay que creer [...] que hay un espejo de eternidad en que se suman, sin perderse unas en otras, las imágenes todas que desfilan por el tiempo» (Unamuno, 1912: 200)— más bien que presentarse como «el perpetuo éxtasis» ante la divinidad en que uno «apenas se siente a sí mismo». (224) Y lo ejemplifica con la cuestión de Santa Teresa, la cual habla de una “unión consciente” en la que «se deja el alma absorber de Dios» pero «sin dejar fuera el elemento sensitivo, [...] es decir, el de la propia conciencia.» (226)

También influido por las ideas de Kierkegaard, el que no puede resumirse sino como terrible miedo a la muerte —«no quiero morirme, no, no quiero ni quiero quererlo; quiero vivir siempre, siempre, siempre [...]» (Unamuno, 1912: 48)— le empujaría entonces a buscar unos entornos dirigidos a sugerirle la idea de *eternidad*. Pero la llanura ilimitada no es el único escenario capaz de representar la infinitud en contraposición a los asfixiantes límites temporales («el universo visible [no es sino] una metáfora de lo invisible», reflexionaba en «Paisaje teresiano») ya que tanto en las *Andanzas* como en los demás artículos de viaje encontramos una serie de parajes naturales, circunstancias y elementos que son todos expresión de un mismo anhelo: el del “arresto temporal” contra el devenir de la historia.

Para ilustrar la significación que estos parajes tenían para Unamuno, hay que empezar con una serie de apreciaciones generales sobre el entorno natural: vívidos aún en la memoria los recuerdos de las frecuentes «subidas a Archanda o al Pagazarri o aquellos internamientos en la espesura de Buya, entre las robustas y sosegadas hayas» (Unamuno, 2007: 455), e imbuido de la lección de Giner de los Ríos (1999: 101) sobre el «contacto purificador de la Naturaleza» como aliciente para la «expansión de la fantasía [y] la dilatación del horizonte intelectual», seguía siendo costumbre del Rector (2018: 68) una vez establecido en Salamanca en 1891 realizar unas «escapadas a la libertad del campo». De hecho, en «Ciudad, campo, paisajes y recuerdos» manifiesta el

deseo de salir a «hacer repuesto de paisaje» cada vez que las «breves vacaciones de las que podía gozar durante el curso» (86) se lo permitían.

Pero expresión total del Unamuno opuesto al hombre-*leyenda*<sup>454</sup> «acosado en su vida por el hambre de inmortalidad y la angustia» (Blanco Aguinaga, 1959: 17); el *agónico* del «necesito guerra, guerra en mi interior» ya que es la única forma de evitar la “paz” eterna de la muerte, es el Unamuno-*fábula*, ese hombre contemplativo que por cansancio de la guerra, o por el dualismo que desde siempre ha regido la existencia del hombre<sup>455</sup>, enseña su faceta mística no ya mediante la simple apreciación del entorno natural, sino a través de la *comunión* con éste. Y durante las *Andanzas*, en más de una ocasión el Rector percibe el paisaje como “envolvente”. De hecho, si desde la cima de la Peña de Francia (en plena posición antropocéntrica y en visión *d’ensemble*) observa «al norte la llanada de Salamanca, al sur, las abruptas sierras de las Hurdes [...] y al pie los pueblecillos de la sierra agazapados entre castaños» (Unamuno, 2018: 76), las impresiones surgidas durante la contemplación de la planicie son totalizantes:

Porque allí, en la alta montaña, entre las cumbres, la luz nos bajaba del cielo y no como aquí, en la grandiosa paramera de Castilla, que es toda ella cumbre, donde el alba brota con el sol, de tierra. Aquí la luz nace del suelo, y el sol, como inmensa amapola encendida, estalla del suelo, en el horizonte. Y todo el campo queda de pronto, y de una vez, iluminado. (284)

Aquí por la propia conformación del llano, toda extensión horizontal, Unamuno tiene la impresión de que los rayos solares no bajan de arriba, sino que brotan de la propia tierra («aquí la luz nace del suelo») inundando el ambiente y creando un efecto lumínico *difuso*: por un lado, se nota la influencia panteísta de Krause (cuyo fruto recoge la I.L.E.) ya que la sinonimia Dios-Mundo se identifica con la luz, divina, presente en todas partes; por otro, denota una «*tendencia* incontrolable al *derretimiento*, a la *fusión* y a la *dilatación*» del mismo Rector «en todo lo otro, llámese este “otro” Naturaleza, Ser Pleno, Dios o Eternidad» (Blanco Aguinaga, 1959: 35).<sup>456</sup> ¿Esto

---

<sup>454</sup> La *leyenda*, tal como escribe Blanco Aguinaga (1959: 27) sería el Unamuno cargado de «dureza, retorcimiento, energumenismo, reciedumbre»; el del «insulto y de la *densidad* de su expresión»; el apasionado de *La lucha de clases*, añadimos nosotros, o el agonizante por el miedo a morir.

<sup>455</sup> Blanco Aguinaga (1959: 35-36 *et passim*), de hecho, opina que la faceta contemplativa de Unamuno no se debe únicamente al cansancio de tanto guerrear, sino a una *alternancia* de personalidad: «Cuando suena el estruendo de la agonía, calla su ser contemplativo. Y cuando habla el yo contemplativo su voz es, por su naturaleza misma, interior, apagada, gris, difusa [...]»

<sup>456</sup> De todos maneras, más que por su valor intrínseco hay que considerar la doctrina panteísta (o panenteísta) propuesta por Krause y adoptada por los institucionistas como fuente de inspiración para una proyección a la abertura universal, tanto en la enseñanza como en el ámbito social. Sobre el tema

demostraría entonces su fe en alguien? No lo creemos, ya que indica más bien un Unamuno al que le gustaría tener fe, tal como su san Manuel Bueno, por no sentir el miedo a la nada *post mortem*. En definitiva, el misticismo de Unamuno no es sino el de un hombre que ve cumplidos sus deseos, los que son negados por la razón; aunque esto ocurre únicamente en la ficción literaria.

Pero la comunión con la Naturaleza satisface también su deseo de libertad espiritual en contraposición a la visión estrecha, con su principio y su fin, de la vida terrenal; y el elemento que mejor expresa estas ganas de abertura es el aire: aire que entra «libre en su pecho» cuando se «echa al campo a restregar su vista en frescor de verdura» (Unamuno, 1911: 286); aire del que sale a «hacer provisión», de nuevo en la Peña de Francia, junto «al sol y al reposo» (Unamuno, 2018: 185); aire puro «de las cumbres» (72) con que el cuerpo, y aquí el vocabulario es del todo regeneracionista, «se limpia y restaura y aumenta el número de glóbulos rojos» (69).<sup>457</sup>

Y una vez que el Unamuno contemplativo se haya fundido en este «panteísmo de absorción»<sup>458</sup> (2018: 136) su prosa pasará de ser rabiosa y retorcida, típica de la agonía, a dulce y sosegada. Muestra suprema de esto son sus impresiones a raíz de la visita a las Rías Bajas de Galicia en agosto de 1912, con motivo de su participación en los Juegos Florales de Pontevedra. La visión del Cantábrico que se transforma en tranquila ría y llega a tocar la tierra es de una insospechada ternura: «Duerme, el mar, y acaso sueña, en brazos de la tierra»; hasta que, al fin, deja a sus espaldas el estruendo de las olas, «deja ya de ser ría para ser río» y, «enamorado de la verdura, va enroscándose por ella, formando meandros que llaman allí salones». (Unamuno, 2018: 130-131) Y es en este escenario tan apacible que se refleja el deseo de Unamuno de librarse de la agonía:

---

véase, al menos, Juan López-Morillas, *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1980.

<sup>457</sup> El vocabulario científico de influjo regeneracionista se nota también en los juveniles *Apuntes de un viaje por Francia, Italia y Suiza* de 1889, donde a diferencia del entorno montañoso —lugar en el que «circula el aire» (Unamuno, 2017: 114)— las impresiones percibidas a raíz de presenciar la Exposición de París tienen más bien un carácter asfixiante e insalubre. De hecho, es en medio de tanta muchedumbre que «la apoplejía, el *delirium tremens*, la locura, la tisis y la anemia —se imagina el Rector— tienen que hacer progresos». Y entonces «¿dónde quedan —se pregunta el hombre “energúmeno”— las mondaduras de patatas, las piltrafas de carne, las cortezas de frutas, los huesos, los detritus de la comida, toda la inmundicia?»; y ¿dónde «las respiraciones de tanta gente [...] los ecos de las risas nerviosas, de los rugidos del vicio, del resollar de la carne, la tibieza de la lujuria, los suspiros del aniquilamiento?»; y «¿el salitre de las lágrimas, las salivas de la bilis?» (ib.)

<sup>458</sup> Piénsese también que el misticismo panteísta fue una de las características del modernismo, movimiento que coincidió con la vida y obra del Rector. En pintura se difundió con el tópico del «ver sacrum», o «primavera sagrada», que apareció como lema en la fachada del edificio de la *Sezession* vienesa (cfr. Alvar, Mainer y Navarro, 2016: 533). Aunque la tríada Dios-Naturaleza-Hombre tuvo sus derivaciones decadentistas y simbolistas (vid. los lienzos de Böcklin, Denis u Hodler), no dudamos sobre su influjo en el pensamiento del Unamuno *no agónico*.

Ese mar mismo, que se refugia allí, en las rías bajas de Galicia, entre los verdes brazos de la tierra, ¿no es que busca en ellos algo que ha perdido o acaso el olvido de sus tormentos? Allí, al arrimo de su eterna esposa, duerme y tal vez sueña. Y acaso ansía volver a ser río, río humilde, río recogido [...]. (135)

Como el mar bravío que cansado de estrellarse contra las rocas busca refugio «entre los verdes brazos de la tierra», su «esposa eterna»; también Unamuno, cansado de la agonía, busca «el olvido de sus tormentos» (135). Y tan fuertes son las ganas de quietud que la prosa del Rector llega a rozar la languidez estática: desde el «recinto de follaje sobre la tranquilidad de las aguas límpidas del río Lérez» que «convida al idilio, al amor y al estudio» (131) —y aquí es visible el influjo renacentista cortés cuyo trato estilizado del fondo natural expresa plenamente la idea de apacibilidad eterna<sup>459</sup>— hasta la del otro río, el Miño, que «como lenta caricia descende restregándose de sus vegas». (345) El tono se tiñe incluso de erotismo bucólico cuando escribe que el mar, ya transformado en río, se insinúa en el silencio de las «hondas selvas» por la «sed de besos húmedos que ella le manda»; para que acaben, una vez «abrazados tierra y mar bajo el cielo, [meciendo] sus lenguas.» (334-335) El objetivo, expresado mediante múltiples metáforas, siempre es el mismo: los elementos naturales, en este caso tierra y mar «más y más [apretados] al reclamo del amor» (*ib.*), se compenetran de tal manera que los contornos de la realidad quedan cada vez más desdibujados hasta borrarse por completo. Volvemos así al punto de partida, el panteísmo de Krause para Unamuno no es sino un pretexto para expresar sus ansias de eternidad; algo que ocurre, lo repetimos, únicamente en la ficción literaria. Y es más, ya que la visión del agua entendida como elemento del *arché* primordial, le brinda incluso más ocasiones para apaciguar su agonía: un ejemplo es la «llovizna terca», siempre de Galicia, que cae sin cesar en Santiago de Compostela<sup>460</sup> y que «humedecen en silencio las baldosas» (125); la misma

---

<sup>459</sup> Como prueba de ello, Unamuno hace referencia a otro padre cuya actitud, al igual que la de fray Luis de León, es la italianizante de la *descansada vida*: «Aquel copioso benedictino P. Sarmiento», que a «una piedra que hay en la orilla del Lérez bajaba a descansar». (130)

<sup>460</sup> Y vuelve el *volksgeist* al marcar la correspondencia entre Galicia, «donde el cielo llora sin cesar», y el tradicional instrumento de estas tierras, la gaita, que «no sé deciros —citando a Ventura Ruíz Aguilera— si canta o si llora». Se entiende obviamente por manifestación del *espíritu* no solo la versificación poética sino también las demás expresiones artísticas, como la música.

«lluvia lenta», por otro lado, que le gustaba a Pedro Antonio de *Paz en la guerra* por transmitirle la sensación de una existencia siempre igual a sí misma.<sup>461</sup>

Pero en las *Andanzas* no sólo encontramos al Unamuno cuya fusión panteísta le sirve como excusa para no pensar en la existencia con fecha de caducidad —«tiende a borrar el único problema, ¡el único! ¡*Memento mori!*» (Rabaté y Rabaté, 2009: 303)—, sino también al agónico despectivo; el que embiste rabioso contra todo lo que no le gusta. No quepa duda de que las *Andanzas* sean la máxima expresión de su faceta contemplativa; aun así, allí también encontramos momentos de «alternancia» de la personalidad: al hombre-fábula se contrapone, siempre, el hombre-leyenda. Y si Unamuno busca el *locus amoenus* ya que el sentido de permanencia propio de estos lugares le recuerda la eternidad anhelada, el objeto de sus invectivas será todo lo que le impida pensar en ello. He aquí entonces uno de los mayores enemigos, posiblemente el que más encarna el ideal de *progresar* rápido: «los norteamericanos». Y citando a G. Lowes Dickinson<sup>462</sup>, el Rector escribe que el único «fin real que se proponen [los de Norteamérica] es la Aceleración», el «estar siempre moviéndose y cada vez más de prisa», sin preocuparse por la cuestión de «¿adónde?» Siempre citando al filósofo inglés, transcribe esa estupenda metáfora sobre la vida, cuya intensidad «no hay que medirla por el grado de oscilación, ya que «es en el punto más quieto donde las más tremendas energías se encuentran». (151) Pero el Rector aquí razona por contrastes y la imagen de la América futurista le sirve para expresar el deseo de lo *contrario*, la ilusión, por absurda que sea, de que exista un espacio donde no solo el tiempo *no* transcurra rápido, sino que se detenga del todo. La prosa, aquí, es agónica:

¡Absurda maravilla! ¡Absurda, si! Sólo tal vez lo absurdo, y el que estiméis más burdo, nos libra de la peste de la lógica, de la rueda del tiempo con que el Hado inhumano, poniendo

---

<sup>461</sup> Blanco Aguinaga (1959: 236) señala que la expresión «llovizna de paz» vuelve a presentarse en *Paz en la guerra* como una manera de referirse a la *luz difusa*, circunstancia en la que solía recrearse Josefa Ignacia en el interior de la iglesia. Como para el llano inundado de luz, es a través de la desmaterialización del ambiente («la tendencia a la *dilatación*») que la mujer de Pedro Antonio va alcanzando la dimensión panteísta envolvente, sinónimo de eternidad.

<sup>462</sup> Dickinson es uno de los muchos autores citados por Unamuno en su prosa de viaje. En «El silencio de la cima», citando al *Obermann* de Senancour, el de la «solemne permanencia» (83) y de la «indifférence pour tous les objets de la vie positive» (Senancour, 1833: 49), el Rector exclama: «¿Pero lo veis? ¿Cómo hasta en la cima, en el sacro imperio del silencio santo, no he olvidado los libros, que me persiguen adondequiera que vaya?» (Unamuno, 2918: 83-84). Pues eso, como el goce derivado de la contemplación de un paisaje no es sino el «eco en nuestras conciencias de su originaria utilidad»; también el entorno que mejor transmite la idea de atemporalidad, como la cima etérea de un monte, debe el disfrute de quien lo contempla a la «humanización del mismo» o, para decirlo en términos pintorescos, a la *añadidura* a ello de historia y referencias.

en ella su bronceína mano, nos trilla el corazón y la cabeza. [...] ¿No ha de arrollarse, al fin, en rollo espeso el tapiz del camino de mi vida? ¿Todo ha de ser progreso? (338)

¿Que esta aversión contra «la rueda del tiempo del Hado inhumano» (¿Dios? ¿El espíritu dialéctico hegeliano?) sea expresión de su antiprogresismo político? ¿Y cómo explicar entonces el Unamuno que en *En torno al casticismo* abogaba por la abertura hacia Europa? Como siempre ocurre en estos casos, la solución a la aparente contradicción entre posturas opuestas se halla en el justo medio. En una atenta lectura veremos que en el quinto ensayo de 1895 titulado «Sobre el marasmo actual de España» el Rector (2015: 265) escribe que sí «tenemos que europeizarnos», pero, atención, «chapuzándonos en pueblo». <sup>463</sup> Lo que se critica entonces no es el progreso, sino el olvido de las raíces. Porque progresar por progresar, para el Rector, no es sino *vanidad*: es la vanidad, sigue en las *Andanzas*, del «especiero neoyorquino o del salchichero chicaguense» (Unamuno, 2018: 89); la vanidad de las desalmadas ambiciones; la vanidad como pecado capital que se apodera del hombre en la ciudad y no en el campo,

porque el campo libre es una lección de moral, de piedad, de serenidad, de humildad, de resignación, de amor. El campo nos ama, pero nos ama sin fiebre ni frenesí, sin violencia. Y en el campo se ahogan nuestras dos semillas ciudadanas o sociales más malignas, que son la de la vanidad y la de la envidia. (91)

Para esto le servía a Unamuno el episodio de Caín, el envidioso, el que habría dado inicio a la civilización fundando la ciudad de Enoc, primer territorio fértil donde plantar «las dos semillas sociales más malignas, que son la de la vanidad y la de la envidia.» Sin embargo, y aquí llega la serie de preguntas retóricas, «¿quién podría envidiar a otro cuando le adivina allí, a lo lejos, perdido en un repliegue de lontananza, visto desde la cima de una montaña?» y «¿quién se siente envanecido y pagado de sí a la orilla del mar, frente a la inmensa sábana ondulante?» (*ib.*) La moral de Antonio Guevara sobre el menosprecio de la corte se mantiene sólida; asimismo como la lección antropocéntrica impartida al hombre romántico, situado sí en el centro del universo

---

<sup>463</sup> Tampoco el rabioso «¡Que inventen ellos!» pronunciado en 1911 al funeral de Joaquín Costa es un rechazo *tout court* del europeísmo ya que el “energumenismo” iría dirigido a la «actividad servil de papanatas», la «que no tiene en cuenta el propio espíritu español». (en Rabaté y Rabaté, 2009: 297)

como sus antepasados renacentistas, pero que nada puede ante la fuerza de la naturaleza.<sup>464</sup>

Hay que decir que las consideraciones sobre la vanidad ciudadana habían aparecido ya en los *Apuntes de un viaje por Francia, Italia y Suiza*, a raíz de su visita juvenil a las ruinas antiguas de Italia. Influenciado por un entorno más en línea con el *grand tour* que con la expedición romántica, el joven Unamuno se rehace al tópico clásico de la *vanitas vanitatum*, o al *memento mori*, para reflexionar sobre la caducidad humana. Representación viva de estos tópicos es el diminuto mundo faunístico que puebla los fragmentos esparcidos del estadio de Domiciano:

[Croan aquí] los grajos, biznietos de los grajos que croaron sobre los cadáveres de los gladiadores. Revolotean al sol las mariposas mostrando eterna juventud de la vida sobre la eterna decrepitud de la muerte, la circulación eterna de la obra de Dios sobre el eterno estancamiento de la obra del hombre, el triunfo de la humilde criaturita sobre la soberbia creación humana, la victoria del amor sobre la derrota de la ambición. El sol que da vida a la mariposa, al culantrillo y a la amapola recalienta los muros solitarios que proyectaron las sombras de los Césares. (Unamuno, 2017: 46)

Si de los gloriosos «Césares» nada queda, ni siquiera la pálida sombra proyectada en los muros, ¿para qué, entonces, fama, poder y riqueza? Mejor ser como los «grajos», que croan «sobre los cadáveres de los gladiadores»; como las «mariposas», que muestran «eterna juventud de la vida»; o como el minúsculo «culantrillo», o la delicada «amapola», que ahora reinan entre las grietas de las fastuosas ruinas. Es esta la «lección moral» que da el campo, la que hemos visto arriba, la de los antiguos, la de Jorke Manrique y Fray Luis de León: es la del «triunfo de la humilde criaturita sobre la soberbia creación humana» y «la victoria del amor sobre la derrota de la ambición». Y también en la fastuosa Pompeya<sup>465</sup> las impresiones percibidas —«veré si recojo fresco las impresiones de hoy» (54)— reenvían nuevamente a la vanidad de lo pasajero: donde una vez al sol se «retorcían» las hermosas «mujercillas pompeyanas», ahora se retuercen «las lagartijas» y crecen allí los «yerbajos». (62) El modelo es el gran

---

<sup>464</sup> No dejamos de ser fieles al *ut pictura poesis*: nos parece que el hombre visto «desde la cima de la montaña» y «a la orilla del mar frente a la inmensa sábana ondulante» sea respectivamente la transposición literaria de *El caminante sobre el mar de nubes* y el *Monje a la orilla del mar* de Caspar David Friedrich.

<sup>465</sup> El extracto de la visita a Pompeya fue publicado con variaciones con el título de «Mi visita á Pompeya» en la «Hoja literaria» del periódico salmantino *La Libertad*, el 6 y el 13 de agosto de 1891, y en una única entrega («Pompeya. Divagaciones») en *El Nervión* el 12 de junio de 1896.

Giacomo Leopardi, el que cantaba el triunfo de esa humilde eflorescencia salvaje, la *ginestra contenta dei deserti* que reina entre las «cenizas infecundas» («le ceneri infeconde»), después que Pompeya fuera sepultada por la lava en el siglo I d.C.<sup>466</sup> Leopardi, cuya metáfora de la *ginestra* acompañará al Rector a lo largo de su vida adulta: la volverá a ver durante sus expedición a las Hurdes, aquella «retama *contenta dei deserti*» (70), junto al «torvisco», los «madroños», el «romero» y el «lentisco» (167). Luego, la verá reflejada en la «aulaga» («aulaga es lo mismo que aliaga, árgoma o tojo») durante su destierro en Fuerteventura en 1924<sup>467</sup>: «¡Hace aquí el papel de la retama de Leopardi!» (Unamuno, 2019: 70), con la diferencia de que «la de Leopardi erguía sus enjutos tallos en la árida espalda del formidable monte exterminador Vesubio»; la aulaga, en cambio, «retuerce sus óseos nervios al pie de las ruinas de volcanes, en mayor desierto que el que se extendió sobre los cadáveres de Pompeya y Herculano.» (74)

Y en fin, Unamuno vuelve a meditar sobre la *vanitas vanitatum* en su hogar predilecto, su querida Peña de Francia. El aislamiento del monte hace que vuelva la impresión de encontrarse fuera del tiempo y del espacio; es así que el miedo al *memento mori* desaparece, los esqueletos ya no bailan su *danse macabre* y la vacua «vanidad de los paraqués humanos» (80) —así define la vanidad de vanidades— ya no puede alcanzarle. Unamuno apacigua así su agonía: quiere ser el Dios-trascendente de las perennidades de la cima; pero también el inmanente, quiere ser el grajo y sus biznietos, la mariposa, el culantrillo, la retama, el lentisco y la delicada amapola, quiere ser Naturaleza y Dios, quiere ser el Todo; todo, con tal de que no tenga fin.

---

<sup>466</sup> En los *Apuntes de un viaje* Unamuno transcribe entera la poesía leopardiana. Del diminuto mundo faunístico los «grajos» y las «mariposas» corresponden a la «serpe» que «si contorce al sole» y el «coniglio» que «al noto cavernoso covil torna» de Leopardi. De la flora, el «culantrillo» y la «amapola» corresponden a la «ginestra, fior gentile che il deserto consola». Sería esta entonces la primera cita del poeta recanatense realizada por Unamuno respecto a la citada por Vicente González Martín (1976: 28) «escrita del año 1889, recién vuelto a España de su viaje por Italia, en la que nos dice, hablando del paisaje de Alcalá de Henares: “Colinas recortadas que muestran las capas del terreno resquebrajadas de sed, cubiertas de verde suave, de pobres yerbas, donde sólo levantan cabeza el cardo rudo y la retama olorosa y desnuda, la pobre *ginestra contenta dei deserti* que cantó Leopardi en su último canto”», la cual, por consiguiente, vendría a ser la segunda.

<sup>467</sup> Y de hecho, las *Poesías* de Leopardi serán la lectura que lo acompañará al destierro, junto a una copia del Antiguo Testamento en su original griego y dos ediciones «microscópicas, *vademecum*» de la *Divina Comedia*.

## 6.5 El justo medio entre lo “futurista” y lo “prehistórico”: las “impresiones” en la Salamanca renacentista

Una vez que hemos comprobado la aversión de Unamuno al vivir de prisa metropolitano, hay que ver cuál sería según él el lugar ideal capaz de satisfacer sus exigencias espirituales. Para esto, hay que pasar primero por sus impresiones de viaje a las Hurdes, en Extremadura: de hecho, esta región inhóspita por su extremo aislamiento se presenta como el opuesto de la ciudad futurista.

El Rector viajó a la región extremeña en agosto de 1914 con sus «dos compañeros —tal como escribe en las *Andanzas*<sup>468</sup>— M. Jacques Chevalier, profesor del Liceo de Lyon, y M. Maurice Legendre, este puro francés tan amante y tan buen conocedor de nuestra España.»<sup>469</sup> (Unamuno, 2018: 166) Enseguida el Rector escribe que las Hurdes «tienen el prestigio de una leyenda» (165) por su carácter primitivo. De hecho, la zona se encuentra tan alejada de la civilización que parece fuera del transcurrir de la historia, tornando a sugerirle la idea de eternidad. Aun así, al inicial sobrecogimiento romántico se sobrepone una visión más realista al comprobar el atraso que aflige la zona. Dadas las circunstancias, Unamuno adopta el método analítico de la escuela de Humboldt: escribe que «difícilmente se encontrará otra comarca más a propósito para estudiar geografía viva, dinámica, la acción erosiva de las aguas, la formación de las arribes, hoces y encañadas» (169-170) y la postura es determinista al observar en Erías, cerca de Pinofranqueado, un «fenómeno de mimetismo» entre las «pobrísimas viviendas y las rocas». (174) El tono se vuelve naturalista al nombrar las aldeas hurdanas, que se presentan como «miserables mazorcas de tугurios» (177); al describir los aldeanos de Hojarco como «hombres entecos, esmirriados, raquíuticos» (175) y al relatar como los trabajadores, de nuevo en Erías, «transportan a propio lomo por senderos de cabras o entre pedregales sus cargas de leña sin ayuda de bestias de carga» (172). Y cuando oye al fondista de Béjar, antes de emprender el camino, decir que allí «no hay nada, ¡ni

---

<sup>468</sup> Antes de ser capítulo de las *Andanzas*, la relación del viaje a las Hurdes fue publicada en cinco entregas en «Los Lunes» de *El Imparcial*. Para más detalles sobre el génesis de estos artículos véase Laureano Robles, «El viaje de Unamuno a Las Hurdes (1913) (Cartas y documentos)», *Alcántara*, n.º 31-32, enero-agosto de 1994, 193-203.

<sup>469</sup> Maurice Legendre fue un ferviente unamuniano: el 1º de julio de 1913 publicó en *La España moderna* «El corazón de España», verdadera alabanza a Castilla. No tardamos en notar aquí el influjo gineriano acerca del *volksgeist* cuando el estudioso escribe que «esta tierra —la de Castilla— expresa un alma»; «el espíritu nacional es, según la vigorosa expresión del genial Ángel Ganivet, “nacido de la tierra”» y «el trabajador, [asimismo como] el campesino —siempre citando a Ganivet— son los archivos vivientes, depósito de los sentimientos inexplicables y fundamentales de un país.» (Legendre, 1913: 142) Para más detalles sobre su relación de amistad con Unamuno y el motivo de su viaje a las Hurdes véase siempre el trabajo de Robles citado *supra*.

pan!» y que lo único que comen son «patatas asadas, entre dos piedras» (171) la impresión es la de un primitivismo extremo. Observa el Rector que allí la Naturaleza no es Madre, sino «madrstra» (172) ya que nunca quiso agradecer el cuidado de sus hijos devolviéndoles los frutos del duro trabajo —«y luego baja el jabalí y estropea el patatal, decía casi llorando una pobre mujeruca de las Mestas» (172)—.

Para rebajar el naturalismo, sin embargo, encontramos imágenes de gran belleza. Un ejemplo es la expedición de Unamuno y sus compañeros a las Hurdes Altas desde cuya altura, y al igual que el *volksgeist* que aun sepultado bajo las capas de civilización deja oír su canto eterno, «subían cantares» desde el fondo del barranco del río Hurdano. La sugestiva imagen se repite cuando, al acercarse «a los misérrimos pueblecitos», también se oía «algún cantar humano subir barranca arriba, hacia los cielos». (179)

También la referencia a la novela de madame de Genlis *Les Battuecas* (1816), una vez alcanzadas las tierras de Castilla, donde se cuenta la historia de una batueca que «vive arcádicamente y en estado de naturaleza [antes de] correr mundo y enterarse de su degeneración (183-184)», parece un intento de suavizar el tono naturalista ya que el modelo traído a colación es el del *Emilio* rousseauiano: «Me acordaba de Rousseau y de sus teorías —escribe Unamuno—, tan en boga en un tiempo, sobre el estado de naturaleza.» (180)

El final del sugestivo viaje a las Hurdes termina con la llegada, desde Las Batuecas, a la Alberca; «y luego —termina el Rector— a nuestra querida Peña de Francia.»<sup>470</sup>

Ahora bien, una vez ilustrada esta dicotomía que al reino de lo fugitivo (la ciudad) contrapone el reino de lo primitivo, es inevitable la pregunta: si para Unamuno la inmediatez típica de la metrópolis no tiene cuenta de las cuestiones de espíritu y, a la vez, el aislamiento extremo de ciertos entornos es la causa de que sus habitantes vivan en la miseria, ¿cuál es para él el sitio ideal? Para encontrar la respuesta, el Rector tampoco tiene necesidad de viajar ya que volver los ojos a la ciudad en la que desde 1891 iba desempeñando sus tareas académicas es más que suficiente. De hecho, es su

---

<sup>470</sup> Señalamos que en la primera edición de 1922 de las *Andanzas* hay un error cronológico: tras la relación del viaje a las Hurdes aparece el capítulo «Salamanca» y no, como debería ser, «En la peña de Francia» (que coincidiría, de hecho, con final «y luego a nuestra querida Peña de Francia»). También la fecha al final de «Las Hurdes» aparece equivocada ya que el mes es el de «agosto», como recita, pero no de «1914» sino de 1913. No tenemos dudas de esto porque los relatos desde la región extremeña hasta la Peña de Francia aparecieron en *Los Lunes de El Imparcial*, entre agosto y septiembre de 1913 (la primera entrega se publica el 28 de agosto). González Egido en su edición de 2018 pone orden (aunque mantiene la fecha equivocada de 1914).

querida Salamanca la que encarna la doctrina del *justo medio* entre el progresar rápido y la quietud permanente:

Si queréis bullicio, aunque bullicio moderado y tranquilo y cotidiano, y casi diré doméstico bullicio como aquel con que los niños licúan un hogar, acudid en esta ciudad de Salamanca a su hermosa plaza Mayor, una de las plazas más armoniosas, según me decía el arquitecto alemán Jürgens. Una plaza cuadrada—es decir, un cuadrilátero, no un cuadrado—con sus soportales y toda llena de aire y de luz. (195)

No hay en Salamanca el culto de la «aceleración» como en otras ciudades; hay «bullicio», eso sí, pero «moderado y tranquilo». Siempre en las *Andanzas* (justo después de haber citado a Dickinson y a los «norteamericanos»), Unamuno escribe que al ritmo frenético de la ciudad futurista prefiere esos «retiros de las viejas y pequeñas ciudades que parece no se mueven ni progresan.» (152) Nunca mejor dicho: *parece*, ya que el movimiento es el imperceptible de las civilizaciones que progresan sin menoscabo de «cierta vida espiritual» que fluye por debajo y vivifica la actividad encima. También Ávila, que por fisonomía le recuerda Salamanca, le causa la misma impresión: «Una ciudad así, tiene unidad —afirma el Rector—tiene alma»; y el aspecto amurallado, como «si se entrara en una casa» (316), le recuerda la tranquilidad apaciguadora del entorno doméstico. El modelo para estas consideraciones es el italianizante de las ciudades ideales elevadas por los renacentistas a símbolo de la belleza: siendo la Naturaleza (y las obras del hombre) proyección en la Tierra de la luz divina, todo en Ella ha de ser proporción, gracia y armonía.

Y cada vez que se habla de Salamanca, Unamuno no pierde ocasión para subrayar su color dorado: en las *Andanzas* escribe que sus piedras son de «color caliente, de oro viejo» (194) y en versos, que «del color de la espiga triguera / ya madura / son las piedras que tu alma revisten, / Salamanca [...]» (353). De nuevo, el modelo es el Beato Angélico —«lleno el corazón del beato Angélico» (Unamuno, 2017: 83) escribía en los *Apuntes*—; el que descubrió de joven en Florencia<sup>471</sup> y cuya *pittura di luce* habría

---

<sup>471</sup> Sobre la significación de la Florencia «de su corazón y diluida en su espíritu» (Unamuno, 2017: 83-85) descubierta durante su viaje a Italia véase Manuel García Blanco, «Italia y Unamuno», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, n.º 4, 1954, 184. También en una carta a su amigo florentino Gilberto Beccari escribe que en su cuaderno de viaje hay páginas «de encendida admiración hacia esa Florencia donde bañé en luz mi espíritu a los veinticinco años» (Hernández en Unamuno, 2017: 7). Beccari se ofreció para traducir dichas páginas al italiano y tras una inicial deniego del Rector —al fin y al cabo, no eran sino «desahogos de un muchacho» (*ib.*)— la visita a Florencia apareció traducida por Beccari en

rememorado en Salamanca al contemplar «la encendida amarillez de la tarde del Renacimiento» (332).<sup>472</sup>

Tampoco faltan cuestiones de “espíritu” ya que el oro de las piedras salmantinas es el mismo que ilumina los campos alrededor: «este mi campo de Salamanca, este dorado campo de mis ensueños» (186) escribe sobrecogido; ese campo dorado que *es* el mismo Unamuno, ya que «todos somos condensación —escribe imbuido de Herder— del ambiente en que vivimos» (193). El de Salamanca es un campo que por estar tan cerca de la ciudad «responde a [sus] íntimas necesidades espirituales» (154), terminando así la delineación de una ciudad ideal siempre y cuando esté ceñida por el entorno natural. Y no tenemos duda de que el modelo sea, una vez más, el conjunto de pinturas humanistas que tanto le impresionaron de joven; no solo las del Angélico sino también las que vio en «Santa María Novella», donde pudo ver pintado el «espíritu de Cimabue, de Giotto [y] de Ghirlandaio.» (Unamuno, 2017: 83) Y tampoco debería sorprendernos esta afición al arte cuatrocentista ya que su típico rasgo estilizado consigue la ambientación metafísica fuera del tiempo; la que, por todas partes, busca Unamuno como respuesta a *memento mori*.

Pero las ganas de eternidad atemporal llegan al extremo cuando se vuelven en deseo de abstraccionismo: metáfora de ello (y aquí hay que volver a las Hurdes) son los «alcornoques»; los cuales, como si de los árboles de Mondrian se tratara, el Rector escribe que «nunca he podido [ver] desollados, como San Sebastianes vegetales, sin profunda emoción.» (166) Y es el deseo de perderse en una región imaginaria donde todo, no solo los árboles, se reduce a pura geometría (Unamuno quiere ser *él mismo* infinita línea geométrica) el que consideramos como extremo tentativo de huir del paso del tiempo. El «esqueleto» (*ib.*) del alcornoque, o las «entrañas óseas» (Unamuno, 2019: 48) del corazón castellano —las que son *ciliebro* de la tierra— quedan como formas últimas no cubiertas por la carne palpitante de la vida. Carne que un día, y el Rector lo sabe bien, no será que podredumbre... *memento mori*.

---

el capítulo «La mia visione di Firenze», en *Impressioni italiane di scrittori spagnuoli* (compilazione traduzione, bio-bibliografía e note di Gilberto Beccari, Lanciano, R. Carabba editore, 1913).

<sup>472</sup> Sobre la significación metafórica de la ciudad salmantina remitimos el otro estudio de González Egido titulado *Salamanca, la gran metáfora de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983.

## 6.6 Impresiones de la *intrahistoria* mística y campesina: la influencia de Joaquín Costa

El ideal renacentista de la Salamanca dorada reenvía directamente al viaje de Unamuno a la isla de Mallorca en el verano de 1916. Pintada como «una perla entre las dos conchas azules del cielo y del mar» (Unamuno, 2018: 247), en todo momento se presenta como una *isla cortés* a la que «el mar le comunica con todo el mundo [pero] a la vez le protege de él» (250). Suficientemente resguardada de la vorágine de la inmediatez, la isla vuelve a encarnar la doctrina del justo medio con su progresar gentil y moderado. De hecho, en Mallorca todo es «cortesía», «flor de las buenas costumbres pacíficas [que] florece [allí] como los almendros, por dondequiera» (230): es cortesía en la reducida conformación de su llano, con sus «quietos rebaños de almendros, de higueras, de algarrobos, de vides [y] de pinos» (241); y es cortesía en el dulce recogimiento del puerto de Sóller, «aquel puertecito apacible y soñador al que apechugan las montañas», ya que «los barcos allí deben olvidarse que tienen que salir, pues es como un retiro.» (248)

Retirarse del mundo es en efecto lo que busca el Rector en «esta isla del polvo quieto y de la calma, del bienestar y de la cortesía», para que «las discusiones sobre la marcha de la guerra y sus causas» (232) queden lo más lejos posible. Mallorca se vuelve entonces la “isla de la paz”, esa *paz en la guerra* que en esos años assolaba Europa y el mundo.<sup>473</sup>

Y también los mallorquines tienen la cortesía de ese “progresar moderado” que es la fórmula ideal de la buena sociedad. Su manera de trabajar no es la desenfadada del capitalista —«no padecen la febril ansia de trabajo que podríamos llamar económico»— sino la ponderada de los «hombres lentos y calmosos que trabajan bien.» Trabajan «lenta y calmosamente —concluye Unamuno—, pero con toda la perfección posible, recreándose en su trabajo, en su obra.» (253) El modelo del habitante mallorquín debe ser el labriego castellano presentado en *En torno el casticismo*: es ese campesino “intrahistórico” (aunque con la diferencia de la frustración por lo infértil que es la

---

<sup>473</sup> Aun así, las circunstancias históricas (en este caso los eventos de la primera guerra mundial) al igual que las referencias literarias «le persiguen adondequiera que vaya»: «Es inútil huir del mundo si uno se lleva el mundo en sí; de poco o de nada sirve refugiarse en un claustro —escribe de Mallorca— si se lleva el siglo dentro de sí al claustro.» (232) Parece que Unamuno por un lado quisiera desvincularse de la historia y de su transcurrir; por otro, que no pudiera prescindir de ella. Creemos que esto se debe al deseo de “eternidad consciente” ilustrado arriba: si por un lado la vivencia de lo sublime se produce en unos entornos en los que se tiene la *impresión* de estar *fuera* de la historia (para que le sugieran así la idea de eternidad); por otro, el deseo es el de estar al tanto de lo que *sucede* en la historia; tener, en otras palabras, conciencia de ella.

llanura) acostumbrado a «[levantarse] a una orden del sol [e ir] a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana» (Unamuno, 2015: 144) el que pertenece a esa «tradición eterna» fuera del progresar cronológico de la historia oficial, ya que de esta última es inamovible sustento. Y es en esta *isla dorada* de Mallorca que el Rector tiene ocasión de ver más de una “ocurrencia intrahistórica”, episodios que por su carácter de reiteración continuada encarnan perfectamente el ideal de eternidad. Un ejemplo es la procesión del Corpus Cristi que se celebra en Manacor:

Anteayer, día de Corpus, estuve un rato contemplando en la plaza de esta ciudad de Manacor a un grupo de ancianos que, sentados frente a un calé, esperaban el paso de la procesión. Y era algo para apegarle a uno a la vida que pasa, a la vida de todos los días, a una vida pacífica, y, por decirlo así, insular, la visión de aquel pequeño senado de ancianos que esperaban lo que durante tantos años han visto y siempre igual. Porque esa procesión es la misma de que formaron parte, acaso llevando en andas uno de los pequeños santos —las imágenes son muy pequeñas— hace cuarenta o cincuenta o más años. ¿Pasa la vida en esta isla de la calma? ¿No es más bien que se queda? (228-229)

Es la vida «de todos los días» y el encanto de la tradición repetida en el tiempo (la procesión, «siempre igual en tantos años») la que sobrecoge al Rector por colocarse en esa línea temporal de eterno retorno donde no hay ni un “principio” ni un “fin”, ya que cuando se llega al segundo, automáticamente se vuelve al primero. También las procesiones de Semana Santa, esta vez en la manchega Cuenca, le causan una impresión de permanencia: la visión de esos «encucuruchados penitentes de mascarada», entre los cuales «chispea la cara lacrimosa de la Virgen Madre», hacen que Unamuno pueda recrearse en «la historia de siempre y de siempre», esa historia que, «como el caudal de los ríos», vuelve «por las mismas hoces». (109) Y lo mismo ocurre con la «viejecita» de Beniaratx, otra vez en Mallorca: esa anciana «serena y contenta, henchida del infinito de su propia limitación», la que «acaso no ha salido nunca» de la «isla de oro» y que desde el tiempo «de sus mocedades» (250) sigue contemplando las mismas estrellas, — ¡«palpitantes como su alma»! (250)—, no puede sino pertenecer a la tradición eterna fuera del progresar cronológico.

