

BECQUER Y EL DESAMOR. DE NUEVO SOBRE EL ÁLBUM DE JULIA BECQUER AND HEARTBREAK. AGAIN ABOUT JULIA'S ALBUM

Resumen

Acercamiento a Gustavo Adolfo Bécquer desde su faceta de dibujante, analizando el concepto de "desamor" a partir de iconografías recogidas en los álbumes dedicados a Julia Espín. La hipótesis desarrollada pone en valor su inclusión en las claves de la modernidad de la época desde las facetas literaria y artística. Se establece un itinerario hacia la desmitificación de Bécquer como paradigma de poeta del amor mediante la lectura de dichas iconografías asociadas a algunos de sus textos literarios.

Palabras clave

Álbumes, Dibujo, Iconografías, Mujer.

Teresa Sauret-Guerrero

Universidad de Málaga, España

Catedrática Emérita de Historia del Arte de la UMA. Desarrolla su actividad investigadora desde 1978 a partir de cinco líneas: Arte y cultura artística del siglo XIX, Patrimonio, Estudios de Género, Museología y Gestión Cultural. Actualmente centra sus investigaciones sobre Conservación del Patrimonio (Patrimonio Herido), conceptualizaciones románticas y Museología de innovación. Ha sido IP de 6 I+D, Directora de 8 Convenios entre instituciones y Directora del Museo del Patrimonio Municipal (2007-2013).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 06/XII/2022
Fecha de revisión: 05/II/2023
Fecha de aceptación: 07/II/2023
Fecha de publicación: 30/X/2023

Abstract

Approach to Gustavo Adolfo Bécquer from his role as cartoonist, analyzing the concept of "heartbreak" from iconographies collected in the albums dedicated to Julia Espín. The developed hypothesis values its inclusion in the keys of the modernity of the time from the literary and artistic facets. An itinerary is established towards the demystification of Bécquer as a paradigm of love poet through the reading of said iconographies associated with some of his literary texts.

Key words

Albums, Drawing, Iconographies, Woman.

Código ORCID: 0000-0002-1602-2402

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0015>

BECQUER Y EL DESAMOR. DE NUEVO SOBRE EL ÁLBUM DE JULIA

Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido. Mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales¹.

Con esta frase del poeta comienza Rafael Montesino su biografía sobre Bécquer². La traemos porque nadie mejor que Gustavo nos indica su realidad y la de su obra. Si él mismo duda ante realidad e imaginación cómo no hacerlo todos aquellos que intentamos acercarnos a razones y justificaciones de sus palabras. Lo digo al hilo de que actualmente se está poniendo en tela de juicio la “leyenda Bécquer”³ porque desde el mismo momento de su muerte, sus amigos lo etiquetaron como el poeta del amor y de la muerte y un ser triste y desgraciado, aunque la realidad bien pudo ser otra.

Narciso Campillo en la necrológica publicada en la *Ilustración de Madrid* el 23 diciembre 1870 dirá: “...Sí, largas penas y alegrías breves, y además lucha incesante y obstinada: en estas palabras se halla comprendida su existencia”⁴.

En el Prólogo a la primera edición de las *Rimas*, Ramón Rodríguez Correa comenta:

Todo su afán era conseguir un año de descanso en la continuada carrera de sus desgracias. Pobre de fortuna y pobre de vida, ni la suerte le brindó nunca un momento de tranquilo bienestar, ni su propia materia la vigorosa energía de la salud. Cada escrito suyo representa, o una necesidad material, o el pago de una receta. Las estrecheces del vivir y la vecindad de la muerte fueron el círculo de hierro en que aquel alma fecunda y elevada tuvo que estar aprisionada toda su vida⁵.

Y Julio Nombela, el más fantasioso de sus biógrafos resume: “...La vida que hacía Bécquer... era monótona y triste; pero como la tristeza era su elemento, ni se afligía ni se quejaba. En vez de vivir en el mundo, vivía en su cerebro y en su corazón”⁶.

La prueba de la fortuna de este artificial perfil la encontramos ya en 1873 en palabras de Pedro Antonio de Alarcón, que lo define como: “...insigne y valeroso Bécquer, que murió de hambre y de tristeza, abrazado a su arpa”⁷, leyenda que se mantiene en décadas posteriores y que hizo determinar a Fernando Iglesias Figueroa en pleno siglo xx que era el “ángel de la melancolía”⁸.

¿Pero realmente fue así? Su poesía plantea a un ser emotivo, que siente intensamente y que expresa sus sentimientos extremos expulsándolos como cascadas (podíamos decir coloquialmente “a borbotones”). El dolor y la alegría se hace “carne” en él. Con una habilidad infinita para casar palabras en frases que suenan a “quejío”, a ese desgarrar del sonido del cante jondo. Pero de ahí a que sean relato de situaciones personales, autobiográficos, no está tan claro.

Estudiosos actuales ponen en cuestión esta imagen. Robert Pageard comenta que: “...las confesiones bastantes numerosas que encontramos en sus obras llevan siempre alterado el sello del arte”⁹; Montesinos, a partir de las propias palabras del poeta plantea la misma posibilidad¹⁰: “Mi memoria clasifica revueltos nombres y fechas de mujeres y días que han muerto o han pasado, con los días y mujeres que no han existido sino en mi mente”¹¹ y concluye que entre las *Rimas* y *Leyendas* hay mucho de fantasía¹². Quiere esto decir, o plantear, que el desarrollo de las temáticas —amor y muerte— pueden no ser tanto vuelcos autobiográficos de su interior como elecciones conscientes de dos de los temas de referencia más universales del Romanticismo.

