

Demófilo

Revista de Cultura Tradicional de Andalucía
2ª época de EL FOLK-LORE ANDALUZ
Nº 52



BÉCQUER
DE LA TRADICIÓN A LA MODERNIDAD

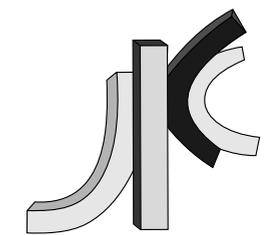
DEMÓFILO

Revista de Cultura Tradicional de Andalucía
(2ª época de EL FOLK-LORE ANDALUZ)



BÉCQUER

DE LA TRADICIÓN A LA MODERNIDAD



FUNDACIÓN MACHADO

2020

La Fundación Machado es una institución inscrita con el número 2 en el Registro de Fundaciones Privadas de carácter cultural y artístico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, con fecha 29 de julio de 1985. Tiene por objeto el estudio y promoción de la cultura tradicional andaluza y su relación con otras áreas culturales. Su denominación es un permanente homenaje al iniciador de los estudios científicos de cultura tradicional en Andalucía, Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* (1846-1893), creador y director de la revista *El Folklore Andaluz*.

Correspondencia, suscripciones e intercambios:

Demófilo. Fundación Machado
C/Colombia, 15 - 41013, Sevilla.
Telef: 955 60 43 48
www.fundacion.machado.org
Email: demofilorevista@gmail.com

Demófilo no se responsabiliza de los escritos vertidos en la revista, siendo responsabilidad exclusiva de los autores.

Fundación Machado, *Demófilo* y logotipos registrados.
Con la colaboración de la Fundación Cajasol.

© De la edición: Fundación Machado.
© Textos e imágenes: Los autores.
© Portada: Diseño de Javier Caró (Instagram: @javiercaro_fotografo)

ISSN: 1133-8032

Depósito legal: SE-2054-2003

Diseño y maquetación: Javier Caró / www.javiercaro.es

DEMÓFILO

Revista de Cultura Tradicional de Andalucía

DIRECCIÓN

Antonio José Pérez Castellano

CONSEJO DE REDACCIÓN

Jesús Cantero Martínez

Marta Carrasco Benítez

Alberto González Troyano

Pedro M. Piñero Ramírez

Antonio Zoido Naranjo

CONSEJO ASESOR

Encarnación Aguilar Criado

José Luis Agúndez García

Cristina Cruces Roldán

José Antonio González Alcantud

José Manuel Pedrosa Bartolomé

Rocío Plaza Orellana

Enrique Rodríguez-Baltanás y González

Gerhard Steingress

Han sido directores de esta revista:

Enrique Baltanás

Marta Carrasco Benítez

Cristina Cruces Roldán

Salvador Rodríguez Becerra

Antonio Rodríguez Almodóvar

EDITORIAL

ARTÍCULOS

<i>El lugar de Bécquer en la materia de Andalucía.</i> Enrique Baltanás	11
<i>Bécquer en el Renacimiento del romance.</i> Pedro M. Piñero Ramírez	23
<i>La vuelta de los Bécquer.</i> Antonio Zoido	37
<i>La escuela bolera. Una joya de la danza española.</i> Marta Carrasco	47
<i>Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer, más que hermanos.</i> Pilar Alcalá García	57
<i>El Libro de los Gorriones.</i> Said Zoido	71
<i>Nuevos cauces para la cultura popular: las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer en las tarjetas postales de Hauser y Menet.</i> Marta Palenque	79
<i>Los tipos populares en el mundo de Bécquer.</i> Cristina Cruces Roldán	103
<i>El órgano de Maese Pérez el organista.</i> Abraham Martínez	167
<i>La Semana Santa romántica que no gustaba a Bécquer.</i> Antonio José Pérez	173
RESEÑAS	
<i>Flores del Guadaíra. Cantares y romances.</i> Manuel Fernández Gamero	185
<i>Pregones y flamenco. El cante en los vendedores ambulantes andaluces.</i> Rafael Cáceres Feria y Alberto Del Campo Tejedor	187
<i>Amalia Molina (1885 - 1956). Memoria de una universal artista sevillana.</i> Ángeles Cruzado Rodríguez	189

<i>Pepa Vargas. Memoria de una mujer flamenca.</i> Fernando C. Ruiz Morales y Rafael Cáceres Fera	192
<i>Casi todas mis letras para el cante.</i> José Luis Rodríguez Ojeda	195
AUTORES	197
VIDA DE LA FUNDACIÓN	201
MISCELÁNEA	207

EDITORIAL

Dedicamos este número cincuenta y dos de *Demófilo. Revista de la Cultura Tradicional de Andalucía* al estudio de las relaciones entre la obra literaria de Gustavo Adolfo Bécquer y la cultura tradicional en Andalucía. No hay duda de que el choque entre tradición y modernidad, que se estaba produciendo en el siglo XIX, está en la base de muchas de las creaciones del poeta romántico sevillano

Se recogen aquí las conferencias que, con motivo del 150 aniversario de la muerte del poeta sevillano, organizó la Fundación Machado en colaboración con la Fundación Cajasol en la sede de ésta última en la Plaza de San Francisco de Sevilla bajo el lema *Los lunes son de Bécquer*. El ciclo de conferencias tuvo que suspenderse, como tantos otros eventos, a causa de la pandemia, cuando llegaba a su ecuador, impartándose el resto de éstas por el canal *youtube* de la Fundación Cajasol. La grabación de estas últimas charlas ha permitido que enlacemos las imágenes de estas intervenciones al artículo mediante el código QR correspondiente.

En estas conferencias que giran alrededor de la postura de Bécquer ante el conflicto entre tradición y modernidad, Pedro Piñero nos trasladaba hasta las evidentes relaciones que se establecen entre la leyenda becqueriana "El monte de las Ánimas" y el romancero; en particular el romance de *Don Manuel Ponce de León. El guante en la leonera*. La vuelta de los Bécquer. "Crónica sucinta de una odisea de 30 años" es el tema que aborda Antonio Zoido, mientras que Marta Carrasco, gran conocedora de la escuela bolera sevillana; profundiza en la importancia de la familia Pericet en el origen y desarrollo de esta escuela de danza coetánea de Gustavo Adolfo Bécquer. Completaban el ciclo de conferencias, y ahora se publican sus textos, el estudio de Cristina Cruces sobre los tipos populares en el mundo de Bécquer, la visión becqueriana de la Semana Santa de Sevilla recogida por Antonio José Pérez, así como el acercamiento que se propone Said Zoido al origen y descubrimiento del *Libro de los gorriones*.

Al ciclo inicial de intervenciones programado para *Los lunes son de Bécquer*, se sumaron las charlas sobre la importancia de la relación fraternal y creadora de Valeriano y Gustavo Adolfo de Pilar Alcalá y la pronunciada sobre el órgano de Santa Inés, centro de la leyenda de *Maese Pérez el organista*, y la personalidad de su organero y organista por, Abraham Martínez.

Port último, junto al ciclo de conferencias, publicamos en este número de *Demófilo* el interesante trabajo de Marta Palenque, donde se nos acerca a la presencia de las *Rimas* en las tarjetas postales decimonónicas que adquirieron una gran importancia por esos años del siglo XIX como vehículo de transmisión de los poemas románticos, así como el estudio de Enrique Baltanás sobre el papel que desempeña la obra de Bécquer en la construcción de la idea de Andalucía.

EL LUGAR DE BÉCQUER EN LA MATERIA DE ANDALUCÍA

Enrique Baltanás
Universidad de Sevilla y Fundación Machado

RESUMEN / ABSTRACT

Viene siendo un tópico muy extendido explicar la poética y la poesía de Bécquer por su origen andaluz. Contra el parecer de críticos como Sandro Penna, Antonio Carrillo Alonso o José María de Cossío, que han insistido en la intensidad sentimental de la evocación de Sevilla y de Andalucía, en el presente artículo se argumenta que Bécquer no sufre la influencia de *lo andaluz* por el hecho de haber nacido en la tierra, que abandonó a los dieciocho años para no volver sino alguna que otras veces como periodista, sino que la sigue por la moda entonces en pleno auge y vigor de *la materia de Andalucía*. Muchos otros escritores y artistas, y sin necesidad de haber nacido en Andalucía, cultivaron asimismo la materia de Andalucía.

En definitiva, podemos concluir con que más que a su nacimiento en Sevilla, tanto la temática como las formas *presuntamente* andaluzas se deben a algo más universal, la sensibilidad romántica, verdadera *Weltanschauung* de la época. Y que Sevilla está presente en muchas de sus páginas, pero como lo están Toledo (*El Cristo de la calavera*), Aragón (*El gnomo*), Soria (*El rayo de luna*, *El monte de las ánimas...*) o Cataluña (*La cruz del diablo*), por no mencionar Veruela y alrededores (*Cartas desde mi celda*).

It has been a very widespread topic to explain the poetics and poetry of Bécquer by its Andalusian origin. Against the opinion of critics such as Sandro Penna, Antonio Carrillo Alonso or José María de Cossío, who have insisted on the sentimental intensity of the evocation of Seville and Andalusia, in this article it is argued that Bécquer does not suffer the influence of the Andalusia by the fact of having been born in the place, which he abandoned when he was eaighteen, to return only once or twice as a journalist, but rather follows the fashion then in full swing and vigor, of the matter of Andalusia. Many other writers and artists, evenif they weren´t born in Andalusia, also cultivated the matter of Andalusia.

In short, we can conclude that more than its birth in Seville, both the theme and the supposedly Andalusian forms are due to something more universal, the romantic sensibility, true *Weltanschauung* of the time. And that Seville is present in many of its pages, but as Toledo (*The Christ of the skull*), Aragón (*The gnome*), Soria (*The moonlight, The mount of souls ...*) or Catalonia (*The Devil's Cross*), not to mention Veruela and surroundings (*Letters from my cell*).

PALABRAS CLAVE / PALABRAS CLAVE

Andalucía, *Weltanschauung*, sensibilidad romántica, andalucismo.

Andalusia, *Weltanschauung*, Romantic sensibility, andalusism.

Viene siendo un tópico consolidado explicar la poética y la poesía de Bécquer por su origen andaluz. Esto es en lo que han abundado, por no citar más que dos ejemplos, los investigadores Sandro Penna («Las Rimas de Becquer y la poesía popular» en *Revista de Filología Española*, vol LII, núms. 1-4, 1969) y Antonio Carrillo Alonso («La influencia del cantar andaluz en Gustavo Adolfo Bécquer», en *Cauce*, núm 10, 1987).

Este último, por ejemplo, nos presenta como «un hecho objetivo, que se presenta inequívocamente como la verdadera clave para interpretar el sentido más esencial de la vida y obra de Bécquer: nuestro poeta, por su condición de andaluz, y muy especialmente como sevillano profundo, nace dentro de una rica tradición cultural y poética, que desde la misma

infancia anuncia ya lo que será su camino lírico y vital; a ello se unen esa luz y ese aire especial, que “no rozan y acarician sólo nuestra piel, sino que la traspasan y olean e iluminan el alma del andaluz», esa «recóndita atmósfera andaluza que imprime un sello especial a la actitud del hombre, a su voz y a sus obras”; un sello definitivo y último, que encerrará siempre la explicación, también última, de una profunda actitud ante la vida y la propia poesía.»

Y Sandro Penna, por su parte escribe, citando unas palabras de Bécquer:

«Quiero insistir en la intensidad sentimental de la evocación de Sevilla y de Andalucía: «Un soplo de la brisa de mi país, una onda de perfumes y de armonías lejanas besó mi frente y acarició mi oído al pasar. Toda mi Andalucía, con sus días de oro y sus noches luminosas y transparentes, se levantó como una visión de fuego del fondo de mi alma». Esta visión de fuego dura una noche entera: «Cuando me incorporé, la luz que ardía sobre mi bufete oscilaba próxima a expirar ... ; la claridad de la mañana, esa claridad incierta y triste de las nebulosas mañanas de invierno, teñía de un vago azul los vidrios de mis balcones. A través de ellos se divisaba casi todo Madrid ... Madrid sucio, negro, feo como un esqueleto descarnado, tiritando bajo su inmenso sudario de nieve”».

O más adelante:

«lo flamenco -lo flamenco duro, sombrío, crudamente realista y hasta algunas veces prosaico- como se encuentre en lo flamenco, no está nada lejos de Bécquer. Al contrario la rima XLVI, por ejemplo, o la XLVII, podrían resolverse muy bien en una copla. Aquel corazón que tan hondo era y tan negro, aquella puñalá por las espaldas y aquella herida de donde no brota sangre, porque es la herida de un muerto que está en´ pie, mucho tienen de la Sevilla “con sus pendencias y sus músicas”, ya que ambas se encontraban en la Sevilla de entonces: música y pendencia, guitarra y puñal, como en tiempos más cercanos a nosotros recordaba muy bien García Lorca.»

Todo esto ya había sido adelantado por José María Cossío en su libro *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)* (Madrid, Espasa-Calpe, 1960):

«hay mucho dramatismo, mucho ardor meridional, mucho *cante jondo* en las *Rimas*».

Todas estas opiniones, a mi juicio, andan bastante descaminadas. Bécquer no sufre la influencia de *lo andaluz* por el hecho de haber nacido en la tierra, que abandonó a los dieciocho años para no volver, salvo alguna que otras vez como periodista, sino que la sigue por la moda entonces en pleno auge y vigor, de *la materia de Andalucía*. Muchos otros escritores y artistas, y sin necesidad de haber nacido en Andalucía, cultivaron asimismo la materia de Andalucía.

En otro lugar me he referido a la materia de Andalucía definiéndola como «una constelación de temas, argumentos y motivos entrelazados que, aparentando centrarse sobre un paisaje, construyen en verdad un personaje ciertamente prosopopéyico: se trata de Andalucía como personificación (Baltanás, 2003).»

En la materia de Andalucía es preciso distinguir:

a) Un espacio: el paisaje andaluz, en tanto que decorado o escenario “parlante”, cargado de connotaciones, no meramente descriptivo, sino significativo.

b) Un tiempo: que empieza siendo el siglo XIX, pero que va derivando progresivamente hasta un tiempo intemporal, un tiempo mítico. El pasado se reabsorbe en el presente, vuelve hasta él; o bien, el presente se percibe como un pasado en constante huida, y esta huida provoca dolor, angustia y nostalgia.

c) Unos personajes: cristianos, moros, gitanos y judíos, la propia Andalucía como personaje, la Soledad, la Raza privilegiada y perseguida.

d) Unos argumentos: el héroe ha sido desposeído de su felicidad y debe recobrarla; ha sido expulsado del paraíso y se propone volver a él, o bien este paraíso ha sido invadido y pisoteado y el héroe se propone expulsar al invasor...

e) Una retórica: que remozará viejos tópicos clásicos, que utilizará los tropos y las figuras para construir su discurso.

Pero vayamos al caso de Bécquer. La soledad —escribía G. A. Bécquer a propósito de *La soledad* de su amigo Augusto Ferrán— es el cantar favorito del pueblo en mi Andalucía (Bécquer, 1969: 1184-1195).»

La *soledad* es, pues, un tipo de cantar, o un género de canción. Bécquer no dice que sea un género andaluz, sino que es el preferido del pueblo en Andalucía. Pero Bécquer nos proporciona varias otras útiles indicaciones sobre esta *canción de soledad*. Ésta se caracteriza por los siguientes rasgos:

a) «concisión de la frase»

a) «sencillez de los conceptos»

b) «la valentía y la ligereza de los toques»

c) «la gracia y la ternura de ciertas ideas»

Pero, sobre todo, y por encima de la variedad temática de su contenido y de la diversidad de los sentimientos expresados, lo que distingue a la canción de soledad es «una especie de vaga e indefinible melancolía que produce en el ánimo una sensación al par dolorosa y suave». Mucho más importante que los marcadores sintácticos —«concisión de la frase»—, que la construcción ideológica —«sencillez de los conceptos»—, que los rasgos formales —«la valentía y la ligereza de los toques»— o temáticos —«la gracia o la ternura»—, es el tono y el efecto en el receptor, esa «vaga e indefinible melancolía».

En realidad, el mundo temático de la *soledad* puede ser muy variado, y no por obligación ha de ser siempre triste: «... lo mismo al reír que al suspirar, al hablar del amor que al exponer alguno de sus extraños fenómenos, al traducir un sentimiento que al formular una esperanza, estas canciones rebosan en una especie de vaga e indefinible melancolía que produce en el ánimo una sensación al par dolorosa y suave».

El tema, en efecto, puede ser alegre o triste, y expresar esperanza o desilusión, risa o suspiro, pero lo definitorio es la «vaga e indefinible melancolía». Por eso añade Bécquer: «En mi país, cuando la guitarra acompaña la soledad, ella misma parece como que se queja y llora».

El propio Ferrán insistiría en esta mezcla de alegría y tristeza que caracteriza este tipo de canción: «En cuanto a mis pobres versos, si algún día oigo salir uno de ellos *de entre un corrillo de alegres muchachas, acompañado por los tristes tonos de una guitarra*, daré por cumplida toda mi ambición de gloria...¹»

Las palabras de Bécquer, al igual que las de Ferrán, son de 1861. Años más tarde, en 1881, otro andaluz, Antonio Machado y Álvarez, se referirá a las soledades en su célebre *Colección de cantes flamencos*². Para *Demófilo*, ya las soledades no son un canto popular, sino cante flamenco, «género poético —dice— predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; es un género propio de cantadores...» Pero en las «soledades, llamadas también *soleares* y *soleás*» flamencas predomina también el sentimiento de «melancólica tristeza». Es más, nos advierte *Demófilo* que «aunque todas las

1 El subrayado es nuestro (E. B.).

2 Cito siempre por mi edición, Antonio Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos...*, Sevilla, Portada Editorial, 1996.

coplas de cuatro versos pueden cantarse por aire de *soledad*, los maestros no gustan emplear más que las letras tristes...» Advertencia ésta que repetirá sólo unas líneas más abajo: «Distínguese, pues, sólo las *soledades* de cuatro versos de las *rondeñas* o *malagueñas*, en que los cantadores buscan para las primeras las letras más tristes...» Lo que caracterizaba, pues la soledad flamenca no era la métrica, sino el tono y el sentimiento: podía haber soleares de tres o de cuatro versos; y no toda copla de tres —es decir, la soleá en sentido métrico— o cuatro versos —es decir, la copla común romanceada— era un canto de soledad.

Soledades (1903) se titulará, treinta y dos años después del libro de Ferrán, el primer libro de Antonio Machado. Su hermano Manuel, en el poema “Elogio de la soleá” (*Cante hondo*, 1912) dejará escrito:

Canto de soleares,
hondo cantar del corazón,
hondo cantar.
Reina de los cantares.
Madre del canto popular.
Llora tu son,
copla sin par.
Y en mi vacío corazón
se oye sonar
el *De profundis* del bordón...
Llora, cantar.

(M. Machado, 1993:202)

Proliferaron los libros que llevaban la palabra *soledad* o *soledades* en su título: *Soledades* (1878), de Eusebio Blasco, probable antecedente de las *Soledades* de Machado; *Soledad* (novela, 1884), de Francisco Martín Arrúe (que fue amigo de Demófilo y colaborador en las tareas de *El Folk-Lore Español*); *Soledades en vuelo* (1945), de Pedro Pérez Clotet... El mismo Estébanez Calderón adoptó el pseudónimo de *El Solitario* de cierto elogio que hizo de la soledad³.

3 «Jamás lleva acompañante alguno, ni se le conoce amigo viviente; lo que unido con el elogio que días atrás escribió sobre la *Soledad*, hizo que la tertulia le llamase el *Solitario*, cuyo apodo al fin concluyó por adoptar él mismo...» (Serafín Estébanez Calderón, *Obras completas*, edición de Jorge CAMPOS, Madrid, Atlas, 1955, BAE LXXIX, vol. II, p. 462).

Para Guillermo Díaz-Plaja, el sentimiento de soledad es un rasgo constitutivo del Romanticismo: «Acaso la característica más radical del Romanticismo — escribe— consista en el choque dramático entre el yo (subjetivo) poético y el mundo (objetivo) que le circunda... Ser romántico consiste en sentirse aparte de la vida normal y suspirar por ella, sin deseársela en el fondo.» (Díaz Plaja, 1953:53-55)

La soledad era un sentimiento contradictorio, pero era también un sentimiento internacional. De ninguna manera era un sentimiento andaluz, ni tampoco flamenco. El flamenco había sido el resultado de una fusión entre el Romanticismo y la canción popular. Ésta acabó orientalizándose, agitanándose, adoptando un aire bohemio y marginal, tanto en lo musical como en lo literario. La soleá flamenca, la soledad andaluza, fueron también fruto de esta fusión. La canción de soledad había existido siempre, desde la canción de amigo o *chanson de femme* medievales, pero ahora la soledad adquiría un nuevo sentido con el Romanticismo. La soledad romántica no es una mera *Einsamkeit* (K. Vossler, 1935-1938), y ésta no es la traducción que conviene; la palabra alemana que realmente da idea de este sentimiento de soledad romántica es *Sehnsucht*, término, según Aguiar e Silva, «difícilmente traducible, que significa la nostalgia de algo distante, en el tiempo y en el espacio, a que el espíritu tiende irresistiblemente, sabiendo sin embargo de antemano que le es imposible alcanzar ese bien soñado» (V. Aguiar, 1975). Ahora bien, el equivalente exacto de esta palabra alemana, *Sehnsucht*, es la *saudade* portuguesa, la *soidade* gallega, la *solitude nostalgique* del francés (Balan Osiac, 1977), las soledades andaluzas o las *soleares* flamencas.

La mezcla de alegría y tristeza, verdadera *concordia discors* del alma romántica, reflejaba la tragedia de la *ironía romántica*: «La poesía romántica —resume Fritz Martini— anhelaba encerrar todos los temas y todas las formas en nunca conclusa evolución; era a la vez universal e individual, fantástica e irónica. Al abolir los límites y las leyes de la experiencia objetiva, dando al genio y a la fantasía un infinito campo de acción, otorgaba al alma individual el libre dominio sobre las cosas y la capacidad para jugar ilimitadamente con los asuntos, los humores y la propia personalidad. Así se formó la *ironía romántica*, detrás de la cual se escondía una tragedia: la admisión de que lo infinito no puede ser vivido ni agotado en nuestra limitada realidad» (Martini, 1964:321). Esta contradicción irresoluble llevaba fatalmente al sentimiento de nostalgia elegíaca, o de soledad nostálgica, o

de *Sehnsucht*. Por eso Friedrich Schlegel declaraba: «Nur in der Sehnsucht finden wir die Ruhe... Ja, die Ruhe ist nur da, wenn unser Geist nicht gestört wird, sich zu sehnen, wo er nichts Höheres finden kann als die eigene Sehnsucht.» («Sólo en el anhelo nostálgico encontramos el reposo... Sí, sólo se da el reposo cuando a nuestro espíritu no se le veda anhelar y buscar donde pueda tal vez encontrar algo superior a su propio anhelo. Martini»)

Luego, naturalmente, este sentimiento romántico de la *Sehnsucht*, se coloreará de tonalidades locales, de diferencias lingüísticas y dialectales (soleadas, saudades, soidades, soleares...), de adaptaciones ambientales, de matices geográficos⁴. Y Rosalía dirá:

Campanas de Bastabales
cuando vos oio tocar
morrome de soidades.

Del mismo modo que la anónima copla flamenca canta:

A mí me gusta escuchá
las campanas de las monjas
cuando me voy a acostar.

La soledad o *Sehnsucht* romántica desemboca en la pena inmotivada, gran protagonista no sólo de la copla andaluza, sino de la entera *materia de Andalucía*. Es el argumento sin argumento, es la pena porque sí, por algo indefinible, tal como acertó a expresarla Manuel Machado en un poema, “La Pena”, de su libro *Cante hondo*, de 1912:

Mi pena es muy mala.
porque es una pena que yo no quisiera
que se me quitara.

⁴ La *saudade* en Rosalía ha sido estudiada por diversos autores: véase, por ejemplo, Xesús Alonso Montero, *Rosalía de Castro*, Madrid, Júcar, 1972, pp. 65-68, y Marina Mayoral, *La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 197-210. Para la *saudade* como *Volkgeist* de Portugal, véase Teixeira de Pascoaes, *Arte de ser português*, Lisboa, Assírio Alvim, 1998.

Vino como vienen,
sin saber de dónde,
el agua a los mares, las flores a mayo,
los vientos al bosque.

Vino y se ha quedado
en mi corazón,
como el amargo en la corteza verde
del verde limón.

Como las raíces
de la enredadera,
se va alimentando la pena en mi pecho
con sangre e mis venas.

Yo no sé por dónde,
ni por dónde no,
se me ha liao esta sogueta al cuerpo
sin saberlo yo.

(M. Machado, 1993: 217)

Y una de las coplas recogidas por su padre, Machado y Álvarez, decía, con mayor concisión:

¡Qué grande es la pena mía!
Que me he caído en un poso
y no encuentro la salía.

(1996: 137)

Como la muchacha andaluza de Larra, como la Soledad Montoya de Lorca, las canciones de soledad expresan la angustia por el ideal inalcanzable, por la rudeza de lo real, por que el mundo sea así, finito e infinito, doloroso y alegre. Menos flamenco, más filosófico, hubo de decirlo el Antonio Machado de *Nuevas canciones*:

Hora de mi corazón:
la hora de una esperanza

y una desesperación.

(M. Machado, 1989: II, 636)

Pero resumamos lo dicho. En el ámbito de los cantes flamencos, la palabra *soleá* o, en plural, *soleares*, es polisema y puede referirse a tres realidades distintas.

a) En primer lugar, las *soleares* como un estilo musical específico o *palo* del flamenco. A su vez, con notables variantes locales (solerares de Triana, de Alcalá, de Utrera, de Córdoba, de Jerez...) (Gutiérrez Carbajo, 1990: II, 992).

b) En segundo lugar, la *soleá* como forma métrica, que no es estrictamente sino la tercerilla asonantada (la cual, como señaló acertadamente Hugo Schuchardt, procede de la cuarteta romanceada o copla, forma común de la poesía popular en toda Europa, por la eliminación, normalmente, del primer verso) (Schuchardt, 1990:64).

c) En tercer lugar, la *soleá* como tema y tono, el sentimiento de soledad nostálgica romántica (*Sehnsucht*), y que puede expresarse a través de cualquier forma métrica: la *soleá*, la *copla*, e incluso por la *seguriya gitana* o *playera*: «Ar campito solo/ me voy a yorá./ Como tengo yena e penas el arma/ busco *soleá*⁵.»

Es esta última acepción la que nos interesaba aquí. «*Soledad* —escribe Schuchardt en 1881— define un estado de ánimo cargado de añoranza, enamoramiento y aflicción en soledad y lontananza, y por ende un poema compuesto en esta disposición» (Schuchardt, 62). Este sentimiento romántico de soledad penetró en los cantes flamencos, pero, como tal sentimiento, abarcó muchos otros géneros literarios. Era un rasgo de época, no exclusivo ni original de los cantes flamencos. Era la *saudade* convertida en *soleá* andaluza y agitanada, era la *Sehnsucht* que mencionaba Schlegel, trasplantada a los campos y ciudades de Andalucía. No hay que ver en esto demérito o merma de la originalidad del flamenco; al contrario, es buena prueba de su universalidad, en la medida en que supo apropiarse y dar nueva forma y estilo a las preocupaciones e inquietudes humanas en una coyuntura histórica determinada. En la medida en que el viento flamenco sopló en la misma dirección en que lo hacía por, al menos, toda Europa, si no ya por todo Occidente.

En definitiva, podemos concluir que más que a su nacimiento en Sevilla, tanto la temática como las formas *presuntamente* andaluzas, se deben a

⁵ Colección de cantes flamencos..., ed. cit., p. 195.

algo más universal, la sensibilidad romántica, verdadera *Weltanschauung* de la época. Y que Sevilla está presente en muchas de sus páginas, pero como lo están Toledo (*El Cristo de la calavera*), Aragón (*El gnomo*), Soria (*El rayo de luna*, *El monte de las ánimas...*) o Cataluña (*La cruz del diablo*), por no mencionar Veruela y alrededores (*Cartas desde mi celda*).

/BIBLIOGRAFÍA/

Aguiar e Silva, Vitor Manuel de. *Teoría de la literatura*, versión española de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos. 1975.

Alonso Montero, Xesús, *Rosalía de Castro*. Madrid: Júcar. 1972.

Balan-Osiac, Elena. *La solitude nostalgique dans la poésie roumaine, espagnole et portugaise*. Bucarest: Editura Minerva. 1977.

Baltanás, Enrique. *La materia de Andalucía. El ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara. 2003.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Obras completas*. Madrid: Aguilar. 1969.

Cano, José Luis. «Bécquer y Cernuda» (En *La poesía de la Generación del 27*. Madrid: Guadarrama. 1970).

Díaz Plaja, Guillermo. *Introducción al estudio del Romanticismo español*. Madrid: Espasa Calpe. 1953.

Estébanez Calderón, Serafín. *Obras completas*, edición de Jorge Campos. Madrid: Atlas. 1955, BAE LXXIX, vol. II.

Gutiérrez Carbajo, Francisco, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid: Cinterco. 1990.

Machado y Álvarez, Antonio. *Colección de cantes flamencos...* Sevilla: Portada Editorial. 1996.

Machado, Antonio. *Poesía y prosa*, edición crítica de Oreste Macrí. Madrid: Espasa Calpe. 1989.

Martini, Fritz. *Historia de la literatura alemana*, traducción de Gabriel Ferrater. Barcelona: Labor. 1964.

Colección Machado, Manuel. *Poesías completas*, edición de Antonio Fernández Ferrer. Sevilla: Renacimiento. 1993.

Mayoral, Marina. *La poesía de Rosalía de Castro*. Madrid: Gredos, 1974.

Schuchardt, Hugo. *Los cantes flamencos*, edición, traducción y comentarios de Gerhard Steingress, Eva Feenstra y Michaela Wolf. Sevilla: Fundación Machado. 1990.

Teixeira de Pascoaes. *Arte de ser português*. Lisboa: Assírio Alvim. 1998.

Vossler, Karl. *Poesie der Einsamkeit in Spanien*, München, Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1935-1938. Hay traducción española: *La soledad en la poesía española*. Madrid: Visor. 2000.

BÉCQUER EN EL RENACIMIENTO DEL ROMANCE

Pedro M. Piñero Ramírez
Universidad de Sevilla y Fundación Machado

RESUMEN / ABSTRACT

El romancero hispánico desde sus orígenes hasta los momentos coetáneos al poeta ilumina muchos aspectos de la creación becqueriana y sus relaciones con la cultura tradicional (el romancero, la lírica y la cuentística populares). Fueron los intelectuales germánicos, que tanta influencia van a tener en el mundo poético de Bécquer, los primeros en atender de nuevo al romancero tradicional y mostrar el valor y la belleza de estas baladas, tan singulares. Todo ello podría explicar las coincidencias entre el romance *Don Manuel Ponce de León. El guante en la leonera* y la leyenda becqueriana *El monte de las Ánimas*.

The Hispanic ballad illuminates many aspects of Becquerian creation and its connections with traditional culture (ballad, lyric and popular short-story) from its origins to contemporary moments with the poet. It was the Germanic intellectuals, who had such an influence on the poetic world of Bécquer, the first to approach the traditional ballads again and show the value and beauty of these ones, so unique. All this could explain the coincidences between the romance *Don Manuel Ponce de León. The Glove in the Lion's Den* and the Becquerian legend *The Mount of the Souls*.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Romancero, Bécquer, leyenda, tradición oral.

Ballad, Bécquer, legend, oral tradition.

Fue en Sevilla, en 1825, donde se recogen las primeras muestras del romancero de la tradición moderna. Bartolomé José Gallardo, preso en la Cárcel de Señores de esta ciudad, en el patio oyó dos romances, *Gerineldo* y *La condesita*, que cantaban Curro el Moreno, un gitano de Marchena, y Pepe Sánchez. Gallardo era un hombre muy culto que conocía los romances de sus lecturas de publicaciones de tiempos pasados, y quedó sorprendido por las canciones de estos gitanos; les pidió que repitieran los textos que guardó escritos, y luego pasaron a manos de Menéndez Pidal, como Dios manda cuando hablamos de romances.