Hay que decir que el concepto de intrahistoria encarnado por estos aldeanos no es sino grandiosa derivación de las teorías avanzadas por Joaquín Costa, sobre todo si pensamos que la frase de Unamuno (2015: 244) de *En torno al casticismo* «hay que matar a Don Quijote para que resucite Alonso Quijano el Bueno», el héroe

intrahistórico, no es sino una segunda versión de la frase de Costa «hay que cerrar con doble llave el sepulcro del Cid» pronunciada diecisiete años antes.<sup>474</sup> Y también de influencia costista<sup>475</sup> es el episodio descrito en las *Andanzas* de la repartición entre labradores del prado del Concejo en Tudanca (Cantabria), episodio publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 4 de noviembre de 1923 e incluido después en los *Paisajes del alma*. Aquí Unamuno describe con pormenores el que parece un ritual milenario:

[Divídese] el prado cada año en lotes o suertes, brañas, y éstas se sortean entre los vecinos todos, que este año fueron noventa y seis. A las viudas o solteras con hijos se les da media braña; a las solteronas sin hijos, un cuarto de braña. Las miden con un palo o a ojo —a ojo de buen pastor—, según cantidad y calidad de pasto. [...] El día de San Agustín, y a toque de campana —de campana civil y comunal—, subieron los vecinos todos —y yo con ellos— a la alta y verde pradería que confinaba con el cielo. [...] Llama el regidor al sorteo. Hacen corro los vecinos, apoyándose sobre los rastrillos, que se apoyan en tierra. [...] Se va sacando de un saco las fichas de madera en que están escritos los nombres de los vecinos [...] y se las va colocando en tierra, sobre la yerba y señalándoles las suertes. [...] Y luego de sorteadas las brañas hacen entre ellos cambios, arreglos, ventas y cambalaches. Y ayúdanse unos a otros y todos al necesitado y al enfermo. (Unamuno, 2019: 41-43)

Una vez más se subraya el valor del asunto reiterado en el tiempo: allí, en esa «fiesta única» (fiesta «civil y comunal»), «sentí la eternidad de este pueblo —escribe al rato Unamuno— y gusté el poso de su historia.» (44) En Tudanca, a través de la

---

<sup>474</sup> La frase de Costa que critica el uso de los héroes del pasado como instrumento propagandístico de la restauración de 1874 forma parte de la conferencia *Representación política del Cid en la epopeya española* (1878), que publica después como «Artículo II» en *Estudios jurídicos y políticos* (Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 1884, 86-95). Pérez de la Dehesa (1966: 172) en su perfecto análisis escribe que «Costa lucha contra aquellos que cifran su admiración por el Cid en considerarlo el perfecto servidor de la monarquía». El modelo que se solicita no es el Cid de «las dos Gestas que celebran al héroe del Vivar», el que «ha sido causa de que se falseara esta nobilísima figura» (Costa, 1884: 86), el que es, en otras palabras, personificación de la propaganda monárquica; sino el Cid demócrata de «la jura de Santa Gadea. Allí es más que un Justicia castellano —argumenta Costa— la personificación augusta de la justicia.» (90) Aun así, la idea proviene también del romanticismo inglés; léase en las *Andanzas* la transposición de la *Elegy written in a country churchyard* (1751) de Thomas Gray y la referencia al héroe-campesino, glorioso pero «mudo», enterrado en el cementerio campestre: al igual que el Cid de Santa Gadea, «some mute inglorious Milton», («algún Milton sin gloria y mudo»), «some Cromwell guiltless of this country's blood» («algún Cromwell sin culpa de haber derramado la sangre de su país»), el que «with dauntless brest / the little tyrant of his fields withstood» (el que «con pecho indómito al pequeño tirano de sus campos resistió»), «here may rest» («es posible que descanse aquí») (148)

<sup>475</sup> Sobre la relación entre Costa y Unamuno véase, al menos, Manuel Tuñón de Lara, *Costa y Unamuno en la crisis de fin de siglo*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974.

repetición de la costumbre, justa y correcta<sup>476</sup>, los montañeses están en «verdadera comunión» (40) el uno con el otro. Por un lado, el episodio reenvía a la alabanza de ese universalismo expresado en 1895 a través de la figura del San Francisco humanista, el «pobrecito de Asís» no de la religión *inmanente* y excluyente, sino *trascendente* y abierta; por otro, la costumbre de la repartición de los pastos no es sino un ejemplo “hecho literatura” de ese derecho consuetudinario que con tanto esmero estudió Costa<sup>477</sup>; un derecho popular prolongado en los siglos a través de la *consuetud*, y que era preciso salvaguardar frente a las intrusiones de la ley.<sup>478</sup> Como bien escribe Pérez de la Dehesa (1966: 31) queda salvaguardado «el valor de la costumbre», es decir ese espíritu colectivo que se manifiesta en un conjunto de disposiciones, ya jurídicas, ya sociales, que carecen de esa *oficialidad* propia de la historia.<sup>479</sup>

Pero según Unamuno el espíritu auténtico de España no se halla solamente en los labriegos intrahistóricos y silenciosos, sino también en quien del silencio hizo su vocación de vida: los místicos. Para ver la significación de estas figuras hay que volver nuevamente a Mallorca, ya que la misma posición geográfica de la isla, tan retirada del mundo bullanguero, le causa al Rector una «inmensa sensación de anacoresis» (249). Allí todos los payeses están imbuidos del espíritu de los místicos locales, como esas monjas que siguen la enseñanza de la lugareña por excelencia, la beata Catalina Tomás:

Mallorca está llena de estas monjas de una Orden diocesana, isleña y aislada, dicen por decir algo que franciscana; pero dicen bien, porque da la más profunda impresión de franciscanismo. Son las maestras de estos pueblecillos rodeados de masías, son también las

---

<sup>476</sup> Queda evidente la crítica al sistema oligárquico y caciquista de entonces, explicado en su íntima estructura en la obra de Costa de 1902 *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla*.

<sup>477</sup> Escribe Costa (1876: 143) en *La vida del Derecho* que «tan ley es el estatuto de una Universidad, como la constitución de un Estado, o un uso [la *consuetud*] admitido en el seno de una confesión religiosa para sus miembros, o una costumbre vigente en un Municipio o en una Nación, o un contrato celebrado entre dos individuos.»

<sup>478</sup> También en este caso el propósito iba dirigido a combatir el despotismo de la oligarquía imperante. En el «Artículo II» (antes *Representación política del Cid*) leemos que «la justicia no se encierra toda en ley» ya que «los reyes, y en general, el poder oficial, con sus actos, con sus interpretaciones, con sus decretos, pueden delinquir, pueden herir al pueblo en sus derechos fundamentales». La solución es «escudar el derecho eterno, inmanente en la conciencia, contra la tiranía amparada por la ley». (Costa, 1884: 91-92) Los derechos a los que se refiere Costa son los derivados del uso de la tierra, siendo entonces imposible desligar sus propuestas de las ilustradas sobre la ley agraria impulsadas por Jovellanos.

<sup>479</sup> El mismo Unamuno colaboró en la obra de Costa titulada *Derecho consuetudinario y economía popular en España* (1902) con un capítulo dedicado al ordenamiento consuetudinario de Vizcaya, (Barcelona, Manuel Soler editor, 1902) Entre otras, las materias analizadas son: «Organización económico-social de Vizcaya», «La vida rural en Vizcaya», «Aprovechamientos comunes», «Prestaciones mutuas de trabajo», etc.

enfermeras. Ingenuas payesas de la casta de aquella beata Catalina Tomás, la valldemosina que hablaba con los ángeles del cielo mallorquín, con los espíritus cristianos de las rocas, de los árboles, de las calas, de las cuevas de Mallorca. (Unamuno, 2018: 249)

También la beata Catalina no es sino trasposición de esa “apertura espiritual” predicada en *En torno al casticismo* y de ese cristianismo tierno e inclusivo contra la «inquisición excluyente» del dogmatismo católico. Y la apertura moral se proyecta en la física de los espacios abiertos, esa “fusión en el todo” panteísta experimentada por Unamuno en la cima del monte o en las Rías Bajas de Galicia.

Una vez asumido esto, se llega a un punto crucial ya que todos los elementos del viaje, las personas, los paisajes y las referencias literarias para el Rector no constituyen sino un estímulo sensorial: mayor será la *impresión* de apertura recibida (espiritual, o física de los espacios abiertos), más grande será la sensación de eternidad. El modelo de delineación es, otra vez, el italianizante: «el misticismo italiano» (Unamuno, 2015: 230) del San Francisco de Asís que habla con los pájaros (como Catalina Tomás «hablaba con los ángeles del cielo mallorquín») y el «humanismo cosmopolita» (*ib.*) abierto y respirado a pleno pulmón, tan «platónico» que se presenta como «reflejo del otro mundo ideal» (231). Y de paso, la afición a la pintura del Angélico, cuyo rasgo cuasi-abstracto carece de fisonomía concreta; no es ni de aquí ni de allí, es de “todo el mundo” (y por eso universal), hasta llegar a Fray Luis de León, «ministro por excelencia del consorcio [italiano]» (230), a la beata Catalina y los demás místicos españoles.

También las impresiones surgidas en el retiro de Miramar, siempre en Mallorca, le hacen reflexionar en el otro místico local, «el filósofo iluminado» Ramón Llull, el «más alto espíritu de Mallorca», autor (y llega puntual la referencia literaria) de la novela *Blanquerna*:

*Blanquerna*, [que] después de haber sido papa, renuncia al papado para hacerse ermitaño. Es la vida suprema. Y concibió aquella novela Llull en el retiro de Miramar. Aquel hombre de alma encendida, loco de Dios según él mismo se llamaba, especie de cigarra espiritual ebria del sol de las almas —para él Dios era ante todo luz— cantaba estremecido y la larga oración de sus obras místicas y filosóficas, rosarios de aspiraciones, son como el canto de la cigarra de Miramar. (Unamuno, 2018: 262-263)

Y como ya pasó en las ruinas de Pompeya que le recordaban *la ginestra* de Leopardi, vuelve en la «isla dorada» el diminuto mundo faunístico de la *vanitas vanitatum*. En este caso, las que triunfan sobre la vanidad del hombre son las «cigarras de oro», las que «cantan ebrias de sol» (253) y «estremecen el cielo y la tierra con su chirrido, brezando la siesta ensoñadora del mar». (266). En perfecta compenetración espiritual, Ramón Lull es como ellas, una «cigarra espiritual ebria del sol de las almas», o «la cigarra loca del Dios del Mediterráneo» (*ib.*), cuya «larga oración de sus obras místicas y filosóficas» es como el canto, el que *parece* infinito en las tardes de verano, de la «cigarra de Miramar.» Y si la novela *Blanquerna* fue el fruto de la contemplación estática en este retiro, toda Mallorca, «sembrada de esas hermosas masías, con sus ventanas y sus galerías», «[nos] llama al pasar y [nos] habla de la vanidad de correr el mundo». (251) Y vuelve entonces la pregunta, esta vez cargada de ensoñación: «¿pasa la vida en esta isla de la calma?» O «¿no es más bien que se queda?» (229)

Estas preguntas finales dan lugar al dilema planteado por Blanco Aguinaga (1959: 188) sobre cómo es posible que Unamuno coloque la *intrahistoria* fuera de ésta si, en realidad, su consistencia es concreta y, por consiguiente, dotada de temporalidad histórica. La solución al dilema está justo en el concepto de “impresión”: como mencionado arriba, los entornos *parecen* que están fuera de la historia por su posición de aislamiento, en algunos casos extremo. Y como hace notar Blanco Aguinaga (1959: 188) Unamuno ya había reflexionado en los ensayos de 1895 sobre la cuestión del “parecer”:

Penetrad en uno de esos lugares o en una de las viejas ciudades amodorradas en la llanura, donde la vida *parece* [cursiva nuestra] discurrir calmosa y lenta en la monotonía de las horas, y allí dentro hay almas vivas, con fondo transitorio y fondo eterno y una intrahistoria castellana. (Unamuno, 2105: 176).

La realidad allí *parece* que está fuera de la historia; todo razonamiento lógico indica que no lo está, pero *parece* que sí. Y, para Unamuno, esto es suficiente.

### **6.7 Las “impresiones” según Unamuno: significación filosófica**

El deseo de Unamuno de huir del paso de la historia y llegar así a la *intrahistoria* inamovible coincide en filosofía con la teorización del *logos* universal en contraposición a las percepciones de la realidad cambiante. Pérez de la Dehesa (1966: 55) refiriéndose

a Costa (aunque el concepto es igualmente aplicable a Unamuno) escribe que en el espíritu popular reside un conjunto de «ideas innatas» en las que «alientan las divinas aspiraciones de la razón universal.» Por lo tanto, si algo es innato es también eterno ya que ha existido desde hace siempre.<sup>480</sup> Unamuno llega a la tradición eterna a través de un movimiento, que es el de la *bajada*: desde el mundo de los sentidos caracterizado por los cambios del paso del tiempo hasta la más pura región del *logos*. El modelo de este *descenso* encarna la dicotomía milenaria de la filosofía: al fin y al cabo, ¿no decía Kant en su juicio sintético a priori que la experiencia sensorial deriva de unas categorías innatas y universales? ¿No afirman los sociólogos que la diferenciación entre culturas no deja de tener como *base* un conjunto de principios, común para todos? Unamuno se sirve de esta filosofía para imaginar una dimensión atemporal donde la agonía ya no tiene razón de existir, y es la peculiar conformación de ciertos entornos que le sugiere esta dimensión una y otra vez: lo hemos visto en Gredos, cuando escribe que las montañas pedregosas son como unas «entrañas óseas de la patria», y lo explica más claro en Fuerteventura, al contemplar el aspecto de la isla:

¡Estas soledades desnudas, esqueléticas, de esta descarnada isla de Fuerteventura! ¡Este esqueleto de tierra, entrañas rocosas que surgieron del fondo de la mar, ruinas de volcanes; esta rojiza osamenta atormentada de sed! ¡Y qué hermosura! ¡Sí, hermosura! Claro está que para el que sabe buscar el íntimo secreto de la forma, la esencia del estilo, en la línea desnuda del esqueleto; para el que sabe descubrir en una calavera una hermosa cabeza. (Unamuno, 2019: 69)

También en este caso lo más “paisajísticamente descarnado” refleja la búsqueda de eternidad; hay que imaginarse a Unamuno excavando hondo y más hondo, hasta llegar al más «íntimo secreto de la forma», a la línea geométrica imperecedera, al hueso liso, aún no revestido por la carne. El nivel al que anhela se encuentra entonces incluso más allá del rigorismo formal del Beato Angélico; y estamos de acuerdo con Blanco Aguinaga (1959: 175) cuando escribe que la intención es la de actuar por *via*

---

<sup>480</sup> Vuelven entonces las teorías panteístas no ya de Krause, sino las muy anteriores de Giordano Bruno, el cual cuestionó el teísmo oficial con la tesis de que el Universo *siempre* había existido. Es evidente que Unamuno pensara en cuestiones panteístas desde sus años juveniles ya que, al visitar Roma, deja constancia en sus *Apuntes* de cierto sobrecogimiento ante la estatua de Bruno: «[...] y en el Campo dei Fiori medita eternamente en la inmensa estupidez del mundo el encapuchado Bruno» (Unamuno, 2017: 71). Más adelante, vuelve a nombrarlo: «Por ahora ¡adiós! [...] ¡Memorias a San Pedro, al Vaticano, al Quirinal, al Capitolio... y ¡que descansen el Foro! A Bruno no se las des, no quiero distraerle de su meditación, bastante ruido le meten los vencejos.» (78)

*remotionis*, para desnudarse totalmente (aquí es un “quitarse capas”) y librarse así de la vida agónica.

Esta contraposición entre el mundo sensorial cambiante y el ideal eterno coincide con su manera de entender las “impresiones” vividas, que sean las de viaje o no: primero la visión «hiera», como escribe en *Amor y pedagogía* (1902), la imaginación (es el primer impacto, la “primera impresión” que recibe el ojo según la filosofía sensista del siglo XVIII); luego, ésta se deposita en la memoria para permanecer allí, sublimada por el mecanismo de nostalgia.<sup>481</sup> Unamuno (2017: 17) da cuenta de este proceso ya en los juveniles *Apuntes*, hablando de una “cristalización” de lo vivido: primero escribe que las impresiones son el resultado de la «cristalización de un viaje» para volverlo a hacer en un segundo momento «cómodamente sentado en mi casa»; luego, al pasar por Roma, que «las imágenes al irse diluyendo se purificarán» y «la impresión se cristalizará quedando una sensación vaga, especial y viva».<sup>482</sup> (72) También el uso de los verbos transmite la idea de un descenso hacia el fondo de la memoria: al hablar de Florencia Unamuno afirma que una vez que «la primera impresión se [haya] *amortiguado* [cursiva nuestra] [quedará] lo que hirió más» (99). También escribe que «la fantasía nada ve en un paisaje hasta que se haya *dulcificado* la impresión de la realidad» (94) y, ya en edad madura al pie de la Maladeta, escribe «que apenas empiezan a *sentárseme* [cursiva nuestra] en la conciencia de la memoria y a la vez en la memoria de la conciencia, las impresiones de aquellos valles del Alto Aragón».<sup>483</sup> (Unamuno, 2018: 280)

Esta dicotomía arriba/abajo a través del movimiento descendiente será sistematizada por Unamuno en 1895 en *En torno al casticismo*; de hecho, la misma metáfora del océano usada para delinear la intrahistoria presupone que «las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol ruedan sobre un más continuo, *hondo* [cursiva nuestra] y a cuyo último fondo no llega el sol.» (Unamuno, 2015: 144).

---

<sup>481</sup> Parece quedar omitido el momento sucesivo a la impresión, el de la inspiración ascendente según la escuela idealista alemana —recuérdese los detalles del proceso de inspiración poética en Comellas (2015)—. Aun así, sospechamos que Unamuno considere implícitamente la presencia de ese pasaje.

<sup>482</sup> Por boca de don Fulgencio encontramos en *Amor y pedagogía* el mismo proceso “herida (véase *supra*)-cristalización”: «Cuántas impresiones hieren nuestro cerebro quedan en el *registradas* [cursiva nuestra], y aunque las olvidemos, y aun cuando al recibirlas no nos hubiéramos de ellas dado cuenta, allí quedan, como en toda la pared quedan las huellas que las sombras todas pasajeras sobre ellas proyectaran una vez [...]» (Unamuno, 1902a: 175)

<sup>483</sup> Como otros autores, también Unamuno bromea con la etiqueta “impresiones de viaje”, confirmando *de facto* la gran popularidad del subgénero. Por ejemplo, siempre en los *Apuntes*, durante el trayecto en ferrocarril de Roma a Florencia escribe: «Tuvimos que separarnos y yo fui solo a un vagón donde el bárbaro del empleado al cerrar la puerta me dio un tremendo portazo en la frente: impresiones de viaje.» (Unamuno, 2017: 78)

Más adelante, encontramos un paralelismo entre la intrahistoria y el concepto de realidad captadas por los sentidos ya que debajo de la «sucesión de impresiones discretas», escribe el Rector, «hay un fondo de continuidad». (179) Aunque no se haga mención explícita la referencia es a la diatriba entre Heráclito y Parménides sobre el *panta rei* y la inmutabilidad del *logos*, referencia filosófica que se nombrará expresamente en el comentario de 1904 a *El perfecto pescador de caña* de Izaak Walton<sup>484</sup>:

“No bañas dos veces tu pie en las mismas aguas al entrarlo en un río”, dijo Heráclito, y en esas aguas, sin embargo, siempre distintas y la misma agua siempre, en esas aguas se reflejan temblorosos los álamos marginales, fijos al terruño en que nacieron. (Unamuno, 2007: 680)

Como bien escribe Blanco Aguinaga (1959: 175), aquí «se opone una verdad indiscutible a, pues, otra verdad también indiscutible»: el río *parece* espejo y *parece* que los mismo árboles se reflejen en él; y es ese mismo “parecer” el que constituye una vía de escape para el Rector ya que la simple “impresión” le es suficiente para nutrir esperanzas sobre la existencia de una dimensión imperecedera. Siempre Blanco Aguinaga (1959: 173) lo explica así: «Es dominante en Unamuno su fijación por lo “inmóvil” de la naturaleza, que hasta en los ríos cuyo indiscutible fluir contempla descubre la quietud». Y la diatriba filosófica entre la mutabilidad de lo real y la permanencia del *logos* es enésimo motivo para sus preguntas existenciales: ¿podrá el alma tras la muerte del cuerpo alcanzar la segunda? ¿O todo está destinado a acabar en la *nada*? E insiste en la cuestión del “parecer” también más adelante, siempre en el comentario a *El pescador de caña*, aduciendo que el agua sí fluye, pero en una masa «tan compacta y unida que *semeja* [cursiva nuestra] titilante cristal inmóvil». (Unamuno en Walton, 1955: 19)

Este modelo filosófico no sólo se rehace a los presocráticos, sino también al más contemporáneo Carlyle, citado expresamente por el Rector en su ensayo «Maese Pedro» de 1902 publicado en *La España Moderna*. También en este caso «la eternidad es la sustancia del tiempo», presentada como invariable *cimiento* de «los movimientos todos». (Unamuno, 1902b: 84) Aquí también se pone en discusión el pensamiento de Heráclito ya que «lo único real» no es el “todo fluye”, el *panta rei*, sino «la eternidad y la

---

<sup>484</sup> El título del comentario es «Después de leer a Walton».

idealidad que en realidad se nos muestran.» «Tal es la filosofía —concluye el Rector— de Maese Pedro Carlyle.»<sup>485</sup> Pero a pesar del rechazo que le produce Heráclito (que en el caso de Unamuno no sería otra cosa diferente al instinto de supervivencia) de él recoge la imagen del agua para expresar el dualismo existencial arriba/abajo: el del río se presenta como metáfora perfecta ya que la parte superior de éste, siempre en movimiento, representa el mundo sensorial cambiante, y la parte inferior, el invisible *lecho* del río, el intrahistórico eterno.<sup>486</sup>

Y en la prosa de viaje unamuniana de referencias al río y a sus componentes encontramos más de una, empezando por «Los delfines de Santa Brígida» de los *Paisajes del alma* en el que, al buscar «en su Madrid de la mocedad rinconadas, encrucijadas, plazuelas donde se haya *remansado* [cursiva nuestra] la leyenda cotidiana», el Rector vuelve a nombrar al filósofo de Éfeso: «Que si Heráclito dijo: “No bañas tu pie dos veces en la misma agua”, eso no reza cuando uno se chapuza en remanso, en pozo o en pantano».<sup>487</sup> (Unamuno, 2019: 138) En las *Andanzas* en cambio, refiriéndose a las «impresiones de Granada», escribe que «mientras viva reposarán en el *lecho* [cursiva nuestra] de [su] alma», justo «por debajo de la corriente de las impresiones huideras» (Unamuno, 2018: 68); al homenajear el Nervión de su infancia vasca escribe que «[sus] calles de sombras y de recuerdos» son «hondo cauce» del que es el «río humano» (340); para concluir filosóficamente que «sobre cauce fijo / caudal

---

<sup>485</sup> La razón del apodo “Maese Pedro” se encuentra en el mismo ensayo de *La España Moderna: La «Historia de la Revolución francesa»*, de Tomás Carlyle, me recuerda, en efecto, la titerera de Maese Pedro, o en general, un teatro Guñol. Arma su tinglado, monta las figuras, se coloca él, Carlyle, dentro, y empieza a traerlas y llevarlas y hacerlas accionar, viéndosele no pocas veces las manos, y a hablar por ellas remedando voces. De vez en cuando interrumpe la representación, y asomando la cabeza por detrás del tinglado suelta a los espectadores un sermón en que hay mucho de «lúgubre», «sombrio», «preternatural», «limbo», «misterio fuliginoso» [...] y sobre todo, «TIEMPO», escrito así, en letras mayúsculas todo él, y «Eternidad» o la «eterna noche». Y vuelve a meter la cabeza para continuar su cuento.» (Unamuno, 1902b: 77-78) A tal propósito, remitimos también Laureano Robles, «Unamuno traductor de Th. Carlyle», *Daimon: Revista de filosofía*, n. ° 10, 1995, 7-22.

<sup>486</sup> Y ahora entendemos de dónde viene la imagen del océano como metáfora visual y explicativa de la *intrahistoria*; porque si es de Carlyle, tal como afirma Clavería (1953: 23) la idea «de la vida silenciosa y olvidada de millares de hombres oscuros que laboran y crean lejos de los campos de batalla, de conciliábulos políticos y de cámaras regias»; proviene de Heráclito y de su opuesto Parménides querer representarlos a través una masa acuosa cuyo fondo es el eterno de la «labor silenciosa».

<sup>487</sup> El hecho de que Unamuno sienta aversión hacia el progresar rápido de la ciudad no impide que en algunas de ellas pueda encontrar los que llama «remansos de paz». Un ejemplo es la calle del Sacramento de Madrid, cristalizada en sus años estudiantiles: «Lo que habrá escuchado en atento silencio esa calle del Sacramento, sin tranvías y casi sin *autos*, esa fila de viviendas ciudadanas, recogido remanso de historia. ¿Del viejo Madrid? No, sino del Madrid intemporal, del Madrid —oso y madroño— que soñaba, vivía y revivía don Benito [Galdós], su evangelista.» (145) Y al pasar delante de la calle de Santa Clara nombra también a Larra y sus probables impresiones “cristalizadas” de un Madrid con «sombras de sueño de antaño» (138): «En esta casa vivió y murió Mariano José de Larra [...] [Larra] ¿Siente su tierra y su pueblo, su España? También él atesoró momentos huideros, y los eternizó; eternizó la momentaneidad momentaneizando la eternidad.» (148)

que huye»<sup>488</sup> (342). Y Siempre en las *Andanzas* al recordar la Florencia de su «deslumbramiento juvenil» (88) escribe que la lleva «en el *fondo* [cursiva nuestra] de su alma» (88) y, al comentar los fragmentos primitivos de la iglesia del Mercado en León, escribe que

tal trozo del ábside de nuestra niñez se nos conserva en el fondo del alma, en la cerrada sacristía, en el relicario de los recuerdos, fuera del alcance de las burlas y desdenes de aquellos con quienes tenemos que tratar, mucho mejor que se nos habría conservado expuesto a la intemperie del mundo social. (145-146)

A través de estos ejemplos vemos como la metáfora del río explica el proceso de almacenamiento de las impresiones según el canon romántico: si al principio la visión de impacto, la que pertenece a la realidad de las impresiones movedizas, le provoca a Unamuno un «deslumbramiento» o una *herida* (la que provoca la sucesiva «suspensión momentánea de las fuerzas vitales» kantiana); después, el recuerdo *desciende* hasta «el fondo del alma» (en el “lecho” o “fondo” del río) y allí se cristaliza, quedando impreso y dulcificado en la melancolía de quien recuerda lo pasado. Además de eso, es interesante ver como al movimiento de bajada puede sustituirse el del ir hacia *dentro*: imágenes como la «cerrada sacristía» o el «relicario» dan la idea de un *hortus conclusus* en el que el recuerdo permanece protegido e inalterable, *in saecula saeculorum*.

La dicotomía Heráclito/Parménides llega a su culmen al contemplar el palacio plateresco de Monterrey, en Salamanca, cuya visión de la torre cuadrada desencadena en Unamuno hondas especulaciones filosóficas: primero escribe que sobre «lo que queda, lo duradero, lo permanente pasan rodando nuestros odios y nuestros amores» al igual que «sobre el mar las olas» (y estamos otra vez en el océano de *En torno al casticismo*); luego, que todos los «dolores, goces, odios y amores pasan y el sueño — entendido como desmaterialización de los contornos reales— se queda.» (276) «Y se queda así —sigue Unamuno— hecho piedra, piedra terrena, pero civilizada, piedra civil, o piedra espiritual». Se queda, en otras palabras, *petrificado* o, que va a ser lo mismo, cristalizado.

Y una vez que la impresión haya descendido en el plano de los recuerdos ocurre entonces algo extraordinario: el «sueño de piedra» no solo «[entraría] al alma y [caería]

---

<sup>488</sup> Incluso el mismo amigo Legendre (1913: 145), seguramente influenciado por Unamuno y sobrecogido por el mundo intemporal de las Hurdes, habla de una «incesante renovación en lo inmutable» de esa «España eterna y misteriosa» (146).

en ella», sino iría «más dentro de ella», «en el alma del alma», para después «arrastrarla al cimiento de las almas todas». (276) El influjo hegeliano se nota aquí más que nunca ya que el alma individual se uniría (¡como «eslabón de una cadena granítica»!) al que el Rector llama «pensamiento humano civil» (*ib.*), es decir una conciencia única, suprema y universal. El recuerdo de la torre de Monterrey no es sino un “trocito” de esa alma universal y, descendiendo a ella, contribuye a agrandarla:

Fue ayer, fue hace un momento; es decir, fue hace más de veinticinco años —el tercio de una vida bien cumplida— cuando te vi por vez primera, torre de Monterrey, y me llevas más allá, mucho más allá de esos veinticinco años, a cuando, sin haber nacido, te contemplaba —¿dónde?—, y con ello me llevas de aquí a dentro de veinticinco años, más allá, mucho más allá, a cuando, después de muerto y bien muerto, te siga contemplando, siga yaciendo y posando en el fondo del mar de las almas esta mi visión de ti que se me acuña en el alma en estas montañas de rayos de sol cernidos por la helada. El sueño queda. Es lo único que queda: la visión queda. (*ib.*)

No hay dudas de que Unamuno esté contemplando la torre salmantina; sin embargo, la que mira *no* es la torre que tiene delante, sino la de sus recuerdos. No es ni la de «hace más de veinticinco años», ni la de «aquí a dentro de [otros] veinticinco»; es la de *siempre*, «yaciendo y posando en el fondo del mar de las almas», desvinculada de toda circunstancialidad. Y hay que evidenciar también el influjo platónico, ya que esta visión de la torre sería un modelo único que reúne todas las versiones de “torre de Monterrey” visionadas por Unamuno a lo largo de su vida: es la torre de antes que enseñaba una minúscula grieta en un flanco; pero también es la de hoy, a cuya grieta, ya más grande, se añade un penacho de jaramagos amarillos. Y «no importa» —sigue el Rector— «que un terremoto o un bombardeo de guerra humana [...] abatiéndote a tierra te derrumbe esparciendo sin orden ni concierto tus sillares, torre de Monterrey, porque tu visión quedará.» (277) Por *via remotiois* Unamuno apunta nuevamente al panteísmo abierto; incluso las impresiones a raíz de sus andanzas ya prescinden de particularismos de tiempo y de lugar; ahora la torre de Monterrey le habla «de nuestro Renacimiento, del renacimiento español [y] de [toda] la españolidad eterna». (279) Así se perfila el sueño de una España unida (¡qué lejos quedan las reivindicaciones fueristas!<sup>489</sup>) donde

---

<sup>489</sup> Sus juveniles posiciones fueristas se externaron en su primer artículo «La unión constituye la fuerza» de *El Noticiero Bilbaíno* el 27 de diciembre de 1879. Con tan solo quince años Unamuno, refiriéndose a la supresión de los fueros ocurrida en 1876, escribía que «para reponerse de una caída se necesita fuerza, luego sin unión nunca podremos levantarnos de esa caída.» Habría rememorado aquél nacionalismo vasco

*todo es uno*: lo es Santiago, de «lo más castellano que hay en Galicia» (92); lo son las provincias de «Soria, Zaragoza y Guadalajara», donde «encuétrase uno en el corazón de la patria unificada» (218) — y abajo remarca la unión centralista: «Por hoy me basta saber que me molesta tanto en que se quiera simbolizar a España en un baturro aragonés como el que se quiera simbolizarla en un majo andaluz» (219)— y lo es «toda Mallorca», que es «desde luego tierra española, no quiere ser otra cosa».<sup>490</sup> (251)

Pero Unamuno no se conforma con descender a la esencia de la patria España, sino va aún más abajo, hasta llegar a lo «esencial inmutable de la Humanidad [toda]» (Blanco Aguinaga, 1959: 53); llega incluso a lo que se halla debajo del *volksgeist*, hasta alcanzar el espíritu «del género humano en verdadera unidad» (así dice Pachico Zabalbide en *Paz en la guerra*), humanidad entera y universal. Nos encontramos entonces ante un idealismo “al revés” ya que a la sublime tensión hacia arriba se sustituye un pacífico descenso (¡y se pone fin a la guerra!) hacia la eternidad inmutable: «lo específico y diferencial», leemos en las *Andanzas*, «parece [que] se borra [...] y resurge así el alma común» (¿de dónde? De abajo) (Unamuno, 2018: 125) del universo entero. A tal propósito cautivan nuestra atención las palabras de Blanco Aguinaga (1959: 69) cuando escribe que «el alma», la de Unamuno, en este proceso de descenso «*se entrega* [cursiva nuestra] a la idea de lo eterno»: queda entonces destruida la barrera del *sehnsucht* (esa herencia romántica de la que el Rector, sin embargo, es heredero) y apaciguado el ímpetu romántico por aferrar lo inasible. Unamuno consigue entonces “alcanzar lo inalcanzable” en absurdo oxímoron, aunque, lo repetimos, únicamente en la ficción literaria.

Pero si hasta ahora hemos hablado del deseo de Unamuno de alcanzar una eternidad consciente, hay ocasiones en que parece que el Rector anhele el «perpetuo éxtasis» donde, lo hemos dicho arriba, «uno apenas se siente a sí mismo». El motivo sería el extremo cansancio de la lucha agónica que le empujaría a desear incluso la anulación de su conciencia y unirse a la contemplación de la luz divina. Y, otra vez, ciertas manifestaciones del entorno descubiertas en sus andanzas se vuelven expresión de sus anhelos; paisajes que quedan «sometidos inevitablemente», tal como escribe

---

el 8 de enero de 1924 en «Mi primer artículo», siempre en *El Noticiero Bilbaíno*, clasificándolo como «una candorosa e ingenua pedantería moceril» y habría terminado con: «Se me había ya enfriado el primer fervor euscalerriaco y volvía al espíritu de la fecunda división del 2 de mayo de 1874, volvía al liberalismo».

<sup>490</sup> En estas ganas universalistas de Unamuno se refleja también el pensamiento político propio de una generación: Ganivet (1897: 38) en su *Idearium español* habla de una «absurda política de particiones constantes de los estados». Sobre la lectura política de las *Andanzas* véase también las consideraciones de González Egido (2018: 41 *et passim*).

Senabre (en Unamuno, 2004: XIII) «al filtro de la personalidad». Es así que los crepúsculos con su típico efecto dorado y observados en el campo libre le recordarían, al igual que la *pittura di luce* del Angélico, la comunión de las almas beatas con la luz divina. Unamuno ofrece una temprana muestra de esto ya en «Fantasía crepuscular», en *Paisajes*, donde describe la puesta de sol de un «lugarejo castellano»:

Reducidos los colores a matices al fundirse en el gradual derretimiento de la luz diurna, volvían a entrar las formas todas en la comunión del conjunto; abandonadas del sol, abrazábanse en el campo, con dulce armonía, bajo la difusa claridad del cielo, por el que iba infiltrándose desde el ocaso la oscuridad nocturna. No se hacían ya sombras unas cosas a otras. Y era a la vez como si perdiendo todo su materialidad tangible se hubiese convertido en mera vestidura del espacio, en forma gloriosa de la creación invisible. (Unamuno, 2004: 30)

Los sustantivos de matriz religiosa (la «comunión», la «dulce armonía» y la «creación invisible») denotan el deseo de recuperación de esa fe que tenía de niño, arrebatada por la primera crisis de 1897. Y renunciar a la inmortalidad consciente habría significado *fusionarse* con Dios —«en el alma de Dios mi alma perece» escribía en «Horas Dormidas»— y quedar para siempre abrigado por él. Es así que exhausto de la lucha por la inmortalidad del alma Unamuno expresa la voluntad de despojarse de la conciencia; como es su costumbre lo expresa mediante metáforas y escribe que el «color propio» de cada persona no es sino «mero matiz del armonioso conjunto». (31) Señal inequívoca de esto, es «el dulce y puro y difuso resplandor del cielo, que nos cobija [nos *protege*] por igual a todos». (*ib.*) El Rector ya había expresado algo parecido en *Paz en la guerra* cuando Pachico, una vez alcanzada la verdadera paz debajo del guerrear de los eventos<sup>491</sup>, «tiéndese allá arriba, en la cima» (Unamuno, 1897: 344) de la montaña, en posición horizontal de puro colectivismo en detrimento del individualismo vertical. También en los *Recuerdos de niñez y de mocedad* (1908) la luz crepuscular mece a Unamuno en brazos de la fe: no por casualidad es en el interior del claustro del Ángel de la Basílica de Santiago (Bilbao) donde se crea esa atmósfera de suspensión provocada por «la luz derretida del crepúsculo moribundo» que «filtrábase por las ventanas de colores». (Unamuno, 2005: 462) Y más abajo, encontramos el consabido contraste entre el *hortus conclusus* de la “iglesia mater” y el bullicio ciudadano fuera de

---

<sup>491</sup> Se entenderá que la *paz en la guerra* que da título a la novela no es sino una ejemplificación más del dualismo arriba/abajo que recorre toda la obra de Unamuno: la “guerra” corresponde a las “olas” del océano de *En torno al casticismo*, asimismo como a las “impresiones huideras” de matriz filosófica. En cambio, la “paz” corresponde al “fondo” del océano y, a su vez, a la “cristalización” de las impresiones.

ella, que «penetrando por las ventanas del alma, la turbaban, volviéndola al carnaval de las impresiones huideras.» (463) La luz del ocaso como reflejo terreno de la luz divina será nombrada también en las *Andanzas*, cuando Unamuno (2018: 68) rememora la «santa caída de tarde a principios del dulce mes de setiembre en el Albaicín», luz apostólica en donde derretirse al son del *vivo sin vivir en mí* de Santa Teresa.

Y después del ocaso, llega la oscuridad como progresivo acercamiento a la pérdida de los sentidos. Como observa Blanco Aguinaga (1959: 94), Unamuno se cerciora de la «inutilidad de todo esfuerzo» y se abandona al sosiego del descanso apaciguador. En las *Andanzas* expresa el deseo del sueño reconfortante a la hora de visitar las cuevas del Drach en Mallorca; en lo específico, es la raíz de una planta de lentisco que ahonda sus raíces en el interior de las cuevas la que cautiva su atención:

En una de las cavernas vimos como una cuerda de guitarra, bien tensa y a plomo, que iba del techo al suelo. Diríase que era la cuerda del arpa del silencio. [...] Nos aproximamos, proyectó sobre ella el guía la luz de la lámpara de acetileno y vimos las diminutas radículas que se pegaban a la cuerda. Era una raíz de lentisco. La mata —acaso árbol, porque al lentisco aquí le dejan hacerse árbol— nace arriba, en la luz del sol, sobre el suelo de la roqueta, a cinco o seis metros por encima del techo de la caverna —que tal vez será allí el espesor de la bóveda de ésta— lanza sus raíces a tomar jugos de la roca, luchando con ella, llegan las raíces a unas tinieblas de aire preso, a un vacío de donde no se saca jugo, y siguen hundiéndose hasta volver a encontrar otra vez, otros cinco metros más abajo, nueva tierra, nueva roca. (Unamuno, 2018: 235)

En este párrafo Unamuno actúa primero “por contrastes” subrayando como a la luz mediterránea de la *isla dorada* («arriba, en la luz del sol») se contraponga la negrura subterránea de las cuevas del Drach. Después, no tarda en identificarse él mismo con la raíz de lentisco ya que, al igual que ella, tras tanto luchar con la dureza pétrea de la roca (la cual no es sino metáfora de la agonía) llega (¡*desciende!*) a «encontrar ese aireado vacío de tinieblas» para apaciguar, por fin, «las raíces belicosas de su espíritu». (*ib.*) De nuevo, debajo de la *guerra* (o dentro de ella), se encuentra la *paz*.

Pero la idea del sueño reconfortante como consecuencia del cansancio agónico recorre, al igual que otras pautas, toda la obra de Unamuno. En primer lugar, para abandonarse al sueño se necesita una atmósfera conciliadora, y nada mejor es el hogar

entendido como «tranquilo reino cerrado [donde] entregarse a la paz interior». <sup>492</sup> (Blanco Aguinaga, 1959: 112) Es en la paz hogareña con su «cotidiano fuego» <sup>493</sup> (Unamuno, 2002: 576) (así lo describe en el *Cancionero*) donde encontramos la madre, figura atávica para el Rector, que mece al niño-Unamuno con sus nanas. Estamos justo en el momento antes de caer en la inconsciencia. En el poema «Al niño enfermo» (1907) la cantinela arrulladora se presenta en forma de poesía popular con su característico tono acompasado: «Duerme, flor de mi vida / duerme tranquilo, / que es del dolor el sueño / tu único asilo». <sup>494</sup> (Unamuno, 1997: 169) Pero antes de la versificación poética, el Rector ya había expresado su fascinación por los ritmos vocales monocordes; prueba de ello son las cantinelas moduladas, manifestación del *volksgeist*, siempre iguales a sí mismas que «murmuran en las solanas» (Unamuno, 2015: 176) las mujeres castellanas de *En torno al casticismo*, asimismo como los «inacabables comentarios del tío Emeterio» que «oía complacido» Ignacio, «como quien oye llover» (Unamuno, 1897: 161), en *Paz en la guerra*. Y más importante, las nanas hay que susurrarlas en voz baja; que se oigan apenas y que, menos aún, se *comprendan*: porque “comprensión” significa “alumbramiento”, “ilustración”; significa, en otras palabras “razón”.

Y como lo circunstancial desciende y se derrite en lo universal, también lo limitado inteligible tiene que volverse *confusión* (y *fusión*) ininteligible: lo sentía así ya en cuarto de bachillerato, como relata en *Recuerdos de niñez y mocedad*, al sentirse atraído por «los misterios del espíritu» (Unamuno, 2004: faltan pp.) y lo reitera en el soneto LII de *De Fuerteventura a París* (1925) al exclamar «¡Dime qué dices, mar, qué dices, dime!», para rectificar enseguida: «pero no me lo digas», mejor no. Al fin y al

---

<sup>492</sup> Para el tema del hogar y del “amor hogareño” con sus raíces cristianas (el dulce conforto del niño-Unamuno antes de la agonía) véase también Birutė Ciplijauskaitė, «El amor y el hogar dos fuentes de fortaleza en Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel Unamuno*, n. ° 11, 1961, 79-90. De interés el paralelismo que ofrece la estudiosa (86) entre el bullicio exterior/hogar interior y los ideales caballerescos (de la historia ruidosa) /recuperación de la cordura (intrahistórica silenciosa) del Alonso Quijano de *En torno al casticismo* (para los dualismos véase nota *supra*): «Hasta el inmortal héroe, el caballero andante, le parece infeliz por no haber probado la dicha hogareña. ¡Qué pobre, qué atormentado parece en su lecho de muerte; curado ya de sus ideas caballerescas, convertido en Alonso el Bueno!»