Actualmente, especialistas menos obligados con la tradición becqueriana¹³ han planteado a un nuevo Bécquer que se nos aparece menos desgraciado de lo que fue, más enamorado que enamorado y sobre todo, un literato de un altísima preparación cultural y una muy clara idea de lo que tenía que decir, de qué fuentes beber y cómo revisitarlas para crear una obra original y exquisita pero siempre acorde con los intereses de su época.

Es a partir de estos estudios, más del análisis de su faceta dibujística lo que ha motivado el análisis de la poética del desamor en él ya que si no es producto de exteriorizaciones autobiográficas, constituye un tema marco para el desarrollo

de la modernidad estética del momento. Porque entiendo, casando obra y vida, que Bécquer optó por ser romántico intencionadamente¹⁴, en una España a la que se le había pasado el ser romántica pero se resistía a ello. Juan Ramón Jiménez, dirá de él: “romántico absoluto, refugiado en las grandes soledades del amor y la belleza”¹⁵.

Aun así, en un momento en que París, por Cousin y Luis Felipe, había optado por la moderación, la conciliación y la convivencia (por el equilibrio), en España y a su imitación, nos hicimos también eclécticos pero dejando margen a una evolución del Romanticismo cargado, a veces y en algunos aspectos, de Realismo por ese compromiso constante de ser auténticos, por verdaderos, aspiración que llega al siglo xx con los institucionalistas y regeneracionistas.

Bécquer, ideológicamente conservador y moderado¹⁶, fue un auténtico hombre y artista de su época, como literato transitó siempre por la modernidad, bien cuando ejercía de romántico o cuando lo hacía como realista o simbolista/modernista, que también lo fue. Y así lo hizo porque desde muy joven tuvo muy claro que tenía que actuar y ser absolutamente representante de su tiempo y eso, exactamente, era uno de los primeros signos identificadores del Romanticismo, responder a los problemas de su época como una obligación moral¹⁷, como lo fue para Stendhal el tener una conciencia de vida contemporánea, de modernidad en sentido inmediato, para ser romántico¹⁸. El ser moderno, románticamente hablando, era también desconfiar de todo lo que no fuera el “yo”, imponiendo el subjetivismo por encima de cualquier otro credo. Desde el yo, crear, pero desde ese filtro de una mirada emocional sobre el entorno concreto, el que me rodea y en el que me encuentro. La clave fue la verdad (mi verdad) captada y transmitida al instante, de ahí el fragmento como base de expresión, que Bécquer plasma mediante las *Rimas* en poesía¹⁹ y en sus dibujos.

Pero es más, como Baudelaire, su modernidad estética entendía la belleza como extraña, misteriosa, y con un sentido de infelicidad; lo bello, para Bécquer, era lo intangible, lo doloroso que provoca infelicidad, y como para Baudelaire y a partir de él, la modernidad fue una estética de la imaginación opuesta a todo tipo de realidad literal²⁰. Al repasar las *Rimas* los términos intangible, soñado, imaginado, inalcanzable ... se repiten como un hilo estructural de un discurso construido en torno a lo fantaseado, aunque basado en una realidad sentida que se trae a la palabra desde el recuerdo.

En uno de sus textos autobiográficos, Gustavo nos dirá:

Es una verdad tan innegable que se puede elevar a la categoría de axioma el que nunca se vierte la idea con tanta vida y precisión como en el momento en que ésta se levanta semejante a un gas desprendido y enardece la fantasía y hace vibrar todas las fibras sensibles cual si las tocara una chispa eléctrica.

Yo no niego que suceda así. Yo no niego nada, pero por lo que a mí toca, puedo asegurarte que cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro, escritas como en un libro misterioso las impresiones que han dejado en él huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno, y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes que bullen con un zumbido extraño, y cruzan otra vez a mis ojos como en una visión luminosa y magnífica.

Entonces no siento ya con los nervios que se agitan, con el pecho que se oprime, con la parte orgánica y material que se conmueve al rudo choque de las sensaciones producidas por la pasión y los afectos; siento, sí, pero de una manera que puede llamarse artificial; escribo como el que copia de una página ya

escrita; dibujo como el pintor que reproduce el paisaje que se dilata ante sus ojos y se pierde entre la bruma de los horizontes. Todo el mundo siente. Sólo a algunos seres les es dado el guardar, como un tesoro, la memoria viva de lo que han sentido. Yo creo que éstos son los poetas. Es más, creo que únicamente por esto lo son²¹.

La cita, aunque larga, constituye todo un manifiesto de su manera de crear. Partiendo de la evocación y el recuerdo estos se intelectualizan, se hacen “artificial” según sus palabras, y el producto resulta real pero sin ser su realidad sino la re-creada, como un pleno romántico.

Están profundamente estudiadas las fuentes sobre las que articuló su romanticismo. Byron²², Chateaubriand, Baudelaire, Víctor Hugo, Musset²³, Heine²⁴, Schlegel y el romanticismo germánico en general²⁵. Inglaterra, Alemania y Francia podíamos decir que “compone” su modelo romántico²⁶, pero también Quevedo²⁷, Dante²⁸ o Petrarca²⁹.