Años después, Serafín Estébanez Calderón, también muy interesado por el romancero tradicional de transmisión oral, da claras muestras de algunos textos recogidos de documentos varios que sobre los romances se conocían a partir de 1839. Luego, en 1847, publica *Escenas andaluzas*, y en «Un baile en Triana» uno de los personajes, el Planeta, canta unos romances, los mismos que Gallardo había oído en la cárcel, y algunos más. Poco después, en 1849 y 1857, Fernán Caballero incluía algunos romances en *La Gaviota* y en otras obras. Así se empezó de nuevo a consolidar en publicaciones serias la cultura popular el romancero, que había pasado un largo tiempo en silencio, casi desaparecido.

Los Siglos de Oro, desde finales del xv a principios –o mejor mediados– del xvii, son la época dorada del romancero: se difundieron en pliegos sueltos (de más fácil y económica divulgación), en colecciones (abundantes, en ediciones cuidadas, en las mejores imprentas españolas y europeas) y en textos musicalizados divulgados en recopilaciones (para disfrute de las cortes y casas nobles). De romances viejos, tradicionales, se pasa, a partir de mediados del Quinientos, a romances historiados, cultos, moriscos... Se junta una serie incontable de romances. Creo que podemos hablar de más de 2.000 textos.

Los romances se citan, una y otra vez, en obras literarias diversas, desde el teatro –por ejemplo, Lope de Vega– hasta las narraciones –como muestra, Cervantes, por mencionar a los más grandes escritores, cada uno en su campo. Además, los romances sirven de ejemplo en estudios fundamentales de la

filología de aquellos tiempos; unas muestras, entre muchas, en el siglo xvii: de Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*; de Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, y de tantos otros. Tan importante como todo esto es la divulgación popular: el pueblo canta los romances. Y lo curioso es que los va a guardar en la memoria.

A principios de 1800 se había salvado el romancero, que es una de las más singulares contribuciones literarias al mundo cultural europeo, y universal. E, insisto, había sido la memoria del pueblo. La cultura española aportaba, de esta manera, dos de los grandes géneros literarios: la creación de la novela realista moderna, que parte de Mateo Alemán y de Cervantes, y el romancero.

Los temas y las primeras versiones que conocemos proceden de la Edad Media, muy probablemente desde el siglo xiv, de manera que el recorrido que ha hecho el romancero es larguísimo, nada menos que de siete siglos, pues el pueblo salvó el difícil siglo xviii, que tropezó con el abandono, y crítica negativa, del romancero por parte de los cultos. Para colmo se llegó a prohibir en las escuelas que se hablase de romances.

Cuando Gustavo Adolfo Bécquer nace, 17 de febrero de 1836 –muere en 1870–, el romancero estaba ya ocupando de nuevo un lugar, cada vez más amplio y firme, en la cultura hispánica –mejor panhispánica–, aunque nunca, desde luego, con la riqueza con que se difundió en los Siglos de Oro. Aparte de que el romancero, ahora sí, está en absoluta e irreversible agonía: muerto ya definitivamente en extensas zonas de la memoria popular, por no hablar de la culta. Lamentablemente, no en todas las universidades se dedica una mínima lección al romancero.

Nos preguntamos: ¿Qué tiene que ver Bécquer, un hombre tan retraído como era, encerrado en sí mismo, con el romancero? El delicado poeta –y así lo han difundido con acierto destacados estudiosos del escritor sevillano que aquí sigo– tenía el gran problema del hombre moderno, que no era otra cosa, ni más ni menos, que intentar recuperar su conciencia, enajenada por la historia. Ser lo que quería ser a través de la literatura, y el romanticismo le facilitaba, algo –solo algo–, lo que él perseguía con tanto interés.

Bécquer fue el gran autor romántico, pero de última hora, alejado ya de la primera serie de los destacados escritores que le habían antecedido: José de Espronceda (1808-1842), Mariano José Larra (1809-1837), Ángel de Saavedra, el Duque de Rivas (1791-1868). Entre los grandes, coincidía, en su tiempo, con estos dos escritores: José Zorrilla (1817-1898) y Rosalía de Castro (1837-1885). El sevillano vivió menos, bastante menos (1836-1870). De manera que Bécquer,

al final, se convirtió en uno de los grandes escritores románticos, por no decir el mayor.

Pero, ¿qué decir del romancero y Bécquer? Ya llegaremos. El poeta sevillano se sitúa a sí mismo en relación con la literatura alemana. Sus predecesores son aquellos poetas que en Alemania, desde fines del siglo XVIII, proclaman el valor primordial de los sueños del hombre, que tanto le preocupaban. Con la literatura viajaba dentro de sí mismo, y en distintos géneros ofrecía su obra al lector.

Pues fueron los intelectuales germánicos los primeros en atender de nuevo al romancero hispánico y mostrar el valor y la belleza de estas baladas, tan singulares. Ellos abrieron las puertas de la difusión y el estudio, especialmente histórico y poético, de los romances. Las primeras publicaciones de colecciones y repertorios que llegaron a España fueron las de Jacobo Grimm, *Silva de romances viejos* (1815), Georges Bernard Depping, *Colección de los más célebres romances antiguos, históricos y caballerescos* (1825), Wolf y Hofmann, *Primavera y Flor de romances* (1856), entre otros. Se habían adelantado, y no era la primera vez, a los españoles en la apreciación debida de algunos géneros fundamentales en la cultura hispánica. Eso mismo pasó con el *Quijote* y el propio Cervantes. De fuera le vino a los españoles la justa valoración de estas obras geniales de su literatura.

Bécquer, desde que se situó en Madrid, 1854, se convirtió en un incansable lector de la literatura europea, en especial de la francesa y la alemana. Por España corrían entonces dos obras traducidas que a lo mejor –al menos una– pudieron llegar a sus manos: De Matteo Bandello (1485-1561): *Le novelle del Bandello, in Tutte le opere di Matteo Bandello* (1554, 1573), apareció traducida al español y así se divulgó a partir del siglo XVI y se mantuvo por aquellos años del siglo XIX; de esta colección es la novela titulada *Don Juan Manuel mata siete moros y entra en la jaula de los leones, de donde sale salvo por amor de mujer*. Por otro lado, de Friedrich Schiller (1759-1805), uno de los más destacados poetas, dramaturgos y filósofos de Alemania, se difundió, también en español, un poema titulado *El guante*, del que, más adelante, reedito una muestra.

Ambos textos traducidos cuentan la misma historia, la del romance de *Don Manuel Ponce de León. El guante en la leonera*, que se divulgó en la *Rosa gentil* de Juan de Timoneda (1573), y con una versión más reducida en un manuscrito de la Biblioteca Vaticana (1635). La que más se ha difundido –era de esperar– ha sido la versión de Timoneda.

Bécquer tuvo un especial interés por la obra en prosa, pero sus narracio-

nes y relatos tenían que ser reducidos. Se había convertido en el primer escritor español que seguía la gran literatura moderna iniciada, por aquellos años, por Edgar Allan Poe (1809-1849), uno de los maestros universales del relato corto. El poeta sevillano, como se descubre en sus obras, está obsesionado en observar el mundo desde la literatura y en sus escritos busca mantener en su memoria, y la del lector, lo que ha ido encontrando a lo largo de su vida; en una buena parte de sus escritos ofrece una galería de figuras –tanto mujeres como hombres– y paisajes –de muy distinta belleza–, «que se duermen por los rincones de la imaginación». Pretende, sobre todo, conservar bellezas y tradiciones. Y para él la historia es el propio pueblo y el romancero por él elaborado.

Todo lo dicho explicará su interpretación de un romance que ahora ya, por fin, entra en juego en lo que aquí nos interesa: es justamente el romance de *Don Manuel Ponce de León. El guante en la leonera*. Esta es la versión de Timoneda:

Ese conde don Manuel, que de León es nombrado,
hizo un hecho en la corte que jamás será olvidado
con doña Ana de Mendoza, dama de valor y estado.
Y es que, después de comer, andándose paseando
por el palacio del rey, y otras damas a su lado
y caballeros con ellas que las iban requebrando;
a unos altos miradores por descanso se han parado,
y encima la leonera la doña Ana se ha asomado
y con ella casi todos cuatro leones mirando,
cuyos rostros y figuras ponían temor y espanto;
y la dama por probar cuál era más esforzado
dejose caer un guante, al *parescer* descuidado:
dice que se le ha caído muy a pesar de su grado.
Con una voz melindrosa de esta suerte ha proposado:
–¿Cuál será aquel caballero de esfuerzo tan señalado,
que saque de entre leones el mi guante tan preciado?
Que yo le doy mi palabra que él será mi requebrado:
será entre todos querido, entre todos más amado.–
Oyolo don Manuel, caballero muy honrado,
que de la afrenta de todos también su parte [ha] alcanzado.
Sacó la espada de cinta, revolvió su manto al brazo;
entró dentro la leonera, el *parescer* demudado.

Los leones se lo miran, ninguno se ha meneado:
 saliose libre y exento por la puerta do había entrado;
 volvió la escalera arriba, el guante en la izquierda mano,
 y antes *quel* guante le diera un bofetón le hubo dado,
 do dijo, mostrando bien su esfuerzo y valor sobrado:
 -Tomad, tomad, y otro día, por un guante desastrado
 no *pornéis* en riesgo de honra a tanto buen hijodalgo;
 y a quien no le paresciere bien lo hecho ejecutado,
 a ley de buen caballero salga en campo a demandalle.-
 La dama le respondiera sin mostrar rostro turbado:
 -No quiero que nadie salga. Basta que tengo probado
 que vos sois, don Manuel, entre todos más osado;
 y si servido seréis a vos quiero por velado.
 Marido quiero valiente que ose castigar lo malo.
 En mí el refrán que se canta se ha *complido*, efectuado,
 que dice: «El que bien te quiere aquel te habrá castigado».-
 De ver que a virtud y honra el bofetón [ha] aplicado,
 y con cuánta mansedumbre respondió, y cuán delicado,
 muy contento y satisfecho don Manuel se lo ha otorgado.
 Y allí en presencia de todos los dos las manos se han dado.

Fue el episodio de los leones del valeroso y singular conde de Bailén, don Manuel, hermano de don Rodrigo Ponce de León, cabeza de familia del gran ducado de Cádiz; este don Manuel era el más llamativo y divulgado de todas las hazañas que de él se contaban, que no fueron pocas.

DON MANUEL PONCE DE LEÓN, UN CURIOSO PERSONAJE PROTAGONISTA DE NUMEROSOS ROMANCES: LA FICCIÓN POÉTICA SUPERA A LA HISTORIA.

Me permito unas líneas previas sobre este singular romance de *Don Manuel Ponce de León. El guante en la leonera* para situar, y comprender mejor, el texto del poeta sevillano que nos interesa. De entrada, hay que conocer al personaje protagonista de este acontecimiento. Argote de Molina da cuenta de este famoso asunto en su *Nobleza del Andalucía* (1588, libro II, cap. LXXXVIII, fol. 216), con un dato que demuestra lo divulgado que estaba ya entonces, pues cita un texto de Garci Sánchez de Badajoz publicado en su *Infierno de amor* (1511):

Fue de los caballeros galanes y cortesanos de la corte de los Reyes Católicos, a los cuales, como trajesen presentados de África unos leones, y las damas los estuviesen mirando de un corredor que salía al sitio donde ellos estaban, y se hallase allí don Manuel, la dama a quien servía, o por descuido o por grandeza, dejó caer un guante a la leonera quejándose de haberle perdido. Don Manuel se quitó de allí y, abriendo la puerta de la leonera, entró donde los leones estaban y no se moviendo contra él ninguno dellos sacó el guante y llevolo a su dama. Desta hazaña hace memoria Garci Sánchez de Badajoz en su *Infierno de Amor*, diciendo:

Vi más a don Manuel
 de León armado en blanco
 y el Amor la historia del
 de muy esforzado y franco
 pintando con un pincel;
 entre las cuales pinturas
 vide las siete figuras
 de los moros que mató,
 los leones que domó
 y otras dos mil aventuras
 que de vencido venció.

Los versos de Sánchez de Badajoz dan cuenta, en resumen, de todas las facetas literarias de don Manuel: su elegancia en el vestir, su culto al amor, las victorias singulares contra destacados caballeros musulmanes y su carácter aventurero que lo llevó a extender sus proezas a tierras africanas, la capacidad de sufrimiento y los leones. Pero el poeta se calla, como hace el genealogista hispalense, lo mismo que otros cronistas, la anécdota de la bofetada que el conde da a la dama.

Esta hazaña con los leones tan propagada lo convirtió en referente tópicico, un verdadero icono de valor extremo en la literatura de la época áurea (y no solo entonces), en cuyos textos se le recuerda, cuando no se le imita, con frecuencia. Un ejemplo destacado: Cervantes, que ya había situado a don Manuel entre heroicos guerreros de todos los tiempos en el *Quijote I*, cap. XLIX, en el *Quijote II*, cap. XVII, recuerda la incidencia del conde de Bailén con los leones, pues cuando el valeroso hidalgo manchego va a exponerse, en una de las aventuras de más sabor caballeresco de su historia, provocando a los leones del general de Orán, el narrador exclama:

¡Oh fuerte y sobre todo encarecimiento animoso don Quijote de la Mancha, espejo donde se pueden mirar todos los valientes del mundo, segundo y nuevo don Manuel de León, que fue gloria y honra de los españoles caballeros! [...] Tú a pie, tú solo, tú intrépido, tú magnánimo, con sola una espada, y no de las del perrillo cortadoras, con un escudo no de muy luciente y limpio acero, estás aguardando y atendiendo los dos más fieros leones que jamás criaron las africanas selvas.

Las referencias de este romance, *El guante en la leonera* (á.o), son bastantes. Asimismo, el motivo, claramente de base folclórica muy divulgada, se desarrolló, avanzados los tiempos, en otras obras de distintos géneros literarios.

El episodio reproduce un motivo folclórico bien consolidado a lo largo de los siglos en numerosas obras literarias: los héroes, protagonistas de esas narraciones de base histórica, muestran su valor ante leones que hacen huir atemorizados a los demás. Pero, no se olvide, no en la mayoría de los textos que divulgaron este acontecimiento –ni mucho menos–, el valeroso caballero castiga a la dama con la bofetada en público.

LAS MUJERES HACEN PRESENCIA EN EL ROMANCERO.

LA DEL GUANTE, UNA DAMA CAPRICHOSA Y PELIGROSA.

Y esto también –a mi modo de ver– sirve al lector para entender lo escrito por el poeta sevillano. En los romances que narran los acontecimientos de la frontera ocurridos durante los reinados de los Trastámara, la mujer tiene muy escasa presencia, y cuando aparece es un personaje sin apenas responsabilidad. En la mayoría de los casos se puede prescindir de ella, con la seguridad de que lo acontecido no se encuentra afectado por su desaparición. De todas formas, asoma en algunos romances como protagonista, aunque de muy reducida función; las mujeres son, al fin y al cabo, actores menores, totalmente pasivos en la mayoría de las baladas de las rayas divisorias de castellanos y granadinos en que aparecen.

A diferencia de lo que ocurre en los romances fronterizos viejos, en los nuevos, a medida que avanzan en las historias narradas a partir de la segunda mitad del Siglo de Oro, las mujeres tienen mayor papel en los acontecimientos, y en no pocos casos son ellas las que ocupan, por completo, la narración, sobre todo en los romances de la tradición moderna. Ellas son los protagonistas en bastantes de sus textos. Y por supuesto en los romances moriscos, difíciles de separar totalmente de los fronterizos, las mujeres des-

empeñan la función de uno de los personajes, con frecuencia al mismo nivel que el caballero.

Di Stefano, que ha dedicado varios estudios al papel de la mujer en el romancero, escribe en el acertado apartado «*Lo eterno femenino y venturas del eros*», de la última edición de su antología, publicada en Castalia (Di Stefano, *Romancero*, 2010: 39):

El romancero es una galería fascinante de mujeres protagonistas. Las hay peligrosas pero al final provechosas [...]; maléficas [...] liviana y funesta [...] y también víctimas [...] y junto a tantas damas, la morilla violada por un cristiano o las varias malmaridadas, cuyas vidas son cortadas cuando se asomaban por fin al amor. [...] Víctima o no, y por benéficos que sean en más de un caso los efectos finales de su actuación, la figura femenina nunca pierde del todo una dimensión tradicional inquietante [...].

Desde luego, la galería de mujeres destacadas en el romancero histórico –o al menos baladas apoyadas en la realidad–, como en las crónicas de la Baja Edad Media y los textos difundidos en el Quinientos, es abultada. Los hechos narrados, protagonizados, voluntaria o involuntariamente, por damas que dejaron sus nombres para los documentos históricos y la poesía fueron numerosos. Amantes y esposas, unas despechadas y vengadoras y otras víctimas de estas o del destino, pasaron a la posteridad con un halo legendario en el que permanecen envueltas hasta nuestros días. Me refiero a Inés de Castro, Leonor de Guzmán, María de Portugal, Blanca de Borbón, María de Padilla, Constanza Manuel, María Coronel y otras; todas estas, y varias más, forman una poblada galería femenina, que todavía hoy seduce a lectores del romancero. Figuran, pues, en el romancero viejo –novelesco, histórico y épico–, unas damas que juegan el papel de mujer malvada que, en consonancia con el adagio universal *Mulier est hominis confusio*, se asientan sobre la base de la misoginia.

UNA LEYENDA DE BÉCQUER REPRODUCE UN ROMANCE ANTIGUO.

Dicho todo esto, aquí tenemos ya lo expuesto en la leyenda de Bécquer, *El monte de las ánimas*, en la que una dama llamada Beatriz somete a su primo Alonso, que la pretende, a una prueba similar a la que sometió doñas Ana de Mendoza a don Manuel Ponce de León: hace que el joven, para demostrar su amor, marche al monte, nada menos que la *noche de las ánimas*, a buscar

la banda azul que él le había regalado, como «divisa de su alma», y que ella había perdido durante la cacería. A pesar del riesgo que corría y del terror que le causaba en esa noche tal encargo caprichoso e irresponsable de la dama, el joven marcha al monte donde, de manera misteriosa, encuentra la muerte, de la que la dama tampoco se salva. A pesar del riesgo que corría y del terror que le causaba en esa noche tal encargo caprichoso e irresponsable de la dama, que provoca a su amante con una sonrisa satírica, el joven marcha al monte, abundante de animales salvajes. He aquí un fragmento del texto:

-¿Te acuerdas -le pregunta Beatriz- de la banda azul que llevé hoy a la cacería, y que por no sé qué emblema de su color me dijiste que era la divisa de tu alma?

-Sí.

-¡Pues... se ha perdido! Y pensaba dejártela como un recuerdo.

-¡Se ha perdido! ¿Y dónde?

-No sé... En el monte, acaso.

-¡En el Monte de las Ánimas! [...] Tú lo sabes, porque lo habrás oído mil veces. En la ciudad, en toda Castilla, me llaman el rey de los cazadores. No habiendo aún podido probar mis fuerzas en los combates, como mis ascendientes, he llevado a esta diversión, imagen de la guerra, todos los bríos de mi juventud, todo el ardor hereditario de mi raza. La alfombra que pisan tus pies son despojos de fieras que he muerto por mis manos. Yo conozco sus guaridas y sus costumbres, y he combatido con ellas de día y de noche, a pie y a caballo, solo y en batida, y nadie dirá que me ha visto huir el peligro en ninguna ocasión. Otras noches volaría por esa banda, y volaría gozoso como a una fiesta; y, sin embargo, esta noche..., esta noche, ¿a qué ocultártelo?. Tengo miedo...

Mientras el joven hablaba, una sonrisa imperceptible se dibujó en los labios de Beatriz, que, cuando hubo concluido, exclamó en un tono indiferente [...]

-¡Oh! Eso, de ningún modo. ¡Qué locura! ¡Ir ahora al monte por semejante friolera! ¡Una noche tan oscura, noche de Difuntos y cuajado el camino de lobos!

Al decir esta última frase la recargó de un modo tan especial, que Alonso no pudo menos de comprender toda su amarga ironía; movido como por un resorte se puso en pie, se pasó la mano por la frente,

como para arrancarse el miedo que estaba en su cabeza y no en su corazón, y con voz firme exclamó, dirigiéndose a la hermosa...:

-Adiós, Beatriz, adiós. Hasta pronto. (Tomo el texto de la edición G. A. Bécquer, *Leyendas, apólogos y otros relatos*, ed. Rubén Benítez, Barcelona, Labor, 1974, pp. 145-155).

Se trata, pues, del mismo motivo, pero con un final bien distinto: dramático, en este caso, como corresponde a la leyenda becqueriana que tiene lugar en tan señalado día de difuntos. Es un final propio del Romanticismo. Con una finura llamativa, pero sin duda muy propia suya, Bécquer ha modificado la historia que se divulgaba en sus años en diferentes textos que habían desarrollado el romance, en el caso de que no tuviera a mano una versión de esta balada de *Don Manuel Ponce de León. El guante en la leonera*.

Sabemos que el poema de Schiller (1759-1805), *El guante*, traducido y sin traducir, se difundía entre los escritores españoles de aquellos tiempos, justamente la época de Bécquer. Aquí tenemos una muestra, que no sería nada raro que el poeta sevillano conociera, si no esta, otra parecida:

El guante

En los estrados del circo
do luchan monstruos deformes,
sentado el monarca augusto
está con toda su corte.
Los magnates le rodean
y en los más altos balcones
forman doncellas y damas
fresca guirnalda de flores.

La diestra extiende el monarca;
ábrese puerta de bronce,
y rojo león avanza
con paso tranquilo y noble.
En los henchidos estrados
clava los ojos feroces,
abre las sangrientas fauces,
sacude la crin indócil
y en la polvorosa arena
tiende su pesada mole.

La diestra extiende el monarca;
 rechinan los férreos goznes
 de otra puerta, y ágil tigre
 salta al palenque veloce.
 Ruge al ver la noble fiera
 que en el circo precediole,
 muestra la roja garganta,
 agita la cola móvil,
 gira del rival en torno,
 todo el redondel recorre,
 y aproximándose lento,
 con rugido desacorde,
 hace lecho de la arena
 do yace el rey de los bosques.

La diestra extiende el monarca;
 se abre al punto puerta doble,
 y aparecen dos panteras
 tintas en rubios colores.
 Ven tendido al regio tigre,
 y en contra raudas corren;
 mas el león da un rugido
 y a sus pies tiéndense inmóviles.

Desde la alta galería
 blanco guante al sitio donde
 las terribles fieras yacen,
 revolando cayó entonces;
 y la bella Cunigunda,
 la más bella de la corte,
 a un gallardo caballero
 le decía estas razones:
 -Si vuestro amor es tan grande
 cual me juráis día y noche,
 recoged el blanco guante
 como a un galán corresponde.-

Silencioso el caballero,
 con altivo y audaz porte,
 descende a la ardiente arena,

teatro de mil horrores;
 avanza con firme paso
 hacia los monstruos feroces,
 y con temeraria mano
 el blanco guante recoge.

Voz de júbilo y asombro
 los callados aires rompe,
 y damas y caballeros
 aplauden al audaz joven.
 Ya sube al lucido estrado,
 ya está en los altos balcones,
 ya se dirige a la bella,
 ya con ojos seductores
 Cunigunda le promete
 de amor los supremos goces;
 mas el altivo mancebo
 grita: -Guarda tus favores.-
 El guante al rostro le arroja
 y huye de ella y de la corte.

Ya lo hemos dicho, Bécquer se pasó la vida descubriéndose continuamente dentro de su alma para encontrarse a sí mismo y para ofrecer su obra, tan personal, al lector. También sabemos que estuvo toda la vida enamorado de Elisa Guillén, pero, de manera incomprensible, se casó con Casta Esteban, de la que finalmente se separó. Y me asalta una idea: ¿No es su versión del antiguo romance un descubrir su fracaso amoroso? Pues no lo sé, pero me seduce la idea. Lo cierto es -al menos para mí- que Bécquer había escrito una versión, la suya, de un romance antiguo.



LA VUELTA DE LOS BÉCQUER

crónica sucinta de una odisea de 30 años

Antonio Zoido
Fundación Machado

RESUMEN / ABSTRACT

Tras la muerte de los hermanos Bécquer en Madrid, José Gestoso y otras figuras de la intelectualidad, iniciaron en Sevilla un movimiento en pro de la vuelta de los restos de Gustavo Adolfo y Valeriano a fin de que reposaran en el recién inaugurado Panteón de Sevillanos Ilustres. Sin embargo, por diversas razones y pretextos, ese retorno se prolongó más de 30 años. Esta crónica, además de narrar aquellos hechos, pretende contribuir también al análisis social, político y religioso de aquel período.

After the death of the Bécquer brothers in Madrid, José Gestoso and other intellectual personalities began a movement in Seville in favor of the return of the remains of Gustavo Adolfo and Valeriano in order to make them rest in the recently inaugurated Pantheon of Illustrious Sevillians. However, that return lasted more than 30 years for various reasons and pretexts. Besides narrating those events, this chronicle also aims to contribute to the social, political and religious analysis of that period.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Gustavo Adolfo Bécquer, Valeriano Bécquer, hermanos Bécquer, José Gestoso, traslado restos, Panteón de Sevillanos Ilustres.

Gustavo Adolfo Bécquer, Valeriano Bécquer, Bécquer brothers, José Gestoso, transfer to pantheon, Pantheon of Illustrious Sevillians.

Gustavo Adolfo se había marchado muy joven a Madrid en busca de la fortuna que, mucho tiempo antes, había plantado sus reales en la calle de Alcalá y desde allí llamaba a cuantos hombres y mujeres del sur despuntaban en cualquiera de las artes.

Valeriano lo hizo mucho más tarde, cuando lo llamó su hermano, situado ya en la inestable clase media de aquella España y aquejado de la enfermedad que, a la postre, acabaría con su vida.

A pesar de la distancia estuvieron siempre muy unidos porque, a mi modo de ver, Valeriano era el hilo telefónico sentimental que unía a Gustavo Adolfo con Sevilla, siempre presente en su pensamiento y en su obra, como le sucedería un siglo después a Antonio Machado, a Rafael Cansinos Assens, a Luis Cernuda, a Rafael Montesinos...

Murieron a tres meses de distancia y, a partir de ahí, ya continuarían unidos para toda la eternidad porque, desde un primer momento, los haría el homenaje de los amigos y, al final, el busto -tomado de su retrato por el escultor - en el monumento del Parque de María Luisa y el retrato mismo en el billete de 100 pesetas.

Pero, aunque Sevilla hubiera tenido una presencia constante en la obra literaria, a principio del siglo XX los restos de ambos continuaban en el cementerio madrileño de la Sacramental de San Lorenzo mientras las *Rimas* de Gustavo Adolfo se imprimían una y otra vez tanto en España como en América y allí nacían becquerianos esenciales como Rubén Darío.

Por raro que parezca, en Sevilla también habían nacido otros que, sin ser poetas, tendrían una importancia trascendental en el retorno de los dos hermanos a su ciudad natal. Me refiero a los Álvarez Quintero y, por encima de cualquier otro, a José Gestoso, el hombre al que esta ciudad le debe bastante más que una calle aunque ésta sea aquella en la que nació y “la de la Venera”, la de la concha que marca a la ciudad su centro geográfico.

Gestoso, que prácticamente no se movió de Sevilla en toda su vida, la dedicó a investigar, enaltecer y difundir la historia de la ciudad, de sus gentes, sus lugares, sus industrias y sus costumbres. Y pensaba que, para ello, tan necesario era crear un museo arqueológico como que volvieran, aunque fueran sólo en sus restos, aquellos que habían debido irse para triunfar.

Por ello, sólo diez años después de la muerte del poeta, en 1880, comenzó una tarea que, en principio, parecía fácil pero que, sin embargo, se convertiría en una cruzada de casi medio siglo de duración.

La vuelta a Sevilla de los Bécquer empezaría con el encargo de Gestoso al pintor gaditano Salvador Sánchez Barbudo de un cuadro del autor de las *Rimas* para colgarlo en la Biblioteca Colombina en la que existía una galería de retratos de sevillanos ilustres y, entre ellos, los literatos.

El asunto no parecía ofrecer muchas dificultades y el lienzo, una vez terminado, ocupó sin más su lugar hasta que, poco después, un cura carlista, el jesuita Padre Moga, enfrascado en otra efemérides, decidió usar su poder para terminar con la iniciativa de Gestoso acusando de descreído al poeta en base a interpretar la Rima LXXIII como prueba de heterodoxia militante:

“¿Vuelve el cuerpo al polvo?
¿Vuelve el alma al cielo?
¿Todo es vil materia,
podredumbre y cieno?
No sé; pero hay algo
que explicar no puedo,
que al par nos infunde
repugnancia y duelo,
al dejar tan tristes,
tan solos los muertos.”

De esta manera, Gustavo Adolfo Bécquer dejó de ser católico y, casi, casi, sevillano y, en consecuencia, el retrato fue descolgado del lugar que ocupaba.

Gestoso presentó en agosto de 1880 un escrito exigiendo que la imagen del poeta se repusiera en el lugar de honor que le correspondía, algo que apoyaron numeros intelectuales sevillanos entre los que podemos nombrar a Virgilio Mattoni, Manuel Cano y Cueto, Mario Méndez Bejarano, Antonio Machado Núñez. Luis Montoto, Benito Mas y Prat... pero el cuadro no volvió a su al-

cayata porque, ante el calor de la disputa, el cabildo catedralicio optó por no dar respuesta alguna y deducir que sería el tiempo lo que enterrara el asunto. ¡Después de todo aquel “poetilla” no era nada del otro mundo!

En la poesía de Sevilla mandaban Narciso Campillo, José Lamarque de Novoa, su mujer Antonia Díaz y otros varios perfectos desconocidos en los libros de texto actuales aunque sigan teniendo mejores calles que la que se dedicó en 1880 a “Bécquer” (que, en el genérico del apellido englobaba a todos lo miembros de la saga).

Tras cinco años de silencio José Gestoso pidió la devolución del lienzo y, cuando se lo dieron, lo dejó depositado en la Sociedad Económica de Amigos del País que, desde el año anterior, tenía su sede en la calle Rioja en lo que hoy es un pequeño pasaje comercial, lugar en el que, por cierto, tuvo lugar el célebre homenaje del Ateneo a Don Luis de Góngora en el que cristalizó la generación del 27.

Precisamente ese año, 1874, y seguramente al calor del renacer de la institución ilustrada, floreció allí la idea -auspiciada por Gestoso - de traer a Sevilla los restos de los hermanos Bécquer y darles sepultura en la iglesia de la Universidad (la antigua Casa Profesa de los Jesuitas de la calle que, primero, fue “Compañía”, después “Universidad” y hoy “Laraña”, en honor del rector Manuel Laraña, otra figura sin trascendencia igual que la de otro mandatario del Alma Mater hispalense, Antonio Martín Villa al que se dedicó el tramo de esa vía pública entre La Campana y Cuna.

Pero, volviendo a Bécquer, en la Asociación de Amigos del País se formó una comisión con dos objetivos:

- Obtener el permiso de los familiares y del Ministerio de la Gobernación para el traslado de los restos

- Y el del Ministerio de Fomento para que pudieran recibir nueva sepultura en la iglesia de la Anunciación.

Lo primero no encontró más obstáculos que el de los complicados trámites administrativos pero, en lo concerniente a lo segundo, las dificultades se presentaron desde el principio, porque la autoridad académica se negó a hacer caso a la propuesta argumentando oficialmente que la cripta ya estaba llena pero con comentarios “soto voce” que iban desde los reprobatorios como que “allí no tenía cabida un poetilla y además heterodoxo” a los piadosos aunque despiadados de que “ya no hay quien lave al desdichado Bécquer de la nota de hereje”.

En realidad el objetivo verdadero era el de que el lugar debía estar destinado a sepultura de rectores, decanos y catedráticos.