<sup>493</sup> El «cotidiano fuego» es el amor-hogar de la familia, nunca el amor fuego erotizado, es «el amor compartido y cambiado en costumbre», es «depurador», es «la mejor arma contra la concupiscencia y la voluptuosidad». «La obsesión sexual [...] mata al espiritualismo.» (Ciplijauskaitė, 1961: 80)

<sup>494</sup> De hecho, al cabo del poema aparece como epígrafe la nana popular infantil «Duerme, niño chiquito, / que viene el Coco, / a llevarse los niños / que duermen poco.» (*ib.*)

cabo, como dice Blanco Aguinaga (1959: 218), es mejor no traer al mundo los problemas del intelecto ya que cuanto más se ignore, menos se sufre.<sup>495</sup>

Y por último, Unamuno aborda la que quizás sea la *derrota* después de la lucha agónica: la caída en la Nada, oscura y negra. Nada éramos antes de venir al mundo, y nada volveremos a ser tras fallecer, con lo cual hay que abandonar toda esperanza de eternidad, consciente o inconsciente. Es el paso último, la negación de salvación, la exhalación del ateo que «está locamente enamorado de Dios», del que «le anhela, le busca, pero no encuentra el camino para acercársele, y por eso empieza a odiarle». (Ciplijauskaite, 1961: 81) Y ya vemos como la significación de los elementos de la Naturaleza varía, ya que si en ocasiones representan lo universal y eterno en contraposición al *panta rei*, en otras acaban con tener el atractivo de la Nada fatal y definitiva, expoliada de toda fe. Es el caso de la «sima del secreto», desde donde «oíase el canto arrastrado y quejumbroso de una melancolía dulcísima y aquietadora» (Unamuno, 2008: 267) que al igual que las sirenas de Ulises arrastraba todo humano al borde de la sima hasta perderse para siempre; o el caso del lago de Sanabria de *San Manuel Bueno*, ese mártir cuyo padre, «que murió de cerca de noventa años, se pasó la vida torturado por la tentación del suicidio»; y «cómo [le] llama esa agua» también a San Manuel, la del lago de Sanabria, «con su aparente quietud» (Unamuno, 1981: 128). ¿Que también Unamuno, ya que sus personajes no son sino alter-ego de él, pudo haber acariciado en su momento la idea del suicidio? ¿A esto llevaría la derrota tras la lucha agónica? No nos sentimos de afirmarlo así *tout court*; como siempre conviene matizar las cosas (acuérdesse del «quiero vivir siempre, siempre, siempre» *Del sentimiento trágico de la agonía*<sup>496</sup>). Sobre este tema, volvemos a estar de acuerdo con Blanco

---

<sup>495</sup> Blanco Aguinaga (1959: 146) habla de un rechazo por parte de Unamuno del «lenguaje lógico de este mundo». En la misma línea se halla el lenguaje musical con «fines puramente científico-pedagógicos» que Avito intenta transmitir a través de las sonatas a su futuro hijo ya durante la gestación. (146-147) La influencia, sin embargo, es la del irracionalismo romántico en contraposición a los rigores ilustrados, en lo específico del «dulcísimo Wordsworth» (Unamuno, 2004: 3) y la cantinela indescifrable es la entonada por la «Highland Lass», la segadora solitaria de los altiplanos escoceses: «Will no one tell me what she sings? / Perhaps the plaintive numbers flow / For old, unhappy, far-off things [...]?» De los poetas *lakistas* Wordsworth y Coleridge como modelo para Unamuno véanse también Cristina Flores, «‘Imported seeds’: The Role of William Wordsworth in Miguel de Unamuno’s Poetic Renewal», *Romanticism and the Anglo-Hispanic imaginary*, 2010, 249-274 y, siempre de Cristina Flores, «Nature imagined in S. T. Coleridge’s “Meditative Poems” and Miguel de Unamuno’s *Poesías*: a study on reception», *Journal of English Studies*, vol. 5-6, 2005-2008, 83-103.

<sup>496</sup> También don Fulgencio, en *Amor y pedagogía*, repite agónico a Apolodoro: «¿Qué soy yo? Un hombre que tiene conciencia de que vive, que se manda vivir y no que se deja vivir, un hombre que quiere vivir, Apolodoro, vivir, vivir, vivir. Yo tengo voluntad y no resignación de vivir; yo no me resigno a morir porque quiero vivir; no, no me resigno a morir, no me resigno... ¡y moriré!» (Unamuno, 1902a: 173)

Aguinaga (1959: 89): el de Unamuno sería un decantarse entre «Todo o Nada». Y si el Todo no puede ser, que sea entonces la Nada.

Y concluimos reiterando las palabras de arriba: todo vale, con tal de que se acabe la agonía.

## CAPÍTULO VII

### FEDERICO GARCÍA LORCA Y SUS *IMPRESIONES Y PAISAJES*

#### 7.1 Federico García Lorca y la “escuela de impresiones”: unas palabras de introducción

En este último capítulo nos centraremos en la obra de Federico García Lorca *Impresiones y paisajes*. De momento, han sido analizados por los estudiosos el estilo del texto, los problemas sintácticos y los modelos literarios que influenciaron un joven Lorca, aún en la búsqueda de una personalidad propia. Sin embargo, falta un análisis que coloque este libro juvenil en el trayecto de las “impresiones de viaje”; subgénero literario que, como hemos visto, va desde los años 40 del siglo XIX hasta la misma década del siglo XX. Nos encontramos, pues, ante cien años de “impresiones de viaje”, con un Lorca entre los últimos de los autores mayores, justo a las puertas de las corrientes vanguardistas, en usar el término “impresión” en su prosa viajera.

Para una exégesis satisfactoria, será necesario profundizar uno de los influjos culturales del que ya se ha dado parte: el romántico. Para esto, hay que colocar *Impresiones y paisajes* en la óptica de un *modus* literario con pautas aún muy decimonónicas, impulsadas en primer lugar por el catedrático de Teoría de la Literatura y de las Artes, Martín Domínguez Berrueta, profesor de un joven Federico. Solo así se podrá redondear más la importancia de este primer libro lorquiano y entender mejor algunos de los temas en ciernes presentes en el texto, del que también se llevará a cabo un análisis de sus características principales.

#### 7.2 El primer libro de Lorca: lo que ya sabemos e inclusión en el subgénero “impresiones de viaje”

En una carta al poeta Adriano del Valle de mayo de 1918, Federico García Lorca (1997a: 662) escribe:

En cuanto a mi primer libro, le doy a usted las gracias por su elogio. Le digo que para escribir de él no tiene que decirme nada, porque una vez el libro en la calle, ya no es mío, es de todos... En mi libro (que es muy malo) solo hay una gran emoción que siempre mana de mi tristeza y el dolor que siento ante la naturaleza [...]

En la misma carta, habla de sí mismo como «un gran romántico, y éste —añade— es mi mayor orgullo.» (663) El que define “malo” es su primer (y único) libro en prosa, publicado los primeros días de abril de 1918 y titulado *Impresiones y paisajes*. En la portada, hace gala de un bonito dibujo *art nouveau*, hijo de los tiempos que corrían, firmado “Ismael” (Gómez de la Serna). Ya en el «Prólogo» de este primer libro escribía Lorca (2017: 58) que no era sino «una flor más en el pobre jardín de la literatura provinciana... unos días en los escaparates y después al mar de la indiferencia.»<sup>497</sup> De hecho, el libro fue retirado de las librerías de Granada al poco tiempo y en los años siguientes Lorca no volverá a hablar de este primer experimento narrativo.

A decir verdad, estudios sobre *Impresiones y paisajes*, con excepción de las primeras reseñas que se publicaron en los periódicos inmediatamente después de la publicación del libro, no han aparecido hasta los años 60 del siglo pasado. En todas se habla de que sus páginas son el fruto de las excursiones universitarias por España de los años 1916-1918, organizadas por su profesor Martín Berrueta, de su estilo narrativo y de que la obra presenta una prosa inmadura, muy ligada a sus modelos de referencia, pero que deja ya presagiar nada menos que el futuro Lorca.

Sin embargo, no se ha mencionado su pertenencia al subgénero literario “impresiones de viaje”, y es sobre esta cuestión que intentaremos arrojar una luz para situar la primera producción (impresa) de Lorca en el correcto sitio.

Ya en mayo de 1918 (dos meses después que apareciera el libro) Luis de Luna escribe en el periódico granadino *El Éxito* que «Federico García Lorca [...] después de algún estudio y de no poca observación ha publicado un libro cuyo título [es] “Impresiones y paisajes”»; también añade que el autor «se ha valido solamente del ancho campo que le ofrecieran las llanuras de Castilla, con sus templos, sus sepulcros, monasterios y catedrales para formar el rico caudal que se encierra en su obra». Luego, aconseja al joven escritor de no preocuparse de las críticas recibidas («Si tú eres así, y no te comprenden y no te sienten y escupen tus burlas, déjales») para terminar refiriéndose al hondo subjetivismo que palpita en la obra: «Tu libro eres tú, y tú todo estás en el libro.»

Pero de estos primerizos comentarios nos interesa más el publicado por Aureliano del Castillo el 18 de abril del mismo año en *El Defensor de Granada*. Él también

---

<sup>497</sup> Sobre la obra, impresa en la granadina tipografía Traveset, sabemos que fue costeadada por el padre de Lorca. Para más detalles sobre las primeras lecturas, antes de su impresión, en el Centro Artístico y Literario de Granada y sobre las circunstancias de su puesta en venta véase la biografía de Ian Gibson titulada *Federico García Lorca*, tomo I, Barcelona, Buenos Aires, Ciudad de México, Grijalbo, 180-183.

escribe que el libro «no está en lo objetivo, en lo externo, sino en lo intenso y subjetivo» y que todas las «incorrecciones gramaticales de mayor cuantía, descuidos e in experiencias incomprensibles, trivialidades innecesarias, etc., etc.» no son sino unos «pequeños lunares que desaparecerán de sus obras» (y exclamará a manera de clausura: «¡*Papam habemus!*»). Sin embargo, de esta reseña lo que más cautiva nuestra atención es el término con que califica las excursiones relatadas en el libro, llamándolas «peregrinaciones artísticas». He aquí un término nuevo que bien describe el viaje de tradición romántica: desde la “expedición” decimonónica hasta las “andanzas” y “caminatas” bajo la égida de la I.L.E. hasta, ahora, las “peregrinaciones artísticas”. De todo esto, sigue el periodista, Lorca «nos ha ofrecido, luego, sus impresiones.»

Después de las primeras reseñas publicadas a raíz de la aparición del libro, no tenemos constancia de que alguien vuelva a hablar de *Impresiones y paisajes*. Hasta, al menos, la segunda mitad del siglo XX. De los artículos periodísticos, Antonio Gavina en el número de *Libertad* de diciembre de 1964 escribe que este primer libro revela una «conciencia social precozmente madura» (refiriéndose a la consabida empatía de Federico hacia los más desamparados). Cinco años después Andrés Soria Ortega (1969: 86), que había también dedicado al primer libro lorquiano estudios más detallados, en *Litoral* lo califica como «prosa de arte». Y consciente de que *Impresiones y paisajes* constituía también el pasaje desde un joven Federico que se planteaba emprender la carrera de músico<sup>498</sup> hasta cambiar sus planes y convertirse en escritor, afirma que en esos capítulos «hay algo más que los ensayos de esa perenne añagaza del poema en prosa, puesta de moda por el modernismo» (y del que Lorca, vista la época, estaba imbuido), ya que se nota «toda la inmersión musical que en libro se deja sentir con toda su fuerza». Siempre pensando en la influencia modernista a lo Darío, un desconocido “F.Ch.” el 10 de agosto de 1983 (8) en *Flores y Abejas* califica *Impresiones y paisajes* como un conjunto de «prosas poéticas»; mientras es probable que piense más en un

---

<sup>498</sup> Sobre las vicisitudes de este pasaje de “tipología de artista” da detalles Gibson (2020: 78), el cual escribe que con el fallecimiento del maestro de música de Federico, Antonio Segura Mesa, la esperanza de proseguir sus estudios en París viene abajo. De hecho, sigue Gibson, la negativa del padre de Lorca, Federico García Rodríguez, fue tajante: no estaba seguro de que tuviera auténtica vocación musical y, de todos modos, consideraba imprescindible que contara con un título académico. Rafael Lozano Miralles (en García Lorca, 2017: 21 *et passim*) habla de las *performances* musicales al piano con que Federico solía entretener a sus compañeros, asimismo como a su profesor y a los demás oyentes, en los dos años de sus excursiones, de los que *Impresiones y paisajes* es el fruto. En su edición encontramos también la transcripción de un telegrama de octubre de 1916 enviado a sus padres desde Salamanca: «Esta noche he tocado en casa rector [el entonces rector de la universidad Miguel de Unamuno], estuve muy bien. D. Juan, hermano de D. Martín, que es un formidable músico, felicitóme entusiastamente.» (García Lorca, 2017: 236).

influjo romántico Arturo del Villar (1978: 51), el cual en la revista *Bellas Artes* habla de «prosas viajeras». En cambio, “Fuyma” (1972: 3) (seudónimo de Felipe Fuente) en la *Hoja del lunes* de Burgos escribe en enero de 1978 que «como los versos de Machado están en los chopos de Soria, las impresiones de Federico deben figurar junto a los monumentos por él visitados», refiriéndose al otro influjo que hizo mella en el joven poeta, el relativo al paisajismo castellano de matriz institucionista, asimismo como al contacto directo que Lorca tuvo con el profesor de Baeza durante algunas de las excursiones.

Por lo demás, lo que hasta hace poco se ha hecho notar ha sido una escasez de estudios detallados: en los años 80, el estadounidense Lawrence H. Klibbe (1983: x) escribía que «there is still no study devoted to the first book of Lorca», refiriéndose a la ausencia de un estudio únicamente dedicado a la obra (de hecho, el de Klibbe es el único del que tenemos noticia<sup>499</sup>), y que «[Jorge] Guillén, despite his close friendship with Lorca, omitted any mention of this work in the long and incisive essay about “Federico en persona”» (1). Para ser honestos tampoco se le tributó demasiada importancia en la primera edición bonaerense de 1938 de las *Obras Completas* de Lorca, publicada por la editorial Losada, en la que de la obra únicamente se publican algunos fragmentos.<sup>500</sup> La falta de consideración también se debía a los pocos ejemplares disponibles de esa edición Traveset de 1918, ya que en la revista *Hoja del lunes y de toda la semana* del 14 de mayo de 1984 se comenta que no sin dificultades «se había encontrado el primer libro, en primera edición, de García Lorca» ya que era una obra «de gran rareza.»

Aun así, existen unas cuantas aportaciones dirigidas a colmar el vacío: todas están en la misma línea y, como hemos preanunciado arriba, todas coinciden en unos cuantos factores. Primero, tal como escribe Guillermo Díaz-Plaja (1961: 73) *Impresiones y paisajes* es una obra «aliñada con una «ingenua pobreza de expresión» y una «casi infantil retórica». Es una obra, en definitiva, «escolar casi» por las fragilidades

---

<sup>499</sup> Para su estudio (únicamente dedicado a *Impresiones y paisajes*), Klibbe ha usado una copia autógrafa de la primera edición de 1918 dedicada a Gloria Giner y Fernando de los Ríos. En la p. IX de la introducción se puede ver la foto.

<sup>500</sup> Compartimos las perplejidades de Lozano Miralles (en García Lorca, 2017: 42) sobre «este curioso proceder de seleccionar entre los textos de un libro para una edición que se denomina “obras completas”». Sobre el recorrido editorial de *Impresiones y paisajes* en las varias *opera omnia* (desde los fragmentos hasta aparecer por entero) remitimos el mismo número de página de la «Introducción» de Lozano Miralles.

sintácticas típicas de un escritor aún en ciernes.<sup>501</sup> Aun así, añade, «tiene para nosotros el valor de recoger la primera visión conjunta del escritor, sus ideales literarios y aun sus proyectos.» (*ib.*) Lo mismo opina Carl W. Cobb (1967: 21) al decir que «as a work of literary art, has minor value, since the prose shows immaturity», pero que «it has importance in revealing the development of Lorca». Como es de esperar, este libro de Lorca entra en las filas de esas obras primerizas que suelen contener en sí las semillas que habrían de germinar con el autor maduro; y de esto está seguro Soria Ortega (1981: 230)<sup>502</sup> al escribir que «cualquier visión de la prosa lorquiana, por somera que sea, ha de partir de este punto»; es decir, el referido a la *juvenilia*.

Además de eso, tenemos exhaustivos estudios sobre los modelos literarios usados por Lorca. Siempre Soria Ortega, y en esto coincidimos, escribe que «es la verdadera actitud del principiante», el que «no sabe moverse sin apoyaturas y que abandona estas andaderas con la naturalidad de un niño cuando, un buen día, camina solo.» (231-232) El estudioso se refiere a los evidentes manierismos de los que la obra está plagada: en concreto al «intenso perfume de romanticismo», como afirma Díaz-Plaja (1961: 119); a los elementos sobre el paisaje castellano, de carácter institucionista; y al imaginario modernista a lo Rubén Darío. Sobre estos modelos estéticos, el estudio más completo que hemos encontrado es el de Marie Laffranque (1967) el cual desmiente, tal como como escriben Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (1993: 490), la leyenda de un poeta meramente intuitivo, sin ningún bagaje cultural y despreocupado por las corrientes estéticas.

Sobre estos modelos volveremos más adelante; de momento, nos preocupa más demostrar que ninguno de estos análisis ha clasificado la obra lorquiana como un texto perteneciente al subgénero “impresiones de viaje”. De hecho, no es suficiente que Manuel García-Posada (en García Lorca, 1996: 11) defina el poeta como un «degustador incansable del paisaje», y nos parece diametralmente opuesto a nuestro propósito el hecho que Antonio Gallego Morell (2009: 354) llame las descripciones de Lorca de los sitios visitados «fotografías literarias», sobre todo teniendo en cuenta ciertas implicaciones de las “impresiones de viaje” de gusto becqueriano (a menos que no se quiera pensar en el proceso de “cristalización” de las impresiones que hemos visto

---

<sup>501</sup> También Guillermo de Torre (1998: 80) refiriéndose a la obra de Lorca, usa el mismo adjetivo (“escolar”).

<sup>502</sup> Antes de publicar este estudio en formato libro (*De Lope a Lorca y otros ensayos*, 1981) Soria Ortega propuso la parte sobre el poeta granadino en versión más reducida en «La prosa de García Lorca» *Litoral*, 8 y 9, septiembre de 1969, 85-86.

con Unamuno, pero tampoco es el caso). Por otro lado, Soria Ortega (1981: 232) escribe que la pormenorizada descripción de los «ruidos y sonidos naturales» captados por Lorca a raíz de sus excursiones «podría tomarse por hábito modernista»; «pero es muy distinto», añade, ya que estas sinestesias se deberían también a su «oído privilegiado y músico». Desde luego no queremos disminuir el factor musical, pero aquí tampoco se toma en cuenta que cierta sensibilidad del poeta deriva sobre todo de cierta literatura decimonónica. Y podría parecer que se acerca más a nuestro objetivo el recuento del hermano de Federico, Francisco García Lorca (1980: 168), al recordar que para la última parte del libro se añadieron unas «impresiones fugaces». Pero el adjetivo “fugaz” no debe inducirnos a error, ya que se refiere a que dichas “impresiones” fueron añadidas a toda prisa (por eso, “fugaces”) mientras se imprimía el libro en 1918, «para darle — comenta Francisco— cierto grosor.»

En cambio, se acercan más a nuestro propósito comentarios como el de Christopher Maurer (1986: 13), el cual afirma que aunque *Impresiones y paisajes* «pudo haber sido un libro costumbrista», «es evidente, en 1918, que para el joven autor la literatura significa, sobre todo, un medio para expresar sus estados anímicos.» Y concluye que «más que el paisaje le interesa la impresión, la repercusión del paisaje en el alma.» Pero aquí tampoco centra con exactitud la cuestión ya que parece que Maurer piense más en los “paisajes del alma” a la manera de Unamuno, sin tener conciencia directa de la existencia comprobada del subgénero analizado desde su nacimiento, allá por mitad del siglo XIX, hasta sus últimas postrimerías. Es más, el hecho de considerar los paisajes descritos por Lorca como unas pinceladas de «paleta impresionista» («con visión fugaz», dice) tiene el peligro de aproximarnos a la cuestión del impresionismo francés más de lo que debiera, ya que si bien esta corriente pictórica y nuestro subgénero comparten la mayoría de las características, se trata en realidad de dos cosas distintas.<sup>503</sup>

El que se acerca más a considerar la primera obra de Lorca como perteneciente al subgénero es Klibbe (1983: 29), que al hablar del estilo narrativo del libro nombra la “primera impresión”:

*Impressions* represent the subjective, intuitive, imaginative, and nebulous, lacking any assurances of grounding in reason, order, and logic. The author is in the limelight [está en

---

<sup>503</sup> De hecho, en este análisis queda ausente toda la dimensión idealista a raíz de la “primera impresión” sensista. Ya hemos tenido ocasión de matizar la cuestión del impresionismo francés tanto en el capítulo I, al describir las características principales de las “impresiones de viaje”, como en el capítulo III dedicado a las “impresiones” de Gustavo Adolfo Bécquer.

primer plano], and his opinion come to the fore as the first “impression” to be garnered to his audience.

Cosa que, por otro lado, nos recuerda como el subgénero en cuestión perdiera progresivamente el factor erudito, quedándose únicamente con las “impresiones”, a partir de mediados del siglo XIX.<sup>504</sup> Y más que Klibbe, nos parece que el que más se acerca es Soria Ortega (1981: 231), aunque su comentario sobre el título del libro es casi despectivo: «Generalmente, los críticos son muy breves al enjuiciar la obra. Un título muy poco original (podrían citarse muchos, idénticos o parecidos, en diversas lenguas)». Lo cual nos hace sonreír porque, paradójicamente, su opinión negativa centra plenamente el punto: las “impresiones de viaje” eran en esos tiempos una verdadera y propia moda literaria, tanto que de títulos así hubiera podido «citarse muchos». Aun así, ni Klibbe ni Soria Ortega parecen tener plena conciencia de la existencia del subgénero (lo de nombrar las “impresiones” quizás sea un conocimiento “indirecto”), asimismo como de todos sus planteamientos filosóficos surgidos en el siglo XIX.

¿Cómo esclarecemos entonces la cuestión? En primer lugar, hay que considerar las excursiones de Lorca con su profesor Berrueta como el *fiat lux* de estas juveniles “impresiones”; luego, habrá que analizar todos los modelos que influyeron en el joven Lorca, haciendo hincapié especialmente en uno: el romántico. Consideramos que es esta la clave de lectura a través de la cual será posible colocar la primera obra en prosa de Lorca como texto (¡el enésimo!) de “impresiones de viaje”.

### **7.3 Martín Domínguez Berrueta y sus excursiones: el influjo romántico recogido por la I.L.E.**

Ya hemos dicho que el modelo literario a tomar en consideración para situar el primer libro de Lorca en las “impresiones de viaje” es el romántico. Para esto, hay que partir de sus años universitarios y del encuentro con su profesor, Domínguez Berrueta. Corría el año 1915 y un joven Federico se matriculaba simultáneamente en las Facultades de Filosofía y Letras y Derecho de la Universidad de Granada.<sup>505</sup> Cuando Lorca entra en contacto con el Profesor de Teoría de la Literatura y de las Artes, este

---

<sup>504</sup> Hablamos de la pérdida del factor erudito en las “impresiones de viaje” siempre en el capítulo V dedicado a Bécquer.

<sup>505</sup> Para más detalles sobre el curso preparatorio para acceder a las dos facultades a la vez, la imposibilidad personal de considerar otras facultades (Medicina, Farmacia) y los aprobados y suspensos de dicho curso (hasta aprobar definitivamente en febrero de 1915) remitimos nuevamente Gibson (1985: 102).

último ya había iniciado una renovación espiritual del ambiente académico según los ideales de la Institución Libre de Enseñanza. Así que siguiendo a Francisco Giner de los Ríos, Domínguez Berrueta impulsó un método pedagógico que mirase a reducir la fría distancia entre alumno y profesor; asimismo, organizó viajes formativos dirigidos al descubrimiento de los monumentos y monasterios españoles, especialmente los de Castilla la Vieja. Acrecentaba este clima liberal institucionista en la universidad granadina también la presencia de Fernando de los Ríos Urruti, profesor de Derecho Político Comparado y pariente por parte de madre de Francisco Giner.<sup>506</sup>

Si bien Domínguez Berrueta inauguró las excursiones en 1913, Lorca se incorporará a ellas solamente en 1916: la primera, fechada en el mes de junio, será en Baeza —donde Federico conoce a Antonio Machado— y Córdoba; la segunda en octubre del mismo año con destino Castilla la Vieja y Galicia (en León, Federico conocerá a Juan Domínguez Berrueta, hermano de don Martín); el tercer viaje se realiza en mayo de 1917, de nuevo a Baeza y, luego, a Úbeda; el cuarto en julio del mismo año con excursión a Palencia, Burgos y Valladolid.<sup>507</sup>

Fundados en el ideal gineriano, los viajes escolares organizados por Domínguez Berrueta constituían una verdadera y propia novedad en el panorama cultural de entonces. Los periódicos locales dejaban constancia de ellos. Un ejemplo es el periódico madrileño *El Mentidero* del 24 de julio de 1915 (12) (un año antes de que se agregara Lorca). Más allá del tono satírico (el título es «La instrucción y las pesetas»), se habla de las excursiones como de “algo nuevo”:

Todos los periódicos han hablado bien —y nosotros con todos— de la excursión organizada por el estupendo catedrático de Teoría de las Artes en la Universidad de Granada, D. Martín D. Berrueta, que ya debía ser senador universitario o cosa así, porque es de lo guëno, guëno, lo aguanoso. Berrueta ha recorrido con sus nueve alumnos, saliendo de Granada, Ávila, Burgos, Salamanca, Medina, León, Segovia, El Escorial y Toledo, estudiando ocho horas diarias en cada población, durante dieciocho días. Es la primera excursión seria de enseñanzas prácticas de artes que se ha organizado en España, y por ello merecen dos ósculos

---

<sup>506</sup> Como comenta Gibson (1985: 107) «se verá que la influencia de don Martín Domínguez Berrueta sobre Lorca será decisiva en un momento crítico del desarrollo artístico de éste, la de don Fernando —hombre de estatura intelectual muy superior a la de Berrueta— será probablemente más duradera.»

<sup>507</sup> Hemos escrito *en passant* las excursiones a las que participó Lorca ya que el plan de los viajes en orden cronológico es de sobra conocido. Nos limitamos a remitir la biografía de Gibson (1985: 123) y, para el plan completo de los viajes, incluso antes de que se incorporara Federico, el artículo de Gallego Morell (2009: 349).

sonorosísimos el catedrático y Jorgito Silvela<sup>508</sup>, que amparó la idea, como también Poggio<sup>509</sup>, que ha ofrecido su concurso para futuras empresas.

Otro artículo publicado en *La Correspondencia de España* el 6 de julio de 1915 define las excursiones de Berrueta como unos «viajes de prácticas»; en cambio, *El Diario de Córdoba* del 12 de junio de 1916 (y que corresponde al primer viaje de Lorca) las llama «excursiones artísticas», más parecido al término «peregrinaciones artísticas» escrito por Aureliano del Castillo al reseñar *Impresiones y paisajes*.<sup>510</sup> Pero nos cautiva más la atención la entrevista al mismo Domínguez Berrueta (y a sus alumnos) publicada en la *Revista General de Enseñanza y Bellas Artes* el 1º de agosto de 1915 (3-4) con el título «Labor de un catedrático». Aquí el profesor habla de su último viaje llamándolo de una manera familiar para nosotros:

Tengo mucho interés en que se sepa [dice el profesor] que no ha sido esta expedición una comparsa ni una estudiantina: que mis alumnos han trabajado ocho y diez horas diarias, que todos han hecho sus notas de viaje, que tres han escrito sus crónicas diarias para la Prensa, otros dos han redactado las bases para la Memoria oficial, otro ha llevado la secretaría, otros dos han hecho fotografía. En fin, todos ocupados en algo: que se han dado cuatro conferencias: dos en Ávila, una en Burgos y otra en Salamanca [...]

Aquí, además de un desglose de las tareas diarias realizadas por los alumnos que nos ayuda a entender mejor el plan concreto de estos viajes<sup>511</sup>, es el término «expedición» citado por el catedrático el que nos sorprende gratamente. Pero entonces ¿cuál era la personalidad de Domínguez Berrueta? ¿Y por qué usa esta palabra tan decimonónica, la cual parece más una licencia que algo dirigido a describir realmente la tipología de viaje? No se olvide que, al fin y al cabo, la “expedición” llevaba en su seno

---

<sup>508</sup> Jorge Silvela, en ese momento ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

<sup>509</sup> Pedro Poggio Álvarez, entonces director general de Bellas Artes.

<sup>510</sup> De las excursiones de Domínguez Berrueta se habla también con tono más neutral periodístico. Véanse, por ejemplo, el suelto en *El Castellano* del 17 de julio de 1917 que pone escuetamente: «Salieron para Segovia los alumnos de la Universidad de Granada, que acompaña el catedrático don Martín Berrueta, para continuar su visita a los monumentos artísticos. Antes de marchar dedicaron el día a visitar la catedral de San Isidro y otros monumentos.» O también la primera página de *La Acción* del 16 de julio de 1918 que pone: «Ha estado aquí en Madrid el distinguido catedrático de Arte [...] don Martín D. Berrueta, acompañado de un grupo de sus discípulos, que están realizando una excursión artística por Castilla.

<sup>511</sup> En la introducción de Lozano Miralles (en García Lorca, 2017: 19-20) también encontramos la transcripción de un artículo publicado en *El Diario de Burgos* el 26 de julio de 1917 donde uno de los alumnos relata las tareas realizadas, entre las cuales: «visitar los monumentos y las obras de arte, emplear tres horas en los Archivos y Bibliotecas, trabajar en el Archivo de la Catedral y del Ayuntamiento».

connotaciones aventureras, sobre todo si consideramos la manera de viajar por España del siglo anterior. Para contestar a ambas preguntas nos rehacemos enseguida a la descripción que Gibson (2020: 65) hace del catedrático, definiéndole, ni más ni menos, como un «incurable romántico» y con «una predilección por los conventos, sobre todo los de clausura.» Pero definir Domínguez Berrueta meramente “romántico” sería desplazarle del momento histórico que le tocó vivir: hay que considerar que todo romanticismo en ese entonces había sido recogido (y entonces “filtrado”) por la I.L.E. con su interés por el paisaje y los bienes artísticos. Lo retrata bien, de nuevo, la *Revista General de Enseñanza y Bellas Artes* del 15 de abril de 1918 (4-5): «El Sr. Berrueta arrastra, seduce y convence, obliga con sus palabras a adorar el pasado y empuja el ánimo en busca de un porvenir no menos glorioso»; lo cual sería el «tengo fe en el porvenir» de Bécquer, pero también el compromiso entre tradición y apertura hacia el exterior promulgado por Giner de los Ríos. En definitiva, diríamos que Domínguez Berrueta no es sino un romántico *legitimado* por la I.L.E. Y de este romanticismo “institucionalizado”, tanto en su actitud como en su producción literaria y periodística, retoma la mayoría de las pautas. Un ejemplo son sus *Crónicas Burgalesas*<sup>512</sup>, ciudad de la que el profesor se consideró siempre hijo (ya que de allí era su madre) y «epicentro» de todas las excursiones. (Gibson, 2020: 64-65) En el tomo, Domínguez Berrueta demuestra tener conocimiento tanto del real alcance que el subgénero “impresiones de viaje” había tenido a lo largo de las décadas como de los numerosos relatos de viaje que se habían publicado en los periódicos con el título de “impresiones”. Así escribe en el prefacio: «El periodismo ha traído a la literatura espíritu de movilidad, impresionista» (Martín Domínguez Berrueta, 1911). Y en el capítulo dedicado al monasterio de Fresdelval, en las cercanías de Burgos, vuelve a insistir:

¿Y qué impresiones trae usted [se auto pregunta] del Fresdelval? Esas y otras muy agradables impresiones. Porque la poesía, aun la que inspiran las ruinas, es cosa sabrosa y del alma. Yo traía pena, amarguras... pero eran caricias de mis lirismos y me gustaban. (38-39)

Esta «poesía de las ruinas», la melancólica que trae «penas y amarguras», aunque *placenteras* («eran caricias de mi lirismo y me gustaban»), se rehace obviamente al *ubi sunt* tradicionalista, ya que el estado ruinoso del cenobio hace que la mente del viajero

---

<sup>512</sup> La referencia completa de la obra es *Crónicas Burgalesas*, primera parte, Burgos, Imprenta de Marcelino Miguel, 1911. Al final del volumen, bajo el apartado «En preparación» aparece «Crónicas burgalesas (2ª parte)». Aun así, no nos consta la impresión de este segundo tomo.

se deje abstraer por el conocido mecanismo de *ausencia/presencia*. Y lo mismo pasa durante la visita de la iglesia de San Pedro y San Felices, cuyo aspecto gótico desata la imaginación sobre los tiempos míticos de la Edad Media. El viajero fantasea entonces sobre las «señales de misteriosos días de cuna religiosa», las «leyendas y tradiciones», las «crónicas y cronicones» y las «lejanías sabrosas». (53-54) A continuación, las ruinas se tiñen de ese pintoresquismo vegetal al más puro estilo de Chateaubriand: tal es el cementerio burgalés “del catedrático” (no sabemos a cuál se refiere, el capítulo recita simplemente «Mi campo santo») cuya «tierra [estaba] cubierta toda de yerba [y] rodeaba los brazos de las cruces, unas altas, otras bajas, unas negras, otras blancas y muchas rotas.» (21) Y volviendo a Fresdelval, también allí Domínguez Berrueta observa que «ha crecido la yedra por entre las hendiduras de las piedras» (107), pero como sus antecesores vuelve a caer en la contradicción típica de los románticos: si por un lado las «remembranzas [son] dulces» (39) y la «poesía de las ruinas» —confiesa sobrecogido— «entra a puerta abierta por mis sentidos y por mi alma» (*ib.*); por otro, no tarda en sentir la indignación ante el estado lastimoso de estos templos, es así que surgen las «ansias de rescates» y las «maldiciones para tiempos y gentes demoledoras» (*ib.*), asimismo como el ímpetu por la conservación de los restos del pasado: «El convento, después de echar a los frailes, fue demolido. Esto es una señal de progresismo», comenta sarcásticamente. (37)

Tanto el artículo de la *Revista General de Enseñanza y Bellas Artes* como las *Crónicas Burgalesas* nos quitan de dudas sobre la pertenencia del profesor a la escuela romántica; aun así, hay que considerar que también todo lo que rodeaba al mismo Domínguez Berrueta, personas y circunstancias, formaba parte de semejante *modus*: no se olvide que su hermano, Juan Domínguez Berrueta, había publicado en 1916 una guía sobre el hogar nativo de ambos, Salamanca, denominándola “sentimental”<sup>513</sup>, adjetivo probablemente usado para rebatir a las guías “turísticas” que en ese primer tercio del siglo XX proliferaban.<sup>514</sup> En el interior, el lenguaje es marcadamente historicista al escribir don Juan (1938: 11) que en las «piedras» de las «casas solariegas, torres, palacios [y] caserones históricos de Salamanca» las «vidas arcaicas» dejaron «una

---

<sup>513</sup> La referencia completa de la primera edición es *Salamanca. Guía sentimental*, Salamanca, Imprenta de Calatrava, a cargo de Manuel P. Criado, 1916.

<sup>514</sup> El adjetivo, de larga tradición romántica desde el *sentimental journey* de Sterne, también aparece en algunos párrafos. Destacan, por ejemplo, los «paisajes románticos» como los restos del Monasterio de San Vicente, el solar del Colegio de San Pelayo y la huerta de Guadalupe, afortunadamente «olvidados de los restauradores» (18), o la referencia a algunos barrios antiguos de la ciudad, por debajo de los cuales fluye según Juan «vida sentimental». (52)

pátina espiritual»<sup>515</sup>; o vuelve a magnificar el pasado al mencionar unos «soñadores» que se «habrían refugiado» en esas casas salmantinas para recordar vidas pretéritas, voces arcanas, inefables.» (12) Y siempre de Juan destaca también el artículo publicado en *El Adelanto* el 12 de mayo del mismo año, titulado «Por tierras solares» y poniendo entre paréntesis que se trata de «impresiones de viaje». En este relato de su excursión en tren hacia Andalucía la herencia becqueriana se torna evidente al describir el cronista sus compañeros de viaje, compuestos tanto por tipos pertenecientes al *bon ton* de la modernidad, ahora ya cosmopolita —«un señor que pasea por el corredor con aire importante» y «su señora», la cual «dice que los trenes en Marsella iban más de prisa»—, como por el inevitable «compatriota» con su «aire pueblerino», que «al preguntarle el camarero que agua mineral deseaba» en la elegante «*dining room*» (y subraya «verdaderamente internacional»), pidió «su botella de vino». A causar impresión, obviamente, es también la velocidad del nuevo medio de transporte que «corre», escribe Juan, o mejor «vuela» por «esas tierras llanas» y «pasa por estaciones con nombres típicos».

Volviendo a don Martín, también los cinco homenajes publicados siempre en *El Adelanto* el 27 de noviembre de 1920 y a raíz de su muerte en Granada presentan un hondo romanticismo. Así recita la columnita a modo de introducción:

No podíamos negar la contribución de nuestro dolor, florecido en crisantemos de recuerdo, al que fue un día nuestro compañero en las *aventuras andariegas* [cursiva nuestra], fatigosas, de la Prensa salmantina, D. Martín Domínguez Berrueta [...]

Luego, en uno de los cinco, el entonces rector de la universidad de Salamanca Luis Maldonado, define las excursiones de Berrueta como un «sistema de pedagogía artística» anteponiendo al adjetivo “artístico”, que encierra en sí todo el ideal del viaje decimonónico, el sustantivo «pedagogía», de matriz gineriana, casi a confirmar que sí, hubo pautas románticas, pero sapientemente recogidas por la I.L.E.<sup>516</sup>

---

<sup>515</sup> Recoge justo este punto José Sánchez Rojas en su reseña del libro publicada el 12 de mayo del mismo año en el periódico *El Adelanto*: «El alma de las piedras de la ciudad dorada se revela a través de las páginas de este libro», escribe el periodista, llegando a revelar las «cosas pretéritas enterradas en el mar del olvido, personas y piedras [otra vez] que fueron [...]».

<sup>516</sup> Transcribimos aquí los títulos de los cinco homenajes, reunidos bajo el título de «Homenaje póstumo. En memoria del periodista salmantino Martín D. Berrueta»: «A la buena memoria de Martín D. Berrueta», del recién citado Luis Maldonado; «In Memoriam», del hermano Juan Domínguez Berrueta («Era el día de mi santo, largo día de Julio, lleno de sol canicular. Por las sendas sugeridoras que suben a la Alhambra, entre filas de árboles, ejemplares espléndidos de la Vega de Granada, subía inusitadamente un entierro. ¡Era un homenaje que los discípulos quisieron hacer al profesor fallecido! [...] ¡Era el día de

Otra figura que también respiró los aires románticos cálidamente sopladados por el catedrático fue uno de los alumnos que participó en las excursiones: José Montesinos. Aprendemos de Gallego Morell (2009: 351) que el que se habría convertido después en gran crítico literario<sup>517</sup> publicó una serie de artículos periodísticos entre junio y julio a raíz de la excursión veraniega por Castilla la Vieja en 1915. Estos relatos de viaje, publicados en el *Noticiero Granadino*, llevan el título de «Impresiones y comentarios»<sup>518</sup> y el estilo es muy decimonónico.<sup>519</sup> En la primera parte del relato (publicada el 30 de junio), Montesinos se califica a sí mismo y a los demás miembros del grupo como unos «peregrinos de arte por tierras de Castilla». Luego, añade que

es esta expedición un caso insólito, inusitado, inaudito, porque estos mozos que van a Castilla a estudiar las raíces de nuestro arte —entre los cuales figura el autor de estas líneas— no van a ella con espíritu lozano, incomprensivo de todo, que es característica de los turistas y *dilettantis*.

Aquí el futuro crítico parece retomar la cuestión de la “mirada comprensiva” (es decir relacionada con las sensaciones subjetivas) como eje de la renovación de la geografía moderna propuesta por Humboldt.<sup>520</sup> Se critican a los modernos turistas que conciben el viaje de modo superficial (los «*dilettantis*») ya que se encuentran muy lejos de la autenticidad de la «expedición». Ellos, sigue el partidario del buen catedrático, no son para nada «viajeros ávidos», y «quieren poner aquí —en el sentido de “trasladar”— todas [sus] impresiones.» Y al realizar una alabanza a su profesor añade: «Don Martín

---

mi santo! ¡El que iban a enterrar era mi hermano!»); «Berrueta, periodista», de Moisés Sánchez Barrado; «Milagro imposible», de Cándido E. Pinilla; y «Mis relaciones con Berrueta», de José M. Bartolomé.

<sup>517</sup> Sobre el trayecto profesional de Montesinos (sobre todo sobre sus intentos de contrarrestar la metodología formalista aplicada a los textos literarios) véase, al menos, Francisco Abad, «Trayectoria crítica de José Fernández Montesinos», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n. ° 6, 1997, 11-24.