Esta internacionalidad de sus modelos, ese saber asimilar y partir hacia la originalidad, ese ofrecer un resultado que no solo suene a nuevo sino a modernidad, efectuada desde un punto de arranque exterior, nos perfila a un autor tremendamente hábil y cerebral.

No voy a entrar a repasar sus textos (*Rimas* o *Leyendas*, *Cartas*, *Pensamientos*...) recordando fuentes y antecedentes, trabajo realizado por múltiples especialistas que concluyen sobre la artificiosidad de éstas en el sentido de que lo que parece espontaneidad y exteriorización de su interior no son más que ejercicios eruditos, intelectuales, y en cierta manera artificiales, de un mago de la palabra³⁰. Ellos insisten en descartar el carácter autobiográfico de las *Rimas* e incluso de las *Leyendas*. Es más, la *Cartas literarias a una mujer*, también parecen fruto de la conveniencia; “se trata de algo propio de la

época en la que viven y, por tanto, hay que escribir sobre el asunto para estar al día”³¹.

Desde esa frialdad desarrolló algunos de los principales temas de encuadre del Romanticismo: el Amor y sus contrarios (el desamor), la muerte y el yo individual. Suficientemente analizados desde su faceta literaria nos toca hacerlo desde su plástica, especialmente los que conforman los álbumes de Julia.

¿Por qué estos?, pues porque desde que se descubrieron³² se han interpretado como expresión de su amor por Julia Espín, dando por hecho éste y ratificado por las escenas y dibujos que contienen el *First Álbum*³³.

En primer lugar, habría que aclarar la puesta en cuestionamiento del contenido autobiográfico de las *Rimas* y en general de todos los textos becquerianos y, aun si fuera así, el autor nos deja bien claro el predominio de la fantasía sobre la realidad, por lo menos en cuanto a la personalización del amor en una mujer concreta:

*... yo he pasado los más hermosos días de mi existencia aguardando a una mujer que no llega nunca...*³⁴

*... mil mujeres pasan al lado mío unas altas y pálidas, otras morenas y ardientes; aquellas con un suspiro, éstas con una carcajada alegre; y todas con promesas de ternura y melancolía infinitas, de placeres y de pasión sin límites...*³⁵

*... amaba a todas las mujeres un instante, a ésta porque era rubia, a aquélla porque tenía los labios rojos, a la otra porque se cimbreaba al andar como un junco...*³⁶

Porque, si creemos en sus palabras: “¡Amar! Había nacido para soñar el amor, no para sentirlo...³⁷, porque para él el amor es “...el manantial perenne de toda poesía, el origen fecundo de todo lo grande, el principio eterno de todo lo bello”³⁸.

En las III *Carta literaria a una mujer* dirá: “¿Qué es el amor?... Llenos están los libros de definiciones... Después de conocerlas casi todas, he puesto la mano sobre mi corazón, he consultado mis sentimientos y no he podido menos de repetir con Hamlet: ¡palabras, palabras, palabras!...”³⁹.

Centrémonos en estas “cartas” porque en ellas se plantean otros itinerarios: Amor-mujer-poesía.

Ya en la rima XXI dirá:

*¿Qué es poesía?
¿Y tú me lo preguntas?
poesía eres tú*

un esquema que se repite en la “carta” II: “Pero ¿qué? ¿frunces el ceño y arrojas la carta?... ¡Bah! No te incomodes... Sabe de una vez, y para siempre, que tal como os manifestáis yo creo, y conmigo lo creen todos, que las mujeres son la poesía del mundo”⁴⁰.

Pero lo que me interesa ahora es llamar la atención sobre dos textos similares, de la “carta” II y de la leyenda *El rayo de luna*, en el que Manrique perfila su mujer ideal. En la primera dirá: “Yo deseo saber lo que es la poesía, porque deseo pensar lo que tú piensas, hablar de lo que tú hablas, sentir con lo que tú sientes, penetrar por último en ese misterioso santuario en donde a veces se refugia tu alma, y cuyo dintel no puede traspasar la mía”⁴¹. Y en la “carta” II, en boca de Manrique: “...que piensa como yo pienso, que gusta de lo que yo gusto, que odia lo que yo odio, que es un espíritu hermano de mi espíritu, que es el complemento de mi ser...”⁴².

Como vemos, la idea se repite. Si este hecho lo asociamos a que las cartas a una mujer no son más que un recurso literario propio para tema de aceptación en la prensa femenina⁴³ y que una misma rima se reproduce en tres álbumes de salón diferentes, dirigidas a tres mujeres distintas, cuanto menos nos hace sospechar que “no

era amor” sino recursos literarios en un territorio común del romanticismo. No olvidemos que ya dijo: “... por lo que a mí toca, cuando siento no escribo...”⁴⁴.

Insisto en esta hipótesis en el análisis de los dibujos de los álbumes de Julia. Al margen de que, en principio, parece que la temática de los mismos, especialmente la del *First álbum*, es la ópera como clara dedicación a una soprano, a la misma se unen una serie de escenas y figuras sueltas que marcan otro itinerario.

Si nos atenemos a sus palabras, más arriba citadas, sobre su ideal de mujer, resulta que este es el de su mimetización: que piense como él piensa, que gusta de lo que a él gusta, que odia lo que él odia, que es un espíritu hermano de su espíritu, que es el complemento de su ser... pero es que, además, le parece tan perfecta la idea que no concibe el fracaso en ello⁴⁵: “¿No se ha de sentir conmovida al encontrarme? ¿No me ha de amar como yo la amaré, como la amo ya, con todas las fuerzas de mi vida, con todas las facultades de mi alma?”⁴⁶.