Aquellos eran los años en los que comenzaba en esta ciudad la fulgurante carrera del escultor Antonio Susillo, autor de obras tan conocidas como los monumentos a Miguel de Mañara, en los jardines de la Caridad, a Luis Daoiz, en la Plaza de la Gavidia, las figuras de “los 12 personajes sevillanos” de la azotea sobre el apeadero del Palacio de San Telmo (en la que -dato curioso - Martínez Montañés lleva en su mano la cabeza de Jesús del Gran Poder) o el Cristo de las Mielles, del cementerio de San Fernando.

A Susillo, los miembros de la comisión le habían encargado, al parecer, un proyecto de mausoleo (no sé si para Gustavo Adolfo o para los dos), idea que fue abandonada (quizás porque Susillo se suicidó) a pesar de que se continuara en el empeño de propiciar la vuelta del poeta. (Como es lógico, Valeriano ya había sido eclipsado por “el hereje”).

Pero, a despecho de las dificultades, el ánimo de los becquerianos no decayó. Comenzaron a pensar en otra posibilidad: la de que el poeta descansara en el Hospital de las Cinco Llagas - el que hoy es el Parlamento de Andalucía - que, por su condición de edificio dedicado a la beneficencia, dependía de la Diputación Provincial. El hospital estaba situado en el “triángulo becqueriano” de La Alameda, la Macarena y la Venta de los Gatos, tan presente en la obra de Gustavo Adolfo, pero la iniciativa tuvo que conformarse con que el rótulo de la calle siguiera siendo el de Bécquer.

Y, en esas, llegó el cincuentenario de su nacimiento, o sea, el año 1887.

Hoy nos parece irreal que todo eso sucediera cuando Bécquer, si no hubiera muerto prematuramente, sería casi un joven, pero aquellos eran otros tiempos aunque podamos ver, en el programa de la conmemoración de entonces, como, en nuestra ciudad, hay cosas tocantes a los usos y costumbres que han cambiado poco.

El programa del Cincuentenario comenzaba con una misa de difuntos en la parroquia de San Lorenzo para, una vez terminada la ceremonia, llegar hasta el lugar donde se ubicaba la Puerta de San Juan (el final de la calle Lumbreras donde, en la actualidad, las piedras que forman un dibujo en el pavimento muestran parte del plano de dicha puerta), lugar en el que, a tenor de la III de las Cartas de “Desde mi celda”, debería darse cumplimiento al sueño de Bécquer de reposar junto al río. Gestoso leyó los fragmentos de la Carta en la que expresaba ese deseo ante un público numeroso que, desde allí, se volvió hacia la plaza de San Lorenzo, lugar del principio de los actos, para descubrir un poco más allá la lápida conmemorativa que aun podemos ver en la casa natal del poeta, en el número 28 de la calle Conde de Barajas.

Al día siguiente, en el teatro San Fernando (el gran escenario de Sevilla desde mediados del XIX y primer edificio construido en hierro que tuvo la ciudad, sito en mitad de la calle Tetuán; el hueco de su patio de butacas es el que aun conforma el pasaje entre las calles Rosario y Muñoz Olivé) tuvo lugar una velada literaria en honor al poeta en la que, a parte de contar las venturas y desventuras de las iniciativas llevadas hasta entonces, se pronunciaron palabras que ensalzaban a Gustavo Adolfo y algunos versos suyos.

Ahí terminaron las iniciativas llevadas a cabo a lo largo de los años del ochocientos.

Desde el principio de siglo XX comenzaron a correr otros aires. En 1900 el Ayuntamiento convocó a través del Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla lo que hoy llamaríamos un “concurso de ideas” destinadas a conferir la ciudad un nuevo papel en el mundo. Lo ganó el coronel de Caballería Luis Lerdo de Tejada con un proyecto que tituló “Sevilla, Estación de Invierno” y que, a parte de sus razones y las medidas propuestas, estaba destinado a galvanizar la capital y a su ciudadanía. Sería el punto de partida para el nacimiento de muchas cosas y, sobre todo, de la Exposición Iberoamericana que, al final, se celebraría en 1929.

El acontecimiento internacional comenzaría a cristalizar diez años después cuando una gran manifestación llegara hasta el Alcázar a pedirle a Alfonso XIII la celebración del acontecimiento hispanoamericano para sacar a Sevilla de su postración.

Fue entonces cuando el “Asunto Bécquer” se reavivó y adquirió nuevas perspectivas.

En los Juegos Florales de ese año, convocados por el Ateneo, los hermanos Álvarez Quintero pronunciaron el discurso central de los mismos en el que, sorpresivamente, no sólo lanzan la idea de la erección de un monumento a Bécquer sino que ofrecen los beneficios de una de sus obras de teatro, *La Rima eterna*, como aportación al coste del monumento y su encargo al escultor cuya fama en la ciudad y en España había sucedido a la de Susillo: el marchenero Lorenzo Coullaut-Valera, sobrino del autor de novelas tan famosas como *Pepita Jiménez* y *Juanita la Larga*.

...Nuestro entusiasmo por el poeta y nuestro amor a él hallaron eco en el espíritu joven, nobilísimo y fuerte de un escultor también sevillano, que honra su arte: Lorenzo Coullaut-Valera... Trabajaremos con ahinco para que lo que todavía no es sino un propósito se convierta rápidamente

en una hermosa realidad. Hemos de escribir una obra, inspirada ya en una rima, ya en una leyenda de Bécquer, cuyos derechos de propiedad en toda España y América... destinaremos íntegros a aquel objeto...

También ahí Gestoso aprovechó la coyuntura y levantó la mano para volver a sacar a la luz el proyecto de la vuelta de los Bécquer.

Esta vez escogió como intermediaria a la Real Academia de Buenas Letras que, tras hacer suyo el proyecto y nombrar la correspondiente comisión, logró 4000 pesetas del Ayuntamiento y 2000 de la Diputación Provincial para hacer frente a los gastos de la exhumación y traslado de los restos de ambos hermanos logrando buena disposición e, incluso, rebajas en las administraciones.

Poco después Coullaut terminaba el monumento dedicado al poeta que se levantaría en lo que, años más tarde, sería el Parque de María Luisa y que, sin duda, es la obra cumbre del escultor, un monumento vivo al formar parte de él un ciprés calvo que, conforme envejece, obliga a reestructurar el enclave. La figura del poeta estaba tomada del retrato que le hizo su hermano.

La iniciativa de los Quintero apenas sí tuvo algo que ver con la de Gestoso.

Ésta se movía en el terreno de una intelectualidad para la que el pueblo era, más que nada, un concepto cultural y un objeto de estudio. Para aquella, sin embargo, lo popular estaba asociado, entre otras cosas, a la creación y consolidación de la imagen de una Sevilla distinta en la que se unían el pasado de la que había sido capital del Imperio Español y la gloria de sus hitos en la Literatura y las Artes. El Parque de María Luisa era la síntesis de lo uno y lo otro. En él se ubicarían los pabellones de la Exposición mientras sus avenidas, calles y glorietas estarían dedicadas a las glorias artísticas de Sevilla y España, desde la soprano Ofelia Nieto a los Álvarez Quintero pasando por “los Machado”, Rodríguez Marín, Cervantes... El centro de ese Parnaso sería Gustavo Adolfo.

Desde aquel lejano cincuentenario del nacimiento del poeta al 9 de Diciembre del año 1911 había pasado mucho más que un cuarto de siglo: había pasado una época.

Los actos relacionados con el monumento comenzaron el día anterior en el Gran Teatro Cervantes que, desde finales del siglo anterior, había tomado el testigo del *glamour* sevillano (las butacas de su patio emulaban a las de París) donde nada más y nada menos que la actriz María Guerrero representó la obra creada para la promoción.

Su inauguración fue multitudinaria como puede verse aun hoy en las fotos que nos han quedado del momento. Gustavo Adolfo Bécquer se había

convertido en una especie de santo romántico al que se recordaba por las golondrinas (la palabra “golondrina” tan sólo aparece una vez en su obra) y al que se acudía para pedir auxilios en los asuntos de amor.

Pero, así y todo y aunque Gestoso y la mayoría de los intelectuales sevillanos no acabaran de comulgar con los fastos del monumento, el asunto del traslado de los restos de Valeriano y Gustavo Adolfo parecía estar encarrilado y, a pesar de que “las cosas de palacio siempre hayan ido despacio” y de que aún tuvieran que transcurrir dos años, llegó el día en el que los ataúdes con los cuerpos de los dos hermanos llegaron a la Estación Ferroviaria de la Plaza de Armas.

Gestoso había diseñado la carroza funeraria que debía trasladar los cuerpos de los Bécquer a la iglesia de la Anunciación, que fue pintada por alumnos de la Escuela de Bellas Artes.

Sevilla vivía el ambiente de la Feria que aquel año contó con un magnífico cartel de Gonzalo Bilbao y tuvo ya, para siempre, un día más, el cuarto. El cortejo no pudo lucirse, sin embargo, porque llovía a mares. La comitiva que transitaba por la antigua calle de las Armas -unos años antes había sido rotulada como “Alfonso XII” - hubo de refugiarse en la iglesia de San Vicente donde los ataúdes permanecieron en la capilla de la hermandad de las Siete Palabras hasta la tarde del día siguiente en la que se completó el traslado hasta la cripta de la iglesia de la Universidad.

Esa estancia había sido la sala “de profundis” (o sea, el cementerio) de la casa profesa de la Compañía de Jesús. Tras su expulsión de España por orden de Carlos III, éste se la adjudicó a la Universidad y, en medio de las desamortizaciones del XIX, el Deán López Cepero y otros la convirtieron en Panteón de Sevillanos Ilustres, que ni son todos los que están ni están todos los que son: hay allí gente de lustre efímero y algunos muy ilustres que nacieron en otro lado como Arias Montano o Cecilia Böhl de Faber.

En la sepultura del poeta destaca la escultura de un ángel, encargada por Gestoso, que tiene en sus manos el libro de las *Rimas*, realizada en un estilo neogótico que, seguramemnte, hubiera sido muy del gusto de Gustavo Adolfo pero que, incluso en el momento del traslado, ya estaba pasada de moda.

Con motivo del centenario del traslado prendió la iniciativa de construir para el menor de los Bécquer un cenotafio, una tumba simbólica, que cumpliera el deseo expresado por el poeta en esa carta tercera de las que escribió en el monasterio de Veruela y, de alguna manera, volver a la idea del monumento que, en el cincuentenario de su nacimiento, quisieron levantarle en la

Puerta de San Juan. Esta vez el lugar escogido fue un paraje entre el antiguo monasterio de San Jerónimo de Buenavista y el Parque del Alamillo.

Allí está, un poco a trasmano, pero no menos lejana y sola que su tumba real a escasos cien metros de la concha que marca el centro geográfico de Sevilla en la calle donde naciera José Gestoso.

Donde realmente vive Bécquer en Sevilla es en el Parque de María Luisa a pesar de que, en tiempos del desarrollismo franquista, se suprimieran las baldas de las que los de mi edad cogíamos el volumen de las *Rimas y Leyendas* para leerlas una y otra vez allí mismo y después, a finales del siglo pasado la tendencia a vallarlo todo para evitar infructuosamente los actos vandálicos, convirtiera la glorieta en una especie de jaula de leones.

Así y todo, el monumento de Lorenzo Coullaut Valera, hijo de un ingeniero francés que vino a tender la línea férrea entre Sevilla y Granada y de una cordobesa, hermana de Juan Valera, es el que hace que Gustavo Adolfo Bécquer, retratado por su hermano Valeriano, siga vivo para sus paisanos.

/BIBLIOGRAFÍA/

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Entremeses*. Prólogo. *El teatro de nuestra identidad (que no es teatro)*, por E. Coullat-Valera. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas. 1985.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y Prosas Andaluzas*. Introducción y notas de Javier Salvago. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas. 1985.

Casquete de Prado Sagrera, Nuria. *José Gestoso y Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla. 2016.

Lerdo de Tejada, Luis. *Sevilla estación de invierno. Plan de reformas y mejoras necesarias para la consecución de este fin*. Sevilla: Imprenta de la Monarquía. 1900.

Iniesta Coullaut-Valera, Enrique. *Guía para ver y sentir el Monumento a Bécquer*. Sevilla: El toro suelto. 1981.

Montesinos, Rafael, *Bécquer. Biografía e Imagen*, Barcelona, Editorial RM , 1977.

_____, *La semana pasada murió Bécquer*. Madrid: Ediciones El Museo Universal. 1992.

Ortiz, Fernando. *La estirpe de Bécquer*. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas. 1984.



LA ESCUELA BOLERA Una joya de la danza española

Marta Carrasco
Periodista. Crítica de danza

RESUMEN / ABSTRACT

El estudio de la Escuela Bolera nos conduce al teatro y la danza que Bécquer vio y a las protagonistas, casi todas grandes bailarinas, que fueron objeto de sus escritos. La época de Bécquer fue también la de los inicios de la Escuela Bolera, única escuela clásica propiamente española. La familia Pericet desarrolló y conservó la tradición de la Escuela Bolera para la danza española hasta los umbrales del siglo XXI.

The study of the Bolera School leads us to the theatre and dance that Bécquer saw, and to its protagonists, almost all of them great dancers, who were the subject of his writings. The time of the poet coincides with the beginnings of the Bolera School, the only properly Spanish classical school. The Pericet family developed and preserved the tradition of the Bolera School for Spanish dance until the threshold of the 21st century.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Escuela Bolera, ballet romántico, Manuela Perea, familia Pericet.

Bolera School, Romantic ballet, Manuela Perea, Pericet family.

Ellos, que nos acusan hoy de extranjerismo, ellos abrieron el boquete en el Pirineo, por donde se nos han entrado otras modas, otra literatura y otras costumbres.

A este zapateado non les (...) la gracia y del salero de la tierra, siguen unas boleras bailadas perfectamente por la Nena y su compañero y director de la compañía señor Moragas.

Al comenzar esta parte con que termina el espectáculo todo se olvida, todo lo hace olvidar aquella mujer con su rumbo, su trapío y su maravillosa e inconcebible agilidad; se olvidan las decoraciones [...] porque ella sola es toda Andalucía, ella que huye y vuelve, que se repliega sobre sí misma y se crece, que ahora da un desplante que levanta en peso, después de una vuelta que aturde y fascina” [...]

“La Nena es para nosotros un recuerdo de mejores días, un soplo de brisa perfumada de nuestro país.

(Gustavo Adolfo Bécquer. *Obras completas*. Madrid: Cátedra. 2004, p. 524.)

Gustavo Adolfo Bécquer nació en el año 1836 y murió en 1870, una época en la que floreció su poesía, en el mismo período de tiempo en el que las bailarinas de la Escuela Bolera del siglo XVIII triunfaron en Europa. Bailarinas como Pepita Oliva, que nació seis años antes que Bécquer en Málaga, o Petra Cámara, la Estrella de Sevilla, que triunfaba en los teatros de Madrid justo cuando el poeta vivía en la capital.

Las bailarinas boleras, las más afamadas artistas de la Europa del siglo XIX que triunfaban en los teatros de Madrid, Viena, Budapest, Berlín o Londres, fueron coetáneas al poeta sevillano. Su gran explosión creativa tuvo lugar justamente en vida del poeta sevillano.

El propio Bécquer debió de asistir a veladas de ballet a tenor de lo que luego escribió sobre Manuela Perea, la Nena (cita que encabeza estas líneas), y en la que ensalza el arte de la bailarina. Cuando en 1859 aparecen publicadas las *Rimas* de Bécquer, la Nena hacía temporada en Madrid, alternándose con París y Londres. Y fue precisamente en 1862 cuando aquel joven periodista llamado Gustavo Adolfo Bécquer, asistió a una de sus funciones en un teatro de Madrid y las impresiones que le suscitó esta actuación, las plasmó en las líneas que encabezan este artículo.

Por eso, hablar en este artículo sobre la Escuela Bolera es hablar de la época de Bécquer, del teatro y la danza que el poeta vio en los distintos teatros, sobre todo de Madrid, y de las protagonistas, casi todas grandes bailarinas, que

fueron objeto de sus escritos. La época de Bécquer fue también la de la Escuela Bolera, única escuela clásica propiamente española, y a partir de aquí, quiero centrarme más en este aspecto dancístico. Piensen ustedes: esto es lo que Bécquer vivió, esta fue su época y en ella descubrió la música, la danza, la estética y el teatro.

ESCUELA BOLERA

La Escuela Bolera del siglo XVIII está considerada el auténtico ballet clásico español, refrendada en los últimos años por estudios más concienzudos y académicos. Comenzó a gestarse a mediados del XVI, configurándose en el XVIII y teniendo su gran época de difusión y desarrollo en el siglo XIX y principios del XX. En el siglo XVIII, se conocían por “bailes de escuela”, es decir, bailes que se aprendían con los maestros, y se encuadraban en lo que genéricamente se denominaba danza (el flamenco aún no había irrumpido en el universo dancístico). El término bolero comienza a emplearse con esta acepción hacia 1806 y se generaliza hacia 1812. No se sabe a ciencia cierta quién le puso el nombre de bolero ni cuándo apareció esta acepción por primera vez como tal, pero, sin embargo, ya aparece en el Diccionario de la Real Academia Española en su edición de 1817, y lo define como “el que tiene por oficio bailar el bolero”.

El repertorio de la Escuela Bolera está formado por dos tipos de bailes con dos técnicas diferenciadas: los bailes “boleros” y los de “palillos”. En los primeros, se ejecutan saltos, vueltas y complicados trabajos de pies, trenzados y pasos de elevación de enorme dificultad. En los segundos, que se interpretan con zapatos o chapines, se bailan a ras de suelo y en ellos se suele zapatear.

Los rasgos característicos de los bailes de la Escuela Bolera son la gracia y elegancia de sus movimientos, así como la riqueza y dificultad de sus pasos. En ellos sigue vigente lo que en su día escribió Antonio Cairón (1820) sobre el bolero:

Este es el baile español más célebre, el más gracioso y el más difícil tal vez de cuantos se han inventado: en él se pueden ejecutar todos los pasos tanto bajos como altos; en él se puede mostrar la gallardía del cuerpo, su desembarazo, su actividad en las mudanzas, su equilibrio en los bienparados, su oído en la exactitud de acompañar con las castañuelas.

Según Cairón, la estructura del Bolero sería el de tres partes iguales (coplas), separadas por un bien-parado o descanso. Cada copla estaría compuesta

por tres estribillos y dos pasadas. A cada estribillo musical le pertenecería una mudanza, habiendo dos tipos de mudanzas, las dobles y las simples.

Otros rasgos esenciales en la interpretación de los bailes de Escuela Bolera son el “*braceo a la española*” y la utilización de los palillos, una práctica que aparece recogida ya en los primeros tratados de danza que se ocupan de los bailes españoles. La Escuela Bolera es un estilo de baile escénico o de exhibición y se realiza en los escenarios de los teatros. Pocos lenguajes estéticos como el de la época del Romanticismo pudieron suscitar con tanto ímpetu la proliferación de una danza culta, pero con especificidades muy españolas. La Escuela Bolera tiene su origen, por tanto, en la codificación a danzas teatrales de ritmos y bailes populares que en su mayoría se desarrollan en Andalucía.

Desde 1830, grandes artistas españoles ejecutan estas danzas en los mejores coliseos de Europa, como en el Convent Garden, Opera de París, Opera de Berlín o Kärntnertor Theater de Viena, entre otros. Se asocia de forma natural esta escuela con el Sur de España, es decir, con Andalucía, y tanta importancia adquirió que las grandes estrellas de la danza del momento, en algún apartado de su carrera, incluyeron las danzas boleras entre su repertorio. Nombres como Maria Taglioni, Fanny Essler, Fanny Cerito, o Lucile Grahn, bailaron bolero por toda Europa. Por añadir un dato histórico, destacar que para la formación de bailarines boleros, el teatro de los Caños de Madrid contrata en 1808 a los profesores franceses de baile Lefebre y Lebrunier.

Algunos historiadores como Rocío Plaza Orellana hablan de la influencia del Ballet francés sobre la Escuela Bolera e incluso de otras escuelas como la italiana, pero cabe señalar que las seguidillas existían ya en el siglo XVI, por lo que no es la influencia de estas escuelas la que determina la aparición de la Escuela Bolera, sino que fue más bien un estímulo y un reto artístico para la escuela española realizar pasos y mudanzas cada vez más complicados, pero sin olvidar la cadencia del país. Para incidir más en esta opinión se puede recoger aquí el testimonio de Leandro Vaillant, recogido en su libro *Historia de la Danza* donde dice: “...y finalmente se establece (la danza) en Francia donde se reúnen las influencias españolas e italianas”.

ANTECEDENTES

El primer baile de extracción popular que codifican o “reducen a principios y reglas sólidas”, como entonces se decía, los maestros de baile es el canario, un baile de “*chapines*”, en el que uno de sus rasgos más significativos era el

zapateado. Fue en el siglo XVI e inmediatamente subieron a los escenarios teatrales versiones codificadas y edulcoradas de los bailes más atrevidos, picarones y populares: la jácara, la zarabanda y la chacona. Un siglo después, lo hacían las seguidillas, la montoya, la tárrega y la capona, algunas de ellas ahora desaparecidas y sólo conocidas por la mención en los tratados.

Sin embargo, los historiadores fijan el origen del bolero hacia 1750 basándose, en las palabras escritas por Estébanez Calderón, “el bolero no es baile que se remonte a la antigüedad más arriba que a los mediados del siglo pasado, y bien considerado, no es más que una glosa más pausada que las seguidillas”.

Por su parte Barbieri, en su libro sobre las castañuelas dice: “Por los años 1870 se inventó el bolero, hijo legítimo de las seguidillas aunque de un carácter más noble y majestuoso”. El XVIII fue el siglo del desarrollo del fandango, pero también de otras danzas como el zorongo, la guaracha, el bolero y las seguidillas boleras.

En el último tercio del siglo XVIII hay tres ciudades en España con una intensa actividad teatral: Madrid, Barcelona y Sevilla y con menor asiduidad, Cádiz. Las tres primeras contaban con teatros en los que se realizaban representaciones de ópera y ballet de numerosas compañías italianas y francesas, lo que favoreció la difusión del vocabulario técnico de la Escuela Bolera. Fue María Medina, una bailarina madrileña, esposa del bailarín y coreógrafo italiano Salvatore Viganó, una de las personas más importantes en la difusión de este nuevo lenguaje, en el que se combinaban la escuela española y el ballet. María Medina, bailarina dotada con una enorme agilidad para el salto y para las castañuelas, influyó decididamente en el trabajo de Viganó y además en los intérpretes de su época y se considera a esta bailarina como uno de los primeros encuentros más nítidos entre la escuela española y el naciente por entonces lenguaje del ballet. En el siglo XVII, tras la muerte de Carlos II en 1700, el último rey de la Casa de los Austrias, asciende al trono en España Felipe de Anjou, nieto del Rey Sol (Luis XIV), creador en Francia de la Academia de la Danza. Felipe de Anjou se trae a España numerosos profesores y maestros que enseñan la contradanza y el minué. Este monarca establece en España tres escuelas: una Academia de Danza en el Colegio de Nobles de la Corte en Madrid, una academia de danza en la Escuela de Guardiamarinas de Cádiz y una tercera en Cartagena en el Pabellón de la Real Escuela de Galeras. A partir de esa época, el cruce entre la danza popular y la danza culta es un hecho que comienza a tomar personalidad propia. Un ejemplo claro de este mestizaje se produce en Cádiz, donde en la Escuela de Guardiamarinas los caballeros cadetes tenían profesores de esgrima y danza

que en la mayoría de las ocasiones venían de Francia. El carácter portuario de Cádiz originó numerosas estancias de músicos y bailarines con destino a América y otros lugares que hacían de esta ciudad su destino. La curiosidad propia de estos maestros les incita a conocer los bailes populares de Andalucía, y algunos autores reconocen este momento como el inicio de esa escuela Bolera Andaluza en connivencia con la influencia francesa, pero con marcado carácter español.

A través de los siglos, sin embargo, han sido los grandes maestros de la Escuela Bolera Española quienes han protagonizado e iniciado esta fusión técnica entre lo popular y lo académico. Nombres como Pedro de la Rosa, que triunfó en Italia, Antonio Boliche Sebastián Cerezo e incluso el maestro Requejo sentaron las bases de lo que luego se establecería como Escuela Bolera Española.

LOS PERICET

Mención especial en la historia de la Danza Española merece la saga de los Pericet. La Escuela sevillana de los Pericet es un auténtico símbolo de continuidad de la danza, y podemos compararla a fenómenos similares en otras partes de Europa, con sagas como los Viganó para el ballet italiano y francés, o los Bournonville y los Taglioni para la historia de la danza en general.

Ángel Pericet Carmona, nació el 28 de febrero de 1877 en Aguilar de la Frontera (Córdoba) y murió en Madrid en 1944. A la edad de cinco años su abuela lo llevó a Sevilla para aprender a bailar. La primera maestra de baile del patriarca de la familia Pericet, fue la famosa Amparo Alvarez, la Campanera. A los 19 años, Ángel Pericet se aventura a poner una academia de baile en Sevilla, instalándose, en 1906 en una casa de la calle Castellar, y en 1911 en otra de la calle Espíritu Santo. La academia va cogiendo fama en la ciudad por la calidad de sus enseñanzas y del maestro, y éste ha de ampliar las instalaciones, trasladándose a la calle Viriato, a la popular Casa de los Artistas, en la que estuvo poco tiempo, ya que en 1925 se va a actuar al Teatro Nacional de Caracas, dejando la academia en manos de su hermano Rafael.

Ángel Pericet a su regreso del periplo americano, donde cosechó enormes éxitos, instala una nueva academia en Sevilla en la calle Amistad número 2. La última academia de Ángel Pericet Carmona estuvo instalada en la plaza de Zurbarán 3, que fue heredada por su hijo, Ángel Pericet Jiménez.

En septiembre de 1902 el maestro Ángel Pericet Carmona estrena un espectáculo en el Café Concierto Novedades, presentando, “bailes boleros”, según reza el “afiche publicitario”. El montaje tenía como primera bailarina a Luisa Fernández, y el programa, además de esos “bailes boleros” no determinados, incluía también unos bailes curiosísimos de los se ha perdido cualquier anotación coreográfica: “Una zambra de gitanos”, “De vueltas de la corrida”, “En las playas de Windsor” y “Velada de San Juan”. Posteriormente, ese mismo año, en el Salón Concierto Filarmónico y Oriente, Ángel Pericet debuta con su “Cuadro de Baile Español”, teniendo como primera bailarina a la anteriormente mencionada, Amalia Molina.

Ángel Pericet Carmona se traslada a Madrid para continuar su carrera artística, sin olvidar su magisterio. Se instala en una academia de la calle Encomienda número 10 y allí permanece hasta su muerte ocurrida en Madrid en el año 1944. Como dato curioso, la academia de la calle Encomienda fue traspasada a Ángel Pericet por Eduardo Cansino, maestro de bailes también sevillano, de Castilleja de la Cuesta. Cansino se haría luego famoso en los Estados Unidos a través de su hija, Margarita Cansino, conocida en el mundo como Rita Hayworth.

En 1942, tras acabar la Guerra Civil española, Ángel Pericet Carmona y su hijo Ángel Pericet Jiménez se reúnen en Madrid y deciden, por primera vez, hacer un manual de los cursos de Escuela Bolera. Elaboran, entre ambos, un manuscrito, reordenando los cursos en grupos, señalando específicamente pasos, vueltas, giros, constituyéndose así el primer manual sobre Escuela Bolera que ha llegado hasta nuestros días.

La saga de los Pericet Carmona tiene como exponente importante a otro de los hermanos, Rafael Pericet. Rafael fue quien tuvo durante más tiempo la academia de baile en la conocida como Casa de los Artistas, sita en el barrio de San Juan de la Palma de Sevilla, en la que se instaló hacia el año 1925 tras la marcha de su hermano Ángel que viajó a Argentina para realizar una gira por varios países. A la muerte de Rafael ocurrida en el año 1956, le sucedió en la academia su hijo Juan. Este se dedicó a seguir las enseñanzas aprendidas de su padre y, como siempre, ese aprendizaje había sido hecho por transmisión oral, sin que tampoco de Juan se conserve un sólo documento sobre pasos o coreografías de danzas. Juan Pericet se casó con Mercedes Masot y ambos continuaron dando clases, enseñando a su hija Conchita, que tomó el relevo. A los sesenta y seis años, en 1976, muere Juan Pericet y poco después su esposa. Conchita Pericet Masot continuó con la academia, pero

al quedarse viuda deja también la enseñanza hacia 1987, desapareciendo de Sevilla el último maestro de la saga de los Pericet.

Por su parte, Ángel Pericet Jiménez, hijo del iniciador de la dinastía, Ángel Pericet Carmona, nació accidentalmente en Valencia (donde su padre actuaba) el 9 de abril de 1899. Murió en Buenos Aires el 23 de mayo de 1973. Casado con doña Amparo Blanco, tuvieron cinco hijos: Concepción, la mayor, con más afición por el baile pero que se retiró prematuramente al contraer matrimonio; Ángel, bailarín, maestro y coreógrafo; Luisa, maestra y coreógrafa; Eloy, bailarín y profesor; Carmelita y Amparo, ambas bailarinas en los espectáculos junto a sus hermanos.

Ángel Pericet Jiménez permanece en Sevilla hasta el año 1942, enseñando en la academia de la plaza de Zurbarán número 3 que había heredado de su padre. Sin embargo, la Guerra Civil española había cogido a la familia cada uno en una ciudad, por lo que en el año 1942 se traslada a Madrid para vivir con su padre instalando también una academia en la calle Santa Casilda 6, donde viven y enseñan Escuela Bolera sus hermanas Conchita y Luisa Pericet Jiménez, con quienes había formado en su juventud el “Trío Pericet”.

En el año 1956 Ángel Pericet Jiménez se traslada a Buenos Aires junto a su esposa. El motivo era familiar: acompañar a su hija Luisa que había contraído matrimonio con un argentino y que iba a tener un hijo. Además, los padres querían acompañar a sus hijos Eloy y Carmelita que actuaban en Buenos Aires y que aún eran muy jóvenes. Lo que en un principio eran unas cortas vacaciones se convirtió en un largo desembarco de diecisiete años y para siempre.

Ángel Pericet Jiménez moría en Buenos Aires el 23 de mayo de 1973. Durante su etapa argentina, Ángel Pericet Jiménez se dedicó a dar clases en el estudio que su hija Luisa tenía en Buenos Aires. Fue profesor, además, de influyentes centros españoles, tales como el Hogar Andaluz y el Rincón Andaluz, donde por cierto, el maestro José Granero aprendió sus primeros bailes españoles cuando era alumno infantil del teatro Colón de Buenos Aires.

Es curioso observar que Ángel Pericet Carmona y su hijo, Ángel Pericet Jiménez dejaron de actuar en teatros y ante el público muy jóvenes, dedicándose a la enseñanza.

Ángel Pericet Blanco, el último de la saga del mismo nombre, nació en Sevilla en el 28 de febrero en este caso de 1932 y murió en Madrid el 26 de febrero de 2011. Cursó la carrera de Solfeo y Piano entre Sevilla y Madrid, con profesores como el maestro Guridi, obteniendo sobresalientes califica-

ciones. Sus inicios en el baile fueron familiares aunque también fruto de una casualidad, pues, tras haber sufrido un accidente en el campo, le prohíben estudiar una temporada y para entretenerse se va a la academia de su abuelo, donde empieza a ver bailar. Trabaja por primera vez con 19 años con la bailarina Elvira Lucena, y poco después es llamado por Pilar López y Vicente Escudero. En 1949 se traslada a Buenos Aires y comienza su exitosa y larga carrera americana y también la de su familia, alternando sus estancias entre Argentina y España. En Madrid quedó su hermano Eloy, profesor de Escuela Bolera aún en activo como profesor. Fue director de su propia compañía, actuó en los principales teatros de América y Estados Unidos y realizó uno de los dos únicos míticos “bis” de la historia del teatro Colón de Buenos Aires. También fue subdirector del Ballet Nacional de España bajo la dirección de María de Ávila (1983) y finalmente se retiró de las tablas en el año 2005 en Buenos Aires, ciudad en la que está enterrado junto a sus padres.