<sup>518</sup> Informa Joaquín Parellada (2022: 488) que el periódico no fue *El Defensor de Granada* como inadvertidamente escrito por Gallego Morell (1975: 262), llegando también a invertir los sustantivos del título (“Comentarios e impresiones”). Para rectificaciones del error y repetición del mismo véase la nota n. ° 26, misma página, siempre de Parellada. Este último (*ib.*) da también detalles sobre las fechas de la excursión (entre el 24 de junio y el 10 de julio de 1915) y de los demás nueve participantes (entre los cuales Miguel Pizarro Zambrano y Rafael García-Duarte Salcedo).

<sup>519</sup> Siempre por Gallego Morell (1975: 263) nos enteramos de que la revista granadina universitaria *Lucidarium*, fundada por Berrueta, da la noticia del viaje afirmando que «tres de los alumnos hicieron de cronistas de la *expedición* [cursiva nuestra]». También *El Heraldo de Madrid* del 8 de julio de 1915 se refería a dicho viaje calificándolo como «expedición» (Gallego Morell, 1975: 262-263).

<sup>520</sup> No sabemos si Montesinos, entonces muy joven, haya escrito este adjetivo teniendo en mente la mirada comprensiva; lo más probable, siendo la geografía moderna tema de estudio de la I.L.E., es que le haya llegado alguna noticia indirecta por algún partidario de las ideas institucionistas, quizás el mismo Domínguez Berrueta.

no necesita presentación. Sea prólogo de nuestras impresiones —dispersas, volanderas, impresionistas— un elogio.» Nos parece evidente que el joven alumno sea consciente del concepto literario de “expedición decimonónica”, asimismo como de su pérdida del factor erudito (las impresiones resultas «dispersas, volanderas»). Aun así, lo repetimos, tanto Montesinos como los demás no podían sino adoptar semejante lenguaje como una licencia y nada más: la manera de viajar, como sabemos, había inexorablemente cambiado y lo más probable es que tanto él como el resto de los alumnos (entre los cuales, Lorca) en esos momentos se sintieran legitimados en hablar tal como lo habría hecho su propio mentor.

Las demás pautas de esta serie de artículos no difieren de las de sus predecesores: siempre el 30 de junio, Montesinos propone el tópico menosprecio de la corte y alabanza de la aldea, y al visitar Ávila observa que «en estos poblachones se vive una intensa vida sentimental que mejor se puede llamar vida que el tráfigo ruinoso de las grandes urbes», lo cual nos reenvía al «eterno tráfigo de las ciudades» becqueriano. Después de eso, no tarda en llegar una referencia directa al poeta sevillano ya que en el último artículo de la serie, publicado un mes después, escribe: «Toledo nos ha recordado numerosas obras de nuestra literatura romántica, a Bécquer y a Zorrilla». Y quizás pensando en los relatos del primero, añade: «Visitamos los sitios por donde pasaron la historia o la leyenda o entrambas unidas», hasta llegar a confundir ficción y realidad ya que «las impresiones se superponen en nuestro espíritu» y «se apodera de nosotros el vértigo»; lo cual parece justificar el hecho de que «las impresiones [estén] escritas al correr de la pluma.» Tampoco faltan las clásicas referencias a la vivencia de lo sublime ante los espacios prolongados y semioscuros: primero se percibe la sublimidad al traspasar el umbral de la catedral de la ciudad teresiana, cuyas «bóvedas [son] elevadísimas, góticas»; después, en las demás iglesias, las cuales son «inmensas, de recios pilares y tenebrosidad de catacumba» y con «las naves que se aluengan como un túnel.»

Pero los artículos de Montesinos no sólo revelan la herencia romántica impulsada por Berrueta, sino también una visión del paisaje, en especial el castellano, más perteneciente a los ideales de la I.L.E. Así, en la línea de Giner de los Ríos y Unamuno, en el artículo del 6 de julio hace referencia a los «extensos y llanos campos de Castilla»; luego, insiste en su gran amplitud (herencia de lo “sublime matemático”) mediante la adjetivación —«anchos, inmensos páramos castellanos»—, y al subrayar el típico color oro cuando «amarillean los vastos tablares de mieses maduras» nos recuerda a Reclus

cuando escribe que los de Castilla son «campos monótonos [y] tristonos.» Y que las circunstancias hayan sido favorables para recibir este influjo romántico-institucionista no queda duda, ya que en el artículo del 8 de julio Montesinos cuenta haber encontrado en Salamanca a Juan Berrueta, calificándole elogiosamente como «el último humanista» («hemos conocido al último humanista español —escribe— cronológicamente el último»).

Concluimos con las impresiones de Montesinos mencionando la parada, como era costumbre de don Martín, en Burgos (definida la «cabeza de Castilla») donde los “expedicionarios” visitan la Cartuja de Miraflores. En este artículo del 14 de julio, más allá de la comparación entre el monasterio de las Huelgas y la misma Cartuja («ambos retiros románticos», se apresura a especificar Montesinos) nos cautiva la parte donde el alumno subraya el contraste entre la austeridad que inspira el ambiente cartujano e, inferimos, el hecho de que los monjes se vean obligados a reprimir sus pasiones carnales:

¿Habrà nada que impresione más hondamente que una Cartuja? El pensar en las tragedias internas de estos monjes blancos nos distrae aun de la contemplación de estas obras de arte magníficas que la Cartuja de Miraflores atesora. Miramos fijamente a este hermano Jaime que nos acompaña. Quisiéramos ver lo que pasa dentro de ese cráneo, rasurado rigurosamente...

¿Qué el título del párrafo («Los dos extremos») más que a la diferencia entre los dos cenobios pueda referirse a una especie de “contraste sensual” entre lo prohibido y lo deseado? No lo sabemos, pero sospechamos que estas «tragedias internas» relatadas por Montesinos pudieron servir de inspiración al joven Lorca para su personal tema del “eros ahogado”; ya presente (y lo veremos) en su primer libro y convertido después en uno de los temas principales de su producción más conocida.

El análisis de *Impresiones y paisajes* tiene que llevarse a cabo bajo estos presupuestos; los cuales, si quisiéramos comprimirlos en extrema síntesis, se reducirían a dos factores: el primero es que para la germinación de este libro juvenil había sido necesaria la adquisición de la modalidad literaria del viaje decimonónico; el segundo, (estrictamente entrelazado con el primero) fue el vivir para Lorca una temporada fecunda impregnada de ese “romanticismo institucionista” que el entonces alumno tuvo que beber de las manos de Berrueta. Fueron estos dos puntos (y ninguno más) el caldo

de cultivo para el florecimiento del ejemplar de la imprenta Traveset: tan «escolar», sí, pero tan importante para el desarrollo de su obra sucesiva.

#### 7.4 *Impresiones y paisajes*: análisis del texto

Acabamos de decir que el primer libro de Lorca es el resultado de la cercanía de Domínguez Berrueta, la cual tuvo un peso mayor respecto a las demás lecturas que conformaban su personalidad como escritor. Si bien fue dedicado a su maestro de música, Segura Mesa<sup>521</sup>, el influjo del catedrático se nota en casi todos los párrafos. El mismo título, *Impresiones y paisajes*, no es sino la prolongación de la modalidad literaria empezada a mitad del siglo XIX cuyo término tan usado, la “impresión”, servía para anunciar su estilo subjetivista. Así que alegaciones como la de Soria Ortega acerca del título «muy poco original», o también la de Perellada (2022: 488), el cual considera *Impresiones y paisajes* nada más que una réplica de «Impresiones y comentarios» de Montesinos, no hacen sino confirmar el hecho de que Lorca conocía bien esta tradición literaria. Aun así, no considerar los demás influjos sería error grave, ya que algunos de ellos, como el modernista, incluso vienen nombrados explícitamente en algunos capítulos.

La “declaración de intenciones” acerca de los modelos usados la encontramos en el «Prólogo», en el que Federico realiza una especie de “desglose”:

Amigo lector, si lees entero este libro, notarás en él cierta vaguedad y cierta melancolía. [...] Todas las escenas que desfilan por estas páginas son una interpretación de recuerdos, de paisajes, de figuras. Quizá no asome la realidad su cabeza nevada, pero en los estados pasionales internos la fantasía derrama su fuego espiritual sobre la naturaleza exterior agrandando las cosas pequeñas, dignificando las fealdades como hace la luna llena al invadir

---

<sup>521</sup> El hecho de dedicar el libro a Segura Mesa y no al catedrático, como hubiese sido más lógico, causó la ruptura de la amistad entre este último y Lorca. En la parte titulada «Envío» al final de la obra leemos: «A mi querido maestro D. Martín Domínguez Berrueta y a mis queridos [...] que me acompañaron en mis viajes.» (García Lorca, 2017: 194). Recordará en una entrevista Ricardo Gómez Ortega (en Gibson, 1985: 185), uno de los compañeros, que «no es que nosotros le acompañásemos a Federico en *sus* viajes ni mucho menos. Es que todos nosotros, Federico incluido, acompañamos a don Martín.» Domínguez Berrueta, al recibir un ejemplar por parte de Federico en una carta contestó que «no me satisface el retenerlo en mi poder» (Archivo de los herederos de García Lorca en *ib.*: 185) y devolvió el ejemplar. En una entrevista de 1928 realizada por Ernesto Giménez Caballero, Lorca recordará: «Había recorrido España con mi profesor y gran amigo, a quien tanto debo, Domínguez Berrueta.» (García Lorca, 1997a: 336). También intenta solucionar el *impasse* el hermano Francisco al especificar que «los ensayos que figuran en *Impresiones* sitúan únicamente al autor ante el paisaje, jardines y monumentos, sin la anécdota del viaje académico [...]. No sé si mi hermano —concluye— siempre tímido en el fondo, pudo hacer algo para compensar la susceptibilidad del maestro. [...] He creído conveniente dejar aclarado un episodio por el que se me ha preguntado en más de una ocasión y que ha sido mal interpretado.» (Francisco García Lorca, 1980: 93).

los campos. [...] Hay que ser religioso y profano. Reunir el misticismo de una severa catedral gótica con la maravilla de la Grecia pagana. Verlo todo, sentirlo todo. En la eternidad tendremos el premio de no haber tenido horizontes. El amor y la misericordia para con todos y el respeto de todos nos llevará al reino ideal. (García Lorca, 2017: 57-58)

Aquí Lorca, probablemente por influjos indirectos, parece referirse al papel idealizador que tiene la imaginación al formular un recuerdo.<sup>522</sup> De hecho, el recurso usado es el de la “actuación por contrastes”, ya que la fría realidad (la que tiene su «cabeza nevada») viene a ser dulcificada —o, si tuviéramos que usar una expresión de unamuniana memoria, *difusa*— por el «fuego espiritual» de la fantasía. Sucesivamente, recurre al tópico del *ubi sunt* y con alguna que otra extrañeza sintáctica escribe que «es necesario ver por las plazas solitarias a las almas antiguas que pasaron por ellas.» (58)

Pero este “manifiesto” literario no se limita al influjo romántico, ya que en realidad abre más de un escenario: al hablar de *sacro* y *profano* («reunir el misticismo de la catedral gótica con la maravilla de la Grecia pagana»), se nota la influencia de Rubén Darío y de sus sincretismos<sup>523</sup>; luego, al mencionar la «apertura de horizontes» y la «misericordia para con todos» deja claro el influjo filantrópico de Giner de los Ríos (de matriz, como sabemos, krausista)<sup>524</sup>.

Una vez presentado este “manifiesto”, hay que desglosar estos tres macro-temas (el romántico, el institucionista y el modernista) en el detalle. Situémonos, de momento, en el título y en la expresión de ello en el interior del texto ya que en ausencia de ciertas circunstancias *Impresiones y paisajes* no existiría como tal. En primer lugar, leemos en el *Diario de Burgos* del 3 de agosto de 1917 que el primer título pensado por Lorca no era el que hoy figura, sino *Caminatas románticas por la España vieja*. Así aparece al

---

<sup>522</sup> Nos parece difícil que un Lorca tan joven hubiese podido tener acceso a las teorías de Addison sobre la imaginación; nuevamente, consideramos estas referencias como el resultado de las clases románticas impartidas por su profesor.

<sup>523</sup> El sincretismo rubendariano se repite también en una espléndida y personalísima oración que aparece en «Mística que trata del dolor de pensar»: «Juan de la Cruz que moriste de dulzura, ten misericordia de mí. Divino Antonio [de Padua] que moriste de sentimiento, ten misericordia de mí. Suave Rafael [de Urbino] que moriste de tanto placer, ten misericordia de mí [y aquí innegable es la referencia al paganismo]. Rubén Darío que moriste de sensualidad, ten misericordia de mí. Espíritus de los grandes, amparadme con vuestros perfumes de consuelo. Espíritus de espíritus, el mío en la hora de la muerte sea con los vuestros para todos los siglos de los siglos.» (García Lorca, 1997b: 541). Y siempre en la carta enviada a Adriano del Valle, incluso llega a abrazar el misticismo oriental: «Hago versos muy míos cantando lo mismo a Cristo que a Budha, que a Mahoma y que a Pan». (García Lorca, 1997a: 663) A tal propósito Francisco García Lorca (1980: 161) recuerda el interés de Federico por la filosofía india cuyas lecturas «se cruzaban con otras de místicos españoles».

<sup>524</sup> Ya se ha escrito en el capítulo VI que el concepto de “apertura de horizontes” y de paisajes (ningún ejemplo podría venir mejor que el del ancho paisaje castellano) es una metáfora de la “apertura social” krausista.

pie del relato de la visita al monasterio de San Pedro de Cardeña, especificando que dicho texto sería publicado sucesivamente en «el libro en preparación, prologado por el señor Berrueta»<sup>525</sup>. Las *caminatas románticas* desaparecerán como título; aunque Lorca no renuncia a ellas y las “traslada”, una vez impreso el libro, en el capítulo «Meditaciones»:

En estas *caminatas* [cursiva nuestra] sentimentales y llenas de unción por la España de los guerreros, el alma y los sentidos gozan de todo y se embriagan en emociones nuevas que únicamente se aprenden aquí, para que cuando terminen dejen la maravillosa gama de los recuerdos...(García Lorca, 2017: 63)

Ya sabemos que «el recuerdo» impregna de melancolía idealizadora lo vivido — «nos envolvemos de una luz suave y triste» (64) sigue Lorca— llegando al fin a la *dulcificación*. Aun así, durante este *descenso* hasta alcanzar la “cristalización” a la vez asistimos a un “movimiento contrario”, y «nos elevamos con el pensamiento encima de todo» (*ib.*). Lo que aquí vislumbramos es cierto conocimiento por parte de Lorca del tema becqueriano de la inspiración poética, una inspiración que coincide incluso con la anatómica del humano respirar ya que si el diafragma baja y “dulcifica”, el pecho abierto sube hasta lo ideal.

Volviendo al título, las *Caminatas románticas* se vuelven al fin *Impresiones y paisajes*; y que sea esto réplica o menos de los artículos de Montesinos colegimos que la de Lorca haya sido una decisión tomada más al final que al principio ya que es en la introducción a los «Temas», el capítulo añadido a toda prisa justo antes de la publicación del libro, donde Lorca explica en el detalle lo que es para él una “impresión”:

Al viajar van desfilando una serie interminable de cuadros naturales, de tipos, de colores, de sonidos, y nuestro espíritu quisiera abarcarlo todo y quedarse con todo retratado en el alma para siempre, pero somos muy pequeños y sin querer olvidamos. [...] Luego, cuando hemos reposado, todas las impresiones se van revelando, una con todo el esplendor que tenían, otras vagamente, confusamente, algo en que los recuerdos tienen tintas de crepúsculo ya casi muerto, una neblina azulada sobre las cosas que vimos... Luego unas impresiones

---

<sup>525</sup> A pesar de que en ningún momento encontraremos rastro de este prólogo, palpita en esas palabras la benéfica influencia de don Martín.

borran a las otras y forman una confusión de la que sobresale algo que nos hizo mucha mella... una cara de mujer... una torre con sol... el mar... (169-170)

Esta de Lorca nos parece una transposición (algo rudimentaria, aunque reconocible) de las becquerianas *Cartas literarias a una mujer* y de sus distintas fases del proceso de inspiración: primero, diría Bécquer, «se siente y no se escribe» ya que el ánimo está sobrecogido ante la vorágine de impresiones que se suceden una tras otra — «al viajar van desfilando una serie interminables de cuadros» escribe por su parte Lorca—; luego, «puros, tranquilos, serenos y revestidos», volvería a decir Gustavo Adolfo, se evoca lo vivido —«todas las impresiones se van revelando»—; y, finalmente, del torbellino de impresiones «sobresale algo que nos hizo mucha mella», como «una cara de mujer», «una torre con sol» o «el mar», visiones éstas ahora ya idealizadas, ahora ya *dulcificadas*.

También lo escrito en el capítulo «Sepulcros de Burgos»<sup>526</sup> denota cierto conocimiento del proceso de inspiración (al menos, de la primera fase) ya que según Lorca «el artista lo primero que debe tener en cuenta para la mejor comprensión de su alma es el primer golpe de vista o sea el conjunto del monumento» (121) ¿Y no corresponde esto al primer impacto del ojo, sinónimo de “impresión” que hiere el ánimo y que ocurre justo antes de la inspiración (o conexión de los *hilos de luz* nombrados por Gustavo Adolfo)?

Pero el proceso de inspiración no es el único tema reconducible al poeta sevillano, ya que hemos encontrado otros entramados narrativos en el que el andamio becqueriano es muy reconocible (es un Lorca «que no sabe moverse sin apoyaturas»). De manera general, Laffranque (1967: 32) habla de un «authentique romantisme dans la mesure où il reconnâit sa dette [su deuda] envers Gustavo Adolfo Bécquer», mientras Díaz-Plaja (1961: 75-76) vislumbra en algunos párrafos descripciones que recuerdan «los templos de España de Gustavo Adolfo». Del capítulo más largo del libro, titulado «Monasterio de Silos», siempre Díaz-Plaja escribe que tiene «carácter de relato legendario, [cuyo tono] se asimila mejor al estilo del romanticismo becqueriano.» (76) Pero hay más, ya que ese capítulo dedicado al monasterio de Santo Domingo de Silos y escrito a raíz del cuarto viaje con Domínguez Berrueta<sup>527</sup>, más que poseer un tono legendario (sin restar

---

<sup>526</sup> La primera parte del capítulo («La ornamentación») apareció con variaciones en el *Diario de Burgos* el 31 de julio de 1917 titulada «Notas de estudio. La ornamentación sepulcral».

<sup>527</sup> Colegimos que el grupo saliera de la ciudad predilecta del profesor (como es lógico) para dirigirse al monasterio. De hecho, en la carta que Federico envía a sus padres al lado de la fecha (23 de julio de 1917)

este carácter) no es ni más ni menos que una evidente transposición de las cartas primera y segunda *Desde mi celda*<sup>528</sup> centrada principalmente en el cambio de un medio de transporte a otro. Estamos de acuerdo con Klibbe (1983: 15) cuando dice que «various sections might be possibly mistaken for Bécquer's own words» ya que Lorca usa lo mismos recursos narrativos que el autor de las cartas más famosas de *El Contemporáneo*. Uno va hacia Veruela y otro hacia Silos, eso sí, pero con trayecto análogo: desde el mundo de la «modernidad» hasta lo «ancestral permanente».

Pero entremos ahora en el vivo del texto lorquiano: el primer medio al que sube el grupo de Berrueta es el automóvil; al fin y al cabo, igual de moderno que el famoso tren de 1864 que de Madrid iba a Tudela. Sin embargo, si la frase de Bécquer acerca de la «sensación insoportable» pudo generar dudas sobre la fascinación (o menos) ejercida por la moderna locomotora<sup>529</sup>, aquí Lorca sin mucha matización afirma que

hay que salir de Burgos en esos odiosos automóviles incómodos, que van jadeando ansiosamente con la enorme balumba de maletas y sacos de viaje. Ante el auto se abre el gran ángulo de la carretera, que se pierde en el confín, con sus filas de álamos esbeltos y rumorosos. (García Lorca, 2017: 93)

Se sentirá Lorca aliviado al bajar del medio —«por fin se descansa al dejar el automóvil»<sup>530</sup>—, perdiéndose esto «en las lontananzas [y] gritando horrorosamente» (94). No queda duda de que la experiencia le haya resultado desagradable; aun así, ¿se da acaso cuenta Federico que ese torbellino de visiones, que esas imágenes que corren rápidas en una «cinta silenciosa de claridad cegadora» (Bécquer en *Caso de ablativo* hablaba de la «cinta oscura e interminable») serán *visión necesaria* para que sobresalga, en pleno fervor romántico, «ese torreón guerrero de piedra gris, solo, a la salida de un pueblecito» (94)? ¿Y sabe Federico que justo esa visión, la torre «de piedra gris», será la que luego *cuajará* (se cristalizará) convirtiéndose en visión idealizada? Lorca lo ha aprendido de la tradición: son las visiones repentinas las que *hieren* la imaginación

---

pone «Burgos». En el cuerpo del texto leemos: «Dentro de unos días me voy a Santo Domingo de Silos, uno de los monasterios más famosos en la antigüedad por su escuela de canto llano y por ser un edificio del siglo XIII de un valor artístico incalculable y lleno de leyendas de reyes y de pajes. Está situado en los picos de la sierra de la Demanda, lugar poético y agreste.» (García Lorca, 2017: 241-242)

<sup>528</sup> A decir verdad, Díaz-Plaja habla de «leyendas y cartas cuyo estilo está también presente en estas jóvenes *Impresiones*» (*ib.*), pero sin especificar (sobre todo en la parte relativa a las «cartas») más.

<sup>529</sup> Véase hipótesis de Rodríguez-Fischer y nuestras sobre la carta primera *Desde mi celda* en la p. del capítulo V de esta tesis.

<sup>530</sup> En la carta fechada 1º de agosto desde el monasterio, siempre a sus padres Lorca escribe: «Ya no me tengo de sueño... estoy rendido de tanto coche y automóvil para llegar aquí...» (García Lorca, 2017: 243-245)

(«[...] envueltos en esa nube de ruidos, de objetos y de colores» leemos en *Caso de ablativo*), para luego cristalizarse y quedarse para siempre en el poso de la memoria.

Pero pronto hay que cambiar medio de transporte; así que una vez bajados del automóvil el grupo de Domínguez Berrueta se dispone a coger «una diligencia desvencijada y pobre, tirada por tres bestezuelas llenas de mataduras donde se cebaban las moscas» (46) (a pesar de no subrayar el estado deplorable del animal de carga, nos hallamos prácticamente en el *ómnibus* de las cartas de Gustavo Adolfo). Una vez dentro, siempre en la línea becqueriana Lorca pasa a describir los tipos en su interior: «unas mujeres con niños en brazo», que recuerdan «la madre y la hija» de *Desde mi celda*; «otro jovencito con gafas enormes con aire de seminarista», segunda versión del «estudiante de Seminario» de Gustavo Adolfo; y «un cura con la sotana verdosa y sin afeitar» (94), que por un lado parece el contrario del *gentleman* inglés, «afeitado y limpio», por otro, cuando se dispone a «roncar beatíficamente, con la boca entreabierta y moviendo el vientre con ritmo ridículo» (95), una variación del gracioso corregidor aragonés de *Desde mi celda*, el cual «a los pocos minutos —recordaremos— roncaba como un bendito». Cierra este variopinto cuadro de costumbres «el mayoral [que] arreaba graciosamente el ganado con una voz de armoniosa virilidad gutural» (94) y cuyo desagradable canto — «un cuplé espantoso, de una fea chulería madrileña» (95)— se entremezcla con el ruido de los «cascabeleos de los animales» (*ib.*) mientras «blancas nubes de polvo envolvían al coche» (94) (volvemos aquí a la epístola de Jovellanos, con sus ruedas «sobre el carril pendiente y pedregoso» y los «ejes rechinantes»). Sin embargo, es puramente lorquiana la empatía hacia las bestezuelas de carga, una de las cuales aparece con «una formidable expresión de dolor» y (96) desencadenando por lo tanto las amargas reflexiones de Federico:

¡Pobre animalejo simpático y trabajador, que recorres estos caminos siempre en los inviernos crueles y los estíos espléndidos! ¿Quién creerá que eres más noble y digno que estas genticillas que chillan siempre llenas de egoísmos? ¡Pobre víctima de nuestro Dios, condenada para siempre a llevar y traer gentes que ni siquiera te miran! ¿Quién creerá que eres más buena, santa y digna de admiración que muchísimos hombres? (96)

Ese «santa» nos reenvía a la *santidad* de las manos de los campesinos humildes en el autobiográfico *Mi pueblo* (ese «pueblecito muy callado y oloroso de la vega de

Granada»). En este manuscrito de 1916<sup>531</sup> Federico escribe: «Vuestras manos son más santas que las mías» (1997b: 849), provocándole esta constatación de la miseria que aflige a algunos una sensación que define «caos espiritual». (858)

Pero volvamos al trayecto hasta Silos, ya que mientras Federico lleva a cabo estas consideraciones de carácter filantrópico, la diligencia sigue su camino por sitios pintorescos en los que «serpentea el camino por el monte haciendo curvas y pendientes rápidas» y en el medio de una «monotonía solar»<sup>532</sup> (García Lorca, 2017: 96), llegando al fin a Covarrubias. Este pueblo en la provincia de Burgos tiene el mismo aspecto de “nobleza decaída” que la Tarazona becqueriana: los «rincones» son «magníficos y de añejo carácter», el «mesón» se halla una vez cruzada «una puerta ojival en que impera un escudito» (al igual que la entrada de la «posada» de Tarazona con su «medio punto de piedra carcomida y tostada [y] en cuya clave luce un escudo») y las «casas» son «antiguas, desvencijadas y panzudas, con escudos hasta los dinteles más humildes». Sin embargo, asistimos a la misma escena naturalista descrita por Bécquer ya que «hay en las puertas de las casas unas mujerucas fracasadas, con los ojos hundidos en las arrugas amarillas de su piel», unas «figuras humanas retrepadas en las paredes» y todo, en definitiva, tiene «el amargo sello del aburrimiento trágico de la población.» (97-98) Luego, «la plaza principal tiene armonía de leyenda guerrera» y la «hierba, esa artística enamorada de lo antiguo, orla con su cinta verde al palacio abandonado y ruinoso [del conde Fernán González]». (98) Este escenario pintoresco a lo Chateaubriand excita la mente del viajero, así que al contemplar la torre de doña Urraca la fantasía echa a volar:

Es la leyenda incompleta, o a mí no me la contaron... Sólo me dijeron, señalándome el sitio: «Ahí estuvo emparedada mucho tiempo la infantina doña Urraca por orden de su padre»..... «Pero, ¿por qué?»... Y el señor acompañante no lo sabe decir. (98)

Y sin que se ese cuento se le vaya de la cabeza, Lorca vuelve a reiterar: «Una infantina medieval emparedada por su padre... ¿Sería por amor tal vez? No lo sabía el señor acompañante, pero mejor está así.» (*ib.*) Como vemos, de las impresiones decimonónicas Lorca retoma también la voluntaria falta de erudición ya que todos los

---

<sup>531</sup> No sabemos la fecha exacta, aprendemos por Gibson (2020: 78) que «es posible que mientras escribía [Federico] *Mi pueblo*, Antonio Segura Mesa ya estuviera en su lecho de muerte. Falleció el 26 de mayo de 1916.»

<sup>532</sup> Término más unamuniano que becqueriano, forma parte de esa combinación sustantivo + adjetivo que consideramos de gran interés y que destaca respecto a una prosa «a ratos torpe» y que «resiente de incorrecciones, anacolutos y discordancias». (García-Posada en García Lorca, 1997: 30) Sin duda, anticipa el talento del dramaturgo que hoy todos conocemos.

sentidos están empeñados en captar las impresiones del momento: si en la diligencia era el oído el que registraba el ruido de los cascabeleos, los chasquidos y las voces; ahora es la vista la que se recrea en los “accidentes” de la arquitectura castellana; ayudada esta última por la imaginación, que *añade* un cuento con sabor a mito. Y *es mejor así*, escribe Federico, porque vocación del viajero romántico no es centrarse en la reseña analítica, sino sumirse en el ensueño artístico y legendario.

Toca ahora el último tramo del trayecto hasta llegar al monasterio. A diferencia de Gustavo Adolfo, que llega a Veruela «atalajado en una mula como en los buenos tiempos de la Inquisición y el rey absoluto», Lorca debe «tomar el coche otra vez. Y «a la salida del pueblo comienza la gran cuesta por la que hemos de subir...». (100) La imaginación se encuentra otra vez sobreexcitada y el silbido del viento de la sierra, que «suenan con ruido dramático», parece susurrarle más y más historias: es «un viento de leyendas de ánimas y de cuentos de lobos» y un «viento lleno de poesía popular, cuyo encanto miedoso nos enseñó la abuela al conjuro de sus cuentos» (102). Y también aquí encontramos el consabido duermevela, durante el cual «se levantan ensueños maravillosos de ciudades medievales», «murallas de oro formidable como encantados castillos de leyendas de brujas» y «evocaciones de antiguas construcciones orientales». (*ib.*) Quizás sea esto «el carácter de relato legendario que se asimila al tono becqueriano» mencionado por Díaz-Plaja, ya que, en efecto, ciertas referencias nos recuerdan «El monte de las ánimas» en el primer caso (los «cuentos tenebrosos» recitados a la lumbre de la chimenea y el «viento que gime» la noche en que Alonso sale a buscar el lazo perdido<sup>533</sup>); y, en el segundo, la construcción del castillo de Trasmoz a raíz del hechizo del nigromante de la carta séptima *Desde mi celda*.

Y después de tanto vaivén, al fin, el grupo de Berrueta llega a Silos: «Después de varias calmas de mutismo interior —escribe Lorca en plena expectación por lo que habría visto de allí a poco— apareció ante mi vista el antiguo monasterio» (104): «*Ecco apparir Gierusalem si vede*» escribiría en plena sublimidad Bécquer, por vislumbrar «medio ocultas entre el follaje oscuro de sus verdes alamedas y heridas por la última luz del sol poniente —creando aquí un efecto de *difusión* lumínica— las vetustas murallas y las puntiagudas torres del monasterio».

---

<sup>533</sup> Parece que Lorca quedara fascinado por esta leyenda becqueriana incluso antes. De hecho, en *Mi pueblo* recuerda que «cuando daban las ánimas yo tenía mucho miedo y me iba a la cocina para oír contar cosas de almas en pena que refería el viejo pastor mi compadre», el cual le contaba «leyendas tan fantásticas y llenas de poesía que me hacían temblar y pensar en Dios y, al dormirme, cualquier ruido que sintiera me parecía que eran almas del otro mundo.» (García Lorca, 1997b: 849-851)

Desde este punto en adelante (que coincide con el final de la primera carta *Desde mi celda*), Lorca se dedica a describir el entorno y la vida cistercienses (reanudándose con la segunda). Hallándose en la parte baja del claustro, recalca nuevamente los pasos de Gustavo Adolfo al escribir que en ese «rincón de antigüedades vivientes» se percibe todo el conjunto de «leyendas románticas de monjes y guerreros» y la «emoción de lo pasado». Luego, imbuido del influjo hegeliano, contempla las que define «historias de tormentos artísticos grabadas en piedra.»<sup>534</sup> (107-108) Estas palabras de Lorca también nos recuerdan el dualismo tradición/piedra del artículo «Roncesvalles», siempre becqueriano (2004: 631), en el que el poeta sevillano escribe que «la atmósfera de la tradición [«los recuerdos confusos de siglos y de gentes que han pasado»]» en el claustro de la colegiata de Roncesvalles «se respiran en átomos impalpables».<sup>535</sup> Y de hecho, Federico enseguida pasa a describir el pétreo sepulcro que allí se encuentra: «En una pared del claustro duerme un caballero de nobleza castellana, que fue el héroe de una hermosísima gesta de amor» (109) («las estatuas de los guerreros y abades más ilustres» del claustro verolense). Finalmente, se detiene en la descripción analítica de los capiteles románicos cuyos «dibujos», comenta el joven alumno en una especie de contradicción, «son de una sobriedad complicada»<sup>536</sup>: destacan los «tallos vegetales», las «hojas raras», los «acantos varios», las «enredaderas exóticas», las «plantas míticas desconocidas», las «estilizaciones vegetales» y las «representaciones de animales», las cuales corresponden a las «mil fantásticas y caprichosas creaciones de la imaginación [del] arte misterioso de la Edad Media» descritas por Bécquer. Aun así, hay que subrayar la divergencia de posiciones hacia el catolicismo, ya que si la de Bécquer aparece «unerringly orthodox» y «owing some debt to Chateaubriand who restored and popularized interest in the Church» (Klibbe, 1983: 46), la de Lorca, a pesar de ser «[transida] de la más honda tradición» (Díaz-Plaja, 1961: 69) desembocará más tarde en la más punzante denuncia.<sup>537</sup> Estamos entonces de acuerdo que la de Federico es más

---

<sup>534</sup> También en este caso, más que un conocimiento directo de Hegel pensamos en una probable lectura de los tomos monumentales decimonónicos (como la *Historia de los templos de España*) en los que las obras artísticas realizadas en «piedra» se presentan como expresión de la historia. Otra vez, creemos que se trata de un caso de *asimilación* indirecta de ciertas corrientes filosóficas.

<sup>535</sup> Las palabras de Gustavo Adolfo parecen resumir la compenetración entre opuestos sobre el que se rige el pensamiento filosófico: la tradición *espiritual* se revela a través de los átomos: es decir, lo incorpóreo adquiere la *materialidad* de lo corpóreo.

<sup>536</sup> El “oxímoron” quizás sea referido al hecho de que la decoración románica, a pesar de sus elementos fantásticos, no deja de ser más sobria que el caprichoso barroco, estilo arquitectónico aborrecido por los viajeros románticos.

<sup>537</sup> En el «Grito hacia Roma» de *Poeta en Nueva York* espetará: «Pero el viejo de las manos traslúcidas / dirá: amor, amor, amor, / aclamado por millones de moribundos» (García Lorca, 1996: 562); lo cual es

bien una «religión que entra por los ojos por medio de una plástica popular» (*ib.*), cuya ornamentación no deja de fascinarle por su carácter cuasi mítico y ligado a la tradición.

Ahora bien, hasta aquí la narración coincide *in toto* con la de las cartas de *El Contemporáneo*. Sin embargo, al describir las mil y fantásticas criaturas que completan la decoración vegetal empezamos a notar un gradual despego del tono becqueriano; si no el modo analítico de presentación “en serie”, sí en el tono alusivo sexual de una decoración que, aun románica, mucho recoge del mundo sensual pagano:

En medio de lo de la fauna de tallos y hojas aparecen en algunos capiteles arpías de pesadilla con cuerpos de búho, con alas de águila, con cabezas de mujer..., y estos pájaros se muerden unos a otros, juntando sus bocas, antechocando sus alas, en espantosas inversiones de expresión inverosímil... En otros estas escenas están formadas por animales extravagantes, que se muerden las colas unos sobre otros con marcada expresión sexual, de un sexualismo satánico, formando trinidades espantosas de tortura carnal. (García Lorca, 2017: 110)

La marcada acentuación del aspecto sexual en esta descripción artística nos pone ante dos hechos: por un lado se nota la influencia de Rubén Darío —«todos los poetas españoles, comenta Gallego Morell (2009: 352), «vivían entonces su sarampión rubeniano»—; por otro, el manierismo a lo Darío no es sino excusa para expresar disimuladamente cuestiones puramente personales, como el *shock* sufrido durante la pérdida forzosa de su inocencia infantil (el edén de Fuente Vaqueros) y la inevitable entrada en el mundo adulto: el del «sexualismo satánico», el de las «trinidades espantosas de tortura carnal», el que induce, en otras palabras, a tentación. Y si *En mi pueblo* Federico hablaba claramente de esta desazón al confesar que «la trama de la vida» había desflorado «mi virginal pureza», arrancándole «las ilusiones y el candor de niñez» (García Lorca, 1997b: 867)<sup>538</sup>, ahora lo hace de una manera más propia del escritor, *transfiriendo* sus inquietudes a un elemento del entorno (en este caso los

---

denuncia hecha poesía de la falta de recuperación «de un sentido cristiano profundamente insertado en lo social» (Lozano Miralles en García Lorca, 2017: 49), tema éste especialmente finisecular.

<sup>538</sup> Lo mismo habría escrito Unamuno (2021: 165) en *La tía Tula*, cuya larga gestación de la novela (de 1902 a 1921) coincide con los años del Lorca joven: «Hay que hacerse niño para entrar en el reino de los cielos», remarcando más adelante la *pureza* de la infancia (sinónimo de *limpieza*, no sujeta a las *manchas* carnales de la vida percedera): «Los niños no son, como los mayores, ni hombres ni mujeres, sino que son como los ángeles.» Sobre el tema, *cf.* también Maurer (1986: 19) que define la de Lorca una «lucha continua entre el espíritu y la carne»; Gallego Morell (2009: 10), que habla de un «adolescente abrumado de sí mismo»; y García-Posada (1996: 12), que aún más claramente menciona la «tragedia del hombre adulto que no quiere serlo», con el resultado de unos escritos juveniles (los de Federico) «reveladores del fantasma de la carne y de la pasión» (13).

retorcimientos bestiales esculpidos en un capitel) que se vuelven entonces en metáfora del *yo*.

Y bajo estos presupuestos, no es de menos el episodio sucesivo a esta descripción metafórico-artística, el de la *performance* musical ejecutada al órgano. Aquí Federico, una vez finalizado el sugestivo canto gregoriano que como «enorme columna de mármol negro [...] no tiene solución» (112) (desatando así la sublimidad ante la sensación de “continuidad infinita”)<sup>539</sup>, se acerca al monje sentado ante el viejo instrumento, le nombra a Beethoven —cuyo «apellido inmortal sonó a cosa nueva en sus oídos» (114)— y tras sentarse él mismo ante «los teclados místicos con patina amarillenta», da inicio a lo que queda en su memoria del «allegretto de la séptima sinfonía». (115) No había dado más que «tres compases» que «apareció en la puerta del camerino el fraile que contó las leyendas en el claustro», y «tapándose los ojos con las manos con acento de profundo dolor» exclama: «¡Siga usted, siga usted!»». (*ib.*) Lorca lo describe como un «monje apasionado», cuyos ojos

tenían toda la amargura de un espíritu que acababa de despertar de un ensueño ficticio, para mirar hacia un ideal de hombre perdido quizá para siempre. Ojos los suyos de españoles centelleares [sic], cobijados por las cejas que ya le empezaban a nevar. Ojos los suyos de inteligencia, de pasión, de lucha constante... Al dejar de sollozar el órgano, salió sin decirnos nada y se perdió escaleras abajo... (*ib.*)

¿Puede que aquí Lorca esté contestando a los interrogantes de Montesinos y sea ésta la «lucha constante» que tiene lugar en ese «cráneo» frailuno, «rasurado rigurosamente»? Si es que sí, el tema del *eros* típicamente lorquiano (el que habría de desarrollarse plenamente en las tragedias) no sería de atribuir únicamente al influjo de Rubén Darío —a ese «temblor de deseo y fiebre santa» de los *Cantos de vida y esperanza*<sup>540</sup>— sino también (¡o sobre todo!) a las *Impresiones y comentarios* de Montesinos publicados dos años antes en el *Noticiero Granadino*.

---

<sup>539</sup> Por efecto de la cercanía con Segura Mesa, también en este caso Federico presenta una prosa «llena de influencias muy marcadas del lenguaje musical» (Francisco García Lorca, 1980: 168): «Hay exageraciones de solemnidad catedralicia en el canto... —escribe Federico— Hay una danza caprichosa y extrañas de notas, huyendo de la modulación sentimental. [...] Quiere la melodía elevarse por encima de todas las cosas existentes. Entonar cánticos de alabanzas muy serenos, muy reposados, pero muy lejos — y aquí hace clara referencia a la sublime abstracción exenta de la fisiología de la carne— de la tragedia del corazón.» (García Lorca, 2017: 113)

<sup>540</sup> El título completo de la antología poética de Darío es *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, cuya primera edición remonta al año 1905, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Remitimos la espléndida edición de Alberto Acereda, Ricardo de la Fuente

Más adelante, Lorca capta el erotismo que impregna el ambiente a través de las múltiples impresiones que le llegan al oído, es así que los «ruidos de sayales», el «tintinear de rosarios», los «cuchicheos misteriosos», las «escalas cromáticas que se apagaban en terciopelos profundos» y los «silencios fuertes que sonaban a caricias de la inquietud», (105) expresan todo el ideal de los silencios cargado de esperas —definido por Federico como «silencio sonoro» (*ib.*)— y de secretos ocultados por miedo a la imposición social. Lorca reitera el concepto en el otro capítulo frailuno, titulado «La Cartuja» (de Miraflores, siempre en la provincia de Burgos) y escribe que al pasar delante de las celdas, todo «huele a sufrimientos y a pasiones ahogadas» (81)<sup>541</sup>; adelantando así el que luego se habría convertido en el más conocido tema del “eros ahogado”: ese deseo sensual, de acuerdo con la historia del amor en occidente<sup>542</sup>, que aumenta desmesuradamente en los entornos cargados de prohibición (y paradigma de eso, es el entorno conventual).

Y siempre delante de las celdas, Federico reflexiona sobre el fatal engaño sufrido por estos monjes, que creyeron «[adivinar] un estado de quietud espiritual [y] un algo encantado donde sepultar sus deseos», y en cambio «no lo consiguieron» ya que el voto de castidad hizo «seguramente [que] reflorieran sus pasiones de una manera exquisita.» (81) El ambiente cerrado no elimina la tentación de la carne y al «silencio» impuesto («y más silencio») se contraponen una «gran sensualidad»: «¡Enorme pesadilla la de estos hombres que huyen de las acechanzas de la carne y entran en el silencio de la soledad, que son los grandes afrodisiacos!» (84) Tenemos, otra vez, a un Federico en ciernes: esta prosa joven «anuncia, anticipa, avisa», escribe García-Posada (en García Lorca: 1997: 30-31), ya que este «silencio de la soledad» será el mismo que Bernarda

---

Ballesteros y Juan Pascual Gay: Rubén Darío, «*Yo soy aquel que ayer no más decía*». *Libros poéticos completos*, coordinación de Ricardo de la Fuente Ballesteros y Francisco Estévez, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, 499-594.