Y es que el modelo de mujer de la época pasa por la sumisión, la inmovilidad, el recato y la pasividad, valores asociables a bondad belleza⁴⁷. Beltrán de Lis dirá: “Medir las palabras antes de hablar, el silencio, la modestia, y una prudente reserva, son generalmente las cualidades más apreciables, y en una joven contribuyen a embellecerla. ¿Por qué razón? Porque el silencio es el ornato de las mujeres”⁴⁸.

Stendhal en su *Historia de la pintura en Italia* se pronuncia sobre ello de la siguiente manera: “La belleza es la expresión de cierta manera habitual de buscar la felicidad”⁴⁹, construyendo ese itinerario de recato/sumisión-belleza-felicidad.

No olvidemos, además, que María del Pilar Sinués de Marco era compañera de páginas en el *Segundo álbum de Julia*, ferviente publicita-

dora del modelo “ángel del hogar”. Sin embargo, las escenas a las que nos referimos presentan el modelo de mujer contrario: diablasas, perturbadoras, frívolas, un punto descaradas, inalcanzables por etéreas...o lo que es lo mismo, modelo de perversidad. Si lo que pretendía era cortejar/enamorar a Julia, mal sistema empleaba, porque el monográfico temático lo que narra era un sentimiento de desconfianza y temor hacia la mujer. Y ahí, de nuevo, nos encontramos (o queremos encontrar) al Bécquer en ejercicio de la modernidad, romántica, pero también finisecular, adelantándose en el tiempo.

El grupo de escenas y figuras representan dos tipos de mujer pero ambas dentro del esquema de la otredad, de “la otra”: diablasas y seductoras.

Fue el Romanticismo el que instala el modelo de mujer fuera de orden para materializar como innovación y por oposición una nueva estética de lo bello, basado ahora en la irracionalidad reivindicadora del dolor y el horror como fuente de belleza⁵⁰. En ese llevar al límite las emociones, el factor seducción se produce por la asunción de lo terrible y mortal porque a la vez que atrae, aniquila. Posiciones de contraste que sitúan al individuo al límite. De ahí que la mujer como instrumento del amor, o de la atracción simplemente, se invista de maldad asociándose a las fuerzas del mal, al diablo.

Se tiene el poema de Keats de 1819, *Lamia*, como punto de partida de este arquetipo y teniendo en cuenta que era una serpiente la cadena de asociaciones se traba con Lilith y demonios, símbolos de la perversidad y la maldad. Es a final de siglo cuando el prototipo se refuerza con el poder de la mirada, en negativo, surgiendo el culto a Medusa, aunque, como analiza Mario Praz, los antecedentes los encontramos en el Romanticismo⁵¹.

Desde Lamia/Lilith/Medusa/diablo se edifica una arquitectura iconográfica que pasa por el

diseño del cuerpo femenino a partir de la sensualidad de la curva, el movimiento, la mirada y la risa (sonrisa).

La sensualidad se registra mediante la provocación del movimiento, este como sinónimo de libertad (entendida como libertinaje y recurso de seducción), movimiento que se aplica a cabellera (cabellos largos, sueltos y rizados), ojos/mirada (directa/provocadora/seductora) y boca (sonrisa). Todo lo contrario de lo que correspondía a ese recatado “ángel del hogar”. Y nació Carmen, Enma, Anna Karenina, Marisalada y tantas otras, y esa mujer envenena el alma a Gustavo (Rima LXXIX), le clava en las entrañas un hierro (como a Musset, Carre o Heine)⁵² (Rima XLVIII) o lo apuñalan por la espalda (Rima XLVI) y su mirada lo arrastra hacia el abismo (Rima XIV).

Estos topos literarios, comunes en la lírica romántica europea, los visualiza Bécquer en

unos prototipos femeninos que expresan los mismos contenidos. Ahora bien, en el *Firts álbum de Julia* realiza un proceso de devaluación hacia lo amable. Se sugieren los esquemas citados pero con sutilidad y una ajustada agresividad.

Las diablasas (hojas 17 y 41) salvo por los cuernos y la cola, son jóvenes burguesas aparentemente recatadas; una está confesándose y la otra, en la calle, se vuelve sorprendida hacia la invitación del diablo; la ironía se encuentra en los diablos que las acompañan, uno fraile, el otro un diablo que tienta a una alchahueta investida de diablo, y les dan el contenido al relato, pero no dejan de ser diablasas expresando la maldad por asociación a las fuerzas del mal.

No podemos olvidarnos del diablo cortejador de la hoja 39, toda una erudita exposición de la reconversión hecha sobre Satán por Milton,



Fig. 1. Gustavo Adolfo Bécquer. *First Álbum de Julia Espín*. Hoja 17. Dibujo. 1860. © Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.



Fig. 2. Gustavo Adolfo Bécquer. First Álbum de Julia Espín. Hoja 41. Dibujo. 1860.
© Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.

195



Fig. 3. Gustavo Adolfo Bécquer. First Álbum de Julia Espín. Pelando la pava, hoja 39.
Dibujo. 1860. © Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.

Blake, Schiller, Byron o Shelley, claramente traducido en esa “risa sarcástica” del embozado conquistador, que Bécquer lleva al terreno costumbrista por la asociación al uso andaluz de “pelar la pava” jugando, de nuevo, con la suavización del tema (y del prototipo).