De esta familia, además, hay que destacar también la figura de Luisa Pericet Jiménez, una de las maestras más afamadas de los años cincuenta, por cuyas manos pasaron los mejores bailarines de zapatillas de la danza española: María de Ávila, Juan Magriñá, Victoria Eugenia, Antonio, José Antonio, Aurora Pons, José Udaeta, entre otros muchos. Luisa Pericet fue también afamada coreógrafa de los espectáculos de canción y danza española que tanto se prodigaron en los años cincuenta y sesenta y que llevaban artistas como Juanito Valderrama, Antonio Molina, Lola Flores, el Príncipe Gitano o Juana Reina entre otros, espectáculos que llenaban los teatros españoles.

Hoy por hoy, la familia Pericet es por derecho propio, parte de nuestra historia de la Danza. Con el fallecimiento de Eloy Pericet sucedido en el año 2016, ya no queda ningún miembro de la familia impartiendo clases de Escuela Bolera. Quedan sus alumnos, y un proyecto que sería bueno que viera la luz en el Centro Andaluz de Danza: *El Aula Pericet*, cuyo funcionamiento se puso en marcha en vida aún de Ángel Pericet, y que continuó su hermano Eloy. Sería una gran herencia para la danza española que este Aula continuara velando por la conservación y difusión de la Escuela Bolera. Nuestra historia futura así nos lo demandará.

/BIBLIOGRAFÍA/

- Barbieri, Francisco A. *Las castañuelas. Estudio jocoso*. Sevilla: Extramuros. 2007.
- Carrasco Benítez, Marta. *La Escuela Bolera Sevillana: La Familia Pericet*. Sevilla: Fundación Machado. 2020.
- Cairón, Antonio. *Compendio de las principales reglas del baile*. Madrid: Imprenta de Repullés. 1820.
- Estébanez Calderón, Serafín, *Escenas Andaluzas*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara. 2007.
- Plaza Orellana, Rocío. *Los bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*. Cádiz: Arambel. 2005.

VALERIANO Y GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, MÁS QUE HERMANOS

Pilar Alcalá García

Portavoz de la asociación “Con los Bécquer en Sevilla”

ORCID ID: 0000-0003-4918-9644

RESUMEN / ABSTRACT

En 2020 se cumplen 150 años de la muerte, en Madrid, de los hermanos Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer y en este artículo pretendemos poner de manifiesto la relación entre ambos, relación que fue mucho más allá del mero amor fraternal. Valeriano y Gustavo pasaron casi toda su vida juntos, tras una infancia y adolescencia de aprendizaje y formación en su Sevilla natal, se marcharon a Madrid, donde ambos triunfarían en sus respectivas disciplinas de pintura y literatura. Gustavo, además, fue uno de los periodistas más valorados de su época, llegando a ser director de los principales periódicos madrileños, gracias a lo cual ambos hermanos publicaron en ellos parte de su obra. Los avatares de la vida les llevaron a pasar temporadas en Soria, en el aragonés Monasterio de Veruela y sobre todo en Toledo. Todos estos lugares sirvieron de inspiración a los Bécquer y en sus obras podemos comprobarlo. Quizá sea Toledo la ciudad más importante por cuanto, exiliados tras el estallido de la Gloriosa en 1868, fue allí donde Gustavo reescribió de memoria sus *Rimas* perdidas en lo que hoy conocemos como “Libro de

los gorriones” que se conserva en la Biblioteca Nacional. Y si los hermanos Bécquer vivieron y trabajaron juntos, casi murieron juntos ya que fallecieron con tres meses de diferencia. Fueron enterrados en la Sacramental de San Lorenzo de Madrid y allí permanecieron hasta abril de 1913, fecha en la que sus restos mortales fueron trasladados a Sevilla y enterrados en la cripta de la iglesia de la Anunciación. Desde 1972 los hermanos Bécquer reposan bajo una misma lápida en el Panteón de Sevillanos Ilustres.

This year is the 150th anniversary of the death, in Madrid, of Valeriano and Gustavo Adolfo Bécquer brothers. In this contribution, the relationship between these brothers is highlighted, a relationship that went far beyond mere brotherly love. Valeriano and Gustavo spent most of their lives together and, after a childhood and primary education, they left their native Seville for Madrid, where both had successful careers in their disciplines of painting and literature, respectively. Gustavo was also one of the most valued journalists of his time, becoming director of the main Madrid newspapers, thanks to which both brothers published part of their work in them. The vicissitudes of their life led them to spend seasons in Soria, in the Aragonese Monastery of Veruela and specially in Toledo. All these places served as inspiration to the Bécquer brothers, as it is demonstrated in their works. Toledo is perhaps the most important city for them because they went into exile there after the “Gloriosa” revolution in 1868. In this city, Gustavo rewrote his lost *Rimas* from memory in what we now know as the “Libro de los gorriones”, which is kept in the National Library. Bécquer brothers lived and worked together and, furthermore, they almost died together since there are just three months of difference between the dates of their deaths. They were buried in the Sacramental de San Lorenzo in Madrid and remained there until April 1913, the date on which their mortal remains were transferred to Seville and buried in the crypt of the Anunciación church. Since 1972, Bécquer brothers rest under the same tombstone in the Panteón de Sevillanos Ilustres.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Hermanos Bécquer; Valeriano; Gustavo; 150 aniversario muerte.

Bécquer brothers; Valeriano; Gustavo; 150th anniversary of death.

En 2020 se cumplen 150 años de la muerte, en Madrid, de los sevillanos Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer. Tras sus muertes, sus obras quedaron dispersas en periódicos, e incluso inéditas. El 24 de diciembre de 1870 se reunieron algunos amigos de los Bécquer en el estudio del pintor Casado del Alisal, incluso Manuel Silvela, ministro de estado, estuvo presente. Casado del Alisal propuso publicar la obra de ambos hermanos para ayudar a las viudas y a los huérfanos, pero al final sólo se publicaron las de Gustavo, aunque los beneficios también fueron para la viuda y los huérfanos de Valeriano. Para la financiación del proyecto se abrieron dos listas de suscripción, una en Madrid y otra en Sevilla, como bien explica Jesús Rubio, y de lo que hablaremos más adelante.

Lo importante de este Ciento Cincuenta aniversario es que une a dos hombres que lo compartieron casi todo: nacieron casi juntos, vivieron y trabajaron juntos, murieron con tres meses de diferencia y están enterrados juntos bajo una única piedra de mármol. Llevaron vidas paralelas: amor por el arte, fracasos en el amor, éxito incipiente y muerte temprana. Lo importantes es, nos atrevemos a decir, que por primera vez se homenajea a Valeriano que, siempre ha estado injustamente relegado. Como bien dice Pedro Alfageme Ruano: “Valeriano Bécquer siempre en ese lugar impreciso entre el escape y el compromiso, es uno de estos artistas universales” (P. Alfageme, 1989).

Merece la pena detenerse a contar qué supuso la unión de ambos hermanos desde pequeños, tanto en su vida como en su obra. Sus padres fueron José Domínguez Bécquer y Joaquina Bastida Vargas que se casaron en la iglesia de San Lorenzo el 25 de febrero de 1927, siendo su padrino el pintor Antonio María Esquivel. Valeriano y Gustavo nacieron en el sevillano barrio de San Lorenzo, Gustavo, el 17 de febrero de 1836, en el número 9 de la calle Ancha de San Lorenzo, actual 26 de la calle Conde de Barajas, según dijo su hermano Estanislao. Valeriano había nacido el 15 de diciembre de 1833, aunque no sabemos con seguridad en qué domicilio. Valeriano nació cuando hacía dos meses que había muerto el rey absolutista Fernando VII, es decir la infancia de Valeriano y Gustavo se enmarca en una guerra civil entre carlistas y absolutistas que en Sevilla no tiene mucho impacto aunque hay muchos defensores del absolutismo acérrimo. Sevilla había perdido todo su esplendor y era una ciudad dividida entre absolutistas y liberales.

Los dos, como el resto de sus hermanos, (Estanislao, Eduardo, Ricardo, Alfredo, Jorge) llevan nombres de reyes de aquella época, porque su padre, José Bécquer, así lo quiso, excepto el último que nació después de morir él y se lla-

mó José. Es curioso que el primer poeta moderno de la literatura española tenga nombre de rey sueco y apellido alemán. Sus antepasados, Enrique Bécquer y sus hijos Miguel y Adam, llegaron a Sevilla desde la ciudad alemana de Moers a finales del siglo XVI. “Es el típico apellido que designa un oficio, en este caso el de panadero” (J. Estruch, 2020).

Valeriano y Gustavo se quedaron huérfanos siendo muy pequeños, ya que el padre murió en enero 1841 y la madre en febrero de 1847. Los ocho hermanos fueron repartidos entre distintos familiares y Valeriano y Gustavo siempre estuvieron juntos desde entonces –con algún periodo corto en el que se separaron- hasta las muertes de ambos que tuvieron lugar con tres meses de diferencia, ya que Valeriano murió el 23 de septiembre de 1870 y Gustavo el 22 de diciembre del mismo año. Su infancia tuvo que ser triste pero, al estar los dos juntos de la orfandad debió de ser menos dura y más llevadera.

La etapa de Sevilla la podemos calificar como de aprendizaje. Valeriano realiza sus primeros estudios en el Colegio de San Diego, entonces dirigido por Alberto Lista. Gustavo estudia en el Colegio San Francisco de Paula desde 1841 a 1845; de 1846 a 1847 en el Colegio de Náutica de San Telmo, que tendrá que abandonar por ser clausurado; de 1848 a 1850 en la Escuela de Bellas Artes y de 1851 a 1853 en el Colegio de San Diego, porque su tío Joaquín Domínguez Bécquer le costeó los estudios de latinidad. Este colegio poseía unas instalaciones suntuosas y tenía fama de ser el mejor del país, era el colegio de las élites sevillanas. Se dice que en esta época frecuentaba la casa de su madrina Manuela Monehay Moreno, alumna de su padre y tan sólo diez años mayor que Gustavo, y allí hizo numerosas lecturas. Esta casa estaba en la Plaza del Duque. Manuela Monehay era hija de un perfumista francés y lo que sí sabemos es que Gustavo aprendió francés con ella aunque nunca vivió con ella, al menos nunca aparece censado en su casa igual que no apareció en el testamento de esta, también sabemos que cuando Gustavo se marchó a Madrid no recibió ayuda económica de su madrina, a pesar de su buena posición.

Sabemos que, siendo niños, a Gustavo y Valeriano les gustaba quedarse a leer y a dibujar por la noche en la cama. A veces les apagaban la vela, pero ellos, en las noches de luna llena dibujaban con su luz, Valeriano era de carácter más enérgico y asumió el papel de hermano mayor. Nos cuenta Gustavo:

Es una puerilidad, pero yo recuerdo que siendo muy chico nos quitaban la luz después de acostados, y Valeriano, las noches de luna, abría el balcón

y dibujaba a aquella claridad dudosa. Ya desde chico pintaba todo lo que nos sucedía y retrataba en papeles y libros a las gentes que íbamos conociendo” (Bécquer, 2004).

Lo hacían en el libro de cuentas de su padre. Es uno de los más interesantes documentos becquerianos, no sólo porque en él están recogidos los datos económicos de la actividad de su padre, José Bécquer, que fue un reconocido pintor costumbrista y que pudo dar a su familia un buen nivel de vida, sino porque en este libro de cuentas tenemos autógrafos de Valeriano y de Gustavo, dibujos y poemas y un interesante diario juvenil de Gustavo, que dura pocos días de febrero de 1852, en el que nos cuenta que asistió a la inauguración del puente de Isabel II, puente de Triana, el 23 de febrero de ese año y en el que nos habla de su primer amor, la que se conoce como la joven de la calle Santa Clara, aún sin identificar.

Juntos estudiaron pintura, primero en la Escuela de Bellas Artes de la que era director Antonio Cabral Bejarano, a la que llegaron en 1850, Escuela situada en el Museo de Pinturas, actual Museo de Bellas Artes. Allí se familiarizaron con la pintura sevillana del Siglo de Oro, en cuya copia -Murillo sobre todo- se especializó Valeriano. Es hermoso pensar que el retrato que Valeriano hizo de su hermano en 1862 está expuesto precisamente en el Museo de Bellas Artes y no olvidemos que ese retrato, considerado como uno de los mejores del romanticismo europeo, es el mejor resumen de los dos hermanos. Curiosamente este año 2020 se cumplen 25 años de la llegada del cuadro a la pinacoteca sevillana.

Del taller de Cabral Bejarano pasaron al de su tío Joaquín Domínguez Bécquer que se encontraba en el Alcázar ya que este era director de las obras de restauración de los Reales Alcázares de Sevilla, lo que le sirvió para que años más tarde fuese nombrado pintor de cámara de la reina Isabel II. Este hecho lo recuerda Gustavo con estas palabras:

Me acuerdo del Alcázar árabe de Sevilla, de sus pabellones bañados en dulce oscuridad, casi ocultos entre la espesa sombra de los acopados naranjos, con el suelo y los muros vestidos de azulejos de colores y la fuente morisca al haz del suelo con su saltador de agua que se desparce en átomos cristalinos y parece la voz de una odalisca que canta una de esas monótonas canciones que convidan a dormir y a la que solo falta el acompañamiento de la guzla... (Bécquer, 1864).

En sus últimos años juntos en Sevilla se aficionaron mucho a la ópera que estaba muy de moda en la ciudad y gozaba de gran prestigio. Gustavo decía que la música era la más sublime de las artes y aun sin haber estudiado música era capaz de tocar el piano y Valeriano tocaba la guitarra. Leamos a Julia Bécquer, hija de Valeriano, a propósito de Gustavo: “La esposa de su hermano Estanislao, doña Adelaida Cabrera, contaba con admiración que siendo muy niño, cuando le llevaban al teatro de San Fernando, entonces de la Ópera, en Sevilla, le preguntaban al día siguiente qué había visto y oído, a lo que acto seguido, ‘sentadito como estaba en una silla, con los pies puestos en el palo de ésta por no llegarle al suelo, y con los libros debajo del brazo al regreso del colegio, se ponía a cantar la ópera que había oído” (Bécquer, 1932: 84).

Los músicos preferidos de Gustavo eran los italianos: Rossini, Bellini, Verdi y sobre todo Donizetti. Estando en Madrid hizo un álbum con dibujos sobre la ópera “Lucia di Lammermour” de Gaetano Donizetti. El amor por la música queda demostrado en dos de las leyendas que escribió Gustavo: “El Miserere”, donde dice:

Yo no sé la música; pero la tengo tanta afición, que, aun sin entenderla, suelo coger a veces la partitura de una ópera, y me paso las horas muertas hojeando sus páginas, mirando los grupos de notas más o menos apiñadas, las rayas, los semicírculos, los triángulos y las especies de etcéteras, que llaman llaves, y todo esto sin comprender una jota ni sacar maldito el provecho (Bécquer, 1862).

Y “Maese Pérez el organista”, ambas homenaje a la Música y “Maese Perez el organista” además, homenaje a Sevilla, homenaje a sus antepasados llegados de la ciudad alemana de Moers en el siglo XVI, como comentamos anteriormente, los caballeros veinticuatro que acuden a la misa del gallo en el convento de Santa Inés. De estos años sevillanos datan los poemas juveniles que escribió Gustavo, siempre dentro del estilo de la escuela clásica sevillana, siguiendo las enseñanzas de Retórica de Francisco Rodríguez Zapata, poeta sevillano discípulo de Alberto Lista. Este estilo lo abandonaría en las *Rimas*, dando paso así a una nueva lírica. Gustavo es ya considerado como el primer poeta moderno de la poesía española. Fue Luis Cernuda el primero en hacer esta consideración cuando escribió: “Él es quien dota a la poesía moderna española de

una tradición nueva, y el eco de ella se encuentra en nuestros contemporáneos mejores” (L. Cernuda, 1973).

En el mes de julio de 1854 inician los dos hermanos un álbum satírico donde se burlan del movimiento revolucionario estallado el 18 de julio, lo titulan “Los Contrastes o Álbum de la Revolución de julio de 1854, por un Patriota”. Este álbum está en poder de los descendientes de Julia Cabrera, la novia de Gustavo en sus últimos meses sevillanos, según Rafael Montesinos. “Más tarde, muerto Bécquer y publicada su obra poética, pensaba con pena que ninguno de aquellos versos había sido escrito para ella. Había amado a otras mujeres; pero ella nunca le negó ni ante sus familiares ni ante sus amigos” (R. Montesinos, 1977). Como curiosidad, comentar que la hermana mayor de Julia, Adelaida, se casó con un hermano de los Bécquer, Estanislao y fueron ellos quienes se hicieron cargo de Julia, la hija de Valeriano, cuando este murió, mientras que su hermano Alfredo permaneció en Madrid y llevó una vida extraña, de delincuencia por vocación y temporadas en la cárcel, le apodaban el pollo Bécquer. Como cuenta Joan Estruch incluso la prensa de la época se hizo eco de sus fechorías: “No solo era un hábil carterista, también sabía usar la ‘faca’ (navaja)” (J. Estruch, 2020). Sus primos, los hijos de Gustavo, murieron jóvenes: de Gregorio y Jorge no tenemos datos exactos y Emilio murió con cinco años, de difteria. De quien más sabemos es de Julia, hija de Valeriano y ahijada de Gustavo, la única que llevó una vida ordenada, aunque no se sabe con certeza, parece ser que murió en 1936 y, como se dijo anteriormente, fue adoptada por su tío Estanislao Bécquer y su mujer Adelaida Cabrera. Estudió en el colegio del Sagrado Corazón de Sevilla, se casó con el carabinero José Senabre y tuvo nueve hijos.

A mediados de la década de los 50, los hermanos Bécquer vivían juntos en el que sería el último domicilio de Gustavo en Sevilla, en el número 17 de la calle Mendoza Ríos. Y de esa época es el noviazgo con Julia Cabrera que vivía en la calle Triperas 8, la actual Velázquez. Ella le esperó soltera toda la vida y murió en 1918, es decir presencié el regreso de los hermanos Bécquer a Sevilla en abril de 1913 y nos gustaría pensar que ella fue una de las sevillanas que contemplaron el discurrir de la carroza que transportaba los restos de los Bécquer por las calles del centro de Sevilla.

De la casa de Mendoza Ríos partiría Gustavo en el otoño de 1854 para marcharse a Madrid en una galera acelerada, sin embargo el medio más lento y el más económico, el viaje duró doce días. La impresión que le causó Madrid fue terrible como expresó en dos textos, en “Memorias de un pavo”, texto auto-

biográfico y muy interesante para conocer al Gustavo recién llegado a la capital: “¿Es esto Madrid? ¿Es éste el paraíso que yo soñé? ¡Dios mío, qué desencanto tan terrible” (Bécquer, 1865). Y en el Prólogo a “La Soledad” de Augusto Ferrán nos diría: “Madrid, sucio, negro, feo como un esqueleto descarnado, tiritando bajo su inmenso sudario de nieve” (Bécquer, 1861). Es la primera vez que los hermanos se separan pero esto durará poco porque en 1855 Valeriano va por primera vez a Madrid y vive con Gustavo en una pensión de la Plaza de Santo Domingo, permanece hasta 1856 cuando vuelve a Sevilla y trabaja como retratista, para regresar otra vez a Madrid en mayo de 1858 porque Gustavo está muy enfermo. Será durante la convalecencia cuando conozca a las hermanas Julia y Josefina Espín. Son, para Valeriano, años de idas y venidas de Madrid a Sevilla. Nacen en Sevilla sus hijos, Alfredo en 1857 y Julia en 1860 en la calle Boticas, actual Palacios Malaver. Gustavo será el padrino de la niña, por poderes, y es él quien elige el nombre, ¿pensando en Julia Espín o en Julia Cabrera? se pregunta Montesinos. En 1861 Valeriano Bécquer se va abriendo camino también como ilustrador de libros, en febrero se casa en Sevilla con Winifred Cohan y Gustavo, en Madrid en mayo, con Casta Esteban, un año después nace en Noviercas (Soria) su primer hijo, Gregorio Gustavo Adolfo. En diciembre de 1863 Valeriano, separado de su mujer, se reúne con Gustavo y su familia y se marchan al monasterio de Veruela, en las faldas del Moncayo. Desde allí hacen excursiones al País Vasco. De las sucesivas estancias en Veruela nacerá parte de la mejor obra de ambos hermanos, las “Cartas desde mi celda” de Gustavo y los álbumes de dibujos de Valeriano, como el de “Expedición a Veruela”, donde recoge la vida de los hermanos y la de las gentes de los pueblos de la zona del Moncayo. *El Contemporáneo* será el medio de vida de Gustavo desde 1860 hasta 1865. En este periódico publicó lo mejor de su prosa: la mayoría de las leyendas, las “Cartas desde mi celda”, las “Cartas literarias a una mujer”, el “Prólogo a la Soledad” de Augusto Ferrán, y numerosos artículos.

El año 1865 es bueno para los hermanos Bécquer por cuanto Gustavo es nombrado censor de novelas con un sueldo de 24.000 reales anuales y a Valeriano le conceden una pensión anual de 10.000 reales para que pinte cuadros de costumbres, de manera que debe entregar dos al año. En este año los hermanos colaboran frecuentemente en *El Museo Universal*, los dibujos de Valeriano van glosados en un texto de Gustavo Adolfo. Las Navidades de ese año las pasarán juntos en Ávila. De ellas nos habla Julia Bécquer en sus memorias:

Al poco tiempo de estar en Ávila llegó Gustavo, que así le llamábamos familiarmente, como sus hijos llamaban también a mi padre Valeriano.

Era por Navidades, y nos traía un teatrillo de cartulina, pintado por él. Sabía que nos íbamos a entusiasmar, como toda aquella gente que había en el parador y algunos niños de aquellos alrededores que conocíamos. Al efecto, en una de las habitaciones más grandes se pusieron sillas en fila; encima de una mesa el teatrillo, y dentro de un pequeño paramento que él se fraguó cambiaba las decoraciones y hacía andar y hablar a los personajes de La perla de la India, como creo que se titulaba la función” (J. Bécquer, 1932: 78).

Al año siguiente continuarán las colaboraciones en *El Museo Universal*, dibujos de Valeriano glosados por Gustavo: “Él dibujaba mis versos y yo ponía palabras a sus pinturas”, escribía Gustavo Adolfo sobre Valeriano, su hermano de sangre y de alma. Se trata de interesantes artículos como “Las gallinejas”, “La vuelta del campo”, “Veruela”, “El mercado de Bilbao”, “El alcalde”. Además, nace en Madrid; el segundo hijo de Gustavo, Jorge Luis Isidoro.

El año 1868 es extremadamente duro para los hermanos Bécquer. En verano Gustavo rompe con Casta en Noviercas por un episodio de celos. Se dice con demasiada frecuencia que Casta no soportaba a su cuñado Valeriano y que le culpaba de todo lo que Gustavo hacía y que a ella no le gustaba. Los hermanos Bécquer y sus cuatro hijos se van a Soria con su tío Curro. El 18 de septiembre estalla la revolución, llamada “La Gloriosa” y el gobierno de Isabel II es derrocado. Gustavo había entregado el manuscrito de sus *Rimas* a Luis González Bravo, ministro de la Unión Liberal de O’Donnell, porque apreciaba tanto a Gustavo que pensaba prologarlas y publicarlas. Durante los acontecimientos de la revolución la casa de González Bravo es saqueada y el manuscrito de Gustavo Adolfo se pierde. Bécquer presenta su dimisión como censor de novelas y Sagasta la acepta. Valeriano pierde su pensión, es decir, se quedan sin trabajo y además tienen que exiliarse. En otoño se marchan con sus hijos a Toledo, la ciudad más amada por Gustavo junto a su Sevilla natal. “Toledo, para los amantes de las glorias y las leyendas de los siglos que han sido, y Sevilla, para los entusiastas de las costumbres características de un país, debieran dejárnoslas intactas, siquiera para muestra” (Bécquer, 1862). En Toledo vivirán en la calle San Ildefonso en una casa con un patio y un laurel que todavía hoy se puede ver. Y fue en esa casa toledana donde Gustavo reescribió de memoria las rimas que se habían perdido en casa de González Bravo, es lo que hoy conocemos como “Libro de los gorriones”. Se trata del único manuscrito del conjunto de las Rimas que se conserva en la Biblioteca Nacional. Sabemos que la vida que

llevaron en Toledo era tranquila, hacían excursiones al campo y pasaban tiempo en el jardín de casa. Lo sabemos por las memorias de Julia Bécquer y por los trabajos de Valeriano que dibujó, además, el pozo del patio y la puerta que hoy aún puede verse en el número 8 de la calle de San Ildefonso. Volvamos a Julia Bécquer:

En Toledo hacían una vida muy tranquila y tenían ancho campo para sus dibujos, uno, y el otro para fondo de sus ensueños, pues las leyendas las había compuesto cuando estuvo solo de soltero. Los días festivos nos íbamos con la comida a sus preciosos alrededores y pasábamos las horas bajo los frondosos árboles, en las orillas de algún arroyuelo, donde los chiquillos cogíamos berros y varas de regaliz, que en aquellos sitios había en abundancia. 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. Para darle más vida hizo una muñequita de trapo y la sentó debajo de un arbolito con un libro en las manos, que le hizo también. Nosotros, tendidos en el suelo, ¡lo contemplábamos absortos. Mi padre y él gozaban lo mismo, pues eran otros niños como sus hijos” (J. Bécquer, 1932: 85).

En Toledo ambos están sin trabajo, sobreviven con la venta de algunos cuadros de Valeriano y de escasas colaboraciones en el periódico *Gil Blas* y más adelante con colaboraciones en *El Museo Universal*: “Los dos compadres”, “La Semana Santa en Toledo”, “La feria de Sevilla”, siempre un texto de Gustavo y un dibujo de Valeriano. Para las Navidades de 1869 ya han regresado a Madrid, están en un hotelito del barrio de la Concepción. Han vuelto del exilio y vuelven a tener trabajo en *La Ilustración de Madrid*, recién creada y de la que Gustavo será director artístico. No podían imaginar que serían sus últimas navidades. Todo parecía ir bien; pero en agosto Valeriano enferma y muere el domingo 23 de septiembre de 1870, es enterrado en el nicho número 423 del Patio del Cristo, en la Sacramental de San Lorenzo.

Gustavo Adolfo se quedó destrozado y dejó la Quinta del Espíritu Santo para trasladarse con sus hijos a un piso de la calle Claudio Coello (hoy número 25), que sus amigos le habían buscado en el recién creado barrio de Salamanca. Casta regresa con el pequeño de sus hijos, Emilio, del que se sospecha que Gustavo no es el padre. Mucho se ha escrito y se escribirá sobre la muerte de Gustavo: se habla de sífilis, de tuberculosis, del frío que cogió en

el tranvía ese día del invierno más frío, hasta entonces, de la historia. Estaba enfermo, sí, pero la pena por la muerte de su hermano aceleró la suya. Gustavo murió el jueves 22 de diciembre de 1870 y fue enterrado al día siguiente en el nicho número 470 del Patio del Cristo, en la Sacramental de San Lorenzo, donde también estaba Valeriano. Se cerraba el círculo desde la bella plaza de San Lorenzo de Sevilla hasta los nichos de la Sacramental del mismo nombre. Al poco de morir Gustavo en Madrid, en su Sevilla natal se produjo un eclipse total de sol. Dice Rafael Montesinos –de quien el 30 de septiembre de 2020 se ha cumplido un siglo de su nacimiento- que este fue el primer homenaje que se le hizo a Gustavo. “Ya hemos visto a qué se redujeron las exequias dedicadas a Bécquer en la prensa de Madrid. Pero otra ciudad, la más blanca, la más suya, enlutó su totalmente su cielo aquel mismo día. Media hora después de morir Gustavo, hubo en Sevilla un eclipse total de sol” (R. Montesinos, 1977).

Se les atribuye también a los hermanos Bécquer un libro satírico, inédito hasta 1991, titulado “*Los Borbones en pelota*”, cuyos editores literarios son Robert Pageard, Lee Fontanella y María Dolores Cabra, pero los estudios más recientes hacen pensar que no es obra de ellos, no al menos al completo ya que después de muertos Valeriano y Gustavo siguió apareciendo la firma SEM, que es la que se utiliza en dicha obra. Y los últimos estudios hacen pensar que el autor de esta obra es Francisco Ortego, como señalan Jesús Rubio y Joan Estruch.

Nada más morir Gustavo se empezó a crear su mito. Los estudiosos se han preguntado cómo en pocos años Gustavo pasó de ser un desconocido –salvo en el círculo de amigos y compañeros de trabajo- a convertirse en el renovador de la poesía española. El 24 de diciembre se celebra una reunión en el estudio del pintor José Casado del Alisal. Asisten Rodríguez Correa, Campillo, Ferrán, Nombela y el ministro Manuel Silvela, entre otros. Se crea una comisión encargada de revisar y editar la obra de Bécquer. Para su financiación se abrió una suscripción popular, se hicieron dos listas, una en Madrid y otra en Sevilla.

Un documento hasta ahora nunca reeditado arroja importante luz sobre lo sucedido: el informe de la ‘Suscripción Bécquer’ que publicaron el 31 de enero de 1872 los miembros de la comisión nombrada para gestionar la iniciativa: José Casado del Alisal, Narciso Campillo, Augusto Ferrán, Eduardo Mariátegui y Eduardo Cano” (J. Rubio, 2009).

Gustavo tuvo la suerte de que en pocos meses se hiciera una recopilación cuidada, aunque incompleta, de sus *Obras* y sin embargo, la obra de Vale-

riano; que estaba reunida en carpetas, se dispersó y sus dibujos se vendieron en lotes; parte de su obra está en Estados Unidos.

Lo que importa y lo que resulta extraordinariamente hermoso es que 150 años después, en Soria, ciudad muy vinculada a Gustavo porque su mujer era soriana y ciudad que tan hermosas leyendas inspiró a Gustavo y que Valeriano inmortalizó en tantos cuadros, ha declarado el 2020 como “Año Bécquer” y lo mismo ha sucedido en su Sevilla natal. Este año estaba previsto que en Sevilla se sucedieran los actos en homenaje a los hermanos Bécquer. El 17 de febrero, día del nacimiento de Gustavo, el alcalde de Sevilla, don Juan Espadas, inauguró el “Año Bécquer” en la Glorieta de Bécquer en el parque de María Luisa y el 22 de diciembre se clausurará en el Panteón de Sevillanos Ilustres, ante la tumba de los dos hermanos.

Se suele decir que Valeriano vivió y sigue a la sombra de Gustavo y, aunque pueda parecer así, no podemos olvidar que Valeriano fue el mejor compañero y el mejor amigo para Gustavo, tal vez sin él Gustavo no habría dado todo lo hermoso que nos ha dejado. Gustavo y Valeriano, Valeriano y Gustavo, imposible pensar en ellos sin saberlos imprescindibles y complementarios el uno para el otro porque fueron hermanos, amigos, compañeros de trabajo, colegas...

Y lo más hermoso es que después de una vida juntos también los unió la muerte y juntos, gracias a la labor de José Gestoso, regresaron a Sevilla en abril de 1913. Costó mucho que los restos de Gustavo Adolfo volvieran a Sevilla, es duro decirlo, pero no lo querían en su ciudad ni las autoridades eclesíásticas ni las académicas. Se amparaban en el discurso de que Bécquer era un heterodoxo. Gestoso luchó durante 29 años para cumplir el deseo de Gustavo Adolfo de reposar en su ciudad, es verdad que el sueño lo cumplió a medias, ya que Gustavo deseaba reposar a orillas del Betis, como dejó escrito:

Soñaba que la ciudad que me vio nacer se enorgulleciese con mi nombre, añadiéndolo al brillante catálogo de sus ilustres hijos; y cuando la muerte pusiera un término a mi existencia, me colocasen para dormir el sueño de oro de la inmortalidad a la orilla del Betis; al que yo habría cantado en odas magníficas, y en aquel mismo punto adonde iba tantas veces < oír el suave murmullo de sus ondas. Una piedra blanca con una cruz y mi nombre, serían todo el monumento (J. Bécquer, 1864).