<sup>541</sup> En la edición de Lozano Miralles (en García Lorca, 2017: 261-262) encontramos el manuscrito (el «dorso de unas papeletas electorales, las mismas que usa para otros textos») asociado al capítulo de *Impresiones y paisajes*. Colegimos que la primera hoja tiene el título de *Cartuja. Clausura* que parece posterior al manuscrito; con la misma letra, en cambio, aparecen *Mística cuadro a lo* (tachado “mística”) y *Cuadro a lo Fray Angélico*. En el texto, en efecto, aparece el retrato literario de un ángel parecido a los pintados por el Beato de Fiesole. El lenguaje es pictórico: «De la obscuridad de oro y perla surge la figura de un ángel blanco y rosa. [...] Sus alas son de plumas rojas, y su túnica de luz violácea.» (261). El ser purísimo de luz sirve de contrapeso al monje allí presente que por su parte realiza un *mea culpa*: «Sonó en ángelus, el monje se inclinó, elevó las manos al cielo, y se golpeó el pecho.» (262) Es evidente que para más de un autor a caballo entre los dos siglos el rasgo estilizado de Fray Angélico constituyera el símbolo de pureza extrema en contraposición a las acechanzas de la carne. Lorca usará el sustantivo “mística” en su serie, prácticamente contemporánea a la redacción de su primer libro (véase García-Posada en García Lorca, 1997: 9) titulada *Místicas (De la carne y del espíritu)*.

<sup>542</sup> Ya tuvimos ocasión de hablar de la concepción amorosa occidental tomando como referencia el estudio de Denis de Rougemont *El Amor y Occidente*.

Alba impondrá a sus hijas al final de la tragedia, vencido sin embargo por «el grande afrodisiaco» encarnado por Pepe el Romano.

Pero la dicotomía del eros ahogado no se desarrolla únicamente en el monasterio cerrado (que bien se presta a ello) sino también al aire de la ciudad abierta. Es el caso de «Baeza»<sup>543</sup>, donde los «pasos [que] se oyen *palpitar* [cursiva nuestra] perdiéndose en la oscuridad» (56) parecen sugerir algún amorío que hay que secretar; asimismo como las «escaleras ahumadas de algunos pardos torreones que no se sabe dónde van», dejando presagiar que algo prohibido pudiera ocurrir allí encima. Y luego se vuelve a adelantar el tema de la *casa cerrada* (la de Bernarda Alba) al nombrar unas «casas doradas con vítores ininteligibles (también vuelve el tema de la nobleza decaída) que «tienen una fortaleza y un mutismo conventual» mientras fuera corren lentas «las horas lujuriosas del mes de junio».<sup>544</sup> (58) Lo mismo ocurre en su Granada donde se desarrolla, según la ingeniosa expresión del mismo Lorca, una «tragedia de contrastes». Por un lado hay

altares, rejas, casonas enormes con aires de deshabitadas, miedosos aljibes<sup>545</sup> en donde el agua tiene el misterio de un drama íntimo, portalones destartalados en donde gime un pilar entre las sombras [...] [y] calles solitarias que nadie las cruza y en donde tarda mucho una puerta en aparecer..., y esta puerta está cerrada [;] (144-145)

por otro, a los «dramas íntimos» («¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!» tronará Bernarda al final del tercer acto) y a las «puertas cerradas» contraponen toda la airosidad de las «madrugadas divinas de Granada»:

El sol aparece casi sin brillo... y en ese momento las sombras se levantan y se van..., la ciudad se tiñe de púrpura pálida, los montes se convierten en oro macizo, y los árboles adquieren brillos de apoteosis italiana. (142)

---

<sup>543</sup> Se trata de la primera parte del capítulo «Ciudad perdida». Aprendemos por Lozano Miralles (en García Lorca, 2017: 275) que salió una primera versión (con variaciones) en la revista granadina *Letras* el 30 de diciembre de 1917 con el título «Impresiones de viaje II. Baeza: la ciudad».

<sup>544</sup> Aunque el texto hable de «horas del mes de julio», colegimos que estas impresiones corresponden al viaje de mayo de 1917 con destino a Baeza y Úbeda y que Lorca haya escogido el mes más caluroso del año para mejor contrastarlo con el «mutismo conventual» de las casas de la ciudad. De todos modos, no descartamos un eventual pasaje por la ciudad andaluza durante el cuarto viaje realizado en julio de 1917 (con destino Palencia, Burgos y Valladolid) ya que, como observa Gallego Morell (2009: 349) «Berrueta llevaba [a los jóvenes alumnos] a su Castilla natal haciéndoles pasar por la puerta andaluza de Baeza».

<sup>545</sup> Un «aljibe» es la tradicional cisterna andaluza de origen árabe. Expresa bien la idea de «lugar cerrado».

Vuelve entonces la *pittura di luce* (eso es, un «brillo de apoteosis italiana») a lo Fray Angélico, la de la claridad difusa y desmaterializadora para entregarse alma y cuerpo al *abierto infinito*.<sup>546</sup> Y siempre en Granada volvemos a encontrar el contraste *sacro/profano*, el que contrapone «el órgano dulcemente tocado en un convento» y «la salutación divina de Ave María Stella» al «hombre con blusa azul [enfrente del convento] [que] maldice espantosamente» y a «unas prostitutas de ojos grandes, negrísimos, con orejas moradas, con los cuerpos desgarrados y contrahechos por la lujuria [que] dicen a voz en cuello obscenidades de magnificencia ordinaria». (146) Y de esta ambientación mugrienta destaca la descripción extrema de la llamada «canéfora de pesadilla»: «una figura espantosa cubierta de andrajos y con ojos amarillentos por las bilis», con «vientre muy abultado como de eterno embarazo», los «brazos caídos», unas «manos viscosas», una «pupa amarillenta [que] mostraba toda su maloliente carroña y un «ojo horrible [que] derramaba lagrimas sobre ella».<sup>547</sup> (148-149) Añade al final, sobrecogido por la fantasía, que figuras de este tipo «son [de] las que preparan bebedizos hechos con víboras», y que «por ellas las madres ignorantes y supersticiosas cuelgan a sus críos cuernos dorados y estampas benditas para librarlos del mal de ojo» (García Lorca, 2017: 149-150), descripción cargada de imaginario popular en la que nos parece vislumbrar de nuevo el modelo de las cartas *Desde mi celda*, en concreto los cuentos supersticiosos de la sirvienta Lorenza sobre las brujas de Trasmoz.

Las impresiones de la ciudad, en cambio, son tantas y tan variopintas que Lorca las define como un «gran barullo extraño»: «hay perfumes de sol fuerte», de «cera», de «incienso» y de «madreselva», pero también de «vino», de «macho cabrío», de «orines» y de «estiércol». (147) ¿Qué es lo que de este torbellino quedará perpetuamente en el alma de Lorca? No lo sabemos; aun así, conocemos el *cómo* ocurre, ya que de esta vorágine de impresiones hay algo que *herirá* su ánimo de especial manera, cristalizándose en la memoria y quedando *factum* idealizado, no ya sujeto («¡Por fin!» exclamaría Unamuno) a las alteraciones del tiempo. Y por encima de esta «oración constante» y de esta «blasfemia eterna» (147) que es Granada (no solo por encima, sino

---

<sup>546</sup> Ya hablamos de la «*tendencia* incontrolable al *derretimiento*, a la  *fusión* y a la *dilatación*» de Unamuno, tal como escribía Blanco Aguinaga (1959: 35).

<sup>547</sup> Es probable que Lorca se inspirara en las visiones monstruosas que inducen a tentación de las hagiografías de los santos («Podía ser animal raro o hermafrodita satánico», «carne sin alma o medusa dantesca», «ensueño de Goya o visión de San Juan»), de las que hace una recreación también en el apartado «Visión» de la «Mística que trata de la melancolía»: «En la roca hay abierto un gran agujero cuya entrada la guardan dos monstruos de carne roja con rabo y patas de lagarto y con un solo ojo amarillo y derramando lágrimas de fuego [...]. Su cabeza es una bolsa de carne transparente llena de salamandras vivas que pugnan por romper la envoltura.» (García Lorca, 1997b: 550)

abarcándolo todo, en pleno estilo krausista), Federico observa las «madrugadas divinas» (144) que inundan de luz la «ciudad magnífica y gloriosa».<sup>548</sup> Expresión sonora de ellas, el tañido de las campanas que bendice las «oraciones» y perdona las «blasfemias». Las de la catedral envían sus primeras notas a las otras del Albaicín, dando inicio a un celestial concierto que resuena en toda la vega:

Hay mil voces de campanas que suenan de muy distinta manera. Algunas veces claman en tono grave las campanas sonoras de la Catedral, que llenan los espacios con sus ondas musicales... Estas se callan... y entonces les contestan varios campanarios albayzineros que se contrapuntan espléndidamente. Unas campanas vuelan como locas derramando pasión bronceada hasta fundirse a veces con el sonido del aire en un hipar anhelante... Otras viriles fugan sus sonidos con las lejanías... y una más reposada y devotamente, llena de unción sacerdotal llama a rezar muy despacio, con aire cansado, con la filosofía de la resignación... Las otras campanas que volaban locas de apasionada alegría se callan de repente... pero la campana reposada sigue con aire de reproche... ella es la vieja que reza... y riñe a las jóvenes por sus anhelos que nunca tendrán realidad... (151-152)

En estas impresiones auditivas, cada tañido de las campanas se asocia a una fase de la vida del hombre: las de menor tamaño «vuelan locas de apasionada alegría» como adolescentes retozonas; reprochadas sin embargo por la adulta, cuyo tañido solemne y lúgubre «llama a rezar muy despacio», con «la filosofía de la resignación.» Y natural parece que ésa «que llama a rezar quejumbrosamente» sea dirigida por «algún viejo sacristán lleno de manchas de cera», o por «alguna monja que la muerte olvidó» (152); mientras «aquellas [...] que habían sonado como locas de entusiasmo», sean «echadas a volar» por «los acólitos traviosos de las parroquias» o por «las novicias juguetonas», que aún «tienen ansias de reír [y] de cantar». (152) Por otro lado, también en la sección de los «Jardines» describiendo el jardín «conventual», Lorca habla de una «novicia», que cuida el único «rosal [que] hay en todo el recinto» (símbolo éste de juventud fugitiva), la cual «todavía no ha tenido tiempo de entristecerse...». (159) Este juego de correspondencias recorre todo *Impresiones y paisajes*: si las campanas pequeñas lanzan gritos de alegría, lo mismo hacen las mujeres de «Mediodía de agosto»<sup>549</sup> que como las protagonistas de un lienzo de Rubens «chillan [cursiva nuestra] de placer bañándose en

---

<sup>548</sup> Esta adjetivación revela cierta confianza de Lorca con la *pittura di luce*. A “delatarle” es el uso de la expresión citada arriba, la de «apoteosis italiana»: difícil es no pensar en una referencia directa a la *claridad divina* toda difusión a lo Fray Angélico, tan valorada entre los neoplatónicos y los herederos de éstos.

<sup>549</sup> Es uno de los textos de la antología añadida al final del libro, la de los «Temas».

el río al sentir el frescor del agua lamiendo sus vientres y sus senos.» (180) Es más, ya que al igual que las novicias con sus «ansias de reír», nos parece escuchar las risas de una de esas «mozuelas», que «sale desnuda y se tuerce el pelo» mientras «las demás, maliciosas, le arrojan agua al vientre». (180) Y los modelos de referencia nos parecen claros: si es posible el pictórico de Rubens y los demás sensualistas del barroco, no tenemos dudas sobre el literario rubendariano con su «divina Eulalia [que] con sus ojos lindos y su boca roja, / ríe, ríe, ríe.» (Darío, 2018: 407)

Volviendo a las campanas, que el joven Federico se sintiera especialmente fascinado por ellas lo demuestran otros párrafos de *Impresiones y paisajes*; un ejemplo es «el ángelus tocado por las campanas cascadas y viejas de la ermita» (184) mientras «el sol solemne y bueno, recortado en el azul del cielo, se hunde vagamente en un terso ombligo del monstruoso vientre serrano»<sup>550</sup> (183-184). Otro es «la campana del convento —de nuevo en Silos— [que hace] jugar con su bronce a los sonidos lejanos de las sierras (104); o «el meloso sonido de campanas que zumba en los oídos sin cesar», otra vez en Baeza. ¿Que esta especial atención a los estímulos auditivos sea hija de las sinestesias típicas modernistas? ¿Y qué significación tiene, en lo específico, la campana? ¿Puede que sus evocadores tañidos sean metáfora de los versos poéticos? En *Fantasia simbólica* (coetánea de las *Impresiones*) al infundir alma y voz a la granadina campana de la Vela le hace decir: «Yo soy el corazón del poeta y mis sonidos son sus latidos.» (García Lorca, 1997b: 40) Lo que sí sospechamos es que el que el “responsable” sea de nuevo Domínguez Berrueta, ya que ninguno como él, dada su cercanía con el alumno y escritor en ciernes, hubiera podido tener mayor influjo. La prueba son las ya nombradas *Crónicas Burgalesas*, donde hay un capítulo enteramente dedicado a las campanas (mudas) de una iglesia en ruina (no especifica cuál) y que, por lo tanto,

tenían en tristeza al más hermoso alegre valle, que las había oído tocar muchas veces a gloria, alborozando la campiña, vistiendo de gala y de fiesta a los sencillos aldeanos, y que también

---

<sup>550</sup> No sabemos desde qué punto de la península Lorca haya gozado de este bonita puesta de sol, así que la «ermita» queda sin más especificación. Sin embargo, aprendemos por Lozano Miralles (en García Lorca, 2017: 300) sobre la existencia de una primera versión del texto cuyo título es «Crepúsculos», texto escrito en el dorso de la “hoja 12” de otro manuscrito, titulado «Mística en que se trata de una angustia suprema que no se borra nunca» con fecha «16 de mayo de 1917». Dada la coincidencia entre *Impresiones y paisajes* y las *Místicas*, puede que los dos textos se hayan escrito en fechas muy cercanas, quizás el mismo día (de allí la presencia de los dos en una sola hoja). Por lo tanto, como en mayo de 1917 Lorca se disponía a emprender el tercer viaje con Domínguez Berrueta con destino a Baeza y Úbeda, puede que «el monstruoso vientre serrano» pueda referirse a la sierra de Cazorla, situada cerca de ambas ciudades.

sintió penas cuando las campanas voceaban agonía y muerte. (Martín Domínguez Berrueta, 1911: 7)

Y a hacer de contrapeso a las campanas “silenciosas”, Domínguez Berrueta nombra las campanas de la catedral de Burgos que suenan durante la fiesta grande de la patrona: «qué campaneó más alborotado y jubiloso» se escucha, y «qué algarabía de campanas chicas y grandes, todas sonando a la vez, cada cual en su tono y escala.» (43) El catedrático volverá a hablar de las campanas catedralicias («¡Es mi Catedral! ¡Mi vida!») en el artículo publicado *post mortem* en la revista *La Esfera* del 30 de julio de 1921:

¿Habéis oído sus campanas? [Las de la catedral] Hay días en los que quieren ellas sonar muy lejos y sus voces de salmodia parece que vienen, que vuelven pegando [sic] sus ecos en las cumbres y en los altozanos. Otros días, cuando alborotan alegres o cuando lloran, sus campanadas caen muy adentro del sentido, su música de regocijo de Iglesia y de dolor amoroso entran muy adentro del alma del pueblo. Las torres plenamente abiertas dan al problema de la música de las campanas el aire que pide, las ondas de infinita extensión y de clamor profético.<sup>551</sup>

Creemos muy plausible que Lorca haya tenido acceso al libro del catedrático; o, al menos, que este último haya leído algún párrafo durante sus clases. El caso es que Federico incluso retoma el tono exclamativo, y al final del párrafo como para imitar a su profesor escribe: «¡Son magníficas, son maravillosas, son espléndidas y múltiples las sinfonías de campanas en Granada!» (García Lorca, 2017: 152). Pero las campanas son también tema de largo recorrido decimonónico, así que puede también que el joven alumno se haya inspirado una vez más en Bécquer; en concreto, en «El Monte de las Ánimas» que se presenta como una verdadera y propia sinfonía literaria de tañidos: «La noche de difuntos —escribe Gustavo Adolfo (2004: 129)— me despertó a no sé qué hora el doble de las campanas [...]»; y, más adelante: «¿Oyes? Las campanas doblan, la oración ha sonado en San Juan del Duero, las ánimas del monte comenzarán ahora a levantar sus amarillentos cráneos de entre las malezas que cubren sus fosas...» (132)

---

<sup>551</sup> Para más detalles sobre los artículos de Domínguez Berrueta dedicados a la catedral burgalesa y sobre sus anotaciones escritas para el libro en preparación acerca de este grandioso templo (proyecto, por otro lado, nunca llevado a cabo) remitimos los dos artículos de María Jesús Jabato Dehesa, «Martín Domínguez Berrueta y la Catedral de Burgos (I): los artículos de prensa» y «Martín Domínguez Berrueta y la Catedral de Burgos (II): el cuaderno de notas del profesor», *Boletín de la Institución Fernán González*, respectivamente n.º 247, 2013/2, 307-331 y n.º 248, 2014/1, 49-75.

Sea como sea, creemos que tanto para Domínguez Berrueta como para Lorca, las campanas hayan constituido la clave para abrir el cofre de los recuerdos: más vibración tendrán sus tañidos, mayor será su poder evocador.<sup>552</sup> No pasan desapercibidas tampoco las campanas de la catedral de Baeza, que «llenan sus ámbitos de acero y dulzura» en una plaza de «formidable expresión romántica». (García Lorca, 2017: 131) Más adelante, siempre en la línea de la evocación exclamará que «el abolengo de melancolías que nos enseña la antigüedad» no es sino una «borrachera espléndida de — otra vez— romanticismo». (134)

Aun así, después de la descripción cargada de ensueño platónico generado por las evocaciones de las campanas, Federico pasa a un plano más realista. El tono se vuelve de repente cargado de acritud al comentar que «el Alcalde [de Baeza] [ha propuesto] al consejo urbanizar la plaza —«tremenda palabrota», puntualiza— arrancando el divino yerbazal», «cercando la fuente de jardinillos ingleses» y «quién sabe si pensando levantar en ella un monumento a don Julio Burell».<sup>553</sup> Es probable, sigue el digno alumno del buen catedrático, que «en esa plaza soñadora y suavemente funeral algún día veremos un kiosco espantoso donde tocará la música pasodobles, cuplés de Martínez Abades, y habaneras del maestro Nieto». De igual manera, habrá «cemento catalán» en lugar de esas «reliquias arquitectónicas» con todo el sabor del «encanto viejo», con el resultado de una «visión artística deplorable». (132) Se nota como frente a los cambios urbanísticos propios de la época de la modernidad<sup>554</sup>, aquí Lorca demuestre un fervor hijo del conocido tópico sobre la conservación de los restos del pasado, aunque filtrado y adaptado por alguien cronológicamente más cercano que los viajeros románticos: el «excéntrico que abominaba de lo moderno» Ganivet. El modelo, de hecho, es un ensayo de carácter conservador titulado *Granada la bella* que mucho impacto tuvo en el joven alumno. Frases como el «sacrificio de aquella antigua y venerable iglesia», «este rincón pintoresco» o «estotro monumento arqueológico» para que «tal o cual calle tenga una vara más de anchura» o sea «recta y no angulosa» están directamente reflejadas en

---

<sup>552</sup> No hay duda que para Lorca (1997b: 844) el de las campanas fuera un sonido familiar, perteneciente a su niñez. De hecho, en *Mi pueblo* recuerda como las rejas de su casa natal «[sonaran] a campanas» y «cuando mis amiguitos y yo tocábamos en ella con una barra de hierro y su sonar nos volvía locos de alegría y simulábamos tocar a fuego, a muerto y a bautizos...» Y siempre en el ámbito idealista alemán, Comellas (2015: 200) escribe que el poder evocador de las campanas «crea una correspondencia con lo sagrado», es decir «un encuentro espiritual entre lo terreno y lo celeste».

<sup>553</sup> Julio Burell fue Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y Ministro de la Gobernación en 1917, año en que Lorca redactaba *Impresiones y paisajes*.

<sup>554</sup> Ya vimos como el paso de la tradición a la modernidad en una España en plena evolución se diera ya a mediados del siglo XIX y como Bécquer, antes de Lorca, reflejara este cambio a través de sus impresiones escritas.

algunos pasos de *Impresiones y paisajes*, como los dedicados al «jardín romántico»<sup>555</sup>, que «pronto desaparecerá», comenta con amargura Federico (2017: 161-163), ya que según las líneas directrices de la urbanística progresista «hay que borrar las obras de los otros siglos». La que Ganivet define «epidemia del ensanche» (¡perniciosa!) no sólo afectará a las ciudades, sino también a sus vergeles, cuya nativa sinuosidad pintoresca será sustituida por los rigores de lo «recortado y simétrico».

También hay que añadir que la aversión de Lorca a las alteraciones urbanas también se debe a la visión, aún muy anclada en su espíritu de escritor en ciernes, de la “Granada romántica”; cómplice de esta visión, el aún vigente orientalismo a lo Villaspesa, autor de *El alcázar de las perlas* del año 1912; orientalismo «a punto de desaparecer», como observa Gibson (2020: 64), pero que «aún daría coletazos e incidiría en el primer Lorca». Asimismo, (e hijo de este último) el ideal del *carmen* granadino, el jardín «rodeado de altas tapias que lo protegen de las miradas ajenas» (*ib.*: 71) y, por esta razón, cargado de misterio.<sup>556</sup>

De carácter más realista y menos romántico son también las injusticias sociales que Lorca pudo observar desplazándose de un sitio a otro durante las excursiones. Al enumerar las analogías que hemos encontrado entre este primer libro y las cartas de Bécquer, ya hemos subrayado la tristeza sentida por Federico al constatar el maltrato y la explotación de las «bestezuelas» de tracción. Luego, una vez que Federico y su grupo se encuentren rodeados por las inmensidades de Castilla, sus ojos se volverán hacia las condiciones paupérrimas de los tipos que infunden vida y alma al paisaje. El ejemplo más representativo se halla en un no especificado «Mesón de Castilla»<sup>557</sup>, situado en «una colina dorada al lado del río de plata de la carretera» (69). Aquí Lorca empieza a describir «los niños mocosos [que] había en la puerta» —«de éstos que tienen siempre un pedazo de pan en las manos y están llenos de migajas»— junto a «un gallo sultán

---

<sup>555</sup> El capítulo «Jardín romántico» forma parte de la ya nombrada arriba serie titulada «Jardines». Parte de su introducción (donde se define el jardín como «relicario [de] todas las escenas románticas», como «algo superior» y como un «cúmulo de almas, silencios y colores») nace como capítulo del manuscrito *Fray Antonio (poema raro)* (se compruebe en García Lorca, 1997b: 744-746). Al igual que los «Temas», la sección de los «Jardines» no presenta una colocación geográfica definida.

<sup>556</sup> José María Balcells (1983: 315) habla de la «savia latente del *carmen* literario» que circula benéfica por *Impresiones y paisajes*; y nosotros por nuestra parte no tenemos dudas de que descripciones de jardines definidos por Lorca «para el olvido» o como «bloque verde con secretos negruzcos» (García Lorca, 2017: 158) se rehagan a ese ideal de vergel típico de su Granada.

<sup>557</sup> Aparecido el 22 de agosto de 1917 en el *Diario de Burgos* con algunas variaciones respecto al libro. Si bien el artículo aparece después del cuarto (y último) viaje con Berrueta en julio de 1917 con visita a Palencia, Valladolid y Burgos reúne en especial manera toda la serie de impresiones recibidas durante el segundo viaje (del 15 de octubre al 8 de noviembre de 1916) donde el itinerario castellano es más completo (Ávila, Medina del Campo, Salamanca, Zamora, Astorga).

arrogante, con sus penachos irisados, rodeado de lujuriosas gallinas [y] coqueteando graciosamente con sus cuellos.» (69) Al entrar en el interior del mesón, Federico recalca aún más el tono naturalista al describir las paredes como «mugrientas de pringue sebosa», con una «negrura amarillenta incrustada en sus boquetes» y «por los cuales asomaban sus estrellas de seda las arañas.» A continuación, a las impresiones visivas se unen las de los demás sentidos:

Quando callaban el aire y los niños, sólo se oía el aleteo nervioso de estos insectos y los resoplidos del mulo en la cuadra cercana. Luego, un olor a sudor y a estiércol que lo llenaban todo con sus masas sofocantes. En el techo, unas sogas bordadas de moscas señalaban quizá el sitio de algún ahorcado; un mozo soñoliento por el mediodía se desperezaba chabacano con la horrible colilla entre sus labios egipcios, un niño rubito quemado del sol jugueteaba al runrún de un abejorro; otros viejos echados en el suelo como fardos roncaban con los desquiciados sombreros sobre las caras [y] en el infierno de la cuadra los mayores hacían sonar los campanillos al enjaezar a los machos [...]

El escenario cargado de decrepitud recuerda el de Covarrubias, con el mesón en cuya «puerta ojival impera un escudito» en las cercanías de las «mujerucas fracasadas de los ojos hundidos», y reenvía una vez más a la fonda turiasonense descrita por Bécquer en *Desde mi celda*. Aun así, hay términos de interesante adjetivación como los «labios egipcios» de los campesinos, que al sugerir la imagen de una tierra abrasada y seca cual es Castilla revelan un influjo determinista más propio de la I.L.E. Y lo mismo pasa al describir el almuerzo de los campesinos, es decir unos «panes morenos como de cuero» que cogían éstos «con las manazas de piedra» (71), sugiriendo el «cuero» el aspecto seco del llano tostado por el sol y la «piedra» el aspecto pedregoso y áspero. Al reforzar nuestras hipótesis sobre el influjo institucionista encontramos la descripción del espíritu de estos «tipos castellanos»<sup>558</sup>, definidos por Lorca «muy finos y comedidos» (72) al igual que Reclus los definía de aspecto «grave» y con «actitud de noblesse». Y

---

<sup>558</sup> También Klibbe (1983: 41), al analizar algunos pasos de la obra, habla de ellos como de «a *cuadro de costumbre* [cursiva nuestra] from the nineteenth century». Aun así, hay que matizar la cuestión del costumbrismo porque si Ariño Colás escribe que los tipos de *Recuerdos y Bellezas de España*, tanto pintados como descritos, se ponen en evidencia «no tanto por su valor en sí mismas, sino por su importancia para comprender mejor el legado artístico y monumental», también en este caso las figuras castellanas retratadas por Lorca se encuentran *en función* del paisaje en el que se criaron, sobre todo teniendo en cuenta todas las implicaciones relativas al *volksgeist*/determinismo. A tal propósito, queda pendiente un análisis de la *funcionalidad* de los tipos humanos en los cuadros de costumbre, asunto diferente respecto a los tipos a lo Mesonero Romanos o lo Larra.

más cercano que Reclus, el mismo Unamuno, que en *En torno al casticismo* los retrata como figuras con «continente sobrio» y con una manera de conversar «pausada».

La influencia unamuniana se nota aún más cuando Federico escribe que en la fonda los campesinos aparecían en «desfile» y «todos iguales» (*ib.*) como si de siluetas se tratara (pasando en contraluz y volviendo a pasar, en inacabable procesión) mientras alguien «tatareaba entre dientes una monorrítmica canción» (esos «cantares lentos, monótonos y tristes» escuchados por Unamuno), sugiriendo *de facto* esa sensación de “infinita lentitud” que el rector de Salamanca iba buscando como respuesta al *memento mori*.<sup>559</sup> Al remarcar el ritmo pausado, notamos también cierta insistencia en dejar constancia del pasar de las horas: «Y fue sonando la una y la una y media y las dos, y todo igual», y luego «las dos y media, y todo igual», para dar «las tres... y las cuatro...» (*ib.*); asimismo como el presentar, en igual desfile que los hombres, los «asnos tristes, aburridísimos, cargados de retamas y golpeados por rapaces» y los «bueyes uncidos», que «marchan muy lentos entornando sus enormes ojazos de ópalo azul con voluptuosidad dulcísima». <sup>560</sup> (*ib.*)

Y a este cuadro humano hace de marco la grandiosa planicie: en pleno estilo gineriano —se justifica así la «clara filiación noventayochista» (Lozano Miralles en García Lorca, 2017: 31)— en San Pedro de Cardeña Lorca habla de la «sublime unidad de las tierras castellanas» que se muestra «en su solo y solemne color» (87), es decir el «alma de oro» encendida «con el sol de la tarde» (88). Tal como había observado Unamuno durante sus andanzas, la *luz difusa* dilata el espacio y estiliza el ambiente: «ciega el oro de la tierra» (73), torna a observar Federico en «Mesón de Castilla», los «colores» son «trigueños» (69), el «campo» tiene «polen amarillento» (68) y por doquier, tal como escribe en «Ávila»<sup>561</sup>, hay una «enorme calma solar». Y como es

---

<sup>559</sup> No sabemos si Lorca leyó *En torno al casticismo*; aun así, en otra carta a Adriano del Valle fechada 19 de septiembre de 1918 Federico (1997a: 664) le pregunta al poeta: «¿Ha leído usted los últimos ensayos de Unamuno? Léalos; gozará extraordinariamente...». Ya que los ensayos de *La España Moderna* se publicaron en el año 1895 (por lo tanto es imposible que fueran los «últimos») puede ser que Lorca hubiera leído algún texto de Unamuno parecido, o (y es lo más probable) que hubiera bebido una vez más de las benéficas manos de Domínguez Berrueta.

<sup>560</sup> Para los animales de carga, además del modelo becqueriano Eutimio Martín (1986: 131) sugiere el de Victor Hugo y alega el ejemplo del poema «Le Crapaud» donde se habla de «un chariot très lourd / Trainé par un vieux âne éclopé, maigre et sourd [...]» y el paralelo fragmento de *Melancholia* en *Les contemplations*, donde se nombra un «cheval triste». Sin embargo, también nos parece notar una referencia al «pio bove» de Giosuè Carducci y a los dulcísimos versos en el que el poeta se dirige directamente al buey: «L'agil opra de l'uom grave secondi: / Ei t'esorta e ti punge, e tu col 'lento / giro de' pazienti occhi rispondi.»

<sup>561</sup> Este capítulo se rehace a una primera versión manuscrita titulada «Impresión de viaje. Ávila» (García Lorca, 2017: 253-254) en el que se nota un estancado patetismo romántico («Era una noche negra y

obvio, la sobria arquitectura de estas «augustas y solemnísimas ciudades de Castilla» (63) se alimenta de la luz del astro naciente y, al igual que los campos en el que nacieron y del que se encuentran rodeadas —«un color de oro viejo os besaré siempre bajo la fuerte caricia de vuestro sol» (63)—, aparecen todas bañadas en amarillo: desde el «retablo de la portada» (siempre de la catedral de Ávila), que «está lleno del sol de la tarde» (67), hasta otra «iglesia dorada», que en las «calles llenas de quietud y oro del crepúsculo» se transforma en un «inmenso topacio». (68) Tampoco faltan los demás colores cálidos: es así que «la ciudad se tiñe de color anaranjado» (37), los campos castellanos tienen «un ritmo rojo y aplanador» (61) y, abarcando un lenguaje cuasi-surrealista, en los «montes de trigos olorosos brillan las arañas y en las lejanías brumosas el sol pone unos rojos cristales opacos.» Sobre este lenguaje metafórico animal (el relativo a las «arañas») en el que se vislumbran los primeros atisbos de vanguardismo, García-Posada (en García Lorca, 1997: 31) lo relaciona con las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, «vanguardista por excelencia»<sup>562</sup>; aunque error sería desprenderlo del fondo tradicionalista de los cancioneros. Estamos totalmente de acuerdo con Andrés Soria Olmedo (2004: 35-36) el cual hace notar que la depuración y abreviación típica del surrealismo otra cosa no es, al fin y al cabo, que *coincidencia* con esos motivos elementales, « eminentemente sintéticos » de la lírica popular (Bécquer escribiría que «la poesía popular es la síntesis de la poesía»); lírica de la que Lorca, por otro lado, nunca se habría despegado.<sup>563</sup> (87)

Volviendo al discurso institucionista, no se podría darlo por cerrado sin nombrar a otra figura que con el joven Lorca tuvo un contacto directo: Antonio Machado. Relata el *Noticiero Granadino* del 15 de junio de 1916 (primer viaje con Domínguez Berrueta) que tras llegar el «jueves ocho el grupo de alumnos de Teoría de las Artes [...] con los catedráticos señores Berrueta y Gómez Izquierdo» y tras «tomar las impresiones de conjunto y de ambiente», una vez en el Instituto donde el poeta enseñaba francés «el insigne Machado haciendo una excepción imponderable en su modo de vivir silencioso y modesto accedió a los ruegos del señor Berrueta y en una charla de fuerte intimidad

---

lluviosa [...]», «El viento modulaba fúnebres y miedosas tocatas», «Las callejuelas retorcidas y extravagantes eran como los tubos de un gran órgano [...]») luego desaparecido en el libro.

<sup>562</sup> En *Impresiones y paisajes*, encontramos más de un caso en el que se usa el lenguaje metafórico animal: ejemplos son las «ondulaciones suaves de reptil», de los montes de Granada; o las calles retorcidas del Albaicín, como «tentáculos ondulantes».

<sup>563</sup> Sobre el compromiso entre tradición/innovación, Guillermo de Torre (1961: 177) escribe que «García Lorca no se sentía urgido a cortar ninguna amarra retrospectiva». También Jorge Guillén (en García Lorca, 1955: XLIX) definía su poesía como «tradicional y novísima a un tiempo» ya que incluso en las arbitrariedades del surrealismo late la tradición popular.

leyó escogidas composiciones suyas». A pesar de que no se especifique cuáles fueron estas «escogidas composiciones», la huella noventayochista de *Campos de Castilla* se refleja en *Impresiones y paisajes*. Es más, por Gallego Morell (2009: 335-336) aprendemos que tras el viaje a Baeza en la primavera de 1917 (tercer viaje con Domínguez Berrueta<sup>564</sup>) Lorca habría leído el ejemplar de las *Poesías completas* machadianas<sup>565</sup> poseído por Antonio Gallego Burín<sup>566</sup>, compañero excursionista. El influjo del retraído poeta del «torpe aliño indumentario» es entonces incontestable. Y en *Impresiones y paisajes*, el ejemplo más evidente es el capítulo «Un hospicio de Galicia», donde Lorca relata la visita al hospicio compostelano de Santo Domingo de Bonaval. El texto aparece como una perfecta trasposición en prosa del poema de Machado «El hospicio», y el crudo realismo es acompañado por un tono de conmiseración hacia las paupérrimas condiciones de los huéspedes de la casa de acogida:

Es el otoño gallego<sup>567</sup>, y la lluvia cae silenciosa y lenta sobre el verde dulce de la tierra. [...] La ciudad está callada. Frente a una iglesia de piedra negriverdosa, donde los jaramagos quieren prender sus florones, está el hospicio humilde y pobre... Da impresión de abandono el portalón húmedo que tiene... Ya dentro, se huele a comida mal condimentada y pobreza extrema. El patio es románico... En el centro de él juegan los asilados, niños raquíticos y enclenques, de ojos borrosos y pelos tiesos. Muchos son rubitos, pero el tinte de la enfermedad les fue dando tonalidades raras en las cabezas... Pálidos, con los pechos hundidos, con los labios marchitos, con las manos huesudas pasean o juegan unos con otros en medio de la llovizna eterna de Galicia... Algunos, más enfermos, no juegan y sentados en recachas están inmóviles, con los ojos quietos y las cabecitas amagadas. Otro hay cojito, que se empeña en dar saltos sobre unos pedruscos del suelo... Las monjas van y vienen presurosas al son de los rosarios. Hay un rosal mustio en un rincón. (García Lorca, 2017: 189-190)

---

<sup>564</sup> Durante este tercer viaje, tal como indica el biógrafo de Machado Miguel Pérez Ferrero (2009: 117) se produce un segundo encuentro con don Antonio, que leyó al grupo pasos de «La tierra de Alvargonzález». A continuación, y como de costumbre, Lorca se sienta al piano. *Cfr.* también Gibson (1985: 162) y Lozano Miralles (en García Lorca, 2017: 23-24).

<sup>565</sup> En dicho ejemplar de 1917 se encuentra un manuscrito escrito por Lorca clasificado por Martín (1985: 253) como el «primer manifiesto poético» («hacia el bien de la literatura» diríamos nosotros), titulado *Sobre un libro de versos*.

<sup>566</sup> «En el de la primavera de 1917 Lorca tiene ya escrito una parte de su libro en el que recoge las notas de su viaje a Castilla y Galicia como hizo Fernández Montesinos, como hace el otro compañero de excursiones Luis Mariscal, como recogió en libro Gallego Burín *-Poema del convento-* muchos de los recuerdos de sus correrías artísticas con Berrueta.» (Gallego Morell, 2009: 354). Para el intercambio de cartas entre Lorca y Gallego Burín remitimos Antonio Gallego Morell, «Unas cartas de García Lorca a Antonio Gallego Burín» *Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada*, n.º 73-81, 1967, 73-81.

<sup>567</sup> Cronológicamente, el relato correspondería a la segunda excursión realizada con Berrueta (con destino a Castilla y Galicia) realizada justo en otoño (octubre-noviembre) de 1916.

El escenario nutrido de *pathos* (parece que la lluvia gallega llore ante el triste destino de estos huérfanos<sup>568</sup>) y la piedad sentida por estos niños «raqúuticos y enclenques, de ojos borrosos y pelos tiesos» —«a un ventanuco asoman, al declinar del día, / algunos rostros pálidos, atónitos y enfermos» escribía Machado<sup>569</sup> (1912: 27)— deja pronto paso a la denuncia social (queda implícita la vocación igualitaria de la I.L.E.); y después de esta descripción de «espectros humanos», el joven alumno espeta:

Me dio gran compasión esta puerta por donde han pasado tantos infelices... y es preciso que sepa la misión que tiene y quiere morir de pena, porque está carcomida, sucia, desvencijada... Quizá algún día, teniendo lástima de los niños hambrientos y de las graves injusticias sociales, se derrumbe con fuerza sobre alguna comisión de beneficencia municipal donde abundan tanto los bandidos de levita y aplastándolos haga una hermosa tortilla de las que tanta falta hace en España... (García Lorca, 2017: 190)

Se explicaría entonces como la consabida empatía de Federico hacia los más desamparados (sin duda algo innato de su propia personalidad) haya sido también espoleada y nutrida por los ideales institucionistas (Machado habría escrito la España «de la rabia y de la idea»); ideales, por otro lado, a los que don Antonio demostraba apoyo incondicional.

Pero las transposiciones de los poemas de don Antonio que actúa Lorca convirtiéndolos en “prosa impresionista” no acaban aquí, ya que el mismo capítulo «Un hospicio de Galicia» reenvía a otro relato, no incluido en el libro, titulado «Impresiones del viaje. Santiago» y publicado en la revista *Letras* el 10 de diciembre de 1917.<sup>570</sup> En el texto, se describen de manera pormenorizada las impresiones vividas a bordo del tren para llegar a Galicia:

[...] andar y andar... siguen grandes praderas de un verde luminoso (297) [...] Y andar y andar... por un lado del tren siguen las montañas cubiertas de verde [...] Andar... andar... el sol en las estaciones; todo el mundo muy abrigado... hace frío... andar, andar...

---

<sup>568</sup> En la «Mística en que se trata de Dios», Lorca (1997b: 613) reitera ambas imágenes y en una personalísima oración dirigida a Jesús escribe: «No nos abandones silencioso en los brazos del mal. En las calles hay niños desnudos llorando bajo la lluvia, pobres harapientos medio desnudos lamentando una eterna canción.»

<sup>569</sup> Con el incontrovertible modelo machadiano, completamos entonces la información otorgada por Klibbe (1983: 109) que en la descripción de estos desamparados, objeto de la profunda empatía de Lorca, vislumbra modelos literarios como «Dickens, Balzac and Hugo».

<sup>570</sup> Véase Lozano Miralles (en García Lorca, 2017: 299).

¡El sol! ¡Qué gusto cuando se tiene frío calentarse por los tibios rayos del sol! [...] Me recuesto en el blando asiento y al sol del traque traque del tren me adormilo... ¡qué gusto!...y andar... andar... pasan, en visión cinematográfica, montes, prados, cielos, agua... (297-298)

A primera vista, podría creerse que también estas “impresiones” sean calco de las cartas becquerianas de *El Contemporáneo*: los «montes, prados, cielos y agua que pasan en visión cinematográfica» serían enésima transposición de «la línea del horizonte, que ya se alzaba, ya se deprimía, imitando el movimiento de las olas» de la carta primera *Desde mi celda*. Y es más, ya que al llegar Lorca a Redondela —«¡Redondelaaaa!... dice una voz chillona que se oye de lejos» (298)— y expresar cierto enojo ante la idea de realizar un trasbordo —«No sé qué tienen los trasbordos: qué antipáticos...» (*ib.*)— casi nos parece oír a Gustavo Adolfo hablar en *Caso de ablativo* de un «malestar indefinible en el estómago» ocasionado por el vaivén interminable del *wagon*. Sin embargo, hay pasos en este relato de viaje que sugieren algo más: cuando Federico escribe «me acomodo en un asiento y poquito a poco me voy quedando dormido» (*ib.*), ¿no se acercan estas palabras a los versos de «En tren» de *Campos de Castilla* «Luego, el tren, al caminar, / siempre nos hace soñar»? (Machado, 2016: 130) Y cuando el granadino vuelve a escribir que «el tren va a gran velocidad» —un poco más abajo, reitera: «el tren corre triunfal» (García Lorca, 2017: 298)— ¿no nos parece oír a don Antonio exclamar, siempre en *Campos de Castilla* «El tren camina y camina, / y la maquina resuella, / y tose con voz ferina. / ¡Vamos en una centella!»? (Machado, 2016: 131)<sup>571</sup> Al fin y al cabo, la lectura más reciente en ese diciembre de 1917, año en que el relato de viaje fue publicado en *Letras*, no era sino la edición de las *Poesías completas* de Machado publicada en ese mismo año y que Lorca, como queda dicho, había recibido de Gallego Burín.