Por otra parte, en el papel de seductora el relato se concentra en una serie de esquemas: la voluptuosidad de la curva del cuerpo, la libertad de movimiento, la provocación de la interconexión a partir de la mirada, y la sensualidad de la sonrisa.

Recordemos que el movimiento se asocia a acción y la inmovilidad a pasividad en los esquemas iconográficos de lo masculino y lo femenino; el trasvase de la curva al territorio de lo femenino supone una trasgresión que asociada al cuerpo se traduce por sensualidad, por la misma razón, movimiento es acción y libertad, conceptos contrarios al decoro femenino. La libertad que ello significa se resuelve también por vectores de interconexión entre hombre-mujer y uno de ellos es mediante la mirada, directas y de frente, que si en el hombre se califica de fortaleza y sinceridad en la mujer se lee como provocación y alteridad. Por la misma razón, la risa es sinónimo de espontaneidad y libertad, componentes de lo atractivo, situaciones negadas a la mujer dentro del orden, y el sucedáneo, la sonrisa, como gesto de provocación, apto para el coqueteo.

A partir de estos códigos la cultura romántica primero y después la finisecular, los aplicará a prototipos femeninos que signifiquen la tentación y desestabilización de los sentimientos masculinos, su debilitación y el peligro sobre su autocontrol⁵³.

Bécquer se expresa en este lenguaje en otra serie de escenas del álbum citado mediante sutiles gestos, cargados de intención, que hay que desentrañar en medio de aparentes inofensivas situaciones.

Empecemos por la mirada, el más expresivo de los gestos y el más trabajado a partir de la belleza medusea, que petrifica al que la recibe, sinónimo por tanto de maldad extrema. Hay que añadir que la mirada de Medusa intensifica su terror mediante el color de la pupila, gris, azul o verde claros hasta la transparencia, colores fríos asociados a la muerte y lo inanimado de los que Khnopff nos ha dejado los mejores ejemplos. Y no quiero volver a todas las veces que en rimas o leyendas Gustavo nos remite a ojos azules o verdes y, también, al poder de la mirada.

En las escenas del *Álbum primero a Julia* las miradas directas de la mujer hacia el hombre se asocian a giros de la cabeza. En principio, recordemos que el decoro obligaba a una mirada baja y que por ello, la provocación, y rebelión, del Realismo la hace directa y provocadora a partir del giro de la cabeza añadido, una acción que esta estética hace sinónimo de instantaneidad, de fragmento de una realidad constatada. Olimpia, Nana y la cantante callejera de Manet reivindican su status justo por la mirada y el orgullo de lanzarla; el giro de las cabezas plantea la modernidad estética de la verdad por ser efecto de lo breve, instantáneo y no manipulado.

En la hoja 35 las dos jóvenes miran directamente hacia el plano exterior marcando un diálogo directo con el espectador, en la 54, su cabeza gira bruscamente hacia él. Si la primera composición se trata una escena cotidiana en donde la anomalía está en la lectura de insubordinación de las jóvenes por esa alteración de la norma, en la segunda, por el apoyo del acompañamiento del cupido y la leyenda *Les Dieux s'en vont*, la joven asume el papel de Afrodita, frívola y malvada que abandona a los hombres, les resta el amor, representado por el cupido acompañante, gesto que llevado al plano de lo cotidiano significaría la coquetería engañosa, que preludia y anuncia y no resuelve.



Fig. 4. Gustavo Adolfo Bécquer. First Álbum de Julia Espín. Hoja 35. Dibujo. 1860.
© Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.

197



Fig. 5. Gustavo Adolfo Bécquer. First Álbum de Julia Espín. Les Dieux s'en vont. Hoja 54.
Dibujo. 1860. © Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.



Fig. 6. Gustavo Adolfo Bécquer. *First Álbum de Julia Espín. Hoja 45. Dibujo. 1860.*
© Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.

En la hoja 45 la cabeza femenina central suma ese giro de la cabeza aludido a la mirada y la sonrisa, es ese instante de la respuesta a una llamada improvisada y aceptada, coqueteo al fin y al cabo sinónimo de frivolidad.

En la hoja 51 ella solo lo mira, inmóvil, desafiante, al igual que en el palco del teatro de la hoja 55. La diferencia entre ambas es que la “rubia” de la 51 tiene los cabellos expandidos, detalle que nos lleva a la sensualidad dominadora, a la perversidad femenina. Como digo, sutiles notas que interpretadas en el contexto permiten a Bécquer exponer un discurso dirigido a plantear su concepto de mujer, y quizás, dentro del álbum y como relatos a Julia, soterradamente dirigido a ella. O sencillamente una exposición más generalizada de su amplia cultura estética.

Sus musas son también sensuales en tanto que su vuelo nos permite apreciar la suavidad de sus curvas, pero si queremos encontrar concentrado todo el discurso de la belleza medusea y de la perversidad femenina hay que irse a la hoja 34.

Ya en otro lugar he analizado esta escena como exposición del tema de encuadre “la barca a la deriva” de originalidad romántica y la versión que Bécquer hace de ella. Junto al discurso de “la fuerza del destino” protagonizada por la rela-



Fig. 7. Gustavo Adolfo Bécquer. *First Álbum de Julia Espín. Hoja 51. Dibujo. 1860.* © Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.



Fig. 8. Gustavo Adolfo Bécquer. *First Álbum de Julia Espín. Hoja 55. Dibujo. 1860.*
© Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.