Y, sin embargo, reposa en un panteón. Una vez Gestoso hubo conseguido el permiso para traer a Gustavo, se solicitó traer también a Valeriano, sólo

hizo falta que su hija Julia diera el consentimiento. El regreso de los Bécquer a su ciudad natal fue accidentado por cuanto el día 10 de abril, día de la llegada de sus restos desde la madrileña estación de Atocha, diluviaba en Sevilla. Al no poder quedarse las cajas con los restos en la estación de Córdoba, se decidió llevarlas a la iglesia de San Vicente, concretamente se depositaron en la capilla de las Siete Palabras y allí pasaron la noche del 10 al 11 de abril de 1913. Tuvo lugar una vigilia en la iglesia de la Anunciación y un homenaje en el Museo de Bellas Artes. El 11 de abril a primera hora de la tarde fueron trasladados los restos de los hermanos Bécquer en una carroza por el centro de Sevilla desde San Vicente hasta la Anunciación. Según cuenta la prensa de la época, los sevillanos llenaron las calles para contemplar el paso de la comitiva. Los hermanos Bécquer reposan juntos en el Panteón de Sevillanos Ilustres desde 1972, año en que se cerró la cripta de la Anunciación. Y en su tumba siempre hay flores, secas y frescas, velas, libros, y siempre hay notas, muchas notas. Juntos reposan en el corazón de los sevillanos y en el alma de Sevilla.

/BIBLIOGRAFÍA/

Alfageme Ruano, Pedro. *El romanticismo sevillano: Valeriano Bécquer ilustrador*. Sevilla: Padilla Libros. 1989.

Bécquer, Gustavo Adolfo. “El calor”, *El Contemporáneo*, 16/08/1864.

_____. “Prólogo a La Soledad”, *El Contemporáneo*, 21/01/1861.

_____. “La Nena”, *El Contemporáneo*, 21/01/1861.

_____. “El Miserere”, *El Contemporáneo*, 17/04/1862.

_____. “III, Cartas desde mi celda”, *El Contemporáneo*, 05/06/1864.

_____. “Valeriano Bécquer” en *Obras Completas*. Ed. Joan Estruch Tobella. Madrid: Cátedra. 2004.

_____. “Memorias de un pavo”. *El Museo Universal*, 24 /12/ 1865.

_____. “La Soledad”. *El Contemporáneo*, 21 /01/ 1861.

Bécquer, Julia. La verdad sobre los hermanos Bécquer. Memorias de Julia Bécquer. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, n° 84, enero, 1932.

Cernuda, Luis. “Bécquer y el romanticismo español”. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama. 1973.

Estruch Tobella, Joan. *Bécquer: Vida y época*. Madrid: Cátedra. 2020.

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

Rubio Jiménez, Jesús. *La fama póstuma de Gustavo Adolfo Bécquer*. Zaragoza: Prensas Universitarias. 2009.



EL LIBRO DE LOS GORRIONES

Said Zoido Salazar

RESUMEN / ABSTRACT

Descripción del origen, enigmas y acontecimientos que acaecieron sobre el *Libro de los Gorriones* de Bécquer, un escrito fundamental por el que gran parte de su trabajo poético ha sobrevivido hasta nuestros días de la manera en la que él quiso que el mundo descubriera su obra en verso.

Description of the origin, riddles and events that happened on Bécquer's *Book of the Sparrows*, a fundamental writing by which much of his poetic creation has survived until the present day in the way in which he wanted the world to discover his work in verse.

PALABRAS CLAVE / PALABRAS CLAVE

Libro de los Gorriones, Franz Schneider, rima.

Book of the Sparrows, Franz Schneider, rhyme.

A lo largo de este texto quisiera tratar el asunto de la pervivencia de los escritos de Gustavo Adolfo Bécquer hasta nuestros días. Puesto que su obra, o al menos la parte de ella que ha logrado llegar hasta nosotros, lo ha hecho no sin grandes esfuerzos y hasta podría decirse que con mucha suerte e incluso polémica. De entre todo este periplo, cabe la pena destacar la función que para ello tuvo el famoso *Libro de los Gorriones*. Pero antes de llegar a él, empecemos por el principio.

Gustavo Adolfo Bécquer, que se traslada a Madrid desde Sevilla buscando más fortuna en el trabajo y en su afición por escribir, tiene al principio una suerte esquiva, o más bien inconstante, alternando oficios literarios diversos, mejor o peor pagados, con momentos de apuros económicos entre ellos.

Al comienzo de esos años en la capital, realiza muy pocos trabajos personales con valor literario y, entre ellos, apenas hay escritos de éstos por los que luego, tras su muerte, llegaría a ser realmente conocido; tan sólo algunas rimas y leyendas. Hubo de aguardarse hasta diciembre de 1860, momento en el que comienza a escribir en el periódico *El Contemporáneo*, para que pudieran vérselo publicadas buena parte de sus leyendas y otros trabajos destacados, entre ellos varias rimas.

No obstante, sigue escribiendo también puntualmente para otras publicaciones, incluida *La Gaceta Literaria*, que codirige desde 1862. Por supuesto, toda su labor narrativa y poética va acompañada a la vez de trabajos periodísticos de actualidad política. Sin embargo, debido a los vaivenes sociales y de gobierno de la época, son varios los periódicos y revistas que van naciendo y desapareciendo en poco tiempo, por lo que sus escritos y trabajos van siendo publicados constantemente en unos y otros de manera un tanto dispersa. También ayuda a esta sensación de dispersión el que antiguos trabajos suyos vuelvan a ser reimpressos en otras publicaciones.

Con todo, llegamos ya a 1867, año en el que, probablemente, Bécquer entrega a Luis González Bravo -por entonces Ministro de la Gobernación- su libro de Rimas para que él mismo se lo prologue y publique. No obstante, el autor sevillano decide entonces que reunirá de nuevo sus obras en un sólo volumen y, aprovechando un libro de actas que sus amigos le regalan al año siguiente, comienza a reescribir de memoria en sus páginas, todas sus rimas, así como una pequeña introducción al libro y un fragmento de su leyenda inconclusa "La Mujer de Piedra". Surge así el *Libro de los Gorriones*.

Y es un libro muy importante porque en ese mismo año, 1868, la Revo-

lución de Septiembre y la caída de Isabel II tienen como consecuencia indirecta que, en el saqueo del palacio de Luis González Bravo, ese libro de *Rimas* que Bécquer le entregara, se perdiera ya para siempre. Con el tiempo, del autor sevillano tan sólo quedarían las obras que anteriormente consiguió que le publicaran, y todo aquello que pudo volver a reescribir en aquel libro de cuentas transformado.

El *Libro de los Gorriones* se convierte así, tras la muerte del poeta en diciembre de 1870, en una obra fundamental para que sus amigos Augusto Ferrán, Ramón Rodríguez Correa y Narciso Campillo consigan componer una recopilación póstuma de sus *Obras*, costada por suscripción popular, en la que, junto a sus leyendas, algunos artículos periodísticos y demás, aparecen también recogidas su rimas, de la I a la LXXVI. De esta forma, logran publicarse en un único volumen sus escritos más significativos, y se le hace justicia al fin a la creatividad del poeta sevillano.

Pero la cosa no acaba aquí. Ya que ese libro de cuentas de Bécquer, que es el *Libro de los Gorriones*, ese manuscrito de su propiedad en el que se recopilan las rimas, desaparece entonces de la historia hasta que 25 años después de la publicación de sus *Obras*, es decir en 1896, una mujer, Consuelo B. de Ortiz, lo vende a la Biblioteca Nacional por 25 pesetas. De esta señora no se sabe prácticamente nada, ni siquiera de qué modo llegó el libro a sus manos. Y, al mismo tiempo, tampoco aquel acto de entrega y revelación tiene mucha repercusión. El libro se deposita en el archivo de la Biblioteca sin que se le preste el más mínimo interés.

Tendrán que pasar otros 18 años para que, ya en 1914, un estudiante alemán, Franz Schneider, quien está por entonces preparando una tesis doctoral sobre Bécquer, encuentre casualmente el *Libro de los Gorriones* en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional. Este hallazgo lo lleva a descubrir a su vez que entre el libro escrito por el propio Bécquer y el que le publicaron sus amigos al morir hay algunas diferencias notables.

Y es que resulta que, antes de que viera la luz aquella publicación de sus *Obras*, en donde se recopilaban sus trabajos, algunos de los versos de sus rimas fueron retocados o corregidos. De hecho, Schneider, basándose en el prólogo que hizo Ramón Rodríguez Correa para el libro que ellos mismos editaron, determina -incorrectamente- que dichas modificaciones fueron obra de Augusto Ferrán. Por otro lado, este estudiante alemán también descubre que en el *Libro de los Gorriones* ya estaban presentes tres rimas que no fueron publicadas originalmente, sino en reediciones posteriores de las *Obras* recopilatorias, y que sin

embargo fueron desechadas en un primer momento por los amigos de Bécquer.

No obstante, toda esta labor de investigación, que originó la tesis doctoral de Schneider, nunca pasaría a ser traducida al castellano debido al inicio de la Gran Guerra, o I Guerra Mundial como llegaría a llamarse luego. Y, de nuevo, los estudios en profundidad sobre Bécquer y su obra se vieron retrasados hasta varios años más tarde, una vez pasadas tanto la Guerra Civil Española como la II Guerra Mundial. Pero estamos ya a mediados del siglo XX y por fin comienzan a analizarse las diferencias entre ambos escritos -las *Obras* recopilatorias y el *Libro de los Gorriones*- y a investigarse el porqué de los cambios y la historia que éstos encierran.

Para empezar, una de las diferencias más evidentes es el orden de las rimas, que cambia entre uno y otro. No obstante, se suele dar por entendido, entre los estudiosos del tema, que en el *Libro de los Gorriones* las rimas no guardan realmente ningún orden, sino que están escritas conforme el poeta iba recordándolas. Pues Bécquer, como ya se ha comentado, habiéndoselas entregado a Luis González Bravo para su publicación -ésta que finalmente nunca pudo realizarse-, deseaba tenerlas todas recopiladas de nuevo en un sólo libro.

Asimismo, algunas señales en los márgenes del listado de las rimas del *Libro de los Gorriones* parecen indicar que, efectivamente, se siguieron sus deseos en cuanto al orden y composición de las mismas en la recopilación de sus *Obras*. Al menos, junto a aquélla que empieza con el verso *Yo sé un himno gigante y extraño*, se puede ver una indicación, en forma de raya, que parece señalarla como la primera de todo el conjunto y no como la onceava, que es su lugar en el manuscrito.

Sin embargo, si el resto de las rimas siguen el orden o no que el poeta deseaba para ellas, y que se supone que es el que tenían en el libro que Bécquer le dio a Luis González Bravo para que éste lo publicara, puede que jamás nadie llegue a saberlo con certeza. Actualmente, por lo general, en las ediciones que se siguen haciendo de sus rimas se les suelen dar a éstas la numeración que sus amigos dispusieron para ellas al editar sus *Obras*.

Menos dudas parece ofrecer la no inclusión de dos de las rimas -la que empiezan con los versos *Fingiendo realidades* y *Una mujer me ha envenenado el alma*-, que el genio hispalense marcó con sendas cruces en el listado del *Libro de los Gorriones*. Ya fuera, en efecto, debido a esas señales -de hecho, Bécquer hasta habría tachado los versos de la segunda rima con un par de trazos-, ya por propia decisión de los amigos, ninguna de las dos acabó dentro de la recopilación inicial de sus *Obras*.

No obstante, la tercera y última de las rimas que no fue incluida originalmente en dicho tomo ofrece más incógnita. Aquélla, cuyo primer verso comienza diciendo *Dices que tienes corazón...*, no está marcada en el listado de manera alguna, ni tampoco está tachada como tal. Sin embargo, se quedó fuera de esa primera recopilación de sus *Obras* y tan sólo se puede recurrir a las distintas hipótesis existentes para intentar entender el porqué de dicha decisión. Entre ellas, que a sus amigos pudo parecerles muy moderna, o que en sus versos se ridiculizaba el corazón de la amada, resultando en ambos casos que la rima en cuestión no casaba así con el tono presente en las demás.

Pero sin duda alguna, la variación más interesante que puede encontrarse al comparar el *Libro de los Gorriones* con el tomo recopilatorio es la que puede apreciarse en la rima y longitud de algunos versos. Y es que, para colmo, incluso con el manuscrito delante, resulta complicado determinar con seguridad cuál era la intención final de Bécquer.

De hecho, muchos investigadores se han sorprendido, por ejemplo, de que a lo largo del *Libro de los Gorriones* la letra del autor cambie tanto que prácticamente puedan contemplarse tres caligrafías distintas en él. Sin contar con las numerosas correcciones y añadidos que es posible ver en diferentes rimas.

Por supuesto, lo usual ha sido suponer que tanto dichas modificaciones como el cambio de letra no indican nada, más allá del hecho de que fue el propio autor quien las realizó. Ya fuera intentando hallar siempre la mejor manera de expresar lo que sentía o lo quería comunicar; o porque, según el estado de ánimo o el momento de escribir los distintos textos, la caligrafía le variase inconscientemente.

Sin embargo, el hecho de que el libro estuviese en paradero desconocido durante 25 años, hasta llegar a manos de la Biblioteca Nacional, ha dado óbice a multitud de especulaciones al respecto de la autoría de los cambios visibles en sus páginas. Así como el hecho de que sus amigos, al editar la recopilación de sus *Obras*, cambiaran ciertos elementos de las rimas por propia voluntad. En este sentido, y aunque el estudiante Franz Schneider supusiera en su momento que dichas alteraciones fueron obra de Augusto Ferrán, posteriores investigaciones han determinado que la mayoría corresponden en realidad a Narciso Campillo.

En este aspecto, es notable además el esfuerzo desempeñado por el escritor y especialista en Bécquer, el sevillano Rafael Montesinos, quien, consultando hace tiempo el manuscrito original, pudo apreciar cómo con el paso de los años algunas de las tintas presentes en el *Libro de los Gorriones*

habían ido degradándose y descubrió que, gracias a ello, podía reconstruirse la secuencia temporal en la que los cambios y añadidos habían ido produciéndose.

Todas estas incógnitas y descubrimientos han llegado a constituir un verdadero quebradero de cabeza para los editores y amantes de la obra de Bécquer, a la hora de reeditar sus rimas y otros escritos. Sin añadir que, a lo largo del tiempo, han ido apareciendo algunas obras inéditas o perdidas pertenecientes al poeta que, para desgracia de todos, en más de una ocasión han resultado ser simplemente errores de autoría o directamente falsificaciones. Algunas de estas últimas incluso han seguido incorporándose en ediciones más recientes, aun sabiéndose ya que no pertenecían a Bécquer.

Es por todo ello que el *Libro de los Gorriones* es tan importante, siendo uno de los pocos legados que nos ha llegado de manos directamente del poeta, con el que podemos hacernos una idea de cómo componía exactamente sus obras, fuera cual fuese el tipo de éstas. Y al estar asimismo encerrado en tanto misterio, con cambios de letra y de tinta en su propia génesis, con desapariciones temporales y redescubrimientos casuales, no deja de ser un libro atractivo e interesante, del que podría escribirse -y de hecho así ha sido- más de una obra en relación a él.

Porque hasta su propio nombre ha despertado la curiosidad de los estudiosos. Pues siendo Bécquer un escritor al que siempre se lo ha relacionado con las golondrinas -por más que de éstas sólo escribiera una sola vez en todas sus obras- sigue llamando la atención que él mismo, al darle nombre al libro en el que recoger sus obras, eligiera a esta pequeña, común y frágil ave que es el gorrión para el título.

 /BIBLIOGRAFÍA/

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas*. Móstoles (Madrid): Ediciones AKAL. 2002.

_____, *Obras completas*. Barcelona: Editorial Ferma. 1966.

Ceballos Viro, Ignacio. *Los misterios de Bécquer (1). Las rimas falsas*. Centro Virtual Cervantes, 2011. Artículo digital.

Ceballos Viro, Ignacio. *Los misterios de Bécquer (2). El manuscrito perdido*. Centro Virtual Cervantes. 2012.

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

Montesinos, Rafael. *La semana pasada murió Bécquer*. Madrid: Ediciones El Museo Universal. 1992.



NUEVOS CAUCES PARA LA CULTURA POPULAR: LAS RIMAS DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER EN LAS TARJETAS POSTALES DE HAUSER Y MENET

Marta Palenque
ORCID ID: 0000-0002-6652-8831
Universidad de Sevilla

RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo plantea el interés de las tarjetas postales ilustradas como nuevos canales de la literatura a comienzos del siglo XX. Profundiza en una colección especial dedicada a las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer, impresas por la prestigiosa casa Hauser y Menet. La investigación ofrece nuevas perspectivas sobre el ejercicio de la lectura poética en el siglo XIX.

This article raises the interest of illustrated postcards as new channels of literature in the early 20th century. Further investigation regarding a special collection dedicated to the rhymes of Gustavo Adolfo Bécquer, printed by the prestigious house Hauser and Menet. The research offers new perspectives on the exercise of poetic reading in the 19th century.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Gustavo Adolfo Bécquer, poesía, siglo XIX, Hauser y Menet, tarjetas postales, recepción, difusión de la literatura, historia social.

Gustavo Adolfo Bécquer, poetry, XIX century, Hauser y Menet, postcards, reception, literature diffusion, social history.

En los últimos años las tarjetas postales han merecido la atención y el estudio de los investigadores desde dispares puntos de vista. Es comprensible dado su interés para reconstruir la historia social y del arte, más en el caso de las fotográficas, con instantáneas que reflejan costumbres, técnicas, arquitecturas y paisajes. Ha crecido así el convencimiento del valor patrimonial de estos pequeños impresos en paralelo al auge de la investigación en la historia de la imagen y el coleccionismo.

Las tarjetas postales fueron un vehículo habitual para la comunicación amistosa, administrativa, familiar o sentimental. Hoy han quedado casi olvidadas ante nuevos medios de diálogo en la distancia. En este artículo voy a centrarme en la difusión y recepción de la literatura a través de las postales, un cauce popular y casi inédito al que he dedicado artículos previos, deteniéndome en una colección sobre las rimas del sevillano Gustavo Adolfo Bécquer, impresas por la casa Hauser y Menet hacia 1903. Me remito pues a los inicios del siglo XX, cuando proliferaron estos peculiares documentos, que ahora uso como índices del gusto poético y las preferencias lectoras del público de aquel tiempo.

LAS TARJETAS POSTALES Y LA LITERATURA. LOS EDITORES HAUSER Y MENET

La historia del origen de las tarjetas postales ha sido narrada en distintos ensayos. Nacieron en Viena, en 1869, y se extendieron en años sucesivos a Europa y América. En España empezaron a imprimirse en 1873. Al principio se concibieron como un medio más barato de comunicación comercial y no llevaban dibujos ni imágenes. Desde 1890 se activó la edición y circulación de postales ilustradas que, adoptando el reglamento de la Unión Postal Universal, mostraban una imagen en el anverso y guardaban el reverso para la dirección del destinatario. El texto escrito del emisor debía ir sobre el dibujo o aprovechando márgenes. Este auge coincidió con el desarrollo de la fotografía. Las tarjetas postales de vistas (es decir, con perfiles de ciudades o monumentos) disfrutaron de una enorme difusión y tienen en el presente muchos aficionados coleccionistas¹.

1 La historia de la tarjeta postal cuenta con una creciente bibliografía a partir de Carreras Candi, Pintó, Teixidor Cadenas, Jacquillat y Vollauchek, entre otros, y los artículos que han ido viendo la luz en la *Revista Cartófila*, editada por el Cercle Cartòfil de Catalunya desde 1980. Destaco además los trabajos de Carrasco Marqués, autor de catálogos monumentales de tarjetas ilustradas españolas (*Catálogo 1992*, *Catálogo 2018*, *Las tarjetas*),

La edad de oro de la fabricación y circulación de tarjetas postales se sitúa entre 1900 y 1905, periodo en el que se despertó una verdadera moda, una manía a decir de algunos, por enviar y recibir tarjetas postales ilustradas. La creciente demanda explica las elevadas tiradas, la proliferación de múltiples modelos, el despunte de numerosas casas editoras especializadas y el surgimiento de asociaciones de coleccionismo cartófilo. En tiempos de prosperidad de las técnicas de impresión en la prensa ilustrada, las revistas misceláneas llegaron a editar sus propias series postales; por ejemplo, la catalana *Pèl & Ploma* o la madrileña *Blanco y Negro*. Son verdaderas obras de arte por el primor de la estampación o la calidad del dibujo.

Perpetuando la tradición de almanaques y aleluyas, en las tarjetas postales los versos y las imágenes formaron pareja desde su nacimiento, aunque también se difundieron narraciones en este cauce. Algo obligado por el corto espacio, eran breves textos, en ocasiones aforismos o refranes, poemitas anónimos, sin pretensiones y escritos para la ocasión. Las combinaciones favoritas fueron los pareados, cantares y coplas, estas últimas corrientes en las “tarjetas costumbristas”.

La moda de unir poesía y postales derivó en la confección de pequeñas historietas, en dibujos o en fotografías seriadas y numeradas, que gustaron mucho al público. Los versos se vincularon sobre todo con las llamadas “tarjetas románticas” y las muy populares “tarjetas de niños” o “de fantasía”. Fue costumbre tomar primero las instantáneas para, después, inventar el texto. El mercado extranjero era potente y, desde Francia o Alemania, se distribuyeron tarjetas ilustradas con el espacio reservado a la letra libre y, en España, se sumaba la leyenda (así lo comentan Alonso Laza 98 y Vela Nieto). Muy pronto las casas editoras confiaron a los artistas el diseño de tarjetas para fines concretos (felicitaciones de navidad, cumpleaños...).

Pero, fuera de ese uso circunstancial, las empresas recurrieron a la literatura para sus colecciones, incluso reproduciendo poemas largos enteros o composiciones sueltas de un mismo escritor, que se fragmentaban unidad a unidad. Así actuó la tipografía Hauser y Menet, pionera en la creación de productos postales en España.

Los suizos Oscar Hauser y Adolf Menet regentaron en Madrid, hacia 1892, un taller de fototipia que terminó por aplicarse a las tarjetas postales. Su extensa y heterogénea producción perseguía satisfacer el amplio abanico de gus-

Guereña, López Hurtado, Riego Amézaga y Vela Nieto. Acerca de los antecedentes, Yebes Andrés (remito a la bibliografía final).

tos de los compradores. En 1901 su marca era signo de categoría y prestigio. En la publicidad se indicaba, en diciembre de 1902, la edición de medio millón de tarjetas postales al año.

Según valora Carrasco Marqués en su catálogo de la industria Hauser y Menet (*Catálogo* 1992), el mayor tanto por ciento lo constituye la Serie General (un 70%), compuesta por vistas de ciudades españolas de edición propia, además de algunas sobre toros, tipos o grabados procedentes de *Blanco y Negro*; siguen los encargos de vistas y monumentos para particulares de localidades españolas; y al fin están las series cortas, las más humildes en proporción, entre las que se cuentan las “tarjetas artísticas”, es decir, aquellas que portan dibujos o pinturas, dentro de las que estarían las que califico como “tarjetas literarias”. Entre estas últimas hay colecciones sobre versos de Ramón de Campoamor, José de Espronceda, José Zorrilla y Gustavo Adolfo Bécquer difundidas entre 1901 y 1903 (al respecto, Palenque, “*El tren*”, “*Ephemerá*”, “*Poesía, fotografía*”, “*No me mandes*”, “*Cromos y postales*”).

Incluso se nutren de música; por ejemplo, conozco una serie sobre *La Bohème*, de Puccini. Son pocos los ejemplos de prosa: el *Quijote* de Miguel de Cervantes es la figura estelar (Almarcha, Novo Villaverde). En la época en que el teatro era el principal recurso de ocio, y actores y actrices alcanzaban un reconocimiento popular extraordinario, este género y sus protagonistas fueron mimados en las tarjetas postales de Hauser y Menet (Palenque, “*Fotografiar*”).

BÉCQUER EN LAS TARJETAS LITERARIAS DE HAUSER Y MENET

La empresa Hauser y Menet eligió para sus tempranas colecciones artístico-literarias textos y autores cuyo peso en la cultura popular aseguraba el éxito, permitiendo afirmar –por su presencia en este nuevo soporte– el atractivo que para un amplio lectorado tenían esos nombres y obras, desde el *Quijote* a varios distinguidos poetas de la tradición decimonónica, los predilectos del público. Favoritos como objeto de la lectura, la memorización o como feliz acompañamiento de palabras cariñosas. También como vehículo mismo de esos sentimientos, pues expedir una tarjeta con una rima amorosa de Bécquer sería un efectivo mensaje y excusaría al amigo o amante de redactar frase o pensamiento alguno. Inútil competir con el “poeta del amor”.

Entrando en la descripción del repertorio titulado *Rimas de Bécquer*, me parece conveniente aclarar que uso mi propia colección, muy heterogénea, integrada por tarjetas de procedencia variopinta, a partir de búsquedas y compras en

tiendas de antigüedades y librerías de viejo en un dilatado espacio de tiempo. Es posible localizar colecciones completas de un anterior propietario, vendidas en lote, pero no es este el caso. Unas están circuladas entre los años 1903 y 1907 (es decir, han sido cursadas y conservan sello y matasellos), exhiben el nombre del emisor y la ciudad a la que arribaron e incorporan a veces un texto manuscrito, o solo firma y fecha; otras no circularon, están intonsas y, salvo manchas o pequeñas roturas, añaden nula información para conocer su vida material.

Rimas de Bécquer está estructurada en dos series de 10 postales cada una, editadas hacia 1903 (serie I) y 1904 (serie II). Son posteriores a las de Campoamor (varias series, la más antigua de 1901) y Espronceda (h. 1902) y tal vez coetáneas a las del *Quijote* (h. 1903). En comparación, son raras en el mercado de segunda mano, pero tuvieron una amplia difusión y fueron remitidas tanto en España como en la América hispana (conservo ejemplares distribuidos en Argentina y Uruguay). Están impresas en fototipia, en color sepia, con ilustraciones de Primitivo Carcedo, pintor repetido en las series de Hauser y Menet. Existen ediciones iluminadas en colores. Los dibujos de Carcedo para Bécquer ganan mucho con el color, aunque aquí no pueda apreciarse porque las reproducciones van en blanco y negro.

Son tarjetas anteriores a la reforma postal que tuvo lugar, en España, en diciembre de 1905, cuando la Dirección General de Correos y Telégrafos (Ministerio de Gobernación) reglamentó el “reverso dividido”, quedando un espacio para escribir y otro para los datos postales. Prueba del interés del producto, de esta colección hubo una edición posterior a 1906 (reverso dividido) de la casa MP (Madrid Postal). Esta última circuló hacia 1910-1913.

Muestro la imagen de dos reversos, el primero sin dividir (Hauser y Menet); el segundo, dividido (Madrid Postal):





Cada tarjeta ofrece, en la cara, una rima completa, que cambia de tamaño y colocación para favorecer la amenidad del diseño. La acompaña la ilustración, versátil, muy potente, con gran carga semántica.

A continuación, relaciono las tarjetas distinguiendo las dos series y precisando el primer verso y número de rima objeto de la postal; la reproducción de cada una aparece al final del ensayo. Identifico las rimas con el número de orden, en romanos, que figura en la edición de G. A. Bécquer, *Obras*, 1871.

Empezando por la serie I, es interesante destacar que lleva al frente una tarjeta que hace las veces de portada, con el título, nombre del autor –*Rimas / de / Bécquer*– y un primer poema. La ilustración es una copia del retrato de Gustavo Adolfo obra de Valeriano Bécquer, inscrito en un óvalo que sostiene una figura femenina (la Poesía, la Musa, la Mujer). El ilustrador, Primitivo Carcedo, no ha olvidado el motivo de las golondrinas. Relaciono las rimas y primeros versos:

- 1: “Sabe, si alguna vez tus labios rojos” (rima XX)
2. “No digáis que agotado su tesoro” (rima IV)
3. “Del salón en el ángulo oscuro” (rima VII)
4. “-¿Qué es poesía, dices mientras clavas” (rima XXI)
5. “Besa el aura que gime blandamente” (rima IX)
6. “Los invisibles átomos del aire” (rima X)
7. “En la clave del arco mal seguro” (rima XLV)
8. “Fatigada del baile” (rima XVIII)
9. “Volverán las oscuras golondrinas” (rima LIII)

10. “Sobre la falda tenía” (rima XXIX)

La serie II carece de portada, aunque se copia en la tarjeta inicial la rima primera, situada por los editores de Bécquer, en 1871, como testimonio de su poética. Pero la última tarjeta funciona como conclusión o contraportada, sobre todo por la imagen crepuscular –sin personajes– que ofrece a la contemplación de sus potenciales lectores. Anoto los primeros versos:

1. “Yo sé un himno gigante y extraño” (rima I)
2. “Cendal flotante de leve bruma” (rima XV)
3. “Como la brisa que la sangre orea” (rima VI)
4. “-Yo soy ardiente, yo soy morena” (rima XI)
5. “Si al mecer las azules campanillas” (rima XVI)
6. “Su mano entre mis manos” (rima XL)
7. “¡Qué hermoso es ver el día” (rima LXVII)
8. “Cuando sobre el pecho inclinas” (rima XIX)
9. “Cuando me lo contaron sentí el frío” (rima XLII)
10. “Primero es un albor trémulo y vago” (rima LXII)

UNA ANTOLOGÍA ILUSTRADA DE LAS RIMAS

Las tarjetas postales de series organizan un texto completo difundido de forma fragmentaria, aunque es viable estudiarlas como unidades. En la primera tarjeta puede inscribirse un título, funcionando como portada, y la numeración las identifica como parte de un grupo. En su tiempo se adquirían de distintas maneras: una a una, en cuadernillos o en un pequeño paquete, con título y precio impreso en una faja protectora (al menos fue así en *El tren expreso* de Campoamor y en las de *Don Quijote*).

Como he expuesto en otro lugar, estas series impresas por Hauser y Menet revelan una suerte de canon de la poesía decimonónica y aseguran la permanencia a principios del siglo XX de un gusto poético anclado en el Romanticismo y el Realismo. Igual se comprueba en las antologías y en los surtidos de literatura popular de venta en quioscos en los mismos años y hasta la década de 1930.

La colección completa de *Rimas* brinda al público una breve antología ilustrada de Gustavo Adolfo Bécquer. Cabe imaginar las cartulinas atadas con

un lazo, como un haz de versos susceptible de ser leído página a página, tarjeta a tarjeta; o adheridas a un álbum (algún ángulo roto es signo claro de ese emplazamiento ordinario). Un singular exponente de lo que ahora se denomina un “no libro” o libro alternativo, no sujeto a la forma y manejo del libro tradicional (encuadernado, foliado...) (Martínez Musiño).

Mis tarjetas enseñan huellas evidentes de un uso prolongado. No es posible averiguar la responsabilidad de la selección, puede que a cargo de la empresa. Me parece más raro imaginar que Carcedo eligiese las rimas afines a sus cualidades como pintor.

En este peculiar florilegio se suceden rimas muy conocidas y divulgadas, de metro vario, sobre el amor, la naturaleza y la poesía misma. El breve compendio cifra el entusiasmo, la pena y el sentimiento en su estado más puro, buscando la identificación con el público. En definitiva, el boceto de un poeta que los lectores reconocen sobre todo por su sinceridad, que habla con el corazón en la mano y cuya sangre palpita al ritmo de su escritura. El serventesio de la tarjeta-portada declara el temperamento o la clave de lectura:

Sabe, si alguna vez tus labios rojos
quema invisible atmósfera abrasada,
que el alma que hablar puede con los ojos,
también puede besar con la mirada.

Se echa en falta alguna muy popular, como la que comienza “Cerraron sus ojos” (LXXIII), quizás postergada por ser muy larga o escorar la selección hacia la tristeza y la muerte, cuando aquí se prefiere la melancolía, la emoción sublime.