Con esta última inclusión del modelo machadiano en *Impresiones y paisajes* queda concluido nuestro análisis de *Impresiones y paisajes* de Federico García Lorca. Creemos que se han cumplido los siguientes objetivos: en primer lugar, hemos situado este librito juvenil en el correcto marco literario, es decir el de las “impresiones de viaje”; en segundo lugar, la comprobación de los múltiples influjos literarios ha hecho

---

<sup>571</sup> A pesar de las múltiples ampliaciones en las ediciones posteriores (a tal propósito, véase la introducción de Geoffrey Ribbans de la edición citada *supra* de *Campos de Castilla*, 2016: 25-34) esta poesía aparece en la *editio princeps* de 1912 (171-173). También encontramos otra poesía cuyo tema es el viaje en tren («Corre el tren / por sus brillantes rieles, / devorando matorrales, / alcaceles, / terraplenes, pedregales, / olivares, caseríos, / praderas y cardizales, / montes y valles sombríos [...]») que se encuentra en la edición de las *Poesías completas* de 1917 (1915-197), y que entonces Lorca tuvo que leer.

sí que nos diéramos cuenta del alcance (¡amplísimo!) de dichas “impresiones”. Desde mitad del siglo XIX hemos llegado (y aquí nos remitimos a las palabras que han abierto este capítulo) hasta la las puertas del vanguardismo de la centuria siguiente. Con Lorca damos entonces por finalizadas nuestras investigaciones sobre el subgénero, aunque quedan abiertas ulteriores investigaciones que han surgido a raíz del tema principal y que expondremos, entre otras cosas, en las conclusiones finales.



## CONCLUSIONES

Haber realizado una tesis sobre el subgénero literario “impresiones de viaje” ha significado haber entrado de lleno en el romanticismo español.

El análisis de sus características principales, de sus orígenes centrados en la figura del «creador inimitable» Dumas, del impacto que esta peculiar escritura tuvo en el panorama literario y del trasfondo filosófico que palpita benéfico *detrás* de la aparente sencillez de una etiqueta literaria, ha sido la clave para la correcta lectura de la narrativa de viaje de los tres autores mayores que hemos decidido presentar en esta tesis: Gustavo Adolfo Bécquer, Miguel de Unamuno y Federico García Lorca.

El objetivo que nos ha animado desde el principio ha sido el de analizar la obra de estos autores desde una perspectiva del todo nueva: presentarlos *ante todo, y sobre todo*, como autores de “impresiones de viaje”.

Acerca de Bécquer, hemos observado una evolución de su prosa de viaje a medida que el mismo poeta experimentaba su maduración personal y artística.

Como se ha podido ver en la tesis, hemos delineado un recorrido literario que ha empezado con su producción más juvenil hasta llegar a una prosa más madura. En el detalle, nos hemos encontrado ante una dialéctica becqueriana “en devenir” compuesta por el tomo monumental *Historia de los templos de España* (1857); el relato (probablemente fruto de la fantasía pero no por esto menos perteneciente al subgénero) *La venta de los gatos* (1862), el conjunto de cartas *Desde mi celda* (1864), el relato de viaje *Caso de ablativo* (1864) y el relato *La feria de Sevilla* (1869).

Ya en la inconclusa *Historia de los templos de España*, hemos comprobado la “puesta en práctica” de toda la teoría filosófico-estética que se presenta como imprescindible trasfondo del subgénero “impresiones de viaje”. En primer lugar, hemos visto su naturaleza de obra perteneciente a la serie de los tomos monumentales en la línea de *Recuerdos y Bellezas de España* y *España artística y monumental*, ejemplificada (a pesar del inevitable fracaso) por esa combinación entre ensoñación — el denominado «romanticismo catalán» (Díaz, 1971: 322)— y estilo erudito como herencia del *Viage* ilustrado de Antonio Ponz; en segundo lugar, la formulación de la “tríada” *expedicionista* formada por «un pensador, un artista y un poeta» cuya acción conjunta habría sido dirigida a salvaguardar tanto la memoria de los restos monumentales, como esa “tradición artística” de carácter popular teorizada por Rubén Benítez (1971: 50 *et passim*); y, en tercer lugar, la adopción de la filosofía historicista

hegeliana, “hecha literatura” a través de un programa de «reconstrucción de la historia» (la «misteriosa cadena granítica» “en devenir”, tal como diría su compañero redactor Manuel Assas) basado en la enumeración-magnificación de los monumentos artísticos levantados a lo largo de los siglos.

A continuación, en *La venta de los gatos* hemos empezado a vislumbrar las primeras muestras de una “nueva escritura” de impresiones centrada en la presencia del *ut pictura poesis* entendido como traslación literaria del “pintoresquismo” impartido por David Roberts en la Sevilla de 1833 (magisterio del que su padre, José Domínguez Bécquer, fue especial “alumno”) y, a la vez, elementos de un “impresionismo” más cercano y realista, en línea con ese cambio estructural que experimentó España a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Luego, a través de las cartas *Desde mi celda*, hemos comprobado la definitiva madurez de la prosa “impresionista” becqueriana. Dicha evolución se ha manifestado a través de una serie de elementos narrativos que han hecho de las famosas cartas de *El Contemporáneo* quizás el más bello ejemplo de literatura “de impresiones” entre la tradición y la modernidad. En el detalle, hemos visto: en primer lugar, la consistente aligeración del pesado faldón erudito (después definitivamente eliminado a través de ese cuasi-liberatorio «¡Yo qué sé!» gritado a pleno pulmón en *Tres fechas*); las repetidas evocaciones del *ubi sunt* manriqueño al pasear en el claustro del monasterio de Veruela; la carga de ensoñación al describir los encuentros (entre lo real y el “duermevela”) con la *donna angelicata* de petrarquista memoria (esa «heroína de la novela de una noche» en el *wagon* del tren con destino Tudela); la definitiva maduración personal en la carta tercera, expresada a través de la voluntad de dejar atrás los «sueños de glorias» para abarcar ese *polvo somos y polvo volveremos* (lo cual coincide, en realidad, con el abandono de los barroquismos propios de la escuela poética sevillana a favor de un estilo más depurado e intimista); y, a la vez, la fijación de unas “impresiones” como resultado de una mirada más atenta y “escudriñadora”, dirigida a registrar tanto las “sensaciones” de tipo realista vividas a bordo del ferrocarril (objeto de ese «porvenir» tan deseado expresado en la carta cuarta), como las relativas a las paupérrimas condiciones de las “añoneras”, personajes femeninos de carácter cuasi-zolesco.

A continuación, en el relato *Caso de ablativo* hemos comprobado la confirmación de esta nueva prosa “impresionista” la cual hemos denominado *otra prosa de impresiones*. Esta “otra prosa” se ha concretado tanto en una reafirmación del binomio tradición-innovación presentado a través de nostálgicas despedidas («¡Adiós!») a las

«soledades» de los parajes naturales (entornos ahora “profanados” por el pasaje del tren); como en la grabación de unas “impresiones” captadas en lugares más empapado de “realismo” (ejemplo de ello, la descripción de la atmósfera cargada de «dinamismo» en la estación de San Sebastián). Además de eso, hemos notado una actualización del célebre estado de duermevela, cuyo despliegue onírico (ambientado en imaginarias estaciones ferroviarias) se articula ahora en un cuasi-elogio del «comercio material» (lo cual reenvía, por otro lado, a la «fe» en un «porvenir» más abierto y cosmopolita).

Por último, hemos considerado *La feria de Sevilla* como respuesta dialógica al relato anterior *La venta de los gatos*. En el detalle, hemos vuelto a comprobar tanto la correcta recepción del magisterio “pintoresquista” en el entorno familiar (confirmado por el hecho de que la descripción de la feria no es sino transposición literaria del cuadro pintado por su tío Joaquín Domínguez Bécquer, de homónimo título); como la presencia de unas «impresiones fronterizas» divididas entre el llanto por la tradición perdida —la «pérdida del carácter tradicional»— y el interés suscitado por el “aburguesamiento” de la feria (caracterizada ahora por imágenes vividas y coloridas como la del «poney de raza» que trota en la calle, la de «la carretela a la *Grand Dumont*», y la del «lujoso *café-restaurant*» levantado al lado de la feria).

Por lo que se refiere a Unamuno, a través del análisis de su obra *Andanzas y visiones españolas* de 1922 (y, de paso, también de las otras obras *Paisajes*, *Paisajes del alma* y el teórico *En torno al casticismo*) hemos comprobado tanto una articulación de los relatos según las pautas románticas decimonónicas —las propias y originales de las “impresiones de viaje”— como una sucesiva adaptación del subgénero a los preceptos de la Institución Libre de Enseñanza.

Entre los temas puramente decimonónicos hemos detectado: el fervor medievalista o la declarada «predilección por la edad media»; la estética de lo “sublime”, expresada a través del inequívoco «sobrecogimiento del ánimo» a raíz de la visita a la basílica de San Isidoro en León; el tópico becqueriano del camposanto, expresado a través de las palabras «no hay, al menos para mí, espectáculo más conmovedor que el de un cementerio abandonado»; la filosofía relativa al *noúmeno* (el incognoscible) kantiano, centrada en los esfuerzos por «imaginarse uno cómo será el otro mundo»; la referencia al *ubi sunt* manriqueño, expresada de manera tácita (aunque reconocible) a través de la imagen del «macizo torreón de piedra» del castillo de Arévalo (el que «habla de viejos enconos»); la compenetración entre arquitectura y paisaje a lo Chateaubriand expresada a través de la imagen, cargada de patetismo, de

unas «arrumbadas cruces» rodeadas de «amapolas, clavelinas, magarzas, brezos [y] cardos»; la “añadidura” de historias fantásticas expresada a través de la referencia de unas «leyendas remotas» que parecen «gotear» desde la «bóveda» de la Colegiata de Santa María la Mayor en Toro; y, para terminar, la exposición de un concepto de “viaje” según los cánones de la tradición (y entonces) en oposición al *modus* turístico, declarado a través una alabanza al «peregrino medioeval».

A continuación, hemos abordado todos esos temas que se han presentado como resultado del “filtro” institucionalista. En primer lugar, hemos comprobado la presencia de unos modelos de referencia centrados en la geografía moderna. En el detalle: la concepción “comprensiva” del paisaje—o «conformada en el marco del horizonte romántico» (Ortega Cantero, 2015: 26)— expuesta por Alexander von Humboldt; las consideraciones de Élisée Reclus sobre el llano castellano descrito como «incabable» y sobre cierta compenetración entre éste y el relativo paisanaje que lo habita (los campesinos castellanos al igual que el llano que habitan son tanto «graves» en su actitud como «secs et anguleux» en su aspecto físico); y, por último, la reiteración de la correspondencia territorio-habitante («la constitución geológica se imprime tanto en nuestro cuerpo como en nuestra fantasía») expresada por el propio Giner de los Ríos.

En segundo lugar, hemos comprobado la “puesta en práctica” del modelo geográfico en la prosa de viaje de Unamuno. A tal propósito, hemos visto como la cualidad de “inacabable” propia del llano castellano constituyera una *reminiscencia* (convirtiéndose, por lo tanto, en metáfora) de la deseada eternidad *post mortem*. A la vez, hemos visto que también otros parajes naturales constituyen “representación tangible” de la ansiada eternidad. En el detalle, hemos clasificado metáfora de lo eterno imperecedero los siguientes *escenarios*: la planicie castellana observada desde la cima de la Peña de Francia, inundada de luz envolvente que desmaterializa los contornos («en la grandiosa paramera de Castilla la luz nace del suelo y el campo queda pronto, de una vez, iluminado»); las *rías baixas* de Pontevedra, formadas de agua apacible (en contraposición al bravío Cantábrico) las cuales «entre los verdes brazos de la tierra buscan el olvido de su tormento» (el *memento mori* agónico); el río Lérez y sus «tranquilas aguas límpidas», el cual sugiere esa sensación de inmovilidad tan contraria al correr del reloj existencial; los ríos gallegos y la tierra unidas, cuya íntima y cuasi sensual compenetración hacen que los contornos de la realidad se vuelvan cada vez más desdibujados; Santiago de Compostela y su «llovizna terca», la cual *sin cesar* «humedece en silencio las baldosas» ciudadanas; la región de las Hurdes extremeñas,

cuyo extremo aislamiento y aspecto rural reenvía a lo “permanente” ancestral (a pesar del fuerte determinismo con se retratan «las pobrísimas viviendas»); la ciudad de Salamanca, cuya “difusión dorada” transmite, *ex novo*, una sensación lumínica de desmaterialización de los contornos; el campo en las inmediaciones de ésta, que por estar muy cerca de la ciudad es reminiscencia de esas pinturas arquitectónico-naturalistas del siglo XV en que el rasgo estilizado consigue una ambientación fuera del tiempo; la ciudad de Ávila, cuyo aspecto amurallado («como si se entrara en una casa») recuerda la tranquilidad apaciguadora y perpetua del entorno doméstico; la isla de Mallorca, cuyo aspecto de *isla cortés* («el mar le comunica con todo el mundo [pero] a la vez le protege de él») reenvía a una sensación de inmovilidad en antítesis con el progresar rápido propio de la gran urbe; Manacor y su procesión del Corpus Cristi, cuyo hondo tradicionalismo folclórico («esa procesión de que formaron parte hace cuarenta o cincuenta o más años») reenvía a un ideal de eterna repetición de los eventos; el retiro de Miramar, siempre en la isla balear, cuya atmosfera caracterizada por el canto monorrítmico de las «cigarras de oro», transmite una sensación de perdurabilidad siempre igual a si misma; y, al final, el entorno agreste de Tudanca (Cantabria) durante el acto de repartición de los pastos entre los labradores («[Divídese] el prado cada año en lotes o suertes, brañas, y éstas se sortean entre los vecinos todos») cuya organización basada en los preceptos del derecho consuetudinario de matriz costista reenvía, también en este caso, a un ideal de repetición milenaria.

A continuación, siempre a través de Unamuno hemos redondeado el trasfondo filosófico que se halla detrás del subgénero “impresiones de viaje”. En el detalle, hemos visto: una actualización del proceso de idealización de las impresiones, así como teorizado por los filósofos alemanes, a través del concepto de «cristalización» de las imágenes; un cambio de sentido de dicho proceso orientándolo no ya hacia lo alto («el *innalzamento* del vero sublime», tal como diría Longino), sino en sentido de *bajada* («allí donde se encuentran las formas permanentes»); la proposición de este movimiento de idealización *en sentido contrario* a través de varias expresiones como “amortiguación” (una vez que «la primera impresión se [haya] amortiguado [quedará] lo que hirió más») o “dulcificación” («la fantasía nada ve en un paisaje hasta que se haya *dulcificado* la impresión de la realidad»); y, para terminar, una ejemplificación de este proceso a través de la recuperación de la diatriba entre los pre-socráticos Heráclito y Parménides, basada en la metáfora del río —«caudal que huye [las “impresiones” cambiantes] sobre cauce fijo [la eternización idealizada de éstas]»—.

Por lo que se refiere a García Lorca, a través de su obra juvenil *Impresiones y paisajes* (1918), hemos comprobado una prosecución de la escuela literaria “impresionista” hasta las puertas de las corrientes vanguardistas del siglo XX.

Después de haber colocado esta *juvenilia* en el marco correcto —ningún crítico lo había hecho aún; tan sólo Andrés Soria Ortega (1981: 231) clasifica el título como «muy poco original»— hemos realizado un análisis de los temas literarios detectando tres macro-modelos: el decimonónico y el institucionista recibidos por su profesor Martín Domínguez Berrueta —tanto «incurable romántico» (Gibson, 2020: 65) como ferviente partidario de los ideales de la I.L.E.— y el modernista como resultado del «sarampión rubeniano» (Gallego Morell, 2009: 352) vivido por los autores de la época.

Entre esos temas pertenecientes a la escuela de los “viajeros románticos” hemos detectado: una “declaración de intenciones” en que se nombra la fantasía como facultad que «derrama su fuego espiritual agrandando las cosas pequeñas»; la clasificación de sus “impresiones” como el resultado de unas «caminatas sentimentales», lo cual es referencia implícita a las expediciones románticas; el necesario «reposo» de las «impresiones» para que «después se vayan revelando», transposición del «cuando siento no escribo» becqueriano como eje de la producción poética; el tema de las “primera impresión” del ojo, denominado como «primer golpe de vista», dirigido a captar el «monumento en su conjunto»; la cuasi-perfecta superposición entre la carta primera y segunda *Desde mi celda* de Bécquer y el capítulo «Monasterio de Silos» —«various sections [*de facto*] might be possibly mistaken for Bécquer’s own words» (Klibbe, 1983: 15)—; la compenetración entre arquitectura y naturaleza a lo Chateaubriand, expresada a través de la descripción del palacio del conde Fernán González, tanto «ruinoso» como orlado por esa «hierba enamorada de lo antiguo»; y, para terminar, la “añadidura” de la historia artística (la «leyenda incompleta») al contemplar la torre donde estuvo encerrada doña Urraca, la cual reenvía a la aligeración de la carga erudita actuada por los autores de los tomos monumentales.

Entre esos temas pertenecientes al magisterio de Francisco Giner de los Ríos, hemos detectado: el interés hacia el paisaje castellano calificado como una «sublime unidad», lo cual reenvía a la cualidad de “inacabable” traída a colación por los geógrafos modernos; el tema de la *luz difusa* dirigida a crear un efecto de desmaterialización de los contornos, expresada tanto a través de la descripción del llano dorado (la luz «cegasora» que sale de la tierra, el «polen amarillento» del campo, la «enorme monotonía solar») como a través de los derivados del amarillo («la ciudad se

tiñe de color anaranjado», los campos castellanos tienen «un ritmo rojo y aplanador»); el tema del *volksgeist*/determinismo entre paisanaje y paisaje, presentado a través de expresiones como los «labios egipcios» (interesante adjetivación a través del cual vislumbramos el futuro poeta surrealista) y las «manazas de piedra» de los campesinos, reflejo corpóreo de una tierra tan seca como dura como la de Castilla; y, para terminar, el tema de la empatía hacia los más desamparados, resultado del influjo de Antonio Machado expresado en el capítulo «Un hospicio de Galicia» el cual, *de facto*, se presenta como perfecta transposición del poema «El hospicio» de *Campos de Castilla*.

Entre esos temas que se han presentado como el fruto del “sarampión rubeniano” hemos detectado: la profesada intención de reunir «el misticismo de la catedral gótica con el misticismo de la Grecia pagana», lenguaje metafórico inspirado en los consabidos sincretismos poéticos del poeta nicaragüense; la marcada acentuación del aspecto sexual al describir la fauna esculpida en los capiteles del claustro del monasterio de Silos (esos «animales extravagantes» que forman «trinidades espantosas de tortura carnal»), la cual se presenta como actualización del tópico romántico de la magnificación de la arquitectura gótica; el tema del “eros ahogado” al mencionar las tentaciones de la carne de los monjes de Silos, el cual es por un lado una renovación de lo anteriormente escrito por José Montesinos («la lucha constante» en los «cráneos frailunos») en su serie de artículos titulada «Impresiones y comentarios» y, por otro, anticipación del tema erótico de las futuras *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*; y, para terminar, el tema de la “clausura forzosa”, expresado a través de la imagen de unas casas baezanas dotadas de tanto de «fortaleza» como de «mutismo conventual» (mientras fuera corren lentas «las horas lujuriosas del mes de junio»), el cual por un lado se rehace al ideal del “carmen granadino” a lo Villaespesa, por otro, se presenta como anticipación del tema de la “casa cerrada” en *Bernarda Alba*.

Con el análisis de *Impresiones y paisajes* de Lorca, hemos completado el círculo abierto con Dumas y que cerramos una vez llegados al primer tercio del siglo XX.

Nos hemos encontrado ante cien años de “impresiones de viaje”: un siglo exacto durante el cual hemos observado el nacimiento del peculiar marbete, su evolución dialéctica en el panorama literario de la época y, al final, su natural extinción.

Sin embargo, esto no quita su naturaleza de “proyecto abierto”: numerosos son los temas de investigación que han surgido a raíz de esta investigación-base como, por ejemplo, un análisis de algunos relatos de viaje escritos por mujeres decimonónicas según la perspectiva de una pertenencia al subgénero y un estudio más detallado sobre

la función de los grabados tanto en los tomos monumentales como en la prensa ilustrada de la época.

Nos reservamos estas tareas para el futuro.

## CONCLUSIONI

Aver scritto una tesi sul genere letterario “impressioni di viaggio” è stato come entrare nel pieno del romanticismo spagnolo.

L’analisi delle sue caratteristiche principali, delle sue origini che risalgono alla figura del suo «creatore inimitabile» Dumas, dell’impatto che questa peculiare scrittura ha avuto nel panorama letterario e della teoria filosofica che palpita benefica *al di sotto* dell’apparente semplicità di un’“etichetta” letteraria, è stata la corretta chiave di lettura della prosa di viaggio dei tre autori maggiori che abbiamo deciso di presentare in questa tesi: Gustavo Adolfo Bécquer, Miguel de Unamuno e Federico García Lorca.

L’obiettivo che ci siamo proposti fin dall’inizio è stato quello di analizzare le opere di questi autori da un punto di vista assolutamente nuovo: abbiamo voluto presentarli *prima di tutto, e soprattutto*, come autori di “impressioni di viaggio”.

Riguardo Bécquer, abbiamo osservato un’opera di perfezionamento della sua prosa di viaggio che è andata di pari passo con un’evoluzione sul piano personale e artistico.

Como abbiamo potuto constatare, abbiamo delineato un percorso letterario che è iniziato dalla sua *juvenilia* fino ad arrivare a una produzione più matura. Nel dettaglio, ci siamo trovati davanti a una dialettica becqueriana “in divenire” formata dal tomo monumentale *Historia de los templos de España* (1857); il racconto (probabilmente frutto della fantasia ma non per questo meno appartenente al genere in analisi) *La venta de los gatos* (1862); l’insieme di lettere *Desde mi celda* (1864); il racconto di viaggio *Caso de ablativo* (1864) e l’ulteriore racconto *La feria de Sevilla* (1869).

Già nell’inconclusa *Historia de los templos de España* abbiamo verificato la “messa in pratica” di tutta la teoria filosofico-estetica che si presenta come indispensabile *background* del genere “impressioni di viaggio”. In primo luogo, abbiamo accertato la sua appartenenza alla serie di opere monumentali in linea con *Recuerdos y Bellezas de España* e *España artística y monumental*, dimostrata (nonostante l’inevitabile fallimento) da quella combinazione tra fantasticheria letteraria —il denominato «romanticismo catalano» (Díaz, 1971: 322)— e stile colto ereditato dal *Viage* illuminista di Antonio Ponz; in secondo luogo, la formulazione della “triade” escursionista formata da «un saggio, un artista e un poeta» la cui azione d’insieme avrebbe salvaguardato sia la memoria dei resti monumentali che quella “tradizione artistica” di carattere popolare teorizzata da Rubén Benítez (1971: 50 *et passim*); e, in

ultimo luogo, l'adozione della filosofia storicista hegeliana, "fatta letteratura" attraverso un programma di "ricostruzione della storia" (la «misteriosa catena granitica» pronunciata dal collega redattore Manuel Assas) basata sull'enumerazione-elogio dei monumenti artistici creati nei secoli.

In seguito, attraverso l'analisi delle lettere intitolate *Desde mi celda* abbiamo comprovato la raggiunta maturità della prosa "impressionista" becqueriana. Questa evoluzione si è manifestata tramite una serie di elementi narrativi che hanno fatto delle famose lettere de *El Contemporáneo* probabilmente il più bell'esempio di letteratura "d'impressioni" che si colloca tra tradizione e modernità. Nello specifico, abbiamo visto: l'alleggerimento del faldone erudito (poi definitivamente eliminato con quel liberatorio «Che ne so!» («¡Yo qué sé!») gridato a gran voce in *Tres fechas*); le ripetute evocazioni dell'*ubi sunt* di Jorge Manrique durante la passeggiata nel chiostro del monasterio di Veruela; le fantasticherie sull'incontro tra sogno e realtà con la *donna angelicata* di petrarchista memoria (quell'«eroina del romanzo di una notte» all'interno del *wagon* in direzione Tudela); la raggiunta maturità personale nella terza lettera, espressa attraverso la professata intenzione di lasciarsi alle spalle i «sogni di gloria» per abbracciare quel *polvere siamo e polvere ritorneremo* (il quale coincide con l'abbandono dei barocchismi propri della scuola poetica sivigliana a favore di uno stile più puro ed intimista); e, allo stesso tempo, la presentazione di una serie di "impressioni" più realiste, dirette a descrivere sia quelle "sensazioni" vissute a bordo del treno che quelle relative alle pauperrime condizioni delle abitanti di Añón, personaggi femminili di matrice quasi zolesca.

In seguito, nel racconto *Caso de ablativo* abbiamo comprovato il reiterarsi di questa nuova prosa "impressionista" (denominata, a questo punto, *altra prosa* di "impressioni"). Quest'"altra prosa" si basa sia sulla rinnovata affermazione del binomio tradizione-innovazione esternato attraverso dei nostalgici saluti («¡Adios!») ai «luoghi solitari» immersi nella natura ("profanati" adesso dal passaggio del treno), che su delle "impressioni" captate in quegli'ambienti brulicanti di realismo (un esempio, la descrizione dell'atmosfera carica di «dinamismo» della stazione ferroviaria di San Sebastián). Oltre a questo, abbiamo notato anche un aggiornamento del celebre stato narrativo del "dormiveglia" il cui dispiegamento onirico, ambientato in immaginarie stazioni di passaggio, si articola ora in un elogio del «commercio materiale» (e che rinvia, d'altra parte, alla quella «fede» in un «avvenire» più aperto e cosmopolita).

Per ultimo, abbiamo considerato *La feria de Sevilla* una risposta dialogica all'anteriore *La venta de los gatos*. Nello specifico, abbiamo confermato sia la corretta ricezione della tradizione "pittoresca" nell'ambito familiare (confermata dal fatto che la descrizione della feria non è che una trasposizione letteraria del quadro dipinto dallo zio Joaquín Domínguez Bécquer, dall'omonimo titolo); in secondo luogo, la presenza di una serie di "impressioni di frontiera" che si dividono tra il pianto per la tradizione perduta —«la perdita del carattere tradizionale»— e la curiosità suscitata dall'"imborghesirsi" della feria (che ora è caratterizzata da immagini vivide e colorate come quella del «poney di razza» che trotta sul selciato, del calesse alla «*Grand Dumont*» e del lussuoso «*café-restaurant*» costruito proprio a fianco della feria).

Per quanto riguarda Unamuno, attraverso l'analisi di *Andanzas y visiones españolas* del 1922 (e, *en passant*, delle altre opere *Paisajes*, *Paisajes del alma* e il saggio teorico intitolato *En torno al casticismo*) abbiamo verificato sia la presenza di una serie di temi appartenenti alle "impressioni di viaggio", che un successivo adattamento del genere letterario ai precetti della "Institución Libre de Enseñanza".

Tra i temi appartenenti al XIX secolo abbiamo rilevato: il fervore medievalista ovvero la dichiarata «predilezione —come scrive il Rettore di Salamanca— per l'Età di Mezzo»; l'estetica del "sublime", espressa attraverso l'inequivocabile «soprassalto dell'animo» suscitata dalla vista della basilica di San Isidoro a León; il topico becqueriano del camposanto, esternato attraverso la frase: «Non c'è, almeno per me, spettacolo più commovente che quello di un cimitero abbandonato»; la filosofia relativa al *noumeno* (l'inconoscibile) kantiano, esemplificata tramite il professato sforzo di «immaginarsi uno come sarà l'altro mondo»; il tacito riferimento all'*ubi sunt*, descritto mediante l'immagine del «robusto torrione in pietra» del castello di Arévalo (edificio storico che parla di «antiche lotte»); la compenetrazione tra architettura e paesaggio alla Chateaubriand espressa attraverso l'immagine, carica di patetismo, di «croci disfatte» su cui si intrecciano «papaveri, garofani, margherite, eriche e cardi»; la questione dell'«aggiunta» dell'elemento fantastico al paesaggio attraverso il riferimento a delle «leggende remote» che sembrano «gocciolare» dalla «volta» della Collegiata di Santa Maria la Maggiore a Toro; e, infine, l'illustrazione di un concetto di viaggio secondo i canoni della tradizione (e quindi in opposizione al *modus* turistico) esternato tramite l'elogio al «pellegrino medievale».

In seguito, ci siamo approcciati a quei temi letterari frutto del "filtro" della I. L. E. di Francisco Giner de los Ríos. In primo luogo, abbiamo indicato la geografia moderna

del XIX secolo come modello di riferimento. Nel dettaglio abbiamo visto: la concezione “comprensiva” del paesaggio—o «formata nell’ambito dell’orizzonte romantico» (Ortega Cantero, 2015: 26)— teorizzata da Alexander von Humboldt come modello di riferimento; le considerazioni di Élisée Reclus sulla pianura castigliana, descritta come «interminabile», e la teoria sulla compenetrazione tra quest’ultima e l’uomo che la abita (i contadini della Castiglia, al pari della loro pianura semidesertica, sono tanto «gravi» nel portamenti come «secchi e spigolosi» nell’aspetto fisico); e, infine, la reiterazione della corrispondenza territorio-abitante («la costituzione geológica si imprime sia nel nostro corpo che nella nostra fantasia») del proprio Giner de los Ríos.

In secondo luogo, abbiamo verificato la “messa in pratica” del modello geografico nella prosa di viaggio di Unamuno. A tal proposito, abbiamo visto come la qualità di “illimitato” propria della pianura castigliana costituisca una *reminiscenza* (diventando, pertanto, metafora) della tanto desiderata eternità *post mortem*. Allo stesso tempo, abbiamo visto che anche altre tipologie di paesaggio costituiscono una “rappresentazione tangibile” del desiderio di vita eterna. Nello specifico, abbiamo classificato metafora dell’aldilà imperituro i seguenti *scenari* naturali: la pianura castigliana osservata dalla cima della Peña de Francia, inondata da una *luce avvolgente* che smaterializza le linee di contorno («nella grandiosa piana di Castiglia la luce nasce dal suolo e la campagna, all’improvviso, viene inondata dai raggi solari»); le *rías baixas* di Pontevedra formate da *acqua cheta* (in contrapposizione al burrascoso mar Cantabrico) le quali «tra le verdi braccia della terra dimenticano i loro tormenti» (il *memento mori* dell’agonia); il fiume Lézèz e le sue «tranquille e limpide acque», le quali suggeriscono una sensazione di immobilità in contrapposizione allo scorrere esistenziale del tempo; i fiumi galèghi uniti alla terra ferma, la cui intima e quasi sensuale compenetrazione fa sì che i contorni della realtà si facciano sempre più indistinti; Santiago de Compostela e la sua «pioggerella continua», la quale *incessantemente* «inumidisce in silenzio il lastricato» cittadino; la regione de las Hurdes dell’Estremadura, la cui posizione isolata e nondimeno il suo aspetto rurale rinviano all’ideale di “permanenza ancestrale” (nonostante il forte determinismo con cui si ritraggono «le misere case»); la città di Salamanca, il cui aspetto di “oro diffuso” trasmette, *ex novo*, un senso di smaterializzazione delle linee di contorno; le campagne intorno alla città, reminiscenza delle pitture architettonico-naturaliste del XV secolo il cui tratto stilizzato rimanda a un’ambientazione tipicamente fuori dal tempo; la città di Avila, le cui mura di contenimento («come se entrassimo all’interno di una casa»)

ricordano la tranquillità rassicurante dell'ambiente domestico; l'isola di Maiorca, il cui aspetto di *isola cortese* («il mare la mette in comunicazione con il resto del mondo [ma], allo stesso tempo, la protegge da esso») rinvia ad una sensazione di immobilità in antitesi con il galoppante progresso delle grandi città; Manacor e la sua processione del Corpus Cristi, il cui tradizionalismo folcloristico («quella processione di cui fecero parte già quaranta o cinquant'anni fa [i paesani]») rimanda a un ideale di eterno ritorno degli eventi; il ritiro di Miramar, sempre all'interno dell'isola baleare, la cui atmosfera caratterizzata dal canto monoritmico delle «cicale d'oro» trasmette una sensazione di perdurabilità sempre uguale a se stessa; e, infine, i paraggi agresti di Tudanca (Cantabria) durante l'atto di assegnazione dei terreni tra i braccianti («Ogni anno si dividono le terre in lotti e queste si assegnano a sorteggio tra tutti i vicini») la cui organizzazione basata sui precetti del diritto consuetudinario rinvia, anche in questo caso, a un ideale di ripetizione millenaria.

In seguito, con l'analisi della prosa di Unamuno abbiamo completato il *background* filosofico collocato al di sotto del genere letterario “impressioni di viaggio”. Nello specifico, abbiamo visto: un aggiornamento del processo di idealizzazione delle “impressioni”, così come teorizzato dalla scuola filosofica tedesca, attraverso il concetto di «cristallizzazione» delle immagini; un’“inversione di rotta” del suddetto processo non più verso l'*alto luminoso* («l'*innalzamento* del vero sublime» come direbbe Longino) bensì verso il *basso* («là dove si trovano le forme immutabili»); la proposta di questo movimento idealizzatore “in senso contrario” attraverso espressioni quali “attenuazione” (una volta «attenuatasi la prima impressione [rimarrà nella memoria] *ciò che ha lasciato il segno*»); e, infine, un'esemplificazione di questo processo tramite il recupero della diatriba tra i pre-socratici Eraclito e Parmenide incentrata sulla metafora del fiume —«acque che scorrono [le “impressioni” cambianti] su letto immobile [l'eternizzazione idealizzata di queste]»—.

Per quanto riguarda García Lorca, con l'analisi dell'opera giovanile *Impresiones y paisajes* (1918) abbiamo comprovato il proseguimento della scuola letteraria “impressionista” fino alle porte delle correnti avanguardistiche del XX secolo.

Dopo aver collocato questa *juvenilia* nell'ambito corretto —nessun critico lo aveva ancora fatto; solo Andrés Soria Ortega (1981: 231) classifica il titolo come «molto poco originale»— abbiamo fatto un'esegesi dei temi letterari individuando tre macro-modelli di riferimento: il romantico insieme a quello relativo a la Institución Libre de Enseñanza, ricevuti dal suo professore Martín Domínguez Berrueta —un

«incurabile romantico» come lo definisce Gibson (2020: 65) e un fervido sostenitore degli ideali della I. L. E.— e il modernista come risultato della «febbre rubendariana» (Gallego Morell, 2009: 352) vissuta dagli autori dell'epoca.

Tra quei temi appartenenti alla scuola dei “viaggiatori romantici” abbiamo rilevato: un “manifesto d'intenzione” in cui si nombra la fantasia come facoltà che «espande il suo fuoco spirituale ingrandendo le piccole cose»; la classificazione delle “impressioni” come il risultato di alcune «passeggiate sentimentali», le quali non sono altro che riferimenti impliciti alle escursioni romantiche; il necessario «riposo» delle «impressioni» affinché «poi vadano affiorando», trasposizione del «cuando siento, no escribo» becqueriano come chiave di volta della produzione poetica; il tema della “prima impressione”, denominato da Lorca come il «primo colpo d'occhio» che capta la visione del monumento «nel suo insieme»; la quasi perfetta sovrapposizione tra la prima e seconda lettera *Desde mi celda* di Bécquer e il capitolo «Monasterio de Silos» di Lorca —«various sections [*de facto*] might be possibly mistaken for Bécquer's own words» (Klibbe, 1983: 15)—; la compenetrazione tra architettura e paesaggio alla Chateaubriand, espressa tramite la descrizione del palazzo del conte Fernán González, sia «in stato di rovina» che «circondato da quelle piante rampicanti innamorate delle cose antiche»; e, infine, l'“aggiunta” della “storia artistica” (la «legenda incompleta») durante la contemplazione della torre dove fu prigioniera doña Urraca, la quale rinvia alla questione dell'alleggerimento del faldone erudito attuato dagli autori dei tomi monumentali.

Tra quei temi appartenenti alla scuola di Francisco Giner de los Ríos abbiamo rilevato: l'interesse nei confronti del paesaggio castigliano dotato di una «sublime unità» (che rinvia alla qualità di “interminabile” riferita alle pianuure proposta dai geografi moderni); il tema della *luce diffusa* diretta a creare un effetto di smaterializzazione delle linee di contorno, espressa tramite la descrizione della pianura “color oro” (la luce «acceicante» che spunta dalla terra, il «polline giallognolo» della campagna, l'«enorme monotonia solare» della luce diurna) come attraverso quelle cromie derivate dal giallo («la città si tinge di un color arancione» e i campi castigliani hanno «un ritmo rosso e appiattito»); il tema del *volksgeist*/determinismo tra paesaggio e abitante, presentato con delle espressioni di interessante aggettivazione come le «labbra egiziane» (le quali preannunciano, tra l'altro, il futuro poeta surrealista) e le «manone di pietra» dei contadini, riflesso corporeo di una terra secca e dura come quella castigliana; e, infine, il tema dell'empatia nei confronti dei bisognosi, risultato

dell'influenza di Antonio Machado espresso nel capitolo «Un hospicio de Galicia» (il quale è, *de facto*, una perfetta trasposizione della poesia «El hospicio» di *Campos de Castilla*).

Tra quei temi che sono presentati come il frutto della “febbre rubendariana” abbiamo rilevato: la professata intenzione di riunire «il misticismo della cattedrale gotica con il misticismo della Grecia pagana», linguaggio metaforico ispirato ai consueti sincretismi tipici del poeta nicaraguense; la marcata accentuazione dell'aspetto sessuale nella descrizione della fauna scolpita sui capitelli del chiostro del monastero di Silos («quegli «stravaganti animali» che formano «spaventose trinità di tortura carnale»), il quale si presenta come un aggiornamento della magnificazione dell'Età di Mezzo; il tema dell'“eros soffocato” al menzionare le tentazioni della carne dei monaci di Silos, che da un lato è una rivisitazione degli articoli scritti anteriormente da José Montesinos (la «lotta costante» all'interno dei «cranei monacali») pubblicati con il titolo «Impressioni e commenti», dall'altro, un'anticipazione del tema dell'*eros* dei futuri *Bodas de sangre* e *La casa de Bernarda Alba*.

Con l'analisi di *Impresiones y paisajes* di Lorca possiamo dire di aver percorso l'intero tragitto della scuola “impressionista”: un viaggio itinerante che abbiamo iniziato con Dumas e abbiamo terminato terminato una volta arrivati alle porte delle correnti novecentiste.

In pratica, ci siamo trovati di fronte a cent'anni di “impressioni di viaggio”: un secolo esatto durante il quale abbiamo osservato la nascita di questa peculiare “etichetta”, la sua evoluzione dialettica nel panorama letterario dell'epoca e, infine, il suo naturale diradersi fino a scomparire del tutto.

Ovviamente questo non sminuisce la natura della tesi come “progetto aperto”: numerosi sono i temi di analisi che sono sorti durante la redazione dei capitoli come, ad esempio, lo studio dei racconti di viaggio scritti da viaggiatrici romantiche donne secondo una prospettiva di appartenenza al genere e un'analisi maggiormente dettagliata sulla funzione delle litografie sia all'interno sia dei tomi monumentali come nei giornali dell'epoca.

Ci riserviamo lo svolgimento di questi “compiti” per il futuro.



## AGRADECIMIENTOS

Mis más sentidos agradecimientos van a esas personas que se han revelado actores fundamentales para el desarrollo de esta tesis doctoral.

En primer lugar, gracias a mi director de tesis, el Dr. Jesús Rubio Jiménez, impecable “espíritu guía” que ha constituido la esencia de este proyecto “impresionista”.

Luego, quisiera agradecer a todo el profesorado y al personal administrativo, que con paciencia y profesionalidad me han acompañado (y procurado que no me cayera por alguna accidentada senda) durante este camino académico. En especial, a la Dra. Ángeles Ezama, amiga decimonónica; al Dr. Daniel Mesa, excelente coordinador; al Dr. Enrique Serrano, detallista y comprometido; y a mis colegas predoctorales, compañeros de aventuras y desventuras. Entre estos últimos, un agradecimiento especial va a Lucía Lizarbe, *piccola, grande donna*. Asimismo, debo agradecer al Dr. Matteo de Beni por su disponibilidad para acogerme en la Universidad de Verona, donde he pasado tres maravillosos meses.

Por otro lado, quisiera agradecer a mi entorno familiar: a mis queridos padres, siempre cercanos en la lejanía; a mi hermano Alberto y a Maria Luisa, sólidos manifiestos de entusiasmo hacia mis estudios; y a Rosa, inagotable impulso humano que ha hecho posible la “estructura ósea” de esta tesis.

Y por último, a mis amigas y amigos, tanto próximos como remotos: que sepáis que todos somos uno.

A                   vosotros,                   os                   doy                   las                   gracias.