Fig. 9. Gustavo Adolfo Bécquer. *First Álbum de Julia Espín. Hoja 34. Dibujo. 1860.*
© Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.

ción Hombre-Naturaleza y la superioridad de ésta sobre aquel, en manos de Bécquer el destino del hombre se encuentra en posesión de la mujer porque es ella la que dirige el barco y lo aleja del naufrago, varón, abandonado a su perdición, pero el relato se fortalece con el prototipo femenino: reclinada con una mano apoyada sobre su cara, como el desnudo del primer plano de "Desayuno sobre la hierba" de Manet, pintado tres años después, las odaliscas y mujeres de Argel románticas u orientalistas posteriores, o las venus relajadas de Ticiano que también te invitan desde la mirada, la protagonista becqueriana, con su pelo rizado, oscuro y al viento, la mirada dirigida insidiosamente hacia el espectador y la maligna sonrisa, se define como la subyugación y la perdición. Y no es que sea la *dame sans merci* prerrafaelista que te atrapa y destruye tras una falsa candidez sino la Circe, la que envenena el mar, pero que al final se enamora de Odiseo.

Como sostiene Jesús Rubio reiteradamente, nos sentimos tentados a especular pero es un tema lo suficientemente resbaladizo por no constatable para que lo hagamos, solo queda la sugerencia. Lo que sí parece claro es que en la pintura española, desde mediados del siglo XIX hasta el final, no se encuentra un tema similar abordado por los pintores nacionales, lo que hace que la capacidad creativa de Bécquer se dimensione hacia alturas similares a la de su lírica.

Si las musas son su relato sobre la creación y la agonía del poeta, los esqueletos la mirada grotesca sobre la muerte y la crítica sobre la hipocresía social, si las mujeres son sus temores por inalcanzables, inaprensibles y perversas, también nos deja testimonio de lo que puede ser el amor para él, el más idealizado y perfecto.

Se trata de un dibujo que algunos investigadores han relacionado con Psiquis y Cupido⁵⁴ quizás por la androginia de las figuras, o Margarita y Fausto⁵⁵, pero que proponemos que puede hacer referencia a los trágicos amores de Paolo

y Francesca (hoja 43) del canto V de *La Divina Comedia* de Dante. El conocimiento e influjo de Dante por parte de Bécquer ya ha quedado referido más arriba por lo que no parece descabellado pensar que, aparte de ser un tema muy trabajado en la pintura romántica europea y por lo tanto un gesto de asimilación de modelos europeos por parte de Gustavo, además de representar ese ideal del amor trágico que ya trajo al verso en la rima XXIX, en el contexto del álbum quiera decir algo más.

La escena parece visualizar el momento del canto V del Infierno que Gustavo interpreta



Fig. 10. Gustavo Adolfo Bécquer. *First Álbum de Julia Espín*. Hoja 43. Dibujo. 1860. © Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.

como dos almas que vuelan unidas y etéreas hacia el infierno (las llamas que salen del pelo de Paolo parece asociarse al fuego), ligeras y flotantes arrastradas por el viento que se acercan para besarse.

*“mientras sentirse puedan en un beso
dos almas confundidas;*

*...
¡habrá poesía!”*

Según el texto, tiene sentido pensar en este argumento en tanto que las figuras pueden representar los contrastes del amor: la felicidad terrenal y el castigo eterno, una manera de expresar la inconsistencia emocional del más intenso de los sentimientos humanos que llegan al límite con el desamor. ¿Una metáfora del amor sobre el que el poeta cree que a pesar de momentos felices su fin siempre es doloroso?

*“Como se arranca el hierro de una herida
su amor de las entrañas me arranqué,*

*¡aunque sentí al hacerlo que la vida
me arrancaba con él!
Del altar que le alcé en el alma mía
la Voluntad su imagen arrojó,
y la luz de la fe que en ella ardía
ante el ara desierta se apagó.
Aun para combatir mi firme empeño
viene a mi mente su visión tenaz...
¡Cuándo podré dormir con ese sueño
en qué acaba el soñar!”⁵⁶.*

Sea o no una exposición autobiográfica de Bécquer con respecto al episodio de su relación con Julia, lo que sí parece relatar buena parte de los dibujos del *First álbum de Julia* es un discurso de desencuentros emocionales en el terreno amoroso por hacer protagonista a un prototipo de mujer que encarna la maldad, el engaño y la crueldad que lleva a la perdición, tragedia desde el desamor que resume en la citada alegoría si admitimos que se inspira en Paolo y Francesca, moralizando si no tanto con el desamor sí con las penas del amor.

NOTAS

¹BÉCQUER, Gustavo Adolfo. “Introducción sinfónica”. En: PALOMO, Pilar (Ed.). *El Libro de los Gorriones. Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid: Cupsa Ed, 1977, pág. 7.

²MONTESINOS, Rafael. *Bécquer, biografía e imagen*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.

³Algunos de los primeros fueron: BROWN, Rica. “The Becquer legend”. *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), CVIII (1941), págs. 4-18; BROWN, Rica. *Bécquer*. Barcelona: Ed. Aedos, 1963. PAGEARD, Robert. *Bécquer Leyenda y realidad*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.