El peso significativo de la imagen, frente al espacio reservado a los versos, podría hacer pensar que son accesorios y que lo importante es el dibujo. Pero el retrato de Bécquer abre la colección y es su fama y popularidad la que guía el producto editorial. Las pinturas son de sumo valor para calibrar el efecto final y abonan una lectura romántica y sentimental, con inclinación a un pasado ideal; se repiten los rostros femeninos y las parejas en situaciones amorosas, con vestidos de épocas pretéritas. Asimismo destacan los paisajes o detalles florales, el trazo de instrumentos musicales y los restos arquitectónicos. Bécquer como poeta del amor y la naturaleza, en un marco antiguo, de leyenda, en una atmósfera ideal.

Primitivo Carcedo y Martín Saldaña (Burgos, 1856-¿Madrid?) trabajó como ilustrador en periódicos, libros, cromos y tarjetas postales; en 1887 era director artístico de *La Ilustración Burocrática*. Aquí resume su lectura de las rimas en motivos o personajes: la identificación de la Poesía con la mujer y la naturaleza (I, 2), el arpa olvidada (I, 3), el amor que pasa (I, 6), la clave del arco (I, 7), las golondrinas (I, 9), Paolo y Francesca (I, 10), la representación de la Poesía (II, 2), Ofelia (II, 3), la mujer morena (II, 4), las azules campanillas (II, 5), la figura masculina transida de dolor (II, 9), etc. No son sus mejores pinturas y retoman motivos de anteriores colecciones. Sin duda, las que dedicó a *El tren expreso* de Campoamor y *El estudiante de Salamanca* de Espronceda son la cima de su labor como dibujante de postales literarias.

BÉCQUER ¿POETA PARA SEÑORITAS?

Los contemporáneos del poeta apreciaron una sensibilidad femenina en las rimas, juicio que refrendaban las canciones, generalmente para piano o guitarra, que los músicos crearon sobre sus versos para ser interpretadas en los salones burgueses, confiadas por lo común a voces femeninas. Un poeta fácil, de técnica sencilla, que hablaba del amor, un poeta sincero e íntimo que, al cabo, llegó a ser calificado como cursi, adjetivo que se corresponde con la educación femenina burguesa, así como con los rasgos y temas de la poesía en la segunda mitad del XIX (Palenque, *El poeta*). Lo resume Jorge Guillén: “Llega a ser Bécquer el poeta popular por excelencia, el predilecto de las mujeres, y de esas lectoras que buscan, en los versos de amor, no los versos: el amor” (351).

No es mi objeto profundizar en esta lectura del autor, superada por el juicio que lo ha convertido en poeta simbolista, precursor de la lírica moderna. La traigo a colación porque, en gran mayoría, las tarjetas circuladas de mi colección las recibieron mujeres, a veces también fueron las emisoras. Todas las destinatarias son llamadas “señoritas” y podría deducirse que eran jóvenes, aunque éste suponía un tratamiento educado, una fórmula de cortesía ajena al estado y la edad. Son pocas las tarjetas que tienen mensaje, en su mayoría apenas incorporan fecha o firma. Me detengo en su repaso, indicando entre paréntesis el número de serie, en romanos, y de orden, en árabes. Avanzo ahora en una nueva perspectiva, profundizando en la historia social y de la comunicación escrita.

Así, Humberto hacía llegar sus afectuosos saludos a la señorita Ida Eloy, desde Pigüé (Argentina) a Montevideo, el 6 de mayo de 1905 (I, 1), y

añadía unas palabras: “Esta es una colección de 10 tarjetas, probablemente no le guste, en ese caso suspenderé la emisión de las sucesivas”. Lástima no saber si la nombrada dama apreció o no las tarjetas por su portada y despierta mi curiosidad la causa del juicio. Ciertamente, frente a las tarjetas artísticas coloreadas, con lazos, troqueles, palomas, corazones..., muy en boga por entonces, estas resultan pobres. Convenía con él otro emisor masculino, Modesto Bonastre, quien escribía desde Piera (Barcelona), el 6 de noviembre de 1906, a Teresa Casas, afincada en la capital: “Saluda a todos y sírvase decir a su Sra. mamá que cumplo su encargo y creo ya lo tendrá”, se despide y firma, pero apunta en un ángulo: “Llegó el final, creo que ya estará aburrida por ser pesada la colección” (I, 10). Modesto regalaría la serie completa a su amiga, como probablemente hizo también Herminia, en 1903, a Concepción Ruiz, que vivía en la calle Peñuelas, 5, de Sevilla; guardo varios de estos envíos sevillanos (I, 3; I, 4; I, 5; I, 6; I, 7; I, 8; I, 9; I, 10). Las dos amigas se remitían recíprocamente tarjetas, según se desprende de una nota de Herminia: “Te doy mil gracias por la postal que es muy linda: y millón por la dedicación de una colección tan preciosa. Yo no te había enviado antes por el gran número de ocupaciones. Ya está aquí mi madre” (16 de noviembre de 1903). En varias tarjetas Herminia pergeña una dedicatoria y precisa o requiere datos sobre el proceso epistolar: “Linda niñita la de tu postal” 8 (I, 7), “¿Recibiste 7 y 10?” (I, 8), “La que falta ya” (I, 9, noviembre de 1903). Igualmente llegaron las diez tarjetas hasta Julia Pippo, en Buenos Aires, expedidas por un grupo de amigos, o miembros de un club: María Luisa Menzutti, Luisa Safmini, Ángela J. Amato, Carmen Casullo, Pablo Casullo, Graciana Dastuque, Ana C. Casullo, Dominga Lydia y Gelavia Devale le mandaron tarjetas de la serie II entre octubre y noviembre de 1904 (he visto II, 1; II, 3; II, 5; II, 6; II, 7; II, 8; II, 9).

Algunos remitentes se atreven a competir con Bécquer, como Carlos, desde Montevideo, el 10 de abril de 1907, declarando su admiración a María Zulima Ocampos, vecina de Trinidad (Uruguay): “A mi buena Zulima. / La luz pierde su brillo, a lo lejos tú te alegras y mi pena se agranda. / Me imagino que has creído que me había olvidado, no, tu alma candorosa tiene un lugar culminante en mi corazón que con justicia sabe admirar las hermosas prendas morales que te dignifican y esa belleza angelical, gloria y orgullo de los Porongueros². Tu primo falsificado, pero amigo verdadero, / Carlos”.

2 Gentilicio de los nacidos en Flores, departamento de Uruguay. Carlos agregó una coda: “Pregúntaselo a ...”, el nombre está tachado.

En otras tarjetas, sin texto, las obsequiadas son asimismo mujeres: Graciela Martínez (septiembre y octubre de 1903; I, 1; I, 5) y M. Quintana (25 de julio de 1904; I, 1), ambas residentes en Buenos Aires.

En definitiva, mujeres que escriben a mujeres, en mayor número, o caballeros que regalan versos postales a amigas o familiares. Los receptores masculinos son extraños. Insistiendo en la misma conclusión de trabajos previos, no difieren estos resultados de los que ofrecen otras colecciones de tarjetas sobre los poemas de Campoamor o Espronceda, aunque encuentro más destinatarios masculinos en esos envíos. Encaja además con lo que advierto en las tarjetas artísticas y, aunque en menor proporción, de vistas. Se podría inferir que las mujeres formaron grandes colecciones de tarjetas postales, como antaño fueron las propietarias de los álbumes con recortes, pinturas y dedicatorias (un ejemplo en Garófano Sánchez; Minellono). También gustaron de las fotográficas y reunieron las conocidas series Cánovas, obra de Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo, *Kaulak* (Palenque, “*El tren*” 549).

Las tarjetas postales mudaron de aspecto al ritmo del progreso en la alfabetización y la democratización de la cultura, se abarataron y su público aumentó. Terminaron por convertirse en medios de intercambio familiar muy corriente. En los años 40 y 50 hubo más series con Bécquer y las rimas como eje, igual que espacios como el monumento del Parque de María Luisa (Sevilla) –fotografiado desde múltiples puntos de vista– trascendía de su mero valor icónico para alzarse como un símbolo del poeta y la poesía.

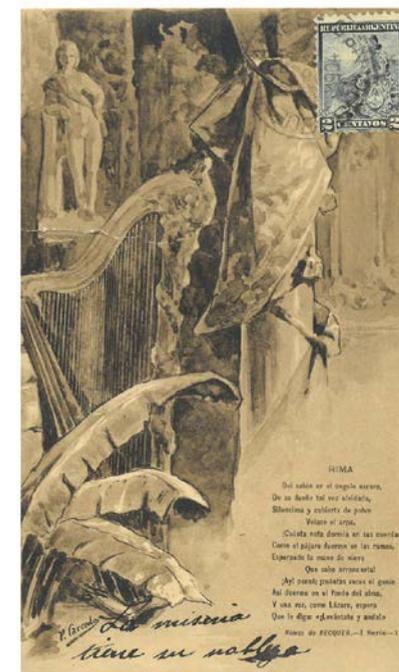
Desde muy pronto, Bécquer fue algo más que un escritor, se alzó como mito y las rimas como símbolo del amor, del amor triste, evocando la estética del fracaso, tanto si aludimos a ediciones populares de su obra, a antologías o cómics. Estos pequeños documentos son algo más que impresos, forman parte de la memoria escrita y en ellos permanece el recuerdo de emociones, ideas y costumbres del pasado. Ayudaron a consolidar la leyenda del “poeta del amor”. Esta colección merece integrar el mercado de la poesía popular, donde no faltan nunca las rimas.

IMÁGENES DE LAS RIMAS EN EDICIÓN POSTAL

Todas las copias remiten a la 1.ª edición de Hauser y Menet, con una única excepción, la tarjeta número 2, de la serie I, que no he localizado. La sustituyo por el ejemplar de MP.



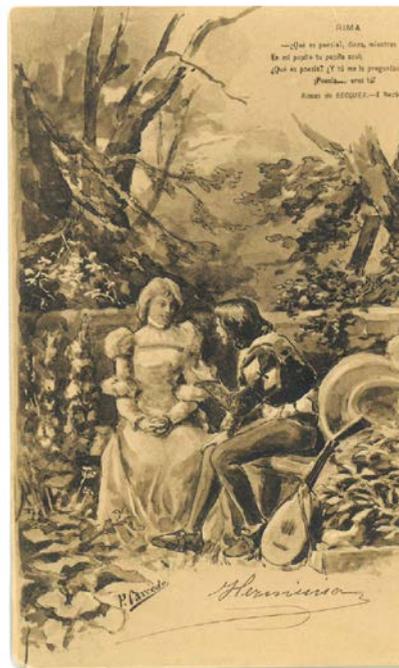
Serie I, tarjeta 1



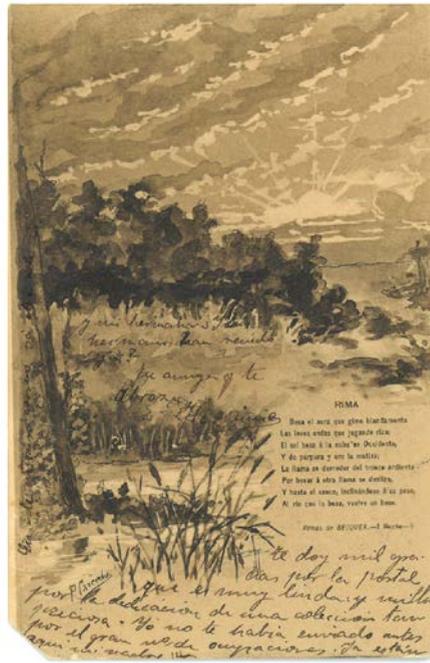
Serie I, tarjeta 3



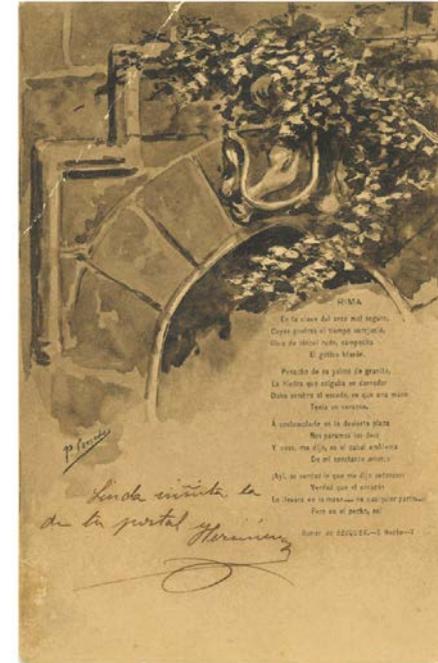
Serie I, tarjeta 2



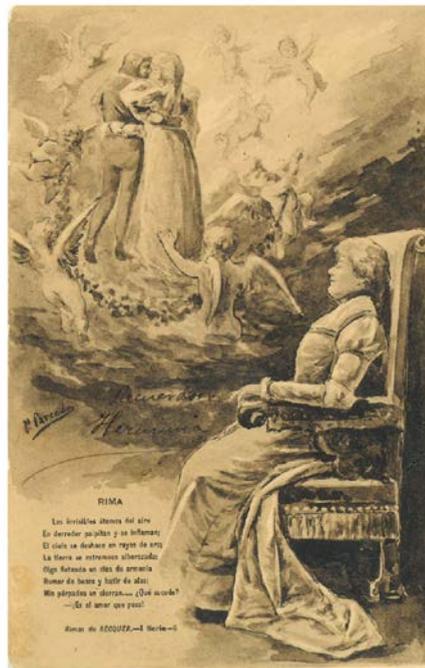
Serie I, tarjeta 4



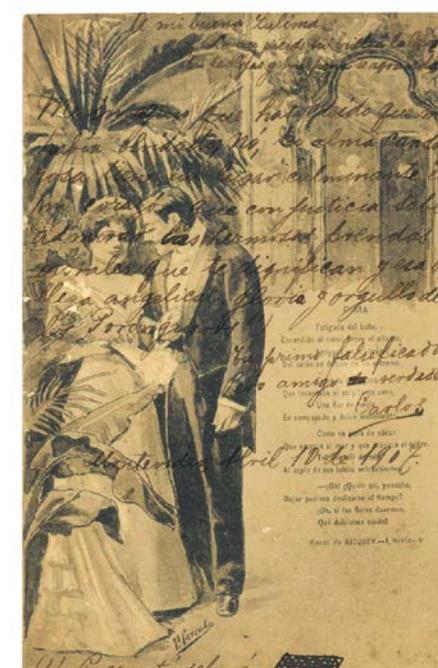
Serie I, tarjeta 5



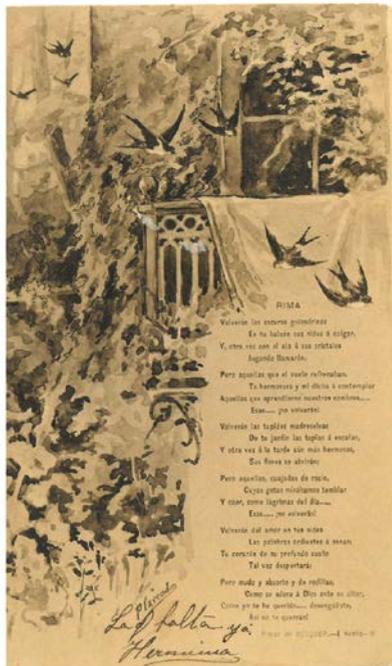
Serie I, tarjeta 7



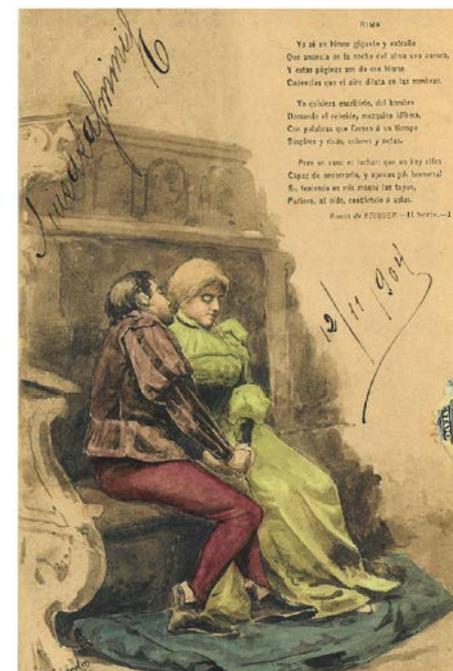
Serie I, tarjeta 6



Serie I, tarjeta 8



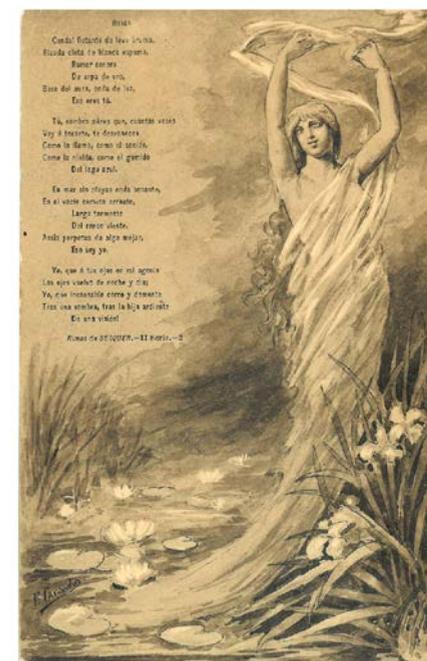
Serie I, tarjeta 9



Serie II, tarjeta 1



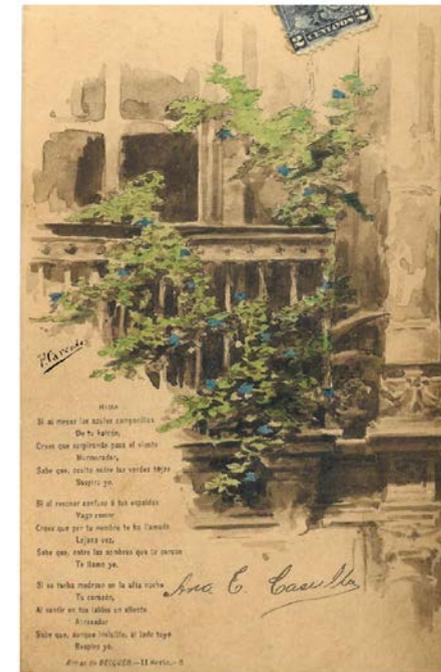
Serie I, tarjeta 10



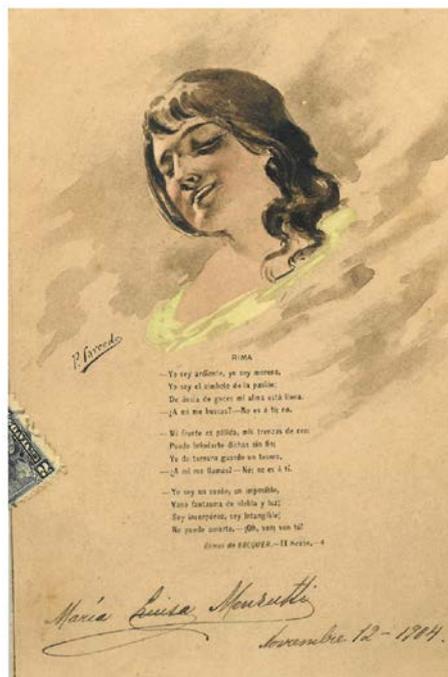
Serie II, tarjeta 2



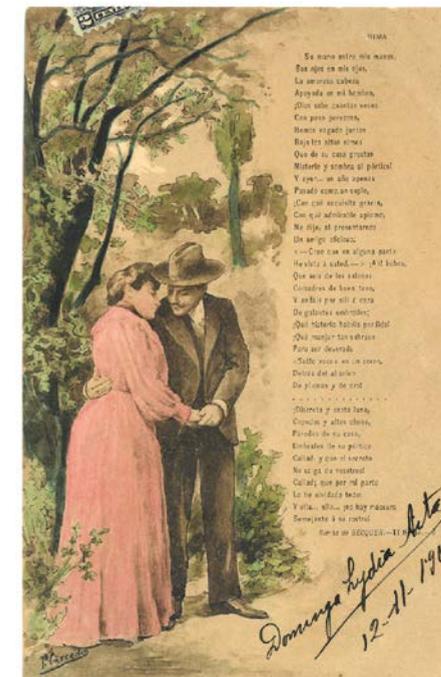
Serie II, tarjeta 3



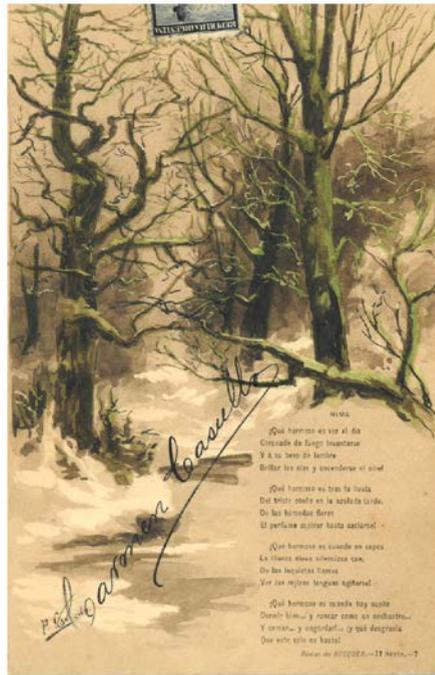
Serie II, tarjeta 5



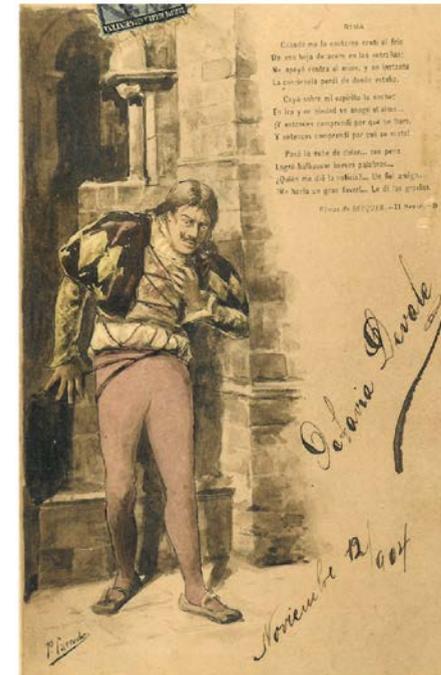
Serie II, tarjeta 4



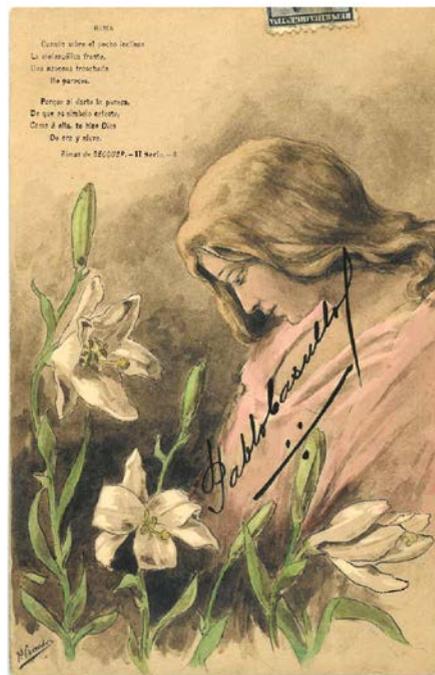
Serie II, tarjeta 6



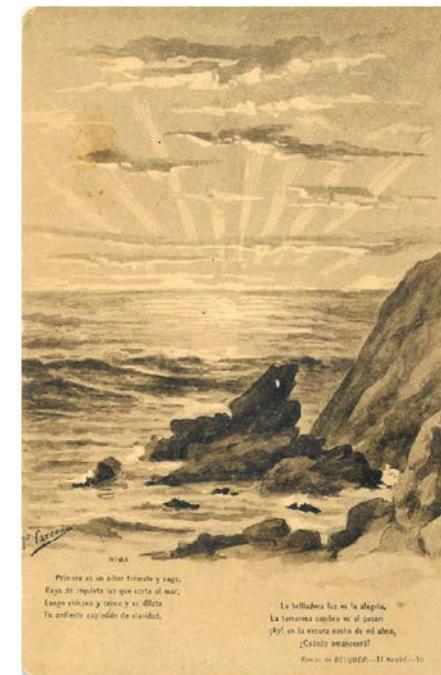
Serie II, tarjeta 7



Serie II, tarjeta 9



Serie II, tarjeta 8



Serie II, tarjeta 10

/BIBLIOGRAFÍA/

Almarcha Núñez-Herrador, Esther. "Retratando al Quijote". *Ínsula*. Dic. 2018: 8-11.

Alonso Laza, Manuela. "La imagen de Santander a través de la tarjeta postal ilustrada". *Santander en la tarjeta postal ilustrada*. Santander: Fundación Marcelino Botín. 1997. 59-112.

Carrasco Marqués, Martín. *Catálogo de las primeras Tarjetas Postales de España impresas por Hauser y Menet, 1892-1905. Vistas, Costumbres, periodismo, Monarquía, Arte, Folklore...* Madrid: Casa Postal. 1992.

_____. *Las tarjetas postales ilustradas de España circuladas en el siglo XIX*. Madrid: Edifil. 2009, 2.º ed.

_____. *Catálogo de las tarjetas postales ilustradas de España 1887-1905*. Prólogo de Assumpta Rafel. Madrid: Casa Postal. 2018.

Carreras y Candi, Francisco. *Las Tarjetas Postales en España*. Barcelona: Imprenta de Francisco Altés. 1903.

Garófano Sánchez, Rafael. *Recuerdo de Cádiz: historia social de las tarjetas postales (1897-1925)*. Cádiz: Quorum Libros. 2000.

Guereña, Jean-Luis. "Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del XX". *Berceo*. 2005: 35-58.

Guillén, Jorge. "La fama de Bécquer". *Hacia "Cántico"*. *Escritos de los años 20*. Barcelona: Ariel. 1980.

Jacquillat, Agathe y Tomi Vol্লাuscheck. *Postales: diseño por correo*. Barcelona: Gustavo Gili. 2008.

López Hurtado, Mariana. *La tarjeta postal como documento. Estudio de usuarios y propuesta de un modelo analítico. Aplicación a la colección de posta-*

les del Ateneo de Madrid. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2013.

Martínez Musiño, Celso. "Del libro tradicional al libro alternativo: formas, materiales y variantes denominativas". *Biblios*. Ab.-jun. 2017: accesible en www.scielo.org.

Minellono, María. "Un álbum de tarjetas postales: poesía, lectores y prácticas sociales en la literatura de 'entre-siglos'". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. 2007: 155-210.

Novo Villaverde, Yolanda. *El Quijote del siglo XX: imágenes satíricas*. Ciudad Real: Universidad Castilla-La Mancha. 2005.

Palenque, Marta. "El tren expreso en cromos y postales o la gloria de Ramón de Campoamor". *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Ed. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez. Santander: ICEL 19 / Universidad de Cantabria. 2011. 543-583.

_____. "El Poeta y el Burgués (*Poesía y Público*)". Sevilla: Alfar. 1990.

_____. "Ephemerá o la sutil permanencia de la literatura. El estudiante de Salamanca en tarjetas postales". *Ínsula*. Ab. 2011: 23-27.

_____. "Poesía, fotografía y tarjetas postales: Campoamor, Kaulak y Lázaro en la serie M de la Colección Cánovas". *Correspondencia sin privacidad: billetes, tarjetas postales y epístolas literarias en la Colección Lázaro*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano. 2013. 75-93.

_____. "No me mandes más vistas: los poetas decimonónicos en las series de tarjetas postales de Hauser y Menet (1901-1906)". *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*. Ed. Álvaro Ceballos Viro. Madrid: Visor. 2014. 271-302.

_____. "Cromos y postales entre dos centurias". *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX*. Ed. Raquel Gutiérrez Sebastián, José M.º Ferri Coll y Borja Rodríguez Gutiérrez. Santiago de Compostela / Santander: Ser-

vizo de Publicacións Universidade de Santiago de Compostela / Editorial de la Universidad de Cantabria. 2019. 467-482.

_____. “Fotografiar la escena a principios del siglo XX: Entre gabinetes, prensa y tarjetas postales (con ejemplos de *Electra* y *Mariucha*, de Benito Pérez Galdós)”. *Ínsula*. Dic. 2018: 20-24.

Pintó, Alfonso. *La tarjeta postal: estética e historia*. Barcelona: Producciones Editoriales del Nordeste. 1953.

Riego Amézaga, Bernardo, ed. *España en la tarjeta postal. Un siglo de imágenes*. Barcelona: Lunwerg. 2010.

Teixidor Cadenas, Carlos. *La tarjeta postal en España: 1892-1915*. Madrid: Espasa. 1999.

Vela Nieto, Ángel. *Sevilla en la tarjetografía postal*. Sevilla: Ediciones Giralda, 1992.

Yeves Andrés, Juan Antonio. *Una imagen para la memoria. La carte de visite. Colección de Pedro Antonio de Alarcón*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2011.

LOS TIPOS POPULARES EN EL MUNDO DE BÉCQUER

Cristina Cruces Roldán

Universidad de Sevilla y Fundación Machado

ORCID ID 0000-0003-4137-2962

RESUMEN / ABSTRACT

Una simbiosis del tono romántico y la mirada realista ante las circunstancias históricas que rodearon a Bécquer tanto en su obra poética como periodística, desde la perspectiva de considerar al romanticismo, costumbrismo y realismo como plataformas hacia la modernidad. En una obra y en una senda vital que mientras huyen del racionalismo ilustrado, reacciona frente a los nuevos tiempos.

A symbiosis of the romantic tone and the realistic look under the historical circumstances that surrounded Bécquer, both in his poetic work and in his journalistic writings, from the perspective of considering romanticism, costumbrism and realism as platforms towards modernity. In a work and on a vital path that, while they flee from enlightened rationalism, it reacts to the new times.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Romanticismo, realismo, costumbrismo, modernidad

Romanticism, realism, costumbrism, modernity

Existe el común consenso de dividir las grandes corrientes estéticas del siglo XIX en dos fundamentales: romanticismo y realismo. Bécquer se situaría en la primera de ellas, por su obra y su propia vida: la del personaje romántico por excelencia. Tal y como se representa en sus fotografías, Gustavo Adolfo Claudio Domínguez Bastida (Sevilla, 1836-Madrid, 1870) es un sujeto individual, el autor poético que busca lo inalcanzable y cuyas estrategias narrativas, modelos de percepción, sensibilidad y hasta sensualidad, nos instalan en el espacio protagonista compartido de lo sobrecogedor y lo emocional. El autor sevillano encarna la etiqueta y la arquitectura literaria características del romanticismo, cuyos inicios han de situarse a finales del siglo XVIII, 1774 con el *Werther* de Goethe; es el poeta que pasa del desasosiego a la euforia a través del amor y de la pulsión de su propio ego, el baluarte de la pesadumbre y de la libertad de un movimiento que, a pesar de todo, llega a España tarde. Para muchos, Bécquer es un “romántico rezagado”.¹

Pero hay otra estética decimonónica que no está apegada a lo sublime, sino a la vida cotidiana con toda su carga de realidad, sus luces y sus sombras. No es el suyo el espacio de la exaltación o el color poético, no el del espanto o el desasosiego, sino el mundo de la descripción objetiva (adjetivo imposible, pero aquí clarificador), que conduce con frecuencia al estereotipo desde el ángulo de la crítica social y, en ocasiones, la denuncia. Es la vía del blanco y negro, no la paleta de amplios tonos, del ocre al pastel, de la excitación, la llama, el paroxismo, el pesimismo y el placer del mundo romántico. Tras los destellos de las escenas de Estébanez Calderón en Andalucía o el casticismo de Mesonero Romanos en Madrid, a partir de los años cincuenta del siglo XIX las tendencias realistas se van imponiendo en las escuelas naturalistas de artes plásticas y los círculos literarios, donde conectando con la novela regionalista y naturalista de los más tradicionalistas (Alarcón, Pereda), y tendrá su estela en los escritores liberales (Pardo Bazán, Clarín, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez).