## BIBLIOGRAFÍA

- [s. a.] (1762), «Pittoresque», *Abrégé du Dictionnaire Universel François et Latin, vulgairment appellé Dictionnaire de Trévoux*, tomo III, París, chez les Libraires Associés.
- [s. a.] (1803), «Pintoresco/a», *Diccionario de la Lengua Castellana, compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, Madrid, por la viuda de don Joaquín Ibarra, Impresora de la Real Academia.
- [s. a.] (1832), «Reading for all», *The Penny Magazine*, n. ° 1, 31 de marzo.
- [s. a.] (1833), «À tout le monde», *Le Magasin Pittoresque, publié, depuis sa fondation, sous la direction de M. Édouard Charton*, n. °1.
- [s. a.] (1836), «Exposición de 1836», *Semanario Pintoresco Español*, 9 de octubre.
- [s. a.] (1837), «Advertencia», *Observatorio Pintoresco*, año I, n. ° 1, 1.
- [s. a.] (1839), «Materias que han de tratarse en esta obra, y principales colaboradores que gustan encargarse de ellas», *Semanario Pintoresco Español*, 6 de enero.
- [s. a.] (1842), «Prospecto», *Álbum Pintoresco Universal*, tomo I, Barcelona, Imprenta de D. Francisco Oliva, 1.
- [s. a.] (1846), «La Lectura. Biblioteca del pueblo», *Boletín Oficial de Cáceres*, 18 de abril.
- [s. a.] (1849), «Historia del P. Mariana continuada hasta nuestros días, é ilustrada con notas y grabados», *Semanario Pintoresco Español*, 20 de mayo.
- [s. a.] (1850), [s. t.], *La Ilustración*, 5 de enero.
- [s. a.] (1856), «Baratura sin ejemplo. El Ómnibus», *La Nación*, 2 de enero.
- [s. a.] (1858), «Imprenta de Pedro José Gelabert. Pas d'en Quint, número 74 principal. Libros en venta», *El Isleño*, 14 de octubre.
- [s. a.] (1861), «El Monasterio de Veruela. Sitio de verano», *El Saldubense*, 20 de junio, 1-2.
- [s. a.] (1864), [s. t.] [Personas que asistieron a la inauguración del ferrocarril del Norte], *El Contemporáneo*, 16 de agosto.
- [s. a.] (1864), [s. t.] [Reseña sobre la inauguración del ferrocarril del Norte], *El Clamor Público*, 17 de agosto.
- [s. a.] (1864), [s. t.], *La Correspondencia de España*, 24 de mayo.
- [s. a.] (1864), «Inauguración del camino de hierro del norte» *El Museo Universal*, 28 de agosto.

- [s. a.] (1864), «Miscelánea universal», *La Libertad*, 3 de agosto.
- [s. a.] (1864), encabezamiento de «Variedades», *El Contemporáneo*, 5 de junio.
- [s. a.] (1866), [s. t.], *Adelante* («Gacetilla»), 7 de enero.
- [s. a.] (1867), [s. t.], *El Cascabel*, 21 de septiembre.
- [s. a.] (1870), «Cabos sueltos. Impresiones de viaje», *Gil Blas*, 6 de marzo.
- [s. a.] (1871), «A Sketch from Portugal and Aragon», *Fraser's Magazine*, vol. IV, London, Longmans, Green and Co., 366-367.
- [s. a.] (1879), [s. t.], *El Eco Guixolense*, 28 de diciembre.
- [s. a.] (1879), «Anuncios», *La Tertulia*, 6 de julio.
- [s. a.] (1880), «Gacetilla», *El Siglo Futuro*, n. ° 1320, 27 de marzo.
- [s. a.] (1880), «Sección de noticias», *El Imparcial*, , n. ° 4601, 27 de marzo.
- [s. a.] (1886), [s. t.], *El Graduador*, 1º de junio.
- [s. a.] (1887), «Libros propios para lectura de veraneo que se venden en esta imprenta», *El Diario de Murcia*, 23 de julio.
- [s. a.] (1888), «Nuestro grabado», *Semanario de Palamós*, 9 de febrero.
- [s. a.] (1891), [s. t.], *El Liberal de Tenerife*, 15 de diciembre.
- [s. a.] (1901), [s. t.], *Diario de Tortosa*, 7 de septiembre.
- [s. a.] (1903), [s. t.], *Nuevo Diario de Bajadoz*, 24 de noviembre.
- [s. a.] (1907), [s. t.], *El Papa-Moscas*, 11 de agosto.
- [s. a.] (1909), [s. t.], «Sección creativa — Casos y cosas», *Crónica Meridional*, 15 de agosto.
- [s. a.] (1915), [s. t.], *La Correspondencia de España*, 6 de julio.
- [s. a.] (1915), «Excursión escolar», *El Castellano*, 5 de julio.
- [s. a.] (1915), «La instrucción y las pesetas», *El Mentidero*, 24 de julio, 12.
- [s. a.] (1916), [s. t.] *El Diario de Córdoba*, 12 de junio.
- [s. a.] (1916), «Excursión de estudio», *Noticiero Granadino*, 15 de junio.
- [s. a.] (1918), «Excursión universitaria», *La Acción*, 16 de julio.
- [s. a.] (1918), «Política universitaria», *Revista General de Enseñanza y Bellas Artes*, 15 de abril, 4-5.
- [s. a.] (1923), «Impresiones de viaje. Consideraciones sobre el presente y el porvenir de Salamanca», *La Correspondencia de España*, 27 de agosto.
- [s. a.] (1924), [s. t.], *Correo de la mañana*, 17 de diciembre.
- [s. a.] (1925), «Una Salamanca original», *El Adelanto*, 18 de enero.
- [s. a.] (1927), [s. t.], *La Independencia*, 18 de octubre.

- [s. a.] (1927), «Glosario de una extranjera: ocho días en Salamanca. Impresiones de viaje», *El Adelanto*, 20 de agosto.
- [s. a.] (1930), « III. Collections inoffensives, à agréer », en Louis Bethlem (dir.), *Revue des Lectures fondée en 1908 sous le nome de Romans-Revue. Mensuelle, littéraire, critique, pratique*, 15 de enero, 324-326.
- [s. a.] (1933), «Le creux de Vaux-Chignon. Environs de Nolay (Côte d’Or)», *La Revue de Touring Club de France*, n.º 461, abril, 124-125.
- [s. a.] (1984), «Los madrileñistas», *Hoja del lunes y de toda la semana*, 14 de mayo, 22.
- [s. a.] «Gacetilla», *El Siglo Futuro*, 27 de marzo de 1880, 4.
- [s. a.], «Art. VI», *The Quarterly Review*, vol. LXXVII, n.º 146, Londres, John Murray, Albemarle Street, 1846, 500.
- [s. a.], «España y África. Cartas selectas escritas en francés por Alejandro Dumas. Traducida al español por varios literatos, seguidas de un breve análisis por Don Wenceslao Ayguals de Izco», *El Fénix*, 4 de abril de 1847.
- “\*\*\*\*” (1846), «De Mr. Lamartine», en Alphonse de Lamartine, *Viaje al Oriente, traducido por \*\*\**, tomo I, Madrid, Est. literario-tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, V-XIV.
- “B. D.” (1892), «Impresiones de viaje», *El Criterio*, 18 de julio.
- “Bachiller Sansón Carrasco” (1893), «Una cacería en la Luisiana. Impresiones de viaje», *El Aviso*, 2 de marzo.
- “Balín” (1913), «Impresiones de viaje», *La Correspondencia de España*, 6 de mayo.
- “Barón de Stoff” (1899), «Índice de libros. “Nocturnos”», *El Globo*, 30 de junio.
- “Cirvent”, (1911), «El barberillo de Pontevedra. Chismografía madrileña», *La Cruz*, 1º de octubre.
- “El Chino” (1897), «Desde Figueira», *La Opinión*, 22 de septiembre.
- “El editor francés” (1846), «El editor francés» en Alphonse de Lamartine, *Viaje al Oriente, traducido por \*\*\**, tomo I, Madrid, Est. literario-tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 577-578.
- “Eleme” (1892), «Impresiones de viaje», *Crónica Meridional*, 26 de julio.
- “F. Ch.” (1938), «Jarcha dio vida a los versos de García Lorca», *Flores y Abejas*, 10 de agosto, 8.
- “F. P. M.” (1915), «Labor de un catedrático», *Revista General de Enseñanza y Bellas Artes*, 1º de agosto, 3-4.

- “Fortunio” (1922), «El ambiente feliz de Oviedo. Paisajes asturianos», *Las Provincias*, 11 de febrero.
- “Fuyma” (1972), «Cuando García Lorca estuvo en Burgos», *Hoja del lunes. Burgos*, 10 de abril de 1972, 3.
- “Nulema”, (1883) «Sección nacional», *El Áncora*, 8 de octubre.
- “Palique” (1887), «Cartas a un amigo. Impresiones de viaje», *La Tuna*, 10 de julio.
- “S. D.” (1906), «A Roma—Impresiones de viaje», *Heraldo Alavés*, 17 de mayo.
- “Sidi-Zularab” (1861), «Impresiones de viaje», *El Museo Universal*, 7 de julio.
- “Sotillo” (1873), «Una carta confidencial», *El Cascabel*, 31 de agosto.
- “Un obrero” (1907), «Impresiones de viaje. Dos horas visitando la construcción de la Basílica Teresiana en Alba de Tormes», *La Basílica Teresiana*, 15 de abril.
- “X.” (1880), «Excmo. Sr. D. Valentín Carderera.», *La Ilustración Española y Americana*, n. ° 20, 30 de mayo.
- ABAD, Francisco (1997), «Trayectoria crítica de José Fernández Montesinos», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n. ° 6, 11-24.
- ACOSTA MONTORO, José (1973), *Periodismo y literatura*, vol. 1, Madrid, Guadarrama.
- ADDISON, Joseph (1991), “*Los placeres de la imaginación*” y otros ensayos de “*The Spectator*”, edición de Tonia Raquejo, Madrid, Visor.
- ADDISON, Joseph y Richard STEEL (and Others) (1945), *The Spectator in four volumes*, edición de Gregory Smith e introducción de Peter Smithers, Londres, Dent, Nueva York, Dutton.
- AGUILERA, G. A. R. de (1907) «Mi amiga. Impresiones de viaje», *La Correspondencia de Alicante*, 19 de enero.
- ALCALÁ ZAMORA, Pedro (1906) «Desde Barcelona. A Mariano Martínez Alguacil», *Diario de Córdoba*, 28 de junio.
- ALDAMA, José (1846), «Apuntes geognóstico-mineros de la provincia de Huesca y parte de la de Zaragoza o el territorio designado con el título de Alto Aragón», *Anales de Minas*, tomo IV, 191-233.
- ALFARO, Ricardo J. (1948), «El anglicismo en el español contemporáneo», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, n. ° 1, 102-128.
- ALVAR, Carlos, José-Carlos MAINER y Rosa NAVARRO (2016), *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza editorial.

- ALVARADO POZO, V. (1925), «En la feria de Pueblouevo del Terrible», *Correo de la mañana*, 22 de agosto.
- ÁLVAREZ, Juan (1859), «Correspondencia de la Corona», *La Corona*, 12 de abril.
- ALZOLA, Pablo de (1907), «Contestación a un artículo de la revista “Annales des Sciences Politiques», de París. La ley del embudo», *Nuestro Tiempo*, tomo IV, octubre-diciembre, 41-47.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1845), *Toledo Pintoresca, ó descripción de sus más célebres monumentos*, Madrid, Imprenta y Librería de D. Ignacio Boix.
- AMARO, Antoni (2019), *El paisaje sublime como arquetipo de la imaginación romántica: C.D. Friedrich y J.M.W. Turner*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta Editor.
- AMORES, Montserrat (2000), «Gustavo Adolfo Bécquer y las brujas de Trasmoz», *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, n. ° 9, 11-24.
- ARA TORRALBA, Juan Carlos (1998), «Jóvenes, oscenses y liberales. El Liceo Artístico y Literario de Huesca (1840-1845)», *La Campana de Huesca*, n. ° 22, noviembre, 7-31.
- ARGULLOL, Rafael (1983), *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Bruguera.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique (2008), «Paisajes decimonónicos españoles», *Archivo español de arte*, n. ° 322, 115-138.
- ARIÑO COLÁS, José María (2007), *Recuerdos y Bellezas de España. Ideología y estética*, presentación de Jesús Rubio Jiménez, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- ASSAS, Manuel (1857), «La Catedral de Toledo», en Gustavo Adolfo Bécquer, *Historia de los templos de España, publicada bajo la protección de SS. MM. AA. y muy reverendos señores arzobispos y obispos. Dirigida por D. Juan de la Puerta Vizcaíno y D. Gustavo Adolfo Bécquer. Dedicada al Excmo. é Ilmo. Sr. Patriarca de las Indias*, tomo I, Madrid, Imprenta y Estereotipia Española de los Señores Nieto y Compañía, 1-172.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2019), «La teoría idealista de lo sublime y el pensamiento de Friedrich Schiller», en Friedrich Schiller, *Lo Sublime*, edición de Pedro Aullón de Haro, Madrid, Casimiro, 19-31.
- AYGUALS DE IZCO, Wenceslao (1847), «Dumas y sus Cartas selectas ó sea vindicación de España por D. Wenceslao Ayiguals de Izco», en *España y África*.

*Cartas selectas escritas en francés por Alejandro Dumas. Traducida al español por varios literatos, seguidas de un breve análisis por Don Wenceslao Ayguals de Izco*, tomo I, Madrid, Sociedad Literaria, Imprenta de D. Wenceslao Ayguals de Izco, 136-200.

AZNAR, Gregorio (1989), *Viage a la Sierra y Laguna de Gredos por su polo austral*, prólogo de Nacho Criado, Madrid, Ediciones El Museo Universal.

Azorín (José Martínez Ruiz) (1981), *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Espasa-Calpe.

BALAGUER, Víctor (1847) «Algunas palabras del traductor», en Alexandre Dumas, *De París á Granada. Impresiones de viaje, traducción de Víctor Balaguer acompañada de una refutación del traductor*, Barcelona, Imprenta y librería de la Viuda e Hijos de Mayol, 237-243.

BALAGUER, Víctor (1885), *Obras. El Monasterio de Piedra, Las leyendas del Montserrat, Las cuevas de Montserrat*, tomo VIII, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello.

BALBÍN LUCAS, Rafael de (1955), «La publicación de las Rimas IX y LIX de G. A. Bécquer», *Revista de Literatura*, tomo VII, enero-junio, 19-29.

BALCELLS, José María (1982), «Jardines abandonados de Juan Ramón», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, enero-diciembre, 287-324.

BALSA DE LA VEGA, R. (1894), «Crónica artística», *La Ilustración Artística*, 22 de enero.

BASALLO Y VALENZUELA, R., y P. IBARRA (1890), «Impresiones de dos viajeros. Un romance y una carta», *La Tempestad*, 27 de julio.

BASSY, Alain-Marie (1974), «Du texte à l'illustration: pour une sémiologie des étapes», *Semiótica*, vol. 11, 297-334.

BAUDELAIRE, Charles (2013), *El pintor de la vida moderna*, Barcelona, Taurus.

BAUTISTA CAMPOS, Juan (1932), «La cruzada contra la ignorancia. Impresiones de viaje», *La Gaceta de Tenerife*, 19 de julio.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1857), *Historia de los templos de España, publicada bajo la protección de SS. MM. AA. y muy reverendos señores arzobispos y obispos. Dirigida por D. Juan de la Puerta Vizcaíno y D. Gustavo Adolfo Bécquer. Dedicada al Excmo. é Ilmo. Sr. Patriarca de las Indias*, Madrid, Imprenta y Estereotipia Española de los Señores Nieto y Compañía.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1863), «El beso», *La América*, 27 de julio.

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1864), «Variedades. El calor», *El Contemporáneo*, 16 de agosto.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1866), «Roncesvalles», *El Museo Universal*, 28 de enero.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1866b), «Santa María de Veruela», *El Museo Universal*, 2 de septiembre.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1870a), «Las segadoras (estudio de costumbres aragonesas)», *La Ilustración de Madrid*, 12 de julio, 15.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1870b), «Enterramiento de Garcilaso de la Vega y de su padre en Toledo», *La Ilustración de Madrid*, 27 de febrero, 15.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1885), *Obras. Cuarta edición aumentada con varias poesías y leyendas*, tomo III, Madrid, Librería de Fernando Fé.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1923), *Páginas desconocidas* recopiladas por Fernando Iglesias Figueroa, tomo II, Madrid, Renacimiento.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2000), *Rimas. Otros poemas. Obra en prosa*, edición y notas de Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa-Calpe.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2004), *Obras completas*, edición, introducción y notas de Joan Estruch Tobella, Madrid, Cátedra.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2011), *Desde mi celda*, introducción de Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Cátedra.
- BÉCQUER, Julia (1932), «La verdad sobre los hermanos Bécquer. Memorias de Julia Bécquer», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, n.º 33, 76-93.
- BENÍTEZ, Rubén (1971), *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Editorial Gredos.
- BERNUÉS SANZ, Juan Ignacio (2003), «Imágenes xilográficas del Alto Aragón en la prensa periódica ilustrada del siglo XIX», *Argensola*, n.º 113, 195-232.
- BLAIR, Hugh (1815), *Compendio de las lecciones sobre la retórica y bellas letras*, traducido por D. José Luis Munarriz, Madrid, Imprenta de Ibarra.
- BLAIR, Hugh (1815), *Compendio de las lecciones sobre la retórica y bellas letras*, traducido por D. José Luis Munarriz, Madrid, Imprenta de Ibarra.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1959), *El Unamuno contemplativo*, Ciudad de México, Nueva Revista de Filología Hispánica, El Colegio de México.
- BLASCO, Eusebio (1867), «Abur, señores», *Gil Blas*, 27 de junio.
- BOILEAU, Nicolas (1722), *Oeuvres avec des éclaircissements historiques donnez par lui-meme*, tomo XIII, La Haya, Isaac Vaillant, Pierre Gosse, Pierre de Hondt.

- BOSWELL, James (1768), *An account of Corsica, the journal of a tour to that island; and memoirs of Pascal Paoli*, Londres, Printed for Edward and Charles Dilly in the Poultry.
- BROWN, Rica (1963), *Bécquer*, Barcelona, Editorial Aedos.
- BURDIEL, Isabel (2012), *SEM, Los Borbones en pelota*, edición y estudio introductorio de Isabel Burdiel, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» [edición digital].
- BURELL, Consuelo (1987), «Introducción», en Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, Madrid, Cátedra, 9-26.
- BURKE, Edmund (1807), *Indagación Filosófica sobre el Origen de Nuestras Ideas acerca de lo Sublime y de lo Bello, traducida al castellano por Don Juan de la Dehesa*, Alcalá de Henares, Oficina de la Real Universidad.
- BURKE, Edmund (2010), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer, Madrid, Alianza editorial.
- CADALSO, José (1990), *Cartas Marruecas*, Madrid, Cátedra.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio (1893), «La Exposición del Círculo de Bellas Artes», *La Correspondencia de España*, 27 de diciembre.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Máximo (1859), *Noticias históricas, geográficas, estadísticas, administrativas y militares de las Islas Filipinas, y de un viaje a las mismas por el Cabo de Buena Esperanza, y regreso a España por la China, la India, la Arabia, Egipto, Malta y Gibraltar*, Madrid, Imprenta y Litografía Militar del Atlas, a cargo de J. Valls.
- CAÑETE, Manuel (1866), «Cantares de D. Melchor de Palau, precedidos de un prólogo escrito por D. Manuel Cañete, de la Academia Española», *La América*, 12 de marzo, 12-13.
- CARDERERA, Valentín (1834), «Bellas Artes.», *El Artista*, tomo I, Madrid, Imprenta de J. Sancha.
- CARDERERA, Valentín (1840), «Sobre demolición de los monumentos artísticos», *Semanario Pintoresco Español*, 19 de julio.
- CARDERERA, Valentín (1855-1864), *Iconografía Española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc., desde el siglo XI hasta el siglo XVII, con texto biográfico y descriptivo, en español y francés, por el mismo autor*, tomo I, Madrid, Imprenta de don Ramón Campuzano.

- CARDERERA, Valentín (1963), «Carta a don Genaro Pérez de Villamil», en Xavier Salas Bosch, «Pérez Villaamil y Carderera», *Archivo Español de Arte*, n. ° 141, 83-84.
- CARDERERA, Valentín (2013), «Diarios», en José María Lanzarote Guiral e Itziar Arana Cobos, *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera. Monumentos arquitectónicos de España. Dibujos de la Colección Valentín Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano, la Biblioteca Nacional de España y la Colección privada de la familia Carderera*, Institución Fernando el Católico, Fundación Lázaro Galdiano, 397-449.
- CASTILLO MONSEGUR, Marcos (2003a), en Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer, *Obra completa en el Moncayo y Veruela*, edición a cargo de Marcos Castillo Monsegur, tomo II «Expedición de Veruela. Pinturas», Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 7-20.
- CASTILLO MONSEGUR, Marcos (2003b), en Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer, *Obra completa en el Moncayo y Veruela*, edición a cargo de Marcos Castillo Monsegur, tomo IV «Spanish Sketches. Dibujos», Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 11-19.
- CASTILLO, Aureliano del (1918), «Libros. *Impresiones y Paisajes* por Federico García Lorca», *El Defensor de Granada*, 19 de abril.
- CAUNEDO, Nicolás Castor de (1849), «San Pedro de Villanueva», *Semanario Pintoresco Español*, 11 de marzo.
- CHAFFERDINE, Moncef (1986), «Introduction», en *Alexandre Dumas à Tunis. Impressions de voyage, présentées, annotées, et illustrées par Moncef Charfeddine. Préface de Mohamed Yaloui*, University of Minnesota, 6-11.
- CHATEAUBRIAND, François-René (1853), *El Genio del Cristianismo, ó Bellezas de la religión cristiana, traducido por D. Manuel Flamant*, Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig.
- CHATEAUBRIAND, François-René de (1921), *Voyage en Italie. Nouvelle édition précédée d'une étude sur les six voyages de Chateaubriand en Italie par Gabriel Faure*, Grenoble, J. Rey, editeur.
- CHENIQUE, A. (1927), «Carta de Italia. Los turistas y sus “impresiones de viaje”», *El Diario Palentino*, 9 de noviembre.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė (1961), «El amor y el hogar dos fuentes de fortaleza en Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel Unamuno*, n. ° 11, 79-90.

- CLAVERÍA, Carlos (1953), *Temas de Unamuno*, Madrid, Editorial Gredos.
- CLIFTON PARIS, Thomas (1843), *Letters from the Pyrenees, during three months' pedestrian wanderings amidst the wildest scenes of the French and Spanish mountains, in the summer of 1842. With the sketches of the author, taken on the spot*, tomo I, Londres, John Murray, Albemarle Street.
- COBB, Carl W. (1967), *Federico García Lorca*, Nueva York, Twayne.
- COIGNET, Clarisse (1879), «Lamartine. Su vida y sus ideas políticas», *Revista contemporánea*, 15 de marzo.
- COMELLAS, Mercedes (2015), «Bécquer: lo sublime y el proceso creativo», en Diego Romero de Solís e Inmaculada Murcia Serrano (coords.), *En ningún lugar (el paisaje y lo sublime)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 177-246.
- CONTAMINE DE LATOUR, Emmanuel (1899), «La literatura española en Francia», *La España Moderna*, noviembre, 69-82.
- CORRAL LAFUENTE, José Luis (1980), «La fundación del Monasterio Cisterciense de Veruela», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, n.º 5, 33-45.
- COSTA, Joaquín (1876), *La vida del Derecho*, Madrid, Imprenta, estereotipia y galvanoplastia de Aribau y C<sup>a</sup>.
- COSTA, Joaquín (1884), *Estudios jurídicos y políticos*, Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación.
- COSTA, Joaquín (1902), *Derecho consuetudinario y economía popular en España*, Barcelona, Manuel Soler editor.
- CROCE, Benedetto (1971), *La historia como hazaña de la libertad*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- CUSCOY, Luis Diego (1935), «Motivos sobre el paisaje palmero», *La Prensa*, 3 de septiembre.
- D. J. T. y D. S. (1840) en Alexandre Dumas, *Impresiones de viaje, traducidas por D. J. T. y D. S. C.*, tomo I, Barcelona, Imprenta de Tomas Gorchs, 5-7.
- DARÍO, Rubén (2018), «Yo soy aquel que ayer no más decía». *Libros poéticos completos*, coordinación de Ricardo de la Fuente Ballesteros y Francisco Estévez, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- DEMBOWSKI, Carlos (1931), *Dos años en España y Portugal durante la guerra civil, 1838-1840*, tomo I, Madrid, Espasa-Calpe.

- DEUTSCH-JOHNSON, Leslie (1995), «Significado simbólico del castillo de Trasmoz: magia, alquimia, morada interior», *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, n.º 5, 37-64.
- DÍAZ ARENAS, Rafael (1839), *Viaje curioso e instructivo de Manila a Cádiz por China, Batavia, el Brasil y Portugal*, Cádiz, Imprenta de D.D. Féros.
- DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen (2012), «Orientaciones para el estudio de las Coplas», en Jorque Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, edición de Carmen Díaz Castañón, Barcelona, Castalia, 91-121.
- DÍAZ ESTEBAN, M. (1906), «España en Cuba. Diario de un sentimental», *El Cantábrico*, 11 de septiembre.
- DÍAZ JIMÉNEZ, Juan (1935), «La isla de Hierro y su abandono. Impresiones de viaje», *La Prensa*, 12 de abril.
- DÍAZ PÉREZ, Eva (2019), «Bécquer, ácida crónica en Sevilla de un feriante nostálgico», *ABC*, 8 de mayo, disponible en <[https://sevilla.abc.es/sevilla/feria-abril/sevi-feria-abril-sevilla-2019-becquer-acida-cronica-sevilla-feriante-nostalgico-201905072211\\_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F#ancla\\_comentarios](https://sevilla.abc.es/sevilla/feria-abril/sevi-feria-abril-sevilla-2019-becquer-acida-cronica-sevilla-feriante-nostalgico-201905072211_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F#ancla_comentarios)>, acceso 21 de noviembre de 2023.
- DÍAZ, José Pedro (1971), *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, Editorial Gredos.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1961), *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DÍEZ TABOADA, Juan María (1965), *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las rimas de G. A. Bécquer*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- DÍEZ TABOADA, Juan María (1975), «El motivo de las azules campanillas en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer», *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Editorial Gredos, 241-253.
- DÍEZ TABOADA, María Paz (1990), «Con Jovellanos y Larra en la diligencia de Bécquer», en *Actas del Congreso «Los Bécquer y el Moncayo» celebrado en Tarazona y Veruela Septiembre 1990*, edición a cargo de Jesús Rubio Jiménez, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernando el Católico, 319-329.
- DOMÍNGUEZ BERRUETA, Juan (1917), «Por tierras solares (impresiones de viaje)», *El Adelanto*, 12 de mayo.

- DOMÍNGUEZ BERRUETA, Juan (1938), *Salamanca. Guía sentimental*, Salamanca, Establecimiento tipográfico de Calatrava.
- DOMÍNGUEZ BERRUETA, Martín (1911), *Crónicas Burgalesas*, Burgos, Imprenta de Marcelino Miguel.
- DUMAS Alexandre (1841), *Nouvelles impressions de voyages (Midi de la France) en Oeuvres de Alex. Dumas*, tomo I, Bruxelles, Société Belge de Libraire Hauman et C.
- DUMAS, Alexandre (1840a), *Impresiones de viaje, traducidas por D. J. T. y D. S. C.*, tomo I, Barcelona, Imprenta de Tomas Gorchs.
- DUMAS, Alexandre (1840b), *Impresiones de viaje, traducidas por D. J. T. y D. S. C.*, tomo II, Barcelona, Imprenta de Tomas Gorchs.
- DUMAS, Alexandre (1847a), *De París á Granada. Impresiones de viaje, traducción de Víctor Balaguer acompañada de una refutación del traductor*, Barcelona, Imprenta y librería de la Viuda e Hijos de Mayol.
- DUMAS, Alexandre (1847b), *España y África. Cartas selectas escritas en francés por Alejandro Dumas. Traducida al español por varios literatos, seguidas de un breve análisis por Don Wenceslao Ayguals de Izco*, tomo I, Madrid, Sociedad Literaria, Imprenta de D. Wenceslao Ayguals de Izco.
- DUMAS, Alexandre (1888), *Impressions de voyage. De Paris á Cadix par Alexandre Dumas*, París, Calmann Lévy, Ancienne Maison Michel Lévy frères.
- E. G. (1839), «Usos y trages provinciales. Los Asturianos», *Semanario Pintoresco Español*, n. ° 19, 12 de mayo.
- EGIDO GONZÁLEZ, Egido (2018), «Introducción», en Miguel de Unamuno, *Andanzas y visiones españolas*, edición de Luciano González Egido, Madrid, Alianza editorial, 9-51.
- ELIA, Gioia (2014), «La etapa italiana de Valentín Carderera (1822-1831)», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, n. ° 2, 69-101.
- ESCOBAR, José (1983), «El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo romántico español», en *Revisión de Larra, Annales littéraires de l'Université de Besançon*, París, Les Belles Lettres, 161-165.
- ESCOBAR, José (1996), «Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo», en *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Actas del I Coloquio «Del Romanticismo al Realismo» (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996)*, edición a

- cargo de Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 17-31.
- ESCOLAR, V. (1902), «En Vacaciones», *Diario de Avisos*, 17 de enero.
- ESPRONCEDA, José de (1840), *Poesías*, Madrid, Imprenta de Yenes.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín (1883), *Escenas andaluzas*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- ESTRADA PÉREZ, J. (1911), «De paso por Lisboa. Impresiones de viaje», *La Prensa*, 31 de julio.
- FEDERICO, Ricardo de (1860), «Lamartine», *El Museo Universal*, 23 de septiembre.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1935), «El cónsul de España en América», *Diario de Córdoba*, 30 de agosto.
- FERNÁNDEZ CUESTA, Nemesio (1857), «Revista de la Quincena», *El Museo Universal*, 30 de noviembre.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel (1860), «Roma en 1860. Ojeada de actualidad. I.», *El Museo Universal*, 7 de octubre.
- FERNÁNDEZ SOTO, Concha (2005), *Claves socioculturales y literarias en la obra de Eugenio Sellés y Ángel (1842-1926). Una aproximación al teatro español de finales del siglo XIX*, Almería, Universidad de Almería.
- FERRATER MORA, José (1957), *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- FERRÚZ, Mario (1881), «Recuerdos tristes», *Almanaque de El Diario de Zaragoza para el año 1881*, Zaragoza, Establecimiento Tipográfico de Zacarías R. Prieto, 83-87.
- FEU, José Leopoldo (1861), «El romanticismo en España», *La América*, 24 de diciembre, 9-10.
- FEU, José Leopoldo (1862), «El romanticismo en España. Conclusión», *La América*, 8 de enero, 7-8.
- FLORES, Antonio (1863), *Ayer, hoy y mañana o la fe, el vapor y la electricidad. Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899, dibujados a la pluma por D. Antonio Flores*, tomo III, parte segunda, Madrid, Imprenta del Establecimiento de Mellado.
- FLORES, Cristina (2005-2008), «Nature imagined in S. T. Coleridge's "Meditative Poems" and Miguel de Unamuno's *Poesías*: a study on reception», *Journal of English Studies*, vol. 5-6, 83-103.

- FLORES, Cristina (2010), «‘Imported seeds’: The Role of William Wordsworth in Miguel de Unamuno’s Poetic Renewal», *Romanticism and the Anglo-Hispanic imaginary*, 249-274.
- FLÓREZ, Enrique (1754), *España Sagrada. Theatro Geographico-Histórico de la Iglesia de España*, Madrid, Oficina de Antonio Marín.
- FORD, Richard (1845), *A Hand-Book for travellers in Spain and readers at home. Describing the country and cities, the natives and their manners; the antiquities, religion, legends, fine arts, literature, sports, and gastronomy: with notice on Spanish History. Containing Andalucía, Ronda and Granada, Murcia, Valencia, Catalonia, and Estremadura; With Travelling Maps and a Copious Index*, Londres, John Murray, Albemarle Street.
- Fray Luis de León (2016), *Poesías completas y antología de la escuela salmantina*, edición de Ricardo Senabre, Barcelona, Espasa-Calpe.
- FRONTAURA, Carlos (1870), «Alejandro Dumas», *La Ilustración española y americana*, 10 de mayo.
- FUENTE, Vicente de la (1866), *España Sagrada, continuada por la Real Academia de la Historia. Tratados LXXXVII y LXXXVIII. Las santas iglesias de Tudela y Tarazona en su estado antiguo y moderno*, tomo L, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.
- FUENTE, Vincente de la (1843), «España pintoresca. Portada de la Iglesia de Santa María de Calatayud», *Semanario Pintoresco Español*, n. ° 18, 30 de abril.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1967), «Unas cartas de García Lorca a Antonio Gallego Burín» *Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada*, n. ° 73–81, 73-81.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1975), «Los primeros artículos de José F. Montesinos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. ° 302, agosto, 260-290.
- GALLEGO MORELL, Antonio (2009), «Baeza, el rincón de Machado», en Antonio Chicharro (ed.), *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, 347-357.
- GAMALLO FIERROS, Dionisio (1948), «A la busca de Bécquer» en Gustavo Adolfo Bécquer, *Páginas abandonadas. Del olvido en el ángulo oscuro... Carta íntima de Damaso Alonso*, ensayo biocrítico, apéndices y notas por Dionisio Gamallo Fierros, Madrid, Editorial Valera, 1-50.

- GAMALLO FIERROS, Dionisio (2004), *Estudios sobre Bécquer*, introducción y edición de Jesús Rubio Jiménez, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.
- GANDÍA, R. (1929), «Unas horas en el Puerto de la Cruz. Impresiones de viaje», *La Prensa*, 6 de abril.
- GANIVET, Ángel (1897), *Idearium Español*, Granada, Tip. Lit. Vda. e Hijos de Sabatel.
- GARCÍA BLANCO, Manuel (1954), «Italia y Unamuno», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, n. ° 4, 183-219.
- GARCÍA BLANCO, Manuel (2019), «Nota a la primera edición», en Miguel de Unamuno, *Paisajes del alma*, Madrid, Alianza editorial, 9-12.
- GARCÍA GUATAS, Manuel (1994-1995), «Cardenera: un ejemplo de artista y erudito romántico», *Artigrama*, n. ° 11, 425-450.
- GARCÍA LORCA, Federico (1917), «San Pedro de Cardeña. Paisaje.....», *Diario de Burgos*, 3 de agosto.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996), *Obras Completas*, tomo I «Poesía», edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Valencia, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997a), *Obras Completas*, tomo III «Prosa», edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997b), *Obras Completas*, tomo IV «Primeros escritos», edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- GARCÍA LORCA, Federico (2017), *Impresiones y paisajes*, edición de Rafael Lozano Miralles, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA LORCA, Francisco (1980), *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza editorial.
- GARCÍA-POSADA, Manuel (1996), «Introducción», en Federico García Lorca, *Obras Completas*, tomo I «Poesía», Barcelona, Valencia, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 9-28.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1997), «Prólogo», en Federico García Lorca, *Obras Completas*, tomo IV «Primeros escritos», edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 9-32.
- GAUTIER, Théophile (1865), *Voyage en Espagne*, París, Charpentier, libraire-éditeur.
- GAVINA, Antonio (1964), «Homenaje a Federico García Lorca», *Libertad*, diciembre de 1964, 9.

- GIBSON, Ian (1985), *Federico García Lorca*, tomo I, Barcelona, Buenos Aires, Ciudad de México, Grijalbo, S. A.
- GIBSON, Ian (2020), *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. 1898-1936*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial.
- GILBERT, Creighton E. (2003), «What is expressed in Michelangelo's *non finito*», *Artibus et Historiae*, vol. 24, n. ° 48, 57-64.
- GILPIN, William (1748), *A Dialogue upon the Gardens of the Right Honourable the Lord Viscount Cobham at Stow in Buckinghamshire. Introduction by John Dixon Hunt*, reimpresso en Williams Andrews Clark Memorial Library, Los Ángeles, University of California, 1976.
- GILPIN, William (1800), *Observations on the River Wye and several parts of South Wales, &c. Relative chiefly to Picturesque Beauty: made in the summer of the year 1770*. Londres, A. Straban.
- GILPIN, William (2004), *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, edición de Javier Maderuelo, Madrid, Abada Editores.
- GIMÉNEZ CRUZ, Antonio (2004), *La España pintoresca de David Roberts. El viaje y los grabados del pintor*, Universidad de Málaga, Servicio de publicaciones.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco (1886), «Paisaje. I», *La Ilustración Artística*, 8 de marzo.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco (1886), «Paisaje. II», *La Ilustración Artística*, 15 de marzo.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco (1936), *Obras Completas*, tomo XX «Arqueología artística de la Península», Madrid, Espasa-Calpe.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco (1999), «Paisaje», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, n. ° 34-35, 93-102.
- GIRÓN, Francisco (1812), *Evasión del Duque de Osuna de Francia, escrita por él entonces á su llegada á España, para satisfacer la curiosidad de sus hermanos y amigos. Publícala su agradecido amigo A.*, Cádiz, Imprenta de D. Manuel Carreño.
- GLINEL, Charles (1884), *Alexandre Dumas et son oeuvre*, F. Michaud, Reims.
- GÓMEZ APARICIO, Pedro (1967), *Historia del periodismo español. Desde la «Gaceta de Madrid» hasta el destronamiento de Isabel II*, Madrid, Editora Nacional.
- GONZÁLEZ EGIDO, Luciano (1983), *Salamanca, la gran metáfora de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

- GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente (1976), «Miguel de Unamuno y Giacomo Leopardi», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, n. ° 24, 27-52.
- GONZÁLEZ Y GÓMEZ, Simón (1970), *Bécquer, Veruela y el somontano del Moncayo*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- GRANCINI, Valeria (2016), *La estancia de Gustavo Adolfo Bécquer en el monasterio de Veruela y la transposición del mito romántico*, Roma, tesis “triennale”, Università degli Studi Guglielmo Marconi.
- GRANCINI, Valeria (2018), «La Carta Tercera *Desde mi celda* de Gustavo Adolfo Bécquer, el deseo de la muerte anónima y la actual sepultura del poeta en Sevilla», *Quaderni Ibero Americani (Attualità culturale della Penisola Iberica e dell'America Latina)*, n. ° 108, enero-diciembre, 243-250.
- GRANCINI, Valeria (2021), «La “Galería de figuras de cera” de Benito Pérez Galdós: el retrato de la vida moderna», en Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo (coords.), *El retrato literario en el mundo hispánico, II, (siglos XIX-XXI)*, coordinación de, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 35-51.
- GRAS BALAGUER, Menene (2010), «Estudio preliminar», en Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer, Madrid, Alianza editorial.
- GUERRERO, Teodoro (1856), *Anatomía del corazón*, Madrid, Imprenta Española.
- GUETAZ, Alain (1998), «Tonalités et couleurs du style dans le “Voyage en Italie” de Chateaubriand», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n. ° 1, 67-86.
- GUEVARA, Antonio (1790), *Menosprecio de corte y alabanza de aldea, en el qual se tocan muchas y muy buenas doctrinas para los hombres que aman el reposo de sus casas, y aborrecen el bullicio de las Cortes*, Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar.
- GUICCIARDINI, Francesco (1890), *Consuels and Reflections, translated from the Italian by Ninian Hill Thomson, M. A.*, Londres, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.
- GUILLÉN BUZARÁN, Juan (1844), «Antigüedades españolas. Monasterio de Montearagón. II», *Semanario Pintoresco Español*, 10 de marzo.

- GUILLÉN, Jorge (1955), en Federico García Lorca, *Obras Completas*, recopilación y notas de Arturo del Hoyo, prólogo de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, VIII-LI.
- HANZA, Kathia (1994), «La facultad de juzgar reflexionante: pieza clave del proyecto crítico de Kant», *Areté, revista de filosofía*, vol. VI, n. ° 2, 229-238.
- HERNÚÑEZ, Pollux (2017), «Prólogo», en Miguel de Unamuno, *Apuntes de un viaje por Francia, Italia y Suiza*, Paracuellos de Jarama (Madrid), Oportet Editores, 7-13.
- HOPKINS, Claudia (2021), *La España romántica. David Roberts y Genaro Pérez Villaamil*, edición de Claudia Hopkins, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Centro de Estudios Europa Hispánica, Instituto Ceán Bermúdez.
- HUGO, Victor (1843), *Oevres complètes de l'Académie Française, précédées d'une notice biographique sur l'auteur, et terminées par sa dernière oeuvre, la Trilogie des Burgraves*, tomo I, París.
- HUMBOLDT, Alexander von (1876), *Cuadros de la naturaleza*, traducción de Bernardo Giner, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar, editores (antes Gaspar y Roig).
- HUMBOLDT, Wilhelm von (1951), *Cuatro ensayos sobre España y América*, con versiones y estudios por Miguel de Unamuno y Justo Garate, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, México.
- HUME, David (1980), *La norma del gusto. Ensayos de estética*, tomo I, Universidad de Valencia, Cuadernos Teorema.
- HURD, Richard (1762), *Letters on Chivalry and Romance*, Londres, A. Millar, W. Thurlbourn, J. Woodyer.
- IRIONDO, Eduardo (1867), *Impresiones del viaje de circunnavegación en la fragata blindada Numancia*, Madrid, Imprenta de los señores Gasset, Loma y Compañía.
- JABATO DEHESA, María Jesús (2013/2), «Martín Domínguez Berrueta y la Catedral de Burgos (I): los artículos de prensa», *Boletín de la Institución Fernán González*, n. ° 247, 307-331.
- JABATO DEHESA, María Jesús (2014/1), «Martín Domínguez Berrueta y la Catedral de Burgos (II): el cuaderno de notas del profesor», *Boletín de la Institución Fernán González*, n. ° 248, 49-75.