⁴“... Su gozo era fugaz como el tránsito de los días primaverales; una ilusión, un desvanecimiento de un instante: ... muerto para la alegría y la confianza: así le veíamos siempre triste y meditabundo como si fuera recordando en su interior continuamente una por una las páginas de u dolorosa historia... Lo que si procuro con estas líneas es indicar las condiciones difíciles y adversas en que se desarrolló el genio de Gustavo”. CAMPILLO, Narciso. “Gustavo Adolfo Bécquer”. Ilustración de Madrid. 23 de diciembre 1870.

⁵RODRÍGUEZ CORREA, Ramón. “Prólogo”. En: *Obras de Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1871, 2 T., págs. VII-XXXV. Disponible en: <https://cvc.cervantes.es/obref/rimas/apendices/prologo.htm>. [Fecha de acceso: 12/05/2020].

⁶NOMBELA, Julio. *Bécquer*. Madrid: Ed. Monosabio, 2010, pág. 93. (Extraído de *Impresiones y recuerdos*).

⁷*Crónica meridional*, 23/7/1873. En: ESTRUCH TOBELLÀ, Joan. *Bécquer. Vida y época*. Madrid: Cátedra, 2020, pág. 389. Resulta curioso esta definición ya que Pedro Antonio de Alarcón había tratado a Gustavo Adolfo en las tertulias de los Espín y mantenían una relación profesional, por lo que sabía de la inexactitud de esta imagen, lo que nos demuestra la fortaleza, y fortuna, del perfil recreado por sus amigos a la muerte del poeta, una operación de marketing que maquillaba la realidad en aras de conseguir mayor publicidad y ventas de las ediciones de sus *Rimas*.

⁸PAGEARD, Robert. "Espíritu y tareas de la investigación becqueriana". En: RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (Coord.). *Actas del Congreso Los Bécquer y el Moncayo*, celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre 1990. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", Centro de Estudios Turiasonenses, 1990, pág. 219.

⁹Ibidem, pág. 215.

¹⁰MONTESINOS, Rafael. *Bécquer...* Op. cit., págs. 22-23.

¹¹BÉCQUER, Gustavo Adolfo. "Introducción sinfónica". En: PALOMO, Pilar (Ed.). *El Libro de...* Op. cit., pág. 7.

¹²MONTESINOS, Rafael. *Bécquer...* Op. cit., pág. 23.

¹³CUEVAS, Cristóbal (Ed.). *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea. Málaga: Universidad de Málaga, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 1993. ESTRUCH TOBELLÀ, Joan. *Bécquer...* Op. cit. PALOMO, Pilar (Ed.). *El Libro de los...* Op. cit. RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006. RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (Ed.). *Actas del congreso...* Op. cit., como referencias básicas.

¹⁴Quiero aclarar que entiendo que nuestro autor no solo fue romántico, o postromántico, sino que sus componentes realistas e incluso modernistas, lo hacen un producto ecléctico muy en consonancia con su temporalidad nacional.

¹⁵CUEVAS, Cristóbal. "Discurso de apertura". En: CUEVAS, Cristóbal (Ed.). *Bécquer. Origen...* Op. cit., pág. 9.

¹⁶ESTRUCH TOBELLÀ, Joan. *Bécquer...* Op. cit., págs. 228-269. MONTESINOS, Rafael. *Bécquer...* Op. cit., págs. 93-107.

¹⁷CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 1991, pág. 47.

¹⁸Ibidem, pág. 48.

¹⁹PAGEARD, Robert. "Bécquer o la peligrosa pasión de explorar: poesía, poemas en prosa. crítica y variedad periodística". En: CUEVAS, Cristóbal (Ed.). *Bécquer. Origen* Op. cit., pág. 18.

²⁰CALINESCU, Matei. *Cinco caras...* Op. cit., pág. 63.

²¹*Cartas literarias a una mujer II, El Contemporáneo*, martes 8 de enero de 1861. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. "Leyendas". *Obras completas...* Op. cit., T.II, pág. 83.

²²HENDRIX, William. "Las rimas de Bécquer y la influencia de Byron". *Boletín de la Academia de la Historia* (Madrid), XCVIII (1931), págs. 850-894. COSTA FERRANDIS, Jesús. "La influencia de Lord Byron en Gustavo Adolfo Bécquer y Augusto Ferrán". En: CUEVAS, Cristóbal (Ed.). *Bécquer. Origen...* Op. cit., págs. 303-316.

²³PAGEARD, Robert. "Gustavo Adolfo Bécquer et le Romantisme français". *Revista de Filología Española* (Madrid), 1-4 (1969), págs. 477-524.

²⁴BALBIN, Rafael de. "La publicación de las Rimas IX y LIX". *Revista de Literatura* (Madrid), VII (1955), págs. 24-25. Sobre Heine resalta la esencialidad de su poesía: brevedad, subjetivismo, ausencia de tono retórico, libertad formal, falta de desarrollo de tema, de la idea, lo que busca para hallar su fórmula, especialmente el proceso de intimidación en los temas y en los recursos estilísticos. PALOMO, Pilar. *El Libro de los...* Op. cit., pág. XIX. Citando a BALBIN, Rafael. "La publicación...". Op. cit. BALZER, Berit. "La recepción de Heinrich Heine en Gustavo Adolfo Bécquer: Piedra de toque para el

desfase romántico en España". En: RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta, CALAÑAS CONTINENTE, José Antonio y Grupo Oswald (Eds.). *Paisajes románticos: Alemania y España*. Madrid: Universidad Complutense, 2004, págs. 191-205.

²⁵DÍAZ TABOADA, Juan María. "El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX (1840-1870)". *Revista de Filología Española* (Madrid) 5/II (1961), págs. 21-55.