Mi propuesta es hablar de Gustavo Adolfo Bécquer en su capacidad de combinar, en distintos ámbitos de su feraz creatividad,² el tono romántico y la mirada realista, e incluso crítica, respecto al tiempo que le tocó vivir. Y, desde

1 Una discusión sobre este calificativo puede encontrarse en Estruch, 1995.

2 A pesar de su pereza, aspiración romántica comentada por quienes le conocieron y por sí mismo, y sobre la que tanto escribió: “ennoblece al hombre porque le da cierta semejanza con los privilegiados seres que gozan de la inmortalidad” (“La pereza”, *El Contemporáneo*, 1 de marzo de 1863).

luego, el que recordaba con la añoranza de un pasado perdido. Biográficamente, esta combinación se abre a partir de su primera estancia en Madrid, ciudad que da acogida al poeta sevillano en 1854 de la mano, no del género lírico, sino del periodismo literario del día. Allí tuvo que transitar entre oficios más o menos nobles y el ejercicio de ser “escritor de periódicos”, para tratar de hacerse un nombre en las letras capitalinas,³ mientras había de responder a las necesidades más básicas del ser humano: poco menos que el alimento y el hospedaje, siquiera fuera un día en una pensión y al siguiente en otra distinta, acogiéndose a veces a la probidad y la misericordia de sus patronas. Así fue “el ambiente de la pensión madrileña donde Bécquer se hospedaba, y cuya propietaria era otra andaluza nostálgica—doña Soledad— que “acogía en su casa, sin cobrarles, a los artistas desheredados de la fortuna que llegaban a ella”.⁴

Por lo demás, las exigencias de Bécquer no eran muchas, aunque sí, desde pequeño, sus aspiraciones de celebridad y fama literaria. El relato que hace Julio Nombela en *Impresiones y recuerdos* (1910-1911) sobre aquellos amigos jóvenes (el propio Nombela, Narciso Campillo y Gustavo Bécquer) que en 1853 soñaban marchar a la capital, la pintura que Bécquer hace de Madrid en la imaginación de todos, las reuniones y debates, el pacto final para convertirse “en los poetas más célebres de nuestro tiempo”, ilustran los ideales que perseguían, cuya subsecuente carga de realidad se impondría al cabo.



Figura 1. Gustavo Adolfo Bécquer (1855). M. Castellano. Fotografía del archivo de Rafael Montesinos.

3 Así prefiere llamarlo Montesinos: “Bécquer no era un periodista nato, sino un escritor de periódico, aunque la necesidad le obligase a hacer gacetillas y reseñas” (2005 /1977/: 252).

4 Carrillo Alonso, 1987: 173, citando a Álvarez Quintero, 1973, pp. 26-27.

La propia muerte de Gustavo Bécquer se acoge al mito. Tísico como estaba desde 1858,⁵ falleció por las complicaciones de una bronquitis provocada en su último viaje de vuelta desde la Puerta del Sol a Claudio Coello. Era diciembre de 1870, y nuestro poeta ocupaba en aquella gélida noche la terraza descubierta de uno de los flamantes tranvías de caballos que atravesaban las calles de la capital, transporte novísimo que también reflejaría en sus artículos. La necrológica que publicó Narciso Campillo en *La Ilustración de Madrid* sintetiza las penalidades, la brevedad y las frustraciones que se atribuyen a la biografía de Bécquer en un elocuente párrafo que solo pretendía...

[B]osquejar el cuadro de una vida, cuyos hilos rotos flotan al acaso, de una vida que fue solo una mañana tempestuosa, aunque anunciaba ser un medio día espléndido y una serena y luminosa tarde [...] [Una vida de] días sin pan, noches sin asilo y sin sueño, padecimientos físicos y congojas morales, en la eterna lucha del genio desamparado por salvar las frías barreras que de todos lados cercan y encadenan su vuelo (Campillo, 1871: 2,3).

La condición económicamente penosa del poeta se ha puesto en tela de juicio en investigaciones más recientes, con el propósito de matizar este perfil tal vez demasiado imaginario al que contribuyeron las semblanzas póstumas de sus propios amigos. Las peores penalidades del Bécquer madrileño se vivieron entre el otoño de 1854 y finales de 1859, pero cuya suerte fue cambiando, participada de un ejercicio profesional fecundo e inmerso en los acontecimientos del día (Tobella, 2020). También su intimidad se propone menos distorsionada por el platonismo, más cruda y carnal.⁶ Una perspectiva más afinada de su vida se acompaña de otra sobre su estética literaria, para devolver un retrato más fiel del artista que fue mucho más que un poeta. Junto a las leyendas históricas

5 O sifilítico, según otros: “Una mujer me ha envenenado el alma / otra mujer me ha envenenado el cuerpo...”.

6 Entre otros datos que cabe mencionar, tal vez anecdóticos, contamos con las estrofas de juventud “¡Oh!, coño entre los coños escogido” escritas en el libro de cuentas de su padre, o la asignación, en las reuniones ya citadas junto a sus amigos Nombela y Campillo, de un porcentaje del presupuesto para “amores” (20.000 de 270.000 reales) en el soñado viaje a Madrid (Montesinos, 2005/1977/: 150). Los episodios acerca de su relación matrimonial narrados por su sobrina Julia, incluidos los enfrentamientos violentos en Noviercas, o la enigmática frase con la que Gustavo quemó en una bujía, dos días antes de morir, parte de sus escritos delante de Ferrán “porque sería mi deshonra” (Moreno, 1895: 116), se interpretan en el mismo sentido.

donde cada descripción de ambientes es no más que una transportación hacia la tragedia y nos conduce a la congoja y las narraciones extraordinarias —por utilizar la expresión de su gran coetáneo Edgar Allan Poe (tan cercano con su versión trágica del mundo legendario, ora en andaluz, ora orientalista, ora devoto del mundo medieval)—; junto al gran autor de las rimas, tan necesitadas del verde de la pupila, del idilio femenino, de los paisajes, de los sonidos, de “los fieles difuntos y la gota de rocío, las bellezas de la arqueología cristiana y las cuerdas del arpa, la lágrima furtiva y la risa o el llanto, el mar tempestuoso y el atardecer ensañado... y otros muchos elementos temáticos de varias tradiciones poéticas que él supo integrar en su visión del mundo” (Romero Tobar, 2014:15); junto a sus ficciones fantásticas y su prosa poética —posiblemente, poesía al cabo—, hallamos a un hombre versátil, narrador bromista o acongojado, escritor, pintor, músico, enamorado del arte y de la vida misma, atento a la noticia y la pista informativa, cercano al pueblo y afinado sintetizador de tipos humanos.

ROMANTICISMO, COSTUMBRISMO Y REALISMO COMO PLATAFORMAS HACIA LA MODERNIDAD

Comprender la versatilidad del creador implica situar al hombre en su contexto. Gustavo Adolfo Bécquer asistió al ejercicio de distanciamiento con que el romanticismo abandonó los rigores ilustrados y afrontó las dos grandes revoluciones, burguesa e industrial, del siglo XIX. Presenció como hombre, y participó como artista, de la apuesta por la fascinación y las pulsiones irracionales, huyendo por tanto del racionalismo ilustrado y reaccionando frente a la modernidad. Pero, además de caberle el indiscutible mérito de abrir una nueva vía para la poesía desde su atalaya tardorromántica, Bécquer vivió, por edad, una centuria marcada por dos acontecimientos políticos y sociales de gran calado. El nacionalismo, por un lado, supuso una insistente búsqueda de orígenes legendarios y mitificaciones exaltadas para los procesos de construcción de los modernos Estados-nación, a menudo mediante la idealización histórica, tan presente en su obra. Fueron Gustavo también contemporáneo, sin absorberla, de la ideología que envolvió la geopolítica colonial y la dominación de pueblos y países meridionales, paradójicamente acompañada de la mirada curiosa a cuanto de singular pudieran tener en sus costumbres exóticas, sus rituales ancestrales o su estética orientalizante. Y acompañada de del proselitismo civilizatorio que impusieron la clasificación naturalista, el evolucionismo y el racismo científico.

Este tiempo de idealismo identitario utilizó arquetipos y caracteres nacionales como clichés, de apariencia filosófica u ontológica, que funcionaron como proyección contrastiva, política e intelectual en la construcción del “otro” y del “nosotros”. En su versión española, estos movimientos se materializaron en una polifonía de miradas internas. La primera de ellas, a la que Bécquer no sabemos si concedió sus lecturas, fue la de los viajeros y cronistas que encontraron en el sur el cercano color local que proporcionaban el medievalismo historicista (en Andalucía el pasado árabe), desfiladeros y montañas escarpadas, la recurrencia primitivista hacia los gitanos o la sumisión escópica a las bailarinas de esta tierra suya, convertida ya en la segunda mitad del XIX en metonimia de España. En 1830, Víctor Hugo lo afirmó en sentencia: “España es todavía el Oriente; España es medio africana, y África medio asiática”. Con los libros de viaje, aquellos viajeros románticos difundieron una admiración —que convivía a menudo con la displicencia y hasta el desprecio— hacia los personajes pintorescos, agitanados, populares, majos y toreros. Todos ellos forjaron y reprodujeron el mito romántico sobre Andalucía, convertida así en un “oriente posible”, en un “exótico europeo” único, expresión de las pasiones, pero más cerca que el oriente real. Trabajos y proyectos sobre el patrimonio artístico español, su estudio histórico y riesgos de desaparición, y, en otro ámbito, las descripciones que hace de la bolera “La Nena” (1862) o del “La Feria de Sevilla” (1869), por citar sólo dos casos, dan cuenta del idealismo tradicionalista de Bécquer.

La segunda mirada se movió entre dos vías de popularismo emparentadas pero opuestas: el costumbrismo y el folclorismo. Ambas fueron de factura netamente nacional, en particular las que dibujó el majismo, “una práctica transgresora que tampoco cuestionaba el orden social y que nacía precisamente del juego de seducción despertado entre la élite y la alteridad de un pueblo que podía convertirse por ello en objeto de deseo” (Andreu, 2016:

59). El costumbrismo fue una opción fácil, que en literatura daría lugar a una larga ristra de novela, crónica, teatro y articulismo e inundó las artes plásticas y escénicas, desde la avalancha de pinturas y grabados destinados al adorno y el *souvenir* hasta la herencia de la tonadilla y el teatro menor.

Aun sin la difusión que alcanzara el costumbrismo y, desde luego, carente de su vitola tipista, la concentración de la mirada en “lo popular” se materializó en el folclorismo finisecular. Desde la década de 1860 se estaba abriendo en España un impulso de estudios del folclore que en Andalucía tendrá como egregio resultado —no significa exitoso en sus efectos, ni sectarios ni económicos— la

figura de Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”. Influenciado por la vía paterna (Antonio Machado Núñez), que bebió sucesivamente del krausismo y del darwinismo y de la combinación erudita del *Volkgeist* hederiano, más ontológico, y, sobre todo, el *Folk* inglés, profundamente particularista (Cruces, 2020), Demófilo atendió por primera vez a la cultura popular y a la tradición oral con aspiración científica.⁸ Fue la escuela del folclorismo sevillano una aventura de tono intelectual y ecuménico, tal vez anecdótica en el contexto intelectual del momento, que Bécquer no habría llegado a conocer estos trabajos de primera mano, a pesar de que se distanció de ellas apenas unas décadas. Nuestro autor nace en 1836 y muere en 1870 (Demófilo en 1846 y 1893), un año antes de la creación de la Sociedad Antropológica Sevillana (1871) y uno después de que iniciara su andadura la *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias* (1869-1874), de la que Demófilo participó activamente.

Aunque la marcha de Bécquer Madrid y la falta de proyección real del movimiento folclorista habrían hecho difíciles los contactos directos, son obvias las conexiones entre Demófilo, Agustín Durán, Augusto Ferrán y el propio poeta, que impregnarían a su vez la obra de los Machados nietos-hijos Antonio y Manuel. La admiración por las expresiones tradicionales del pueblo se adivina en la producción becqueriana, con su coleteo nacionalista antifrancés, popularizante y tradicionalista, fuera reacción al afrancesamiento, al cultismo excesivo o a la urbanización y la industrialización incipientes. Ese afecto por la sencillez del pueblo, su condición libre y creadora, el mundo rural, las prácticas y costumbres campesinas, se pondrá de relieve en los viajes de Gustavo y su hermano Valeriano por varias regiones de España, donde describirán con la pluma y el dibujo sus tipos populares, en “un caso de fuerte afinidad espiritual entre dos creadores que actúan, además, sobre referentes conocidos por ambos” (Palomo, 1981: 84).

La tercera pata de este banco “nacional” fue la crítica al atraso irreversible —según parecía— del país. La enarboló una parte de la intelectualidad española, y en pocas décadas tornaría el regeneracionismo finisecular que sólo en su germen Bécquer pudo llegar a conocer. Sería una posición de fuerte censura a lo que de rémora del pasado y cortocircuito a la modernidad tenía la España de tipismo y la pandereta.

Ambas corrientes, crítica y ensalzatoria, acerca de lo tradicional-popular (o popularizante) marcaron en Gustavo Adolfo Bécquer un tiempo de búsquedas y confluencias.⁷ Eric Hobsbawm ha puesto de relieve la contradicción de fondo

⁷ Eric Hobsbawm ha puesto de relieve la contradicción de fondo de estos fenómenos de

de estos fenómenos de recuperación tradicionalista, tan frecuentes en Europa y profundamente apegados a los movimientos nacionalistas, las conexiones de esta simbología colectiva y de unificación nacional con las minorías de clase media y alta, y el frecuente desconocimiento de los mismos por la comunidad (Hobsbawn, 1984). que tuvo en el pueblo su centro y foco. Parte fundamental de este anclaje teórico se sitúa, elevándolo a la poesía o a la ambientación de sus leyendas, en el alma del pueblo romántico; otra, vinculada al periodismo y la narración, se dirigirá a la descripción realista e integrará en ella al mundo popular, anclándose en una visión muy personal del cuadro y el tipo de costumbres, objeto literario y periodístico donde se conectan desde el rigor de Pérez Galdós a la frivolidad cómica del viñetismo. Todo eso estará en el Bécquer que va más allá del poeta, cuyo mundo popular ensambló, como decimos, diversos mimbres. El investigador Rogelio Reyes ha sabido resumir el punto de partida:

Porque la fascinación que desprenden las Rimas y el cliché de poeta ensimismado de Gustavo Adolfo no pueden hacernos olvidar que en él había también una faceta práctica y activa, de periodista y de folklorista, de amante de la recién inventada fotografía y de la música, de las modernas técnicas litográficas, de las fiestas populares, de la tradición y de la historia, y en suma, de todo aquello que por una parte apuntaba al pasado (patrimonio que había que conservar) y por otra al futuro (las conquistas técnicas de su siglo que había que aplicar). También en ese terreno Bécquer fue un hombre de vanguardia, el primero que aplica en nuestro país la fotografía al libro en su Historia de los templos de España, y que da impulso a las revistas ilustradas. Podría decirse que fue un pionero de la actual prensa de la moda y el corazón (Reyes, 2010: 280).

POESÍA, MÚSICA Y DIBUJO.

EL AUTOR INDIVIDUAL EN LA FAMILIA DE ARTISTAS

La poesía es el primero de ellos, el más evidente y reconocido. Aun mínimamente —no es momento de profundizar en ella— es preciso relacionar

recuperación tradicionalista, tan frecuentes en Europa y profundamente apegados a los movimientos nacionalistas, las conexiones de esta simbología colectiva y de unificación nacional con las minorías de clase media y alta, y el frecuente desconocimiento de los mismos por la comunidad (Hobsbawn, 1984).

la obra poética de Bécquer y la poesía popular, cuya fiebre recopilatoria en forma de colecciones y cancioneros conoció de cerca. Precedentes como Don Preciso, Valladares y Ateide, y coetáneos como, entre otros, Fernán Caballero, Segarra, Lafuente o el propio Machado y Álvarez, dieron cuenta del interés por acopiar diversas manifestaciones de producción oral (coplas, cantares, refranes, costumbres, cuentos, y, sobre todo, el romancero), punto de mira de una búsqueda que compartía afanes historicistas y autenticistas: “lo popular” como “lo incontaminado”. En paralelo, surgió un estilo de producción poética culta que recogía el modelo de breve estrofa que caracterizaba la lírica popular. Tal fue el espacio inspirador para Bécquer, que la consideraba la síntesis de la poesía; de ella tomó una estructura y un sentido poético, bien que trascendiéndolos y mudándolos en plataforma de salida de lo que llegará a ser la poesía moderna.⁸

El autor glosa la importancia que el cantar del pueblo tiene para el “alma” de la poesía verdadera en su célebre prólogo al libro de poemas de su reciente amigo Augusto Ferrán *La Soledad* (1861), donde termina aclamando: “¡La soledad!”, “el cantar favorito del pueblo en mi Andalucía”:⁹

Leí la última página, cerré el libro y apoyé mi cabeza entre las manos. Un soplo de brisa de mi país, una onda de perfumes y armonías lejanas besó mi frente y acarició mi oído al pasar. Toda mi Andalucía, con sus días de oro y sus noches luminosas y transparentes, se levantó como una visión de fuego del fondo de mi alma [...]. Sevilla, con sus rejas y sus cantares, sus cancelas y sus rondadores, sus retablos y sus cuentos, sus pendencias y sus músicas, sus noches tranquilas

8 Para López Castro, “en la sensibilidad artística de Bécquer, historia, tradición y poesía se identifican; [que] lo popular, al proceder de un poeta culto y ser un arte de selección, basado en la observación, en la exactitud y en la síntesis, hace aflorar la voz de una tradición en continuo dinamismo [...] Si Bécquer consigue crear una nueva tradición poética, es porque supo abrevarse en los cauces de la canción popular, la andaluza y la germánica, combinando los más variados elementos hasta convertirlos en expresión auténtica” (2004: 419).

9 Se trata del texto base para su primera publicación en *El Contemporáneo*, domingo 20 de enero de 1861. De él afirma Carrillo “El texto es todo un manifiesto andalucista, donde la afirmación del pasado se une al recuerdo liberador de un mundo paradisiaco [...]. El hilo conductor que mueve todo ese manifiesto de Bécquer es el elogio de la copla popular y —con él— la definición del propio mundo poético becqueriano” (Carrillo Alonso, 1987: 153).

y sus siestas de fuego, sus alboradas color de rosa y sus crepúsculos azules [...]. Sevilla, con todas las tradiciones que veinte centurias han amontonado sobre su frente, [...] 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 torné en fin con mi espíritu a vivir en la ciudad donde he nacido y de la que tan viva guardé la memoria [...]. El pueblo ha sido y será siempre el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones [...]. Una frase sentida, un toque valiente o un rasgo natural le bastan para emitir una idea, caracterizar un tipo, o hacer una descripción. Esto y no más son las canciones populares. Todas las naciones las tienen. Las nuestras, las de toda Andalucía, en particular, son acaso las mejores (Bécquer, 2006 [1861]: pp. 25-26, 28-29).

Influenciado o no por lo que se ha llamado “el germanismo de la poesía española”, recursos como la concentración, la sencillez, la sustantivación recurrente, el uso de estribillos, la repetición en forma de paralelismos o anáforas, han sido puestos de manifiesto en muchas rimas becquerianas, bajo cuya idea subyace lo escrito en el prólogo citado: frente a la “poesía magnífica y sonora”, hay otra “natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desbarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía”. La poesía popular.

Se ha afirmado que de la época de viajes de los hermanos Valeriano y Gustavo, conoció este “muchos cantares en los que inspiró alguna de sus Rimas” (Pineda Novo, 1971, citado en Esteban, 1991:15). Romero Tobar apela a los rasgos del habla conversacional, “que el propio escritor subraya mediante alusiones explícitas a los latiguillos”, frases hechas, hipérbatos, antítesis, énfasis emocional (“¡Por piedad! ¡Tengo miedo de quedarme/ con mi dolor a solas!”), o las troquelaciones, expresiones y usos del lenguaje coloquial que se combinan hábilmente en la prosa con la ironía y el humor y “aproximan las rimas a una poética de la aniquilación ornamental” (2014: 10-11). Aspectos como la sencillez del mensaje directo, el coloquialismo, la desnudez de artificios, los esquemas métricos y la coincidencia de temas (desengaño amoroso, fuerza del destino) se han puesto de manifiesto para defender incluso una “clave flamenca” que “permite que se puedan cantar muchas de sus Rimas de forma natural, sin artificio” (Robles, 2018: 24). Al decir de Montesinos, “Hay mucho dramatismo, mucho ardor meridional, mucho *cante jondo* en las *Rimas*” (Montesinos, 2005 /1977: 108).

Pero la inspiración popular influenciará también el articulismo periodístico y las leyendas, donde son frecuente la caracterización de los tipos, la descripción de ambientes, o incluso las mezclas entre el habla coloquial y el lenguaje poético. Sus trabajos para zarzuelas y juguetes cómicos como *La novia y el pantalón* (1856) y *Las distracciones* (1859, ambos con Luis García Luna) patentan, además del contenido jocoso o dramático propio del género del teatro lírico español, una excelente factura literaria y un ritmo que deben considerarse precursores de las rimas (Tamayo, 1949; Matas, 1979; Espín, 2011). En estos, seguramente, libretos de rentabilidad escasa, pero ventajas prácticas, hallamos estrofas de romances y redondillas, y una ambientación de espacios y acciones que evoca el mundo popular. Bajo el seudónimo de Adolfo García, y con música de Antonio Reparaz, Bécquer escribirá *La venta encantada* en 1857, publicada en 1859 y estrenada ya tras su muerte. El paisaje romántico, que se yergue agreste y desafiante en el primer acto, se complementa en el segundo con una ambientación plenamente costumbrista:

La acción tiene lugar en uno de los puntos más escabrosos de Sierra Morena. En el fondo, montañas practicables, quebradas y unidas entre sí por un puente rústico. Perdiéndose en lontananza y cerrando el paisaje, los picos de la cordillera [...].

[P]atio de una venta de la Mancha. [...] El ventero y unos cuantos estudiantes, arrieros, mozos y mozas de la venta, que hacen corro, beben y bailan al son de un guitarrillo al compás del cual canta uno de los circunstantes las siguientes coplas... (citado en Espín, 2000: 62).

Un segundo campo de conexiones de Gustavo Adolfo Bécquer con lo popular se sitúa en la música, que ocupó parte de sus colaboraciones en *El Museo Universal* entre enero y julio de 1866.¹⁰ No hablamos de la musicalidad estrictamente poética de Bécquer, tan rompedora con el formalismo de sus predecesores y que llevó a Juan Ramón Jiménez a sentenciar: “La Rima breve, Bécquer, el hondo son” (1987: 50, citado en Reyes, 2010: 287). Nos referimos a la afición que tanto Gustavo como su hermano Valeriano compartieron hacia la música, heredada posiblemente de un ambiente familiar propicio. No debe ser casuali-

10 Para la relación del poeta con la música, ver el estudio monográfico de Amy Liakopoulos (2015)

dad que, en los dibujos donde José Domínguez Bécquer retrata a sus hijos, aún niños pequeños, represente a Valeriano tocando la guitarra (Figuras 2 y 3). De este escribió Gustavo: “Era gran aficionado a la música; la sentía y hacía entre los sonidos y el color unas comparaciones verdaderamente hermosas”. Contamos con la afición demostrada de Gustavo Adolfo a la ópera,¹¹ y Julia Bécquer, hija de Valeriano Bécquer, recuerda que su padre, “al caer la tarde cuando dejaba sus pinceles, se sentaba en el patio con su guitarra, acompañándose con los cantares de su querida Sevilla y de la Sevilla de sus antepasados”. Devuelve a la memoria a Augusto Ferrán, su presencia en reuniones en la intimidad doméstica, llenas de música y teatro, y rememora unas navidades recientes, celebrada con toda la familia, donde Valeriano y Gustavo Adolfo estuvieron interpretando “los bailes y cantos al estilo de Sevilla”:

Mi padre, al caer la tarde, cuando dejaba sus pinceles, se sentaba en el patio con su guitarra, acompañándose con los cantares de su querida Sevilla y de la Sevilla de sus antepasados [...]. A veces la flauta —que tocaba muy bien— sustituía a la guitarra. En las noches de invierno, hasta la hora de la cena, Gustavo, para entretenernos al calor de la chimenea, nos contaba cuentos fantásticos de brujas y encantadores que no tenían fin, pues cada noche nos relataba una parte [...].

Luego de la cena y los dulces quedaba la parte indispensable en una noche como aquella; quedaban los bailes y cantos al estilo de Sevilla, y aquí nuestro gozo y alegría de todos cantando [La Tarara]. Después el baile de *La Carrasquiña* (Bécquer, 1932: 86-87).

11 Recuerda Julia Bécquer en sus memorias: “pasábamos muy agradables ratos oyendo las piezas de una gran caja de música que poseía y otro instrumento llamado clavicordium, que al levantar la casa por muerte de Marcelino regaló Ramón a Gustavo; acompañándose con este instrumento solía Gustavo cantar algún trozo de ópera, pues tenía mucha afición a este género musical. La esposa de su hermano Estanislao, doña Adelaida Cabrera, contaba con admiración que siendo muy niño, cuando le llevaban al teatro de San Fernando, entonces de la Ópera, en Sevilla, le preguntaban al día siguiente qué había visto y oído, a lo que acto seguido, sentadito como estaba en una silla, con los pies puestos en el palo de ésta por no llegarle al suelo, y con los libros debajo del brazo al regreso del colegio, se ponía a cantar la ópera que había oído” (Bécquer, 1932: 82).



Figuras 2 y 3: *Gustavo Adolfo niño* *Valeriano Bécquer niño* (1838c). José Domínguez Bécquer. Legado de D. Antonio Rodríguez Moñino, Real Academia de la Lengua, Madrid.

De oído capaz, Gustavo fue hábil para los instrumentos burgués y popular por excelencia: el piano y la guitarra. Narciso Campillo escribió que “en música y en pintura hubiera sido más grande que en poesía. Dibujaba muy bien, y en el piano y aún con las púas de un peine grande (sujeto entre los dientes) tocaba cosas increíbles, sobre todo no sabiendo música” (cit. en Montesinos, 2005 /1977/: 82). Valeriano lo retratará en 1858 tocando el arpa y en 1864 (?) tañendo la guitarra en una taberna, a la izquierda de una escena de baile localizada en Ávila (Figuras 4 y 5).



Figura 4. *Gustavo Adolfo Bécquer* (1858?). Valeriano Domínguez Bécquer. Museo de Artes Decorativas, Buenos Aires.



Figura 5. *Ávila. El baile de la taberna*. Valeriano Domínguez Bécquer.

Fuente: *Ávila dibujada*, parte 5. Ayuntamiento de Ávila

[<http://www.avila.es/ciudad/publicaciones/category/28-avila-dibujada>].

Dibujos reproducidos a partir de cliché fotográfico y de grabado de Mariano Ovejero

Intercalada con poesía, prosa poética y música, existe aún una representación más de lo popular en la obra becqueriana que ha sido desatendida, tal vez por el brillo de su obra poética. Es tiempo de reclamar el trabajo de artes plásticas menores de Gustavo Adolfo Bécquer, del que han quedado algunos ejemplos; pocos, pero suficientes para demostrar el gozne que define su creación: se ancla en el costumbrismo del tiempo primero que le tocó vivir, y anticipa corrientes de modernidad. En efecto, las influencias fundamentales en el trabajo de Bécquer como dibujante —de gran calidad, por cierto— provienen de la escuela costumbrista andaluza. En paralelo a la madrileña, se desarrolló básicamente entre las décadas de 1830 y 1870, aunque egregios pintores anteriores ya habían hecho uso de las referencias populares, como se puede comprobar en los cartones de Goya, sus escenas campestres y de fiesta popular. No fue la costumbrista una escuela exclusivamente nacional, pues tuvo también “las lógicas influencias de los pintores viajeros que visitaron España” (Peláez, 1998:107), pero fue en nuestro país donde se construyó una corriente artística reconocible, sin aspiraciones críticas o reformistas, sino más bien blandas y conservadoras. Temáticas inocentes o del gusto común inundaron obras de mayor o menor formato con personajes populares, escenas de bailes y cantes, vida cotidiana, fiestas y mesones, ventas, ventorrillos, posadas, casas de vecinos, patios y tabernas, pero también vistas, encuadres paisajísticos, ciudades o iconografía monumental, destinadas a colecciones, adorno doméstico o reclamo como recuerdo turístico. En apenas unos años, esta producción mutaría en

un primitivo mercado fotográfico de autor, como las colecciones de Laurent, Beauchy o Rafael Garzón.

El parentesco determinó el conocimiento directo de la escuela de costumbres por parte del poeta en la persona de su padre, José María Domínguez (Inchausti) Bécquer. Y, sobre todo, en la de su tío Joaquín, primo de aquel y con quien compartió apellidos,¹² además de Valeriano Domínguez Bécquer, hermano y compañero de vida. De la obra paterna cabe reseñar álbumes de dibujo, ilustraciones, acuarelas, aguadas y algunos cuadros, muchos de ellos destinados a la venta fuera de España, como sus aguadas (numeradas), que vendía en Cádiz a un corresponsal para su distribución en Inglaterra. De ahí las dificultades de localización que todavía hoy presentan (Piñanes, 1993). Una gran parte de estos trabajos incluían tipos populares como majas vistiendo mantilla, majos tocando la guitarra, bandidos portando trabucos, bailaoras y otros clichés regionales, resumidos también en las ilustraciones de los álbumes parisinos y londinenses de finales de los años treinta *Costumes espagnoles*, *Costumes historiques de ville ou de théâtre et travestissements* y *The andalusian annual of 1837*, o del *Álbum sevillano*, *Colección de vistas y de trajes de costumbres andaluzas* (Sevilla, 1838). En la obra *La lira andaluza. Colección de poesías contemporáneas por Manuel Tenorio* (1838), el compendio de tipos populares da cuenta del plebeyismo del que hace gala el viajero Richard Ford en su serie de retratos “como majo serio” en 1832. Durante la década de los cuarenta, José Domínguez Bécquer difunde las escenas de costumbres en dibujos para el primer tomo de *España artística y monumental. Vistas y descripciones de los sitios y monumentos más notables de España* (París, 1842, 1844 y 1850, escrita en español e inglés). Además de estos temas populares y tipistas, José Domínguez Bécquer destina sus habilidades al reflejo monumental, con retratos, vistas urbanas, como las vistas de la Catedral de Sevilla, y dibujos y óleos que reproducen los trabajos de la clase popular andaluza y madrileña, sus fiestas, cantes y bailes.

Más conocida y reputada fue la obra de Joaquín Domínguez Bécquer (Sevilla, 1817-1879), quien, en sus 72 años de vida, llegó a ser preceptor de los

12 Según la genealogía investigada por Eduardo Ybarra Hidalgo, Joaquín fue hijo de Manuel María Domínguez Bécquer y de María de los Dolores Puertas, con lo que adoptar el segundo apellido de su abuela paterna sería una decisión personal, opción que compartió con otros miembros de la familia, incluido Gustavo. Así aparece en el censo sevillano de 1873, bajo la profesión “Bellas Artes”. Su nombre completo sería Joaquín Domínguez Puertas (Ybarra, 1991).

hijos de los duques de Montpensier, y fue ampliamente reconocido en la alta sociedad. A él debemos un retrato indispensable de Alberto Lista, que tanta influencia tuviera en nuestro autor. Joaquín enseñaría a pintar a su sobrino Valeriano, huérfano de su primo José desde 1841, y entre ambos formaron un núcleo familiar dentro de la escuela sevillana del costumbrismo popular. Joaquín llenó su primera época de pinturas costumbristas, elaboradas siendo aún muy joven: pinta *Maja y torero* con 21 años (1838), como un ejemplo de exposición feliz y descriptiva de tipos populares y agitanados, ajena a la crítica social. Cuadros como *Carnaval en la Lonja de Sevilla*, *Escena andaluza*, *La Feria de Sevilla*, *Baile en el interior de una venta*, *Baile en un interior* o *Cita de paseo* plasman la reunión colectiva y las acciones sencillas e inocentes de las que son protagonistas estos tipos, que tienen su lugar de exposición en mesones, lonjas, ferias, ventas, interiores o paseos: un torero que fuma y se exhibe frente a la maja, que lo seduce, una criada, un picador... Todos ellos vestidos con indumentarias coloristas y atractivas y con caracteres fenotípicos asociados a “lo andaluz” y “lo gitano”.

Además de las tablillas de menor tamaño, más propias de sus inicios, magnos lienzos de madurez son capaces de trasladarnos de forma casi fotográfica a ambientes pintorescos de la Andalucía del momento. Es frecuente que las escenas de Joaquín se resuman en el contenido humano de la parte baja que contrasta con el horizonte que ocupa, en la parte superior del cuadro, un celaje enmarañado y enigmático. *La Feria de Sevilla* (1867, Figura 6) plasma de forma minuciosa y casi narrativa una instantánea de lo que apenas veinte años antes había nacido como feria de ganado, y parece anticipar los textos que, casi coetáneamente, su sobrino Gustavo escribe sobre esta misma fiesta, como veremos más adelante. Tópico pictórico de la época,¹³ se advierten en el lienzo, además de la monumentalidad de la Puerta de San Fernando, la Catedral, la Giralda y el Alcázar de Sevilla, las diferencias de clase de los visitantes de la Feria, las modalidades de paseo a caballo y andando, el atuendo burgués y gitano, los agrupamientos y actividades de buñolerías, trato de ganado o comida en torno a una olla, la arquitectura efímera de las casetas y el carácter bullicioso y multitudinario de la fiesta. Todo ello, con un característico gusto por el detalle y el color. El lienzo no recoge, sin embargo, las escenas de baile que incluye este mismo año, quizá

13 En gran formato, Andrés Cortés y Aguilar en 1852 y Manuel Rodríguez de Guzmán en 1853, así como el propio Joaquín, en 1855, ejecutaron otras grandes vistas de la Feria, compartiendo en general encuadre y una mirada anecdótica y detallista común.

como pareja del cuadro anterior, *Baile en el exterior de una venta* (1867, Figura 7). Esta vez, la paleta refleja un paisaje abierto con una escena natural en torno a una cruz de caminos, donde un grupo familiar o de amigos (mujeres y hombres, niños pequeños) parecen haber terminado su comida, y pasan a cantar al son de las palmas, en torno a una figura femenina que baila con sus palillos.

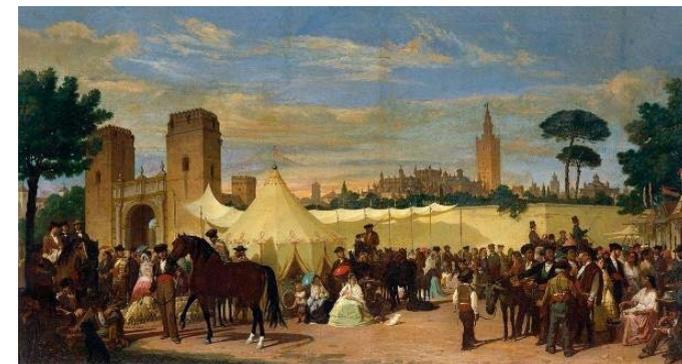


Figura 6. *La Feria de Sevilla*, 1867. Joaquín Domínguez Bécquer. Óleo sobre lienzo. 56,5 x 101 cm. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.



Figura 7. *Baile en el exterior de una venta*, 1867. Joaquín Domínguez Bécquer. Óleo sobre lienzo. 56,5 x 101 cm. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

Y, finalmente, llegamos a Valeriano Domínguez Bastida “Valeriano Bécquer” (1833- 1870), queridísimo hermano de nuestro poeta, “entusiasta, emprendedor y activo”, compañero de soledades en la aventura madrileña y de posteriores viajes de sanación, conformador junto a Gustavo del grupo de amigos que, tras su muerte, estaría llamado a editar su obra en Madrid, y fallecido poco antes que este último: “¡Valeriano, Valeriano, qué solo me has dejado!”, lamentaría el poeta en el momento de su muerte.

Convergiéron en Valeriano la pintura dedicada al mercado pictórico y la compra suntuaria, la ilustración de prensa y revistas periódicas, y un corpus de carácter estrictamente personal o privado que, en parte ha llegado hasta nosotros. Influenciado por su tío Joaquín, con quien estuvo trabajando hasta 1853, continuó su carrera con retratos y cuadros de género. El tipo popular se coloca en su pintura casi desde primera hora, y se desarrolla en los muchos viajes realizados con Gustavo. Estos comenzaron en 1855-56 con primeras visitas a Toledo, una vez el pintor llega a Madrid. Valeriano vuelve a Sevilla, y también Gustavo en 1863, para retornar los dos a la capital, junto a su esposa Casta Esteban y los hijos de ambos hermanos. Se preparan para partir al monasterio aragonés de Veruela, al que llegan a final de año, y allí permanecerían aún un año más, con puntuales visitas a Bilbao, Algorta y San Sebastián, y de Gustavo a Madrid. Pensionado Valeriano por la Reina (vía Alcalá Galiano) con diez mil reales anuales en 1865, con el encargo de recoger una colección de trajes, usos y costumbres para el Museo Nacional y la entrega obligatoria de dos pinturas al año, se reanudan los viajes de los dos hermanos, a quienes se localiza en Veruela en verano de este mismo año.

Los trabajos de Valeriano Bécquer mostrarán escenas naturalistas y, encandilado por la arquitectura, fomentarán en Gustavo el gusto por los temas fantásticos. Los intereses del pintor siempre estuvieron de la mano de la observación y retención del natural (“Todos estos cuadros están hechos de memoria y, sin embargo, resplandece en ellos la verdad, la espontaneidad y la gracia”, escribirá Gustavo) y del dibujo al aire libre y su posterior plasmación en láminas y reconstrucciones al óleo. Fue el nuestro un pintor casi etnográfico, que al decir de su hermano poeta

[A]puntaba y dibujaba mucho, rodando de aldea en aldea; sus libros están llenos de episodios curiosos e interesantes de estos viajes [...] la costumbre de estar siempre apuntando del natural hacía que no se amañase nunca y que hubiese en sus composiciones un sello grande de verdad [...]. Le ha sido siempre tanto más fácil la expresión de las ideas por medio del dibujo que de la palabra, que, como sabes, su correspondencia conmigo, que en gran parte conservo, es curiosísima porque no dice las cosas, sino que las pinta con la pluma.¹⁴

14 Como el texto siguiente, son notas extraídas de la semblanza que Gustavo entrega a Ramón

Tanto en los cuadros como en los dibujos de Valeriano se demuestran el detalle y la fidelidad en las representaciones de tipos populares, escenas domésticas, bailes, fiestas y costumbres. Merecen citarse, desde luego, los conocidos óleos *El baile* o *La carreta de los pinares*, realizado para el Museo Nacional en 1867, pero también otras representaciones menores de individuos anónimos encarnados en figuras-cliché como la hilandera, el leñador, la nodriza o la aldeana. Los dibujos de vendedoras de pescado en Bilbao, o escenas de trabajo (como la de un pastor con un rebaño de ovejas en el campo) permiten comprobar las habilidades de Valeriano y su persistente gusto por los tipos. Recorrido este que, con los años testimoniara su hija Julia, bien es cierto que por encargo y amparo, como hemos visto, de la propia reina:

Cinco años contaba yo y siete mi hermano Alfredo cuando mi padre nos llevó consigo al empezar sus viajes para estudiar tipos y costumbres de Castilla [...].

Mi padre y Gustavo, tan amantes siempre de lo típico y característico reían satisfechos, mientras yo, en mis cortos años, protestaba interiormente, indignada y avergonzada de cómo a mi papá le gustaban aquellas cosas tan ordinarias, ocurriéndome estas mismas ideas al verle pintar siempre escenas de los pueblos y tipos campesinos (Bécquer, 1932:77, 79).

Extendidas al mundo urbano, las tomas de tipos populares se plasmaron asimismo en la viñeta cómica, incluidas representaciones ácidas y caricaturescas que rezumaban crítica de clase (una *vis* que Gustavo Adolfo Bécquer también compartirá en sus propios apuntes), como *Dios los cría y ellos se juntan*, *El sacristán y su hija en traje de mañana*, *Grupo aristocrático de una villa* o *Mujer joven seguida por una pareja de ancianos*. A ello unió el lápiz de Valeriano los muchos grabados de arte español que inundaron cuadernos y colecciones y publicaciones periódicas del tipo *La Ilustración Española y Americana*, *El arte en España*, *La Lira Andaluza* y el *Álbum Sevillano*. Retirados los dos mil reales de asignación, publicaciones periódicas en *El Museo Universal* o *Gil Blas* y las desiguales ventas de cuadros del pintor resumieron su cartera, que mejoraría a partir de enero de 1870, cuando los hermanos comienzan su

Rodríguez Correa tras la muerte de Valeriano el 24 de septiembre de 1870, y que este utilizó para la nota necrológica que apareció en *La Ilustración de Madrid* el 12 de octubre.

participación en las páginas de las revistas *La Ilustración de Madrid*. Gustavo Adolfo se hizo eco de cómo esta pérdida de ingresos regulares había significado perder la base “para seguir sus instintos, corriendo de pueblo en pueblo, pintando y dibujando al aire libre”:

Otras veces contestaba:

—Yo lo que quisiera era uno que me diera de comer y de beber nada más que lo suficiente y luego muchos colores y muchos lienzos de todos tamaños, chicos y grandes, anchos y estrechos— a veces el tamaño le da a uno el asunto—, y yo pintar y pintar y él que se llevase lo pintado, y si podía, hiciera con aquello el negocio que le diera la gana... Realmente el pintar y el dibujar era en él una pasión.

Tan interesantes como sus lienzos son sus retratos y dibujos personales. Fue Valeriano un gran retratista, que plasmó, entre otras muchas, las imágenes de Fernán Caballero y de Edouard Manet vestido de campesino andaluz, y la famosa de medio perfil de Gustavo (1862, Figura 8), que sirviera de modelo para la Glorieta del Parque de María Luisa (Figura 9) y los viejos billetes de 100 pesetas (Figura 10). Algunos dibujos nos permiten conocer el proceso creador del pintor y, de forma más íntima, la vida de nuestro poeta, como en su retrato personal a lápiz, los dibujos de Gustavo en el campo, leyendo o paseando en Veruela y el Moncayo (Figuras 11 a 14).



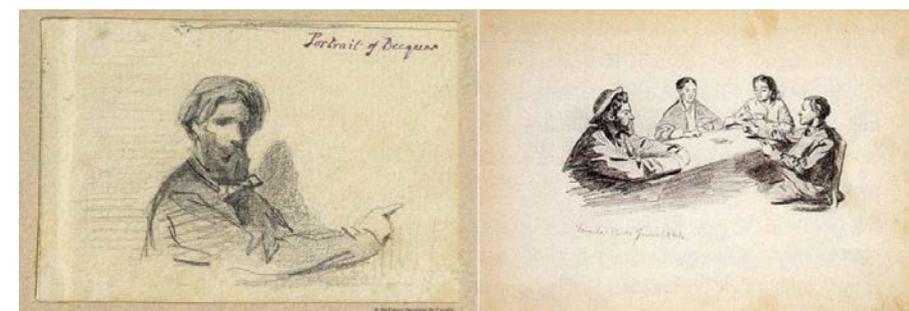
Figura 8. *Retrato de Gustavo Adolfo Bécquer* (1862). Valeriano Domínguez Bécquer. Óleo sobre lienzo, 73cm. X 60 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla.



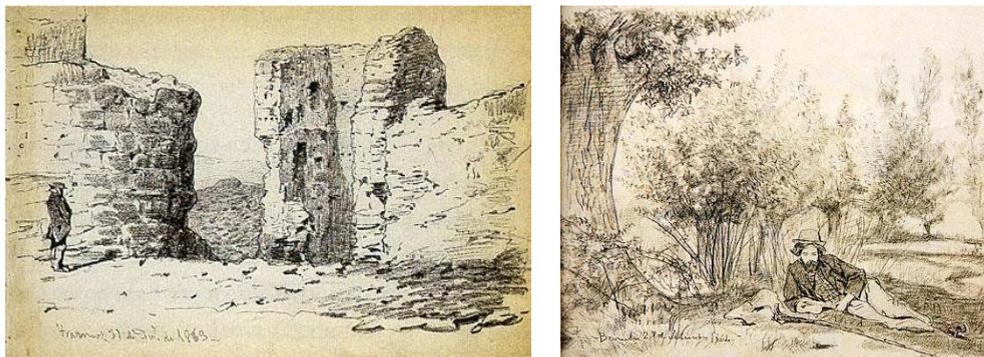
Figura 9. Glorieta de Bécquer. Parque de María Luisa, Sevilla.



Figura 10. Billete de 100 pesetas con la adaptación del retrato de Gustavo Adolfo Bécquer (1965). Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.



Figuras 11 y 12. Diversos dibujos a lápiz de Valeriano Domínguez Bécquer. *Retrato de Gustavo Adolfo Bécquer* (1856). *Retrato de Casta Esteban con G.A. Bécquer jugando a la baraja. Expedición de Veruela* (1862). Universidad de Columbia, Nueva York.



Figuras 13 y 14. Diversos dibujos a lápiz de Valeriano Domínguez Bécquer.
Gustavo Adolfo Bécquer, en el castillo de Trazmoz (1863). Universidad de Columbia, Nueva York.
Gustavo Adolfo Bécquer leyendo. Veruela (1864). Biblioteca Nacional de España.

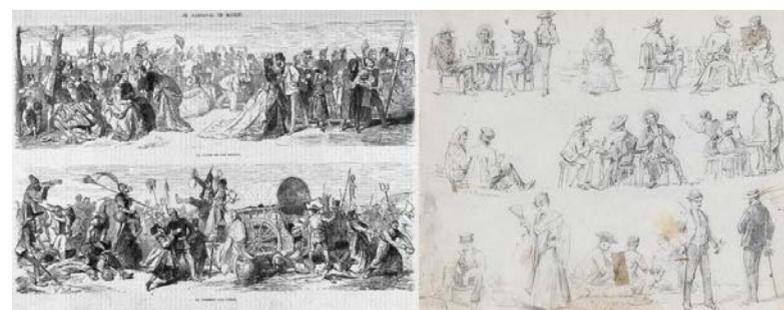
Respecto a la temática popular, los dibujos de Valeriano sirvieron a menudo como paso previo a su propia elaboración de óleos comerciales, como en *Dos hombres rondando a una mujer* y *Pelando la pava* (Figuras 15 y 16), típicos apuntes andaluces de majos y majas, guitarra y caballistas, escenarios urbanos de cortejo, y otros de fiesta popular, como “Procesión de Semana Santa en Sevilla”, prácticamente fotografías “a la andaluza”. Y, por supuesto, toda la obra de dibujos para ilustrar revistas y periódicos, además de borradores de tipos populares en el marco de escenas sociales, realizados a lápiz, con el aliento de instantaneidad que da vida a su obra (Figuras 17 y 18). Biblioteca Nacional de España.

Gustavo Adolfo Bécquer no le fue a la zaga a Valeriano en cuanto a habilidades en las artes plásticas. Fue un pintor magnífico (se ha llegado a decir que mejor que poeta), a quien se ha calificado, no sin razón, como un “escritor en una familia de pintores”. Conocido es que, a la muerte de su madre, su madrina Manuela Monehay y Moreno, cuya casa frecuentaba, se hizo cargo del huérfano y lo quiso convertir en pintor, respondiendo así a la tradición familiar. Lo llevó a tomar clases, primero con Antonio Cabral Bejarano y, desde 1852, en el taller de su tío Joaquín Domínguez Bécquer. Cierto es que estos años 1851-1854 fueron también los de lectura de romanceros y cancioneros de la biblioteca de la madrina, tanto como, al recordar de Narciso Campillo, de las *Odas* de Horacio y las poesías de Zorrilla.¹⁵ Una anécdota madrileña eviden-

15 El texto original fue titulado “Gustavo A. Bécquer. Biografía por Narciso Campillo”, y estaba previsto para un libro que nunca se publicó, bajo el título *Mis contemporáneos*. El



Figuras 15 y 16. *Dibujo y óleo Pelando la pava* (1863). Valeriano Domínguez Bécquer.
 Biblioteca Nacional de España.
 Óleo sobre tabla. 19 x 24,5 cm. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.



Figuras 17 y 18. “El Carnaval en Madrid”, *La Ilustración de Madrid*, 27 de febrero de 1870, y Dibujos de tipos populares (s/f). Valeriano Domínguez Bécquer.

cia la afición, casi natural, por el dibujo que blasonó la vida de Gustavo: en 1857, y apenas comienza a trabajar como escribiente en la Dirección de Bienes Nacionales, es sorprendido dibujando en uno de los expedientes y expulsado de la institución.

Como sabemos, la afición por la poesía, que Gustavo había estudiado en el Colegio de San Telmo, pudo finalmente más que la pintura. Aun así, las venas plástica y musical coexistieron con las preferencias literarias a lo largo de los años. Sus trabajos han sido estudiados por el profesor Rubio (2006), quien advierte de la confluencia de precedentes pictóricos netamente costumbristas y la herencia de los maestros sevillanos, Murillo y Velázquez (Rubio, 2006). Conviven en su obra, situada en un espacio sincrético entre estas influencias, el retratismo, la invención paródica y el paisajismo de influencia romántica europea, escenas

manuscrito quedó inédito entre los papeles del amigo común Julio Nombela.

elaboradas y bosquejos, destacando en su elaboración la seguridad en el trazo, tanto a lápiz como a plumilla

Hasta hoy, se conocen solo unos pocos dibujos del poeta, algunos de ellos tipos teatrales garabateados en los libros de cuentas de su padre (Figura 19), otros en la Colección de D^o Julia Senabre Bécquer, en el Álbum de los contrastes (1854), en la Colección de D^o Dolores Cabrera de Otero de Sevilla, en el primer (y único) tomo de la *Historia de los templos en España* (1857), incluyendo el de portada, y algún dibujo al natural en el *Libro de los gorriones* (1869). Estos dibujos figurativos que han llegado hasta nosotros (seguramente, una parte mínima respecto a bocetos y ejercicios que debieron ser casi rutinarios) se acogen las convenciones formales de las artes del tiempo, pero el lápiz de Gustavo Adolfo Bécquer se sirve del natural y anuncia en buena medida la coetánea técnica fotográfica, amparada en la instantaneidad de representación compartida con Valeriano. Los motivos elegidos pueden ser ceremoniales, históricos o cotidianos, y corrieron en paralelo a los de su hermano Valeriano en cuanto a intereses por las variedades regionales y un historicismo romántico que Gustavo llevará a la literatura.

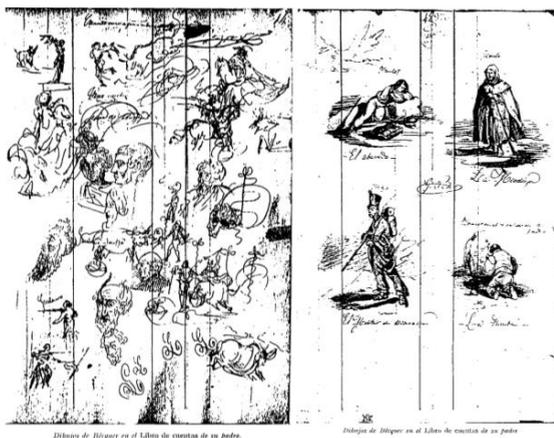


Figura 19. Dibujos de Gustavo Adolfo Bécquer en el libro de cuentas de su padre.

Una fuente fundamental para conocer la condición inseparable del Bécquer poeta y el Bécquer pintor son los dos álbumes de dibujos románticos que atesoraban los descendientes de la cantante Julia Espín, comprados y puestos recientemente a disposición por la Biblioteca Nacional.¹⁶ Los cuadernos

¹⁶ Pueden consultarse en el enlace [<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000006882&page=1>].

fueron expuestos por primera vez en 1997, y sintetizan lo que Bécquer es: leyenda, actualidad, romance, tragedia y tipo popular. Es en 1860 cuando Gustavo frecuenta la musical casa de Joaquín Espín, cuyas dos hijas se han tenido por amores-musas, del poeta sevillano, que se representa a sí mismo como tal: un poeta que encuentra en las mujeres inspiración para su obra, mientras consume relajadamente un cigarro (Figura 20).¹⁷ El de Julia Espín es lo que viene en llamarse un *liber amicorum*, un receptáculo de entradas misceláneas (fundamentalmente dedicatorias poéticas y dibujos) de los muchos amigos que frecuentaban el salón de la familia Espín, incluyendo la rima XVI de Bécquer El de Josefina Espín incluye diversas escenas teatrales y operísticas, así como retratos y personajes comunes, y la futura rima XXVII “¡Duerme!”.



Figura 20. *El poeta y las musas* (1860). Gustavo Adolfo Bécquer. Álbumes de Josefina Espín. Colección de la familia Marañón.

Aunque, como se ha dicho, los dibujos de este último álbum son históricos y dramáticos (por ejemplo, escenas de “El escarpelo del diablo”, representaciones en acto y público teatral), de caballeros, armaduras y soldados, tenemos también tipos de labriegos, curas, escenas simbólicas (como el diablo que habla con una monja y visita a una mujer desnuda), o alguna mezcla, como un dibujo donde el diablo pela la pava en la reja, tópico popular que nos recuerda uno de los cuadros de Valeriano. También se incluyen en el álbum dos piezas

¹⁷ Acerca de las relaciones ¿ideales-reales? del poeta con las hermanas Espín, que Nombela había identificado.

cómicas (¡Cáscaras! ¡Cómo ha cambiado! y *Día de difuntos*, Figura 21) y una escena familiar de tipos gitanos.



Figura 18. *Día de difuntos* (1860). Gustavo Adolfo Bécquer. Álbum de Josefina Espín. Biblioteca Nacional de España.

El libro de amigos de Julia Espín (entre 1858 y 1870) incluye una serie particular de quince dibujos cómicos que se acoge a la moda de la esqueletomanía:¹⁸ necrofilias de la sección *Les morts pour rire. Bizareries. Dédiées à mademیسelle Julie par GABecker* (sic, rubricado). Son unos apuntes a plumilla de carácter simbólico: el pintor junto a su musa y a la muerte, el esqueleto infantil junto a una cruz de término, el jinete que salta una solitaria tumba, los esqueletos que abren el sepulcro de la amada. Pero también incluyen escenas caballerescas, teatrales, deportivas y de sociedad, como una justa a caballo, un desafío de espadas, un baile en torno a una columna, un escenario operístico, un desfile militar, un partido de tenis y una pareja de burgueses paseando. Entre las diversiones populares, una escena taurina, con el astado, picadores, toreros y caballo también convertidos en esqueletos, otra de acrobacias circenses e incluso un paseo familiar y un galanteo de pareja, que establecen, de nuevo, una relación de Gustavo con el mundo popular (Figura 22). Las láminas de este álbum nos ofrecen un dibujo amante de lo sobrenatural, del sepulcro y la muerte, un Bécquer romántico al cabo. Pero están atadas a un mundo real y hasta divertido; la sátira punzante, tal vez “la zumba de las gentes del sur”

18 Esta esqueletomanía perduró en las primeras décadas del siglo XX. sobre dibujo de Rajel (1920), Enrique Guijo pintó los azulejos de “La rumba de los esqueletos” del tablao madrileño Los Gabrieles.

(Romero, 2014:12) con la que el escritor llevó también a la pluma el sentido del humor y la fina ironía.¹⁹



Figura 22. *Les morts pour rire. Bizareries. Dédiées à mademیسelle Julie par GABecker*. Gustavo Adolfo Bécquer.

Fuente: <https://www.flickr.com/photos/bibliotecabne/8403991343/in/photostream/>

Se ha atribuido a los hermanos Bécquer una máxima expresión de la sátira social en la colección de acuarelas *Los Borbones en pelota*, situada en torno a los acontecimientos de la Gloriosa, en 1968, y firmada bajo el seudónimo “Sem” con el que, en 1865, Gustavo y Valeriano habían colaborado con caricaturas en el semanario satírico *Gil Blas*. Son 89 láminas de durísima crítica al poder político, eclesiástico y financiero, muestra a color de la multitud de descripciones e ilustraciones satíricas que en este periodo ironizan en España sobre la monarquía, el gobierno y las clases altas, tenidas por corruptas en lo político y también en lo privado, presa de la explotación en lo uno y del vicio en lo otro. En realidad, los dibujos no coinciden con el modelo estético de los Bécquer, por no mencionar que, aun participantes en *Gil Blas*, ambos estuvie-

19 En sus muchos artículos de actualidad política fue amigo de la descripción grotesca; relatos como “Un tesoro”, funden el sarcasmo, la broma y el “quiebro burlón” que Romero Tobar encuentra también en algunas de sus rimas, como la XXVI: “[...] Tú sabes y yo sé que en esta vida / con genio, es muy contado el que la escribe / y con oro cualquiera hace poesía.

ron bajo el amparo de aquellos políticos moderados que aquí se caricaturizan soezmente.²⁰ Respecto al tema que nos ocupa, incorporan estampas de bailes boleros y escenas populares callejeras (Figura 23).



Figura 23. Collage de algunas láminas de la publicación *Los Borbones en pelota*, espuriamente atribuida a los hermanos Bécquer, donde aparecen tipos, indumentaria y bailes de tono popular (1868-1869). Fuente: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/48/_ebook.pdf

EL ARTÍCULO NARRATIVO, PERIODÍSTICO O DE COSTUMBRES.

REVISTAS Y PERIÓDICOS ILUSTRADOS

La cuarta órbita de influencia de lo popular en la obra de Gustavo Bécquer, además de la poesía misma, la música y las artes plásticas, es el articulismo. En la prensa periódica, la ingrátida estética poética adquirió un tono de realidad y crítica que impregna este apartado de su obra, quizá desapercibido hasta publi-

²⁰ De hecho, otra edición de las caricaturas salió a la venta con la firma de quien Jesús Rubio y Joan Estruch defienden autor de la colección: el pintor republicano radical Francisco Ortego “y a «otros artistas y escritores» no precisados. Comenzaba a asentarse la hipótesis de que Sem podía ser un pseudónimo colectivo, o al menos utilizado por diversos autores desde 1865” (Burdíel, 2012:10). Algunos de los personajes representados en escenas procaces, pornográficas y malsonantes, como Narváez y González, habían sido benefactores de los hermanos Bécquer, cuya ideología tampoco pasaba por la que estas acuarelas reflejan.

cación de sus volúmenes completos y hoy reivindicada. El oficio conectó en la obra becqueriana crónica, prensa y literatura popular: rotativos del día, revistas, novelas por entrega, crónica, articulismo, ilustración y viñetismo.

Algo hemos mencionado ya de estos últimos. La efervescencia del dibujo en la literatura menor de la segunda mitad de la centuria conectaba, en primer lugar, con las publicaciones literarias sobre tipos populares y las revistas ilustradas que, ya comenzado el siglo XX, mutarían en otras revistas de visualidad, gracias a la difusión del ingenio fotográfico. Contaban a su vez con los precedentes (y coexistentes) libros de viaje, litografías y álbumes estampados que se editaron por empresas francesas, españolas e inglesas, donde, desde finales del XVIII, tuvieron un fiel reflejo temáticas de costumbres, indumentaria o festividades. En la eclosión de revistas y folletines de mediados del XIX, empiezan a presentarse lo que se llamaban “tipos”, esto es disecciones que facilitaban, por su simplificación, bien la crítica, bien la narración visual para lo que, permítasenos el oxímoron, “lectores analfabetos”.

Obra gráfica indispensable de esta naturaleza fue el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), longeva publicación donde los tipos populares se retratan junto a textos caracteriológicos. El ejemplo más reputado del periodo fue la publicación *Los españoles pintados por sí mismos*, que vio la luz entre 1842 y 1851. Hoy disponible en dos tomos, apareció primero por entregas (posiblemente en 1842), y sus más de cien entradas incluyeron entre otros gitanos, toreros, contrabandistas, bandoleros, cigarreras y majas. Estereotipos no siempre en positivo (por ejemplo, el de los gitanos, un pueblo frecuentemente tenido por villano, desobediente y fuera de la ley), pero siempre dentro de la “tendencia conservadora, como de resistencia y refugio en lo propio, ante los avances homogeneizadores de la modernización ilustrada” (González Troyano, 1998:71). Y decir “nacional” era, en buena medida, decir “andaluz” para aquellos tipos populares que siempre parecían serlo de Sevilla, Cádiz o Málaga.

En 1872, *Los españoles de ogaño colección de tipos de costumbres dibujadas a pluma por los señores...*, continúa en esta misma línea. Como en las colecciones precedentes, el dibujo ilustra el texto que escribía alguna buena pluma del momento, como “El bailarín”, de Eugenio Antonio Flores, o “El cantador” de Augusto Ferrán. El modelo es el mismo: la digresión y “la caricatura conseguida por la deformación y abultamiento de rasgos, como por la concentración y acumulación de incidentes o pormenores” (Baquero, 2010). Algo más tardías, *La Ilustración Española y Americana*, otras colecciones como *Las Mujeres Españolas, Americana y Lusitanas pintadas por sí mismas* (1880-1882) y su equivalente

masculino *Los Hombres Españoles, Americanos y Lusitanos pintados por sí mismos* (que junto a los tipos rectores de lo andaluz describen otros americanos y portugueses) recogerán ilustraciones y textos alusivos en la misma línea.

Otro apartado de esta producción fueron la sátira y el caricaturismo. Entre las décadas de 1850 y 1880, el arte de la viñeta se convierte en la talentosa moda que, con tanto acierto y sorna, fue capaz de sintetizar en apenas unos bocetos la lucha contra la injusticia, los pecados sociales, la invectiva política. Contamos con una profusa representación de los tipos populares en revistas y periódicos madrileños, algunos de ellos inequívocamente descritos con trazos de crítica social. Como se ha dicho, los hermanos Bécquer participaron en *Gil Blas* (1864), revista fundamental de la época, junto a conspicuos dibujantes como Francisco Ortego, Daniel Perea, Alfredo Giménea o Llovera.

En estos periódicos y revistas, nos interesa destacar, y reclamar también, la condición de cronista, periodista y narrador de costumbres de Gustavo Bécquer. A pesar de las penalidades que vivió a su llegada a Madrid, periodo más bien calamitoso en lo económico, y de paralelos oficios de escritura que sirvieron básicamente al propósito de la subsistencia (desde las zarzuelas y comedias teatrales que ya hemos mencionado, hasta el trabajo de insulsas biografías de diputados a un cuarto la línea),²¹ con el paso del tiempo Bécquer se vio favorecido con esta otra faceta como escritor que le otorgaría en esos años identidad pública. Por ella fue conocido y reconocido en su época, frente al arrollador éxito que, en su vertiente poética, tendría después de su muerte. Al decir de Montesinos, si no fue considerado poeta en vida “se debió únicamente a su esfuerzo por conseguirlo” (2005 /1977/: 78); de hecho, cuando en 1862 nace su hijo Gregorio, la partida de nacimiento consignará para el padre “de profesión escritor periodístico”. A buen seguro, un oficio donde encontró no sólo mejores condiciones materiales, facilitando así la vida cotidiana del autor y su familia, sino también una vía complementaria a la poesía que le sirvió para expresar sus ideas acerca de la sociedad de su época.

El destino de esta labor de redacción en periódicos y revistas fue un conglomerado de cabeceras diversas donde, en ocasiones, los artículos compartieron habitación con la poesía: *Álbum de señoritas y Correo de la Moda, La Crónica, La Gaceta Literaria, La América, La Iberia, El Nene, El Mundo, La Época*. En alguna de estas publicaciones periódicas, como *El Porvenir*, com-

21 Suponemos que a pesar de sus íntimas resistencias: “La política y los empleos, último refugio de las musas en nuestra nación, no entraban en mis cálculos ni en mis aspiraciones” (carta a Juan de la Rosa, *La Iberia*, 11 de noviembre de 1860, citado en Montesinos, 2005 /1977/: 218).

partió rotativa con García Luna y Julio Nombela. Tales empeños, como su condición de pequeño burócrata, apenas escribiendo por su cuenta en la Dirección de Bienes Nacionales