- JORNET, Leandro (Federico Muntadas) (1876), *El Monasterio de Piedra, su historia, valle, cascadas y grutas, leyendas monásticas*, Madrid, Imp. y est. de Aribau y C.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1915), *Diarios (memorias íntimas). 1790-1801*, Madrid, Imprenta de los sucesores de Hernando.
- KANT, Immanuel (1876), *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime, traducida del francés por Alejo García Moreno y Juan Ruvira*, tomo I, Madrid, Librerías de Francisco Iruveda y Antonio Novo.
- KANT, Immanuel (1919), *Lo bello y lo sublime. Ensayo de estética y moral. La traducción del alemán ha sido hecha por A. Sánchez Rivero*, Madrid, Barcelona, Espasa-Calpe.
- KING, Edmund L. (1953), *Gustavo Adolfo Bécquer: From Painter to Poet. Together with a Concordance of the "Rimas"*, México, Editorial Porrúa, S. A.
- KLIBBE, Lawrence H. (1983), *Lorca's «Impresiones y paisajes»: The Young Artist*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- L. H. (1839), «Alexandre Dumas», en *Galerie de la Presse, de la Littérature et des Beaux-arts. Première série*, París, Imprimerie de A. Selin et Comp., [s. p.]
- La Baronesa de Wilson (1871), «Alejandro Dumas», *La América, crónica hispano-americana*, 13 de enero, 12-13.
- LA FUENTE, Vicente de (1842), «España pintoresca. El Monasterio de Piedra» *Semanario Pintoresco Español*, n. ° 45, 6 de noviembre.
- LAFFRANQUE, Marie (1967), *Les Idées Esthétiques de Federico García Lorca*, París, Centre de Recherches Hispaniques.
- LAIRESSE, Gerard de (1787), *Le Grande Livre des Peintres ou l'Art de la Peinture*, tomo II, París, Hotel de Thou, 1787.
- LAMARTINE, Alphonse de (1840), *Viage a Oriente, traducido al castellano por D. Alfredo A. Camús*, Córdoba, Imprenta de Noguer y Manté.
- LAMARTINE, Alphonse de (1846), *Viaje al Oriente, traducido por \*\*\**, tomo I, Madrid, Est. literario-tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti.
- LAMARTINE, Alphonse de (1858a), *Viage al Oriente*, tomo II, Zaragoza, Establecimiento tipográfico de los Sres. Lucía y Calabia.
- LAMARTINE, Alphonse de (1858b), *Viage al Oriente*, tomo I, Zaragoza, Establecimiento tipográfico de los Sres. Lucía y Calabia.

- LAMARTINE, Alphonse de (1892), *Graziella*, París, Hachette et C., Jouvot et C.
- LAMENNAIS, Félicité Robert de (1836), *El dogma de los hombres libres. Palabras de un creyente, traducidas de la última edición por D. Mariano José de Larra*, Madrid, Imprenta de Don José María Repullés.
- LANZAROTE GUIRAL, José María (2010), «Apuntes del pasado nacional: aproximación al estudio de los dibujos de monumentos aragoneses de Valentín Carderera», *Argensola*, n.º 120, 141-176.
- LANZAROTE GUIRAL, José María e Itziar ARANA COBOS (2013), *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera. Monumentos arquitectónicos de España. Dibujos de la Colección Valentín Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano, la Biblioteca Nacional de España y la Colección privada de la familia Carderera*, Institución Fernando el Católico, Fundación Lázaro Galdiano.
- LARRA, Mariano José de (1843), «Costumbres. Jardines públicos», *La Revista Española*, 20 de junio.
- LARRA, Mariano José de (2017), *Artículos*, edición de Enrique Rubio, Madrid, Cátedra.
- LAUN, Henri van (1863), «Impressions de voyage. Preliminary observations», en *Leçons Graduées de Traduction et de Lecture or Graduated Lessons in Translation and Reading with Biographical Sketches, Annotations on History, Geography, Synonyms and Style and a Dictionary of Words and Idioms by Henri van Laun, one of the French Masters at Cheltenham College*, London, Trübner & Co., David Nutt, 145-180.
- LECOMTE, Jules (1837), «Voyage autour de la Méditerranée, par M. Alexandre Dumas», en *La France Maritime, fondée et dirigée par Amédée Gréhan*, tomo II, París, Chez Postel, libraire-éditeur, 85-88.
- LEGENDRE, Maurice (1913), «El corazón de España», *La España moderna*, 1º de julio.
- León Roch (1911), *El Monasterio de Piedra*, Madrid, Librería de Francisco Beltrán.
- León Roch (1916), *Impresiones de un viajero. Una visita a León. Ante la Pulchra Leonina*, Madrid, Talleres de Mateu.
- LEPOITTEVIN, Eugène (1843), «Le berger de Landes», en *La France Littéraire*, tomo X, París, Imprimerie de Ducassois, 148-157.
- LITVAK, Lily (1991), *El tiempo de los trenes: el paisaje español entre el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

- LLOPIS ARAGONÉS, José (1914), «Curiosidades. La Scala de Milán», *La Voz de Menorca*, 9 de febrero.
- LOCKE, John (1836), *An Essay Concerning Human Understanding*, tomo II, Londres, Tegg, Griffin, Wise.
- Longino (1834), *Del Sublime, tradotto ed illustrato dal Prof. Emilio De Tipaldo*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli.
- LÓPEZ LÓPEZ, Carmen María (2017), «El viaje a Italia de Chateaubriand: ruina, ceniza y muerte», *El Genio Maligno, revista de humanidades y ciencias sociales*, n. ° 20, 104-114.
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan (1980), *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- LORENZO ÁLVAREZ, Elena de (2017), «Lo sublime cósmico en la poesía de Juan Meléndez Valdés», *Cuadernos dieciochescos*, n. ° 18, 101-156.
- LORENZO ÁLVAREZ, Elena de (2022), «Sobre lo sublime en la España del siglo XVIII: lecturas y escritos de Gaspar M. de Jovellanos», *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XLV, 141-173.
- LOZANO MIRALLES, Rafael (2017), «Introducción», en Federico García Lorca, *Impresiones y paisajes*, Madrid, Cátedra, 13-48.
- LUJÁN, Néstor (1993), *Cuento de cuentos: origen y aventura de ciertas palabras y frases proverbiales*, Barcelona, Folio, vol. 1.
- LUNA, Luis de (1918), «Comentarios. Impresiones y paisajes», *El Éxito*, 10 de mayo.
- MACHADO, Antonio (1912), *Campos de Castilla*, Madrid, Renacimiento.
- MACHADO, Antonio (2016), *Campos de Castilla*, edición de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra.
- Madame Roland (1800), *Oeuvres*, vol. III, París, ed. de A. Champagneux, Paris.
- MADERUELO, Javier (2004), «Introducción», en William Gilpin, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, edición de Javier Maderuelo, Madrid, Abada Editores.
- MADOZ, Pascual (1849), *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, tomo XIII, Madrid, Imprenta de D. Pascual Madoz.
- MADRAZO, Pedro de (1883), «Elogio fúnebre de D. Valentín Carderera», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo II.
- MADRAZO, Santos (1991), *La edad de oro de las diligencias, Madrid y el tráfico de viajeros en España antes del ferrocarril*, Madrid, Nerea.

- MALDONADO, Luis (1920), «A la buena memoria de Martín D. Berrueta», *El Adelanto*, 27 de noviembre.
- MANRIQUE, Jorge (2012), *Coplas a la muerte de su padre*, edición de Carmen Díaz Castañón, Barcelona, Castalia.
- MARÍN, Juan María (2018), «Introducción», en Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, edición de Juan María Marín, Madrid, Cátedra, 9-63.
- Marqués de Ureña (1785), *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, Madrid, Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M.
- MARTÍN, Eutimio (1985), «"Sobre un libro de versos": el primer manifiesto poético de Federico García Lorca», *Anales de literatura española*, n. ° 4, 245-256.
- MARTÍN, Eutimio (1986), *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo Veintiuno de España editores.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (Azorín) (1900), *El alma castellana (1600-1800)*, Madrid, Librería Internacional.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (Azorín) (1999), *Obras escogidas. Ensayos*, tomo II, edición de Miguel Ángel Lozano, Madrid, Espasa-Calpe.
- MARTÍNEZ, Jusepe (1866), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia. Publícala la Real Academia de San Fernando, con notas, la vida del autor y una reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón por su individuo de número D. Valentín Carderera y Solano*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello.
- MAURER, Christopher (1986), «Sobre la prosa temprana de García Lorca», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, volumen I, n. ° 433-434, julio-agosto de 1986, 13-30.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan (1820), *Poesías*, tomo IV, Madrid, Imprenta Nacional.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1881), *Historia de los heterodoxos españoles*, tomo III, Madrid, Imprenta de F. Maroto é Hijos, Pelayo, 34.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1956), *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, B.A.C.
- MENTABERRY, Adolfo de (1876), *Impresiones de un viaje a la China*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de El Globo.
- MÉRIMÉE, Prosper (1988), *Viajes a España*, Madrid, Aguilar.
- MERINO, R. (1927), «Los literatos veranean», *Las Provincias*, 20 de agosto.

- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1836), «Introducción», *Semanario Pintoresco Español*, n. ° 1, 3 de abril, 3.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1841), «Costumbres matritenses. Al amor de la lumbre ó el brasero», *Semanario Pintoresco Español*, 19 de diciembre.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1881), *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, tomo II 1824-1850, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (2012), *Escenas y tipos matritenses*, edición de Enrique Rubio Cremades, Madrid, Cátedra.
- MICHELET, Jules (2014), *La Bruja*, Valladolid, Editorial Maxtor.
- MIRANDA, Ángel de (1873), «La España», *El Americano*, 21 de diciembre.
- MONTERO PADILLA, José (1990), «Bécquer en su carta Tercera y en un artículo de 1870», en *Actas del congreso «Los Bécquer y el Moncayo» celebrado en Tarazona y Veruela Septiembre 1990*, edición a cargo de Jesús Rubio Jiménez, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernando el Católico, 315-318.
- MONTESINOS, José (1915), «Impresiones y comentarios. La cabeza de Castilla», *Noticiero Granadino*, 14 de julio.
- MONTESINOS, José (1915), «Impresiones y comentarios. Salamanca. Campos de Castilla», *Noticiero Granadino*, 6 de julio.
- MONTESINOS, José (1915), «Impresiones y comentarios. Salamanca. Los dos monumentos», *Noticiero Granadino*, 8 de julio.
- MONTESINOS, José (1915), «Impresiones y comentarios», *Noticiero Granadino*, 30 de junio.
- MONTESINOS, José F. (1961), *Fernán Caballero. Ensayo de justificación*, México, El Colegio de México.
- MONTESINOS, Rafael (2005), *Bécquer. Biografía e imagen*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- MORENO GODINO, Florencio (1895), «Semblanza de Gustavo A. Bécquer», *La Ilustración Artística*, 4 de febrero.
- MURCIA SERRANO, Inmaculada (2012), «Sublime belleza. Aportaciones para una síntesis categorial (a partir de la estética de Friedrich Schiller)», *Éndoxa: Series filosóficas*, n. ° 29, 93-112.
- NANETTI, Emma (2018), «Una picciola favoletta. La fortuna della metafora vichiana nel Novecento», *Laboratorio dell'ISPF*, vol. XV, [s. p.].

- NAVARRO VILLOSLADA, Francisco (1845), «Introducción», *El Siglo Pintoresco*, tomo I, Madrid, Establecimiento de grabado e imprenta de D. Vicente Castelló, 2.
- NEIRA DE MOSQUEIRA, Antonio (1847), «Mr. Alejandro Dumas», en *El Siglo Pintoresco*, tomo III, Madrid, Imprenta de Don Baltasar González, 265-269.
- NICOLA, Ubaldo (2005), *Atlante illustrato di Filosofia*, Firenze, Giunti Editore.
- NING, Siwen [s. a.], «Ramón de Mesonero Romanos», disponible en GICES.XIX (Grupo de investigación del cuento español del siglo XIX) » BUSCADOR (Informe de Autor) (uab.cat), acceso 6 de noviembre de 2023.
- NODIER, Charles, Isidore TAYLOR y Alphonse de CAILLEUX (1820), *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, tomo I, París, Imprimerie de P. Didot L'Ainé.
- NODIER, Charles, Isidore TAYLOR y Alphonse de CAILLEUX (1833), *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, «Auvergne», parte II, París, Imprimerie de Firmin Didot frères.
- NOMBELA, Julio (1868), «Revista española», *El Correo de Ultramar*, n. ° 819, año 27.
- NOMBELA, Julio (1910a), *Impresiones y recuerdos*, tomo II, Madrid, Casa editorial de “La Última Moda”.
- NOMBELA, Julio (1910b), *Impresiones y recuerdos*, tomo III, Madrid, Casa editorial de “La Última Moda”.
- OCHOA, Eugenio de (1834a), «El Artista.», *El Artista*, tomo I, Madrid, Imprenta de J. Sancha.
- OCHOA, Eugenio de (1834b), «Un romántico», *El Artista*, tomo I, Madrid, Imprenta de J. Sancha.
- ONIEVA, Antonio J. (1927), «El cantón de Schwyz — Impresiones de viaje», *La Voz de Asturias*, 30 de abril.
- ONIEVA, Antonio J. (1927), «El trayecto de París a Schwyz. Impresiones de viaje», *La Voz de Asturias*, 29 de abril.
- ORTAS DURAND, Esther (1999), *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- ORTEGA CANTERO, Nicolás (2003), «Las andanzas de Dumas por España», *Revista de Libros*, n. ° 83, noviembre, 27-28.
- ORTEGA CANTERO, Nicolás (2015), «Francisco Giner y el descubrimiento moderno del paisaje de España», *Anales de Literatura Española*, n. ° 27, 23-44.

- ORTEGA CANTERO, Nicolás y Jacobo GARCÍA ÁLVAREZ (2006), «La visión de España en la obra de Élisée Reclus: imagen geográfica y proyección política y cultural», *Ería*, n. ° 69, 35-56.
- OSSORIO, Manuel (1868), *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, tomo I, Madrid, Imprenta a cargo de Ramón Moreno.
- PAGEARD, Robert (1954), «Bécquer et *La Iberia*», *Bulletine Hispanique*, n. ° 4, 408-414.
- PAGEARD, Robert (1972), *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Centre de recherches et d'editions hispaniques de l'université de Paris.
- PAGEARD, Robert (1990), *Bécquer. Leyenda y realidad*, presentación de Hans Juretschke, Madrid, Espasa-Calpe.
- PALACIO, Manuel del (1857), «Sección de noticias», *La Discusión*, 16 de agosto, 3.
- PALENQUE, Marta (2011), *La construcción del mito Bécquer. El poeta en su ciudad, 1871-1936*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y de las Artes de Sevilla.
- PALOMO, María del Pilar (2012), «La imagen de la mujer en *el Semanario Pintoresco Español*», *Arbor*, vol. 188, n. ° 757, septiembre-octubre.
- PARCERISA, Francisco Javier (1839), *Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paysages, etc. En láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa y acompañadas con textos por P. Piferrer*, tomo «Principado de Cataluña. Comprende las Provincias de Barcelona, Gerona, Tarragona y Lérida», Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdaguer.
- PARCERISA, Francisco Javier (1842), *Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos, antigüedades y vistas pintorescas en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa y acompañadas con textos por P. Piferrer*, tomo «Mallorca».
- PARCERISA, Francisco Javier (1844), *Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos, antigüedades y vistas pintorescas en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa. Acompañadas de texto por P. Piferrer y J. M. Quadrado. Aragón por D. José María Quadrado*, tomo «Aragón».

- PARCERISA, Francisco Javier (1848a), *Recuerdos y Bellezas de España. Bajo la protección real de S. S. M. M. la Reina y el Rey. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antigüedades, en láminas dibujadas del natural por F. J. Parcerisa. Escrita y documentada por P. Piferrer y F. Pi y Margall*, tomo «Cataluña (II)».
- PARCERISA, Francisco Javier (1848b), *Recuerdos y Bellezas de España. Bajo la protección real de S. S. M. M. la Reina y el Rey. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antigüedades, en láminas dibujadas del natural por F. J. Parcerisa. Escrita y documentada por J. M. Quadrado*, tomo «Castilla la Nueva (I)», Madrid, Imprenta de Repullés.
- PARCERISA, Francisco Javier (1850), *Recuerdos y Bellezas de España. Bajo la protección real de S. S. M. M. la Reina y el Rey. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antigüedades, en láminas dibujadas del natural por F. J. Parcerisa. Escrita y documentada por F. Pi y Margall*, tomo «Reino de Granada (comprende las provincias de Jaén, Granada, Málaga y Almería)», Madrid, Imprenta de Repullés.
- PARCERISA, Francisco Javier (1853), *Recuerdos y Bellezas de España. Bajo la protección real de S. S. M. M. la Reina y el Rey. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antigüedades, en láminas dibujadas del natural por F. J. Parcerisa. Escrita y documentada por J. M. Quadrado*, tomo «Castilla la Nueva (II)», Madrid, Imprenta de Repullés.
- PARCERISA, Francisco Javier (1855a), *Recuerdos y Bellezas de España. Bajo la protección real de S. S. M. M. la Reina y el Rey. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antigüedades, en láminas dibujadas del natural por F. J. Parcerisa. Escrita y documentada por J. M. Quadrado*, tomo «Asturias y León», Madrid, Imprenta de Repullés.
- PARCERISA, Francisco Javier (1855b), *Recuerdos y Bellezas de España. Bajo la protección real de S. S. M. M. la Reina y el Rey. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antigüedades, en láminas dibujadas del natural por F. J. Parcerisa. Escrita y documentada por P. de Madrazo*, tomo «Córdoba», Madrid, Imprenta de Repullés.
- PARCERISA, Francisco Javier (1856), *Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antigüedades en láminas tomadas*

- del natural por F. J. Parcerisa. Escrita y documentada por D. P. de Madrazo*, tomo «Sevilla y Cádiz», Madrid, Imprenta de D. Cipriano López.
- PARCERISA, Francisco Javier (1865), *Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada á dar á conocer sus monumentos y antigüedades en láminas dibujadas del natural por F. J. Parcerisa. Escrita y documentada por J. M. Quadrado*, tomo «Salamanca, Ávila y Segovia», Barcelona, Imprenta de Luis Tasso.
- PARELLADA, Joaquín (2022), «José F. Montesinos, años granadinos: textos juveniles inéditos y una glosa», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 51, 479-514.
- PARKER, Fred (2006), «Between Satan and Mephistopheles: Byron and the Devil», *The Cambridge Quarterly*, vol. 35, n. ° 1, 1-29.
- PARRO, Sixto Ramón (1857), *Toledo en la mano, ó descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*, Toledo, Imprenta y librería de Severiano López Fando.
- PAULA MELLADO, Francisco de (1849), *Recuerdos de un viage por España*, tomo I, Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado.
- PAYÁN SOTOMAYOR, Pedro (1996), «El Escorial según el Barón de Davillier y Gustavo Doré», en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *Literatura e imagen en el Escorial, actas del Simposium, (1/4-IX-1996)*, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 649-665.
- PAYNE KNIGHT, Richard (1805), *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, Londres, T. Payne-J. White.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES (1982), *Manual de literatura española*, tomo VI «Época romántica», Tafalla, Cénlit.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES (1983), *Manual de literatura española*, tomo VII «Época realista», Tafalla, Cénlit.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES (1993), *Manual de literatura española*, tomo XI «Novecentismo y vanguardia: líricos», Tafalla, Cénlit.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Juan (1907), «La labor artística», *La Ilustración Española y Americana*, n. ° 47, 22 de diciembre.
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael (1966), *El pensamiento de Costa y su influencia en el* 98, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones.

- PÉREZ FERRERO, Miguel (2009), *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, Baeza, Universidad Internacional de Andalucía.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2004), *Prosa crítica. Escritos sobre poética narrativa. Prólogos a obras propias. Prólogos a obras ajenas. Crónicas literarias. Crónicas sobre música y artes plásticas. Viajes, paisajes, acontecimientos*, introducción y edición de José-Carlos Mainer, notas de Juan Carlos Ara Torralba, Madrid, Espasa-Calpe.
- PÉREZ VILLAAMIL, Genaro (1842), *España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España. Obra dirigida y ejecutada por Don Genaro Pérez de Villa-Amil. Texto redactado por don Patricio de la Escosura*, tomo I, París, Alberto Hauser.
- PÉREZ VILLAAMIL, Genaro (1844), *España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España. Obra dirigida y ejecutada por Don Genaro Pérez de Villa-Amil. Texto redactado por don Patricio de la Escosura*, tomo II, París, Alberto Hauser.
- PÉREZ VILLAAMIL, Genaro (1850), *España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España. Obra dirigida y ejecutada por Don Genaro Pérez de Villa-Amil. Texto redactado por don Patricio de la Escosura*, tomo III, París, Alberto Hauser.
- PERIQUET, Rogelio (1924), «Impresiones de viaje. Irún-París», *La Prensa*, 31 de octubre.
- PERRAULT, Charles (1678), *Le Siècle de Louis le Grande. Poeme*, París, Jean Baptiste Coignard, Imprimeur & Libraire.
- PI Y MARGALL, Francisco (1857), «La ojiva», *La América*, 24 de octubre, 13-14.
- PIDAL, Pedro José (1890), *Estudios literarios*, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello.
- PIGA Y PASCUAL, Antonio (1912), «Desde Vendrell. Impresiones de viaje», *El Eco Toledano*, 28 de febrero.
- PIGA Y PASCUAL, Antonio (1912), «En la frontera francesa. Impresiones de viaje», *El Eco Toledano*, 24 de febrero.
- PITOLLET, Camille (1903), «Los catedráticos de castellano en los institutos de segunda enseñanza en Francia» *La España Moderna*, julio, 105-128.
- POLERÓ Y TOLEDO, Vicente (1886), *Tratado de la pintura en general. Comprende las reglas más importantes para el ejercicio de esta bella arte en sus divèrsas*

*manifestaciones, como son al encausto, al temple, al fresco, al óleo, á la aguada, á la miniatura y al pastel, y también los medios que deben emplearse para la restauración de toda la clase de pintura*, Madrid, Est. Tip. De E. Cuesta, á cargo de J. Giráldez.

PRICE, Uvedale (1796), *An Essay on the Picturesque as compared with the Sublime and Beautiful and on the use of studying pictures for the purpose of improve real landscape*, Londres, J. Robson.

PRIETO LÓPEZ, Diego (2019), «La familia Muntadas y el Monasterio de Piedra: un ejemplo pionero de turismo y protección del patrimonio» (en Herbert González Zyma y Diego Prieto López (coords.), *Monasterio de Piedra, un legado de 800 años. Historia, arte naturaleza y jardín*, 469-486.

QUADRADO, José María (1848), «Balmes y Piferrer.», *Revista Hispano-Americana, periódico quincenal, bajo la dirección de D. J.J. de Mora y D. P. de Madrazo*, tomo I, Madrid, La Publicidad, Imprenta a cargo de D. M. Rivadeneyra, 184-191.

RABATÉ Colette y Jean-Claude RABATÉ (2009), *Miguel de Unamuno. Biografía*, Barcelona, Taurus.

RABATÉ, Jean-Claude (2015), «Introducción», en Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, edición de Jean-Claude Rabaté, Madrid, Cátedra, 9-104.

RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la (1858) «Impresiones de viaje. El domingo de Pascua de resurrección en Benidorm », *El Museo Universal*, 15 de abril.

RAMÍREZ-ARAUJO, Alejandro (1956), «Bécquer y la reconstrucción del pasado», *Hispania*, n. ° 3, 313-319.

RAMÓN Y CAJAL, Santiago (1899), «La enseñanza en los Estados Unidos», *La Escuela*, 26 de septiembre.

RAMÓN Y CAJAL, Santiago (1911), «Suecia. Impresiones de viaje», *El Magisterio Español*, 25 de enero.

RAQUEJO, Tonia (1991), «Introducción», en Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de "The Spectator"*, edición de Tonia Raquejo, Madrid, Visor, 15-121.

RECLUS, Élisée (1876), *Nouvelle Géographie Universelle*, tomo I «L'Europe méridionale», París, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>.

- REYES, Alfonso (1956), *Obras Completas*, tomo IV «Simpatías y diferencias. Los dos caminos. Reloj de sol. Páginas adicionales», Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- RIBBANS, Geoffrey (2016), en Antonio Machado, *Campos de Castilla*, edición de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, 11-88.
- RIGALT, Luis, *et al.* (1842), *España: obra pintoresca en láminas, ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural, grabadas en acero y en boj por los señores D. Luis Rigalt, D. José Puiggarí, D. Antonio Roca, D. Ramón Alabern, D. Ramón Saez, etc. y acompañadas con texto por D. Francisco Pi y Margall. Cataluña*, Barcelona, Imprenta de Juan Roger.
- ROBLES, Laureano (1955), «Unamuno traductor de Th. Carlyle», *Daimon: Revista de filosofía*, n. ° 10, 7-22.
- ROBLES, Laureano (1994), «El viaje de Unamuno a Las Hurdes (1913) (Cartas y documentos)», *Alcántara*, n. ° 31-32, enero-agosto, 193-203.
- RODRIGUEZ CORREA, Ramón (1870), «Don Valeriano Domínguez Bécquer», *La Ilustración de Madrid*, 12 de octubre, 15.
- RODRÍGUEZ CORREA, Ramón (1885), «Gustavo Adolfo Bécquer. Prólogo de la primera edición» en Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras*, Madrid, Librería de Fernando Fé, tomo I, 1885, IX-XLV.
- RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana (1994), «Bécquer viajero: de cronista a fabulador», *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, n. ° 3, 147-161.
- RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana (2018), *Trajinantes de caminos. Reportajes, crónicas, impresiones y recuerdos de viaje en los escritores españoles del Fin de Siglo*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- ROGER, Paul Patrick (1940), «New Facts on Bécquer's *Historia de los Templos de España*», *Hispanic Review*, vol. 8, n. ° 4, octubre, 311-320.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1987), «Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XIX», en Instituto de Estudios Almerienses (ed.), *La prensa española durante el siglo XIX*, 1987, 93-104.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1990), «Relato y grabado en las revistas románticas: los inicios de una relación», *Voz y Letra*, n. ° 1, 156-170.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1994), *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Editorial Castalia.

- ROMERO TOBAR, Leonardo (2000), «Viaje y géneros literarios» en *Valle-Inclán (1898-1998): escenarios. Seminario internacional. Universidade de Santiago de Compostela. Noviembre-diciembre, 1998*, edición a cargo de Margarita Santos, Zas, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso, Amparo de Juan Bolufer (con la colaboración del grupo de investigación Valle-Inclán), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 221-238.
- ROMERO TORRES, Enrique (1907), «Impresiones de viaje. Turín», *Diario de Córdoba*, 25 de abril.
- ROSA GONZÁLEZ, Juan de la (1860), «Comunicado del señor Bécquer, contestado por el señor Larra», *La Iberia*, 11 de noviembre.
- ROUGEMONT, Denis de (1981), *El amor y occidente*, Barcelona, Kairós.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1995), *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español*, Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1992), «El viaje artístico literario: una modalidad literaria romántica», *Romance Quarterly*, n. ° 39, 23-32.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1993), «Spanish Sketches: un nuevo álbum de Valeriano Bécquer», *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, n. ° 2, 73-78.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1994b), «Aragón romántico: entre el pintoresquismo y lo sublime», en José María Enguita Utrilla (coord.), *III Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (siglos XVIII-XX)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 35-62.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1994c), Jiménez «En torno a la autoría y a la primera difusión de “Los Borbones en pelota”», *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, n. ° 3, 65-96.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2001), «Desde mi celda: impresiones de viaje de la Arcadia Moderna», *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, n. °s 10-11, 83-102.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2006), *Pintura y Literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2007), *José María Domínguez Bécquer*, Sevilla, Diputación de Sevilla.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2008), *Retratos en blanco y negro. La caricatura de teatro en la prensa (1939-1965)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.

- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2011), «Introducción», en Gustavo Adolfo Bécquer, *Desde mi celda*, edición de Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Cátedra, 9-131.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús y Ricardo CENTELLAS SALAMERO (1999), *Viajeros románticos en el Monasterio de Veruela. "Spanish Sketches": un álbum inédito de Valeriano Bécquer*, edición y catálogo de Jesús Rubio Jiménez & Ricardo Centellas Salamero, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Patronato Provincial de Turismo.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, y Esther ORTAS DURAND (1994a), «El viaje romántico por España: bibliografía», *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, n. ° 3, 95-211.
- RUEDA, Ana (2006), «Jovellanos en sus escritos íntimos: el paisaje y la emoción estética de "lo sublime"», *Revista de Literatura*, vol. LXVIII, n. ° 136, julio-diciembre, 489-502.
- RUIZ AGUILERA, Ventura (1867), *La Arcadia moderna, coleccion de églogas e idilios realistas y de epigramas*, Madrid, Imprenta de Rojas y Compañía.
- RUIZ AGUILERA, Ventura (1867), *La Arcadia Moderna. Églogas e idilios realistas y epigramas*, Madrid, Imprenta de Rojas y Compañía.
- RUIZ, S. (1927), «Impresiones de viaje», *El Avisador Numantino*, 27 de agosto.
- SÁ DEL REY, Enrique (1899), «Impresiones de viajes (del libro *Nocturnos*, próximo a publicarse)», *Los Apuntes*, 20 de mayo.
- SABINO, María (1933), «Rutas de la Mancha», *Flores y Abejas*, 3 de septiembre.
- SAENZ URRACA, Arístides (1889), *De Madrid a Filipinas (Impresiones de viaje)*, Sevilla, Imprenta y Litografía de José María Ariza.
- SAGARMINAGA, Fidel de (1856), «El valle de Chamouni», *Semanario pintoresco español*, 18 de mayo.
- SÁNCHEZ GRANJEL, Luis (2005), «Unamuno Vasco», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, n. ° 1, 223-230.
- SÁNCHEZ PALENCIA, Ángel (1996), «"Catarsis" en la *Poética* de Aristóteles», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, n. ° 13, 127-147.
- SÁNCHEZ ROJAS, José (1917), reseña de *Guía sentimental de Salamanca* de Juan Domínguez Berrueta, *La Lectura*, septiembre.
- SANHUEZA LIZARDI, Rafael (1886), *Viaje en España*, tomo I, Santiago, Imprenta "Victoria" de H. Izquierdo y ca.

- SANZ Y RIVES, Ramón (1857), «El Monasterio de Veruela», *Semanario pintoresco español*, 13 de septiembre.
- SARMIENTO, Domingo F. (1886), *Obras. Viajes por Europa, África i América. 1845-1847*, tomo V, Buenos Aires, Felix Lajouane, editor.
- SCHILLER, Friedrich (2019), *Lo Sublime*, edición de Pedro Aullón de Haro, Madrid, Casimiro.
- SCHLOSSER, Julius (1993), *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, Cátedra.
- SEBOLD, Russell P. (1992), *De ilustrados y románticos*, Madrid, Ediciones El Museo Universal.
- SENABRE, Ricardo (2004), «Introducción», en *Obras Completas*, tomo VI, edición de Ricardo Senabre, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, XI-XVIII.
- SENCOUR, Étienne Pivert (1833), *Obermann*, tomo I, París, Librairie d'Abel Ledoux.
- SERRANO DOLADER, Alberto (1996), *El Moncayo fantástico, legendario y misterioso*, Zaragoza, Imprenta Provincial de Zaragoza.
- SERRANO VITERI, Heraclio (1905), «Impresiones de viaje», *El Defensor*, 10 de enero.
- SERRANO, María del Mar (1993), *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, Publicacions Universitat de Barcelona.
- SHELLEY, Percy Bysshe (1852), *Essays, Letters from abroad, Translation and Fragments*, edited by Mrs Shelley, tomo I, Londres, Edward Moxon, Dover Street.
- SIMPSON, Georgiana R. (1921), *Herder's Conception of "Das Volk"*, tesis doctoral, Chicago, The University of Chicago Press.
- SMITH, Paul (2006), *Impresionismo*, Madrid, Ediciones Akal.
- SOLANO, Hilario J. (1914), «La Laja. Impresiones de viaje», *El Diario de Córdoba*, 21 de octubre.
- SORIA OLMEDO, Andrés (2004), *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- SORIA ORTEGA, Andrés (1969), «La prosa de García Lorca», *Litoral*, n. ° 8-9, septiembre, 85-86.

- SORIA ORTEGA, Andrés (1969), «La prosa de García Lorca», *Litoral*, 8 y 9 de septiembre, 85-86.
- SORIA ORTEGA, Andrés (1981), *De Lope a Lorca y otros ensayos*, Granada, Universidad de Granada.
- SPANO, Carlos Guido (1869), «Lamartine», *La Revista de Buenos Aires*, n. ° 71, marzo, 402-413.
- SPITAELS, René (1839), *De Bruxelles à Constantinople, Par un Touriste Flamand*, tomo III, Bruxelles, Librairie Polytechnique.
- TANCO ARMERO, Nicolás (1861), *Viaje de Nueva Granada a China y de China a Francia*, París, Imprenta de Simon Raçon y Comp.
- TENCÉ, Ulysse (1834), *Annuaire Historique Universel pour 1833, rédigé par M. Ulysse Tencé, Avocat a la Cour Royale de Paris, publié par M.C.L. Lesur, Nouvelle série*, París, Thoissnier-Desplaces, Libraire, 1834, 273-282.
- THOMPSON, Cristopher W. (2012), *French Romantic Travel Writing: Chateaubriand to Nerval*, Nueva York, Oxford University Press.
- THORPE, C. D. (1935), «Two Augustans Cross the ALPS: Dennis and Addison on Mountain Scenery», *Studies in Philology*, vol. 32, n. ° 3, 463-482.
- TODOROV, Tzvetan (1993), *Las morales de la historia*, Barcelona, Paidós.
- TORRE, Guillermo de (1961), *El fiel de la balanza*, Madrid, Taurus.
- TORRE, Guillermo de (1998), [s. t.], *Poesía*, n. ° 43, 80.
- TUBINO Y RADA, Francisco María (1857), «A Dios (Imitación de Lamartine)», *La Ilustración*, 16 de febrero.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (1974), *Costa y Unamuno en la crisis de fin de siglo*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- UNAMUNO, Miguel de (1879), «La unión constituye la fuerza», *El Noticiero Bilbaíno*, 27 de diciembre.
- UNAMUNO, Miguel de (1891), «Mi visita á Pompeya (continuación)», *La Libertad* («Hoja literaria»), 13 de agosto.
- UNAMUNO, Miguel de (1891), «Mi visita á Pompeya», *La Libertad* («Hoja literaria»), 6 de agosto.
- UNAMUNO, Miguel de (1896), «Pompeya. Divagaciones», *El Nervión*, 12 de junio.
- UNAMUNO, Miguel de (1897), *Paz en la guerra*, Madrid, Librería de Fernando Fe.
- UNAMUNO, Miguel de (1902a), *Amor y pedagogía*, Barcelona, Imprenta de Henrich y C<sup>a</sup>.

- UNAMUNO, Miguel de (1902b), «Maese Pedro. Notas sobre Carlyle», *La España Moderna*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Idamor Morerno, mayo, 75-84.
- UNAMUNO, Miguel de (1911), *Por tierras de Portugal y de España*, Madrid, Renacimiento.
- UNAMUNO, Miguel de (1912), *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Renacimiento.
- UNAMUNO, Miguel de (1918), *Ensayos*, tomo VII, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- UNAMUNO, Miguel de (1922), *Andanzas y visiones españolas*, Madrid, Renacimiento.
- UNAMUNO, Miguel de (1924), «Mi primer artículo», *El Noticiero Bilbaíno*, 8 de enero.
- UNAMUNO, Miguel de (1924), «Treinta y cinco años después», *Caras y Caretas*, 29 de noviembre.
- UNAMUNO, Miguel de (1955), «Después de leer a Walton», en Izaak Walton, *El perfecto pescador de caña, precedido del ensayo «Después de leer a Walton» por Miguel de Unamuno*, Barcelona, Publicaciones Literarias y Deportivas, 13-28.
- UNAMUNO, Miguel de (1981), *San Manuel bueno, mártir*, edición de Mario Valdés, Madrid, Cátedra.
- UNAMUNO, Miguel de (1997), *Poesías*, edición de Manuel Alvar, Madrid, Cátedra.
- UNAMUNO, Miguel de (2002), *Obras Completas*, tomo V, edición de Ricardo Senabre, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- UNAMUNO, Miguel de (2004), *Obras Completas*, tomo VI, edición de Ricardo Senabre, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- UNAMUNO, Miguel de (2005), *Obras Completas*, tomo VII, edición de Ricardo Senabre, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- UNAMUNO, Miguel de (2007), *Obras Completas*, tomo VIII, edición de Ricardo Senabre, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- UNAMUNO, Miguel de (2008), *Obras Completas*, tomo IX, edición de Ricardo Senabre, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- UNAMUNO, Miguel de (2015), *En torno al casticismo*, edición de Jean-Claude Rabaté, Madrid, Cátedra.

- UNAMUNO, Miguel de (2015), *En torno al casticismo*, edición de Jean-Claude Rabaté, Madrid, Cátedra.
- UNAMUNO, Miguel de (2017), *Apuntes de un viaje por Francia, Italia y Suiza*, edición de Pollux Hernández, Paracuellos de Jarama (Madrid), Oportet Editores.
- UNAMUNO, Miguel de (2018), *Andanzas y visiones españolas*, edición de Luciano González Egido, Madrid, Alianza editorial.
- UNAMUNO, Miguel de (2019), *Paisajes del alma*, edición de Manuel García Blanco, Madrid, Alianza editorial.
- UNAMUNO, Miguel de (2021), *La tía Tula*, edición de Carlos A. Longhurst, Madrid, Cátedra.
- URBINA, Javier (2012), «Imagen y política: el debatido mundo de SEM», en *Imágenes e ideas: La Imaginatura*, Fundación Joaquín Díaz, 104-188 [edición digital].
- URRABIETA, Mariano (1858), «Revista de París», *El Correo de Ultramar*, n. ° 271, 166-167.
- VASARI, Giorgio (2009), *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di Jacopo Recupero, Santarcangelo di Romagna, Rusconi Libri.
- VÁZQUEZ DE TORRE (1902), «Las líneas férreas (IV). Impresiones de viaje», *Diario de Córdoba*, 8 de febrero.
- VEGA, Federico de la (1865), «Croquis parisienses», *La Abeja Montañesa*, 14 de julio.
- VEGA, Jesusa (2004), «Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: una aventura lejos del siglo de la civilización», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 59, n. ° 2, 93-126.
- VELASCO, Antonio (1906), «El rondón. Impresiones de viaje», *Flores y Abejas*, 14 de octubre.
- VELASCO, Antonio (1906), «La fábrica. Impresiones de viaje», *Flores y Abejas*, 5 de agosto.
- VELASCO, Antonio (1906), «Los caballitos. Impresiones de viaje», *Flores y Abejas*, 8 de septiembre.
- VELASCO, Antonio (1906), «Música. Impresiones de viaje», *Flores y Abejas*, 22 de julio.
- VELASCO, Antonio (1906), «Pereza. Impresiones de viaje», *Flores y Abejas*, 2 de septiembre.
- VELASCO, Antonio (1906), «Un cementerio. Impresiones de viaje», *Flores y Abejas*, 23 de septiembre.

- VELASCO, Antonio (1906), «Zaragoza. Impresiones de viaje», *Flores y Abejas*, 16 de septiembre.
- VELASCO, Antonio (1907), «El Chalet — Impresiones de viaje», *Flores y Abejas*, 29 de julio.
- VELASCO, Antonio (1908), «En la sierra. Impresiones de viaje», *Flores y Abejas*, 14 de junio.
- VELASCO, Antonio (1908), «Fiesta. Impresiones de viaje», *Flores y Abejas*, el 19 de julio.
- VELASCO, Antonio (1908), «La cascada del Pino. Impresiones de viaje», *Flores y Abejas*, 15 de agosto.
- VELASCO, Antonio (1908), «Misterio. Impresiones de viaje», *Flores y Abejas*, 5 de julio.
- VELASCO, Antonio (1908), «Nubes. Impresiones de viaje», *Flores y Abejas*, 21 de junio.
- VELASCO, Antonio (1908), «Sanjuanada. Impresiones de viaje», *Flores y Abejas*, 28 de junio.
- VICO, Giambattista (1852), *La Scienza Nuova per la prima volta inetegrata ed illustrata con aggiunte e note tratte da altri scritti dell'autore. Per cura di Francesco Predari*, Turín, Tipografía Económica.
- VIDAL SOLANAS, J. (1976), «Estructura y estilo en Maese Pérez el organista», *Hispanófila*, n. ° 56, 45-52.
- VILLANUEVA, Darío (1985), «Introducción biográfica y crítica», en Gustavo Adolfo Bécquer, *Desde mi celda*, edición, introducción y notas de Darío Villanueva, Madrid, Editorial Castalia, 7-66.
- VILLAR, Arturo del (1978), «Cincuenta años después. Colorido y plasticidad del “Romancero gitano”», *Bellas Artes*, n. ° 61, 51-56.
- Vizconde de Palazuelos (1890), *Toledo. Guía artístico-práctica por el Vizconde de Palazuelos. Individuo correspondiente de la Real Academia de la Historia. Versión francesa de Mr. Charles Docteur; dibujos á la pluma de S. Azpiazu; fotograbados de Laurent, plano topográfico*, Toledo, Imprenta, librería y encuadernación de Menor Hermanos.
- VV. AA. (1913), *Impressioni italiane di scrittori spagnuoli (1860-1910)*, compilazione, traduzione, bio-bibliografía e note di Gilberto Beccari, Lanciano, R. Carabba editore.

- VV. AA. (2012), *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el Barroco*, Roger Chartier y Carmen Espejo (eds.), Madrid, Marcial Pons.
- Wanderer (Manuel Alhama Montes) (1899), «Veruela, Bécquer y el tesoro oculto», *Alrededor del Mundo*, 23 de junio, 3-5.
- WELLEK, René (1968) *Conceptos de crítica literaria*, traducción de Edgar Rodríguez Leal, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- WORDSWORTH, William (2005), *Prólogo a las Baladas líricas*, presentación de Paloma Munitz-Guevara, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- YALAOUI, Mohamed (1986), «Préface», en *Alexandre Dumas à Tunis. Impressions de voyage, présentées, annotées, et illustrées par Moncef Charfeddine. Préface de Mohamed Yaloui*, University of Minnesota, 3-5.
- ZARDOYA, Concha (1974), *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*, tomo I, Madrid, Editorial Gredos.