²⁶PALOMO, Pilar (Ed.). *El Libro de los...* Op. cit., pág. XVI. Siguiendo a Concha Zardoya nos habla de su alta responsabilidad artística, en lo que denominan "inteligente complejidad" y de una falsa espontaneidad y sencillez en sus poemas. "En Bécquer la aparente simplicidad es falsa, es a la vez, culminación de un movimiento de interiorización romántica e inicio de una corriente renovadora" PALOMO, Pilar. *El Libro de los...* Op. cit., pág. XVII.

²⁷PAGEARD, Robert. "Bécquer o la peligrosa...". Op. cit., pág. 31.

²⁸PALOMO, Pilar (Ed.). *El Libro de los...* Op. cit., pág. XLIV, nota 7 y págs. 72-73, a propósito de la Rima 53: "sobre la falda tenía un libro abierto...", en donde recrea un pasaje de Dante.

²⁹REYES CANO, Rogelio. "La prehistoria lírica de Bécquer (los poemas anteriores a las rimas)". En: CUEVAS, Cristóbal (Ed.). *Bécquer. Origen...* Op. cit., págs. 101-134.

³⁰En este sentido se pronuncian los especialistas que participaron en el VII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 1993.

³¹LÓPEZ ESTRADA, Francisco. "Las cartas literarias a una mujer, confesión pública de una fe poética". En: CUEVAS, Cristóbal (Ed.). *Bécquer. Origen...* Op. cit., pág. 77.

³²OLMSTED, Everett Ward. *Legends, Tales and Poems by Gustavo Adolfo Becquer*. Boston: Ginn & Company, 1907.

³³Siguiendo la denominación de OLMSTED, Everett Ward: *Legends...* Op. cit., págs. XXI-XXII.

³⁴"Pensamientos", cito por BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Obras completas...* Op. cit., págs. 117-118.

³⁵Ibidem, pág. 11.

³⁶BÉCQUER, Gustavo Adolfo. "El rayo de Luna". *Obras completas...* Op. cit., pág. 173.

³⁷Ibidem.

³⁸"Cartas literarias a una mujer", II. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obras completas...* Op. cit., págs. 87-88.

³⁹"Cartas literaria a una mujer" III, BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obras completas...* Op. cit., pág. 91.

⁴⁰Ibidem, pág. 93.

⁴¹"Cartas literaria a una mujer" I, BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obras completas...* Op. cit., pág. 78.

⁴²"El rayo de luna", BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obras completas...* Op. cit., págs. 183-184.

⁴³LÓPEZ ESTRADA, Francisco. "Las cartas literarias a una mujer, confesión pública de una fe poética". En: CUEVAS, Cristóbal (Ed.). *Bécquer. Origen...* Op. cit., págs. 63-89.

⁴⁴"Cartas literaria a una mujer" II, BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obras completas...* Op. cit., pág. 83.

⁴⁵Me van a permitir un comentario en clave de Género. El modelo becqueriano es un robot, una replicante, tan bien descrita en películas como, por ejemplo, "Cherry 2000". Este Bécquer nuestro, tan moderno siempre.

⁴⁶BÉCQUER, Gustavo Adolfo. "El rayo de Luna". *Obras completas...* Op. cit., pág. 184.

⁴⁷SAURET GUERRERO, Teresa. "La estética del silencio: iconografía femenina en la época isabelina". *Boletín de Arte* (Málaga), 28 (2007), págs. 127-151.

⁴⁸BELTRÁN DE LIS, Fernando. *Reglas de Urbanidad para señoritas*, Valencia: Imp. D. Julián Mariana, 1859, pág. 47. El autor aclara en el prólogo que para la redacción del manual ha contado con la colaboración de: "Muchas directoras, señoras experimentadas, y que saben conciliar á la vez la piedad ilustrada con la observancia exacta de las reglas del saber vivir en el mundo".

⁴⁹Para esta misma idea en Stendhal vid., HENARES, Ignacio. "Stendhal y la crítica de arte". *Estudios románticos al Prof. Andrés Soria Ortega*. Vol. II. Granada: Universidad de Granada, 1985, págs. 275-286.

⁵⁰PRAZ, Mario. *La muerte, la carne y el diablo en la literatura romántica*. Buenos Aires: Monte Ávila editores, 1970, pág. 69.

⁵¹Ibidem.

⁵²DIEZ TABOADA, Juan María. "La rima de Bécquer "Una mujer me ha envenenado el alma...". En: CUEVAS, Cristóbal (Ed.). *Bécquer. Origen...* Op. cit., págs. 135-174.

⁵³DIJKSTRA, Bran. *Ídolos de perversidad*. Madrid: Círculo de Lectores, 1994.

⁵⁴REYERO, Carlos. "Amor, sexo y lujuria. Imágenes del deseo en el romanticismo español". *Cuadernos de la Ilustración al Romanticismo* (Cádiz), 15 (2007), pág. 148.

⁵⁵RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. "Gustavo Adolfo Bécquer y Julia Espín: los álbumes de Julia". *El Gnomon: Boletín de estudios becquerianos* (Zaragoza), 6 (1997), pág. 179. RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006, págs. 320-321.

⁵⁶BÉCQUER, Gustavo Adolfo. "Introducción sinfónica". PALOMO, Pilar: (Ed.). *El Libro de los Gorriones...* Op. cit., pág. 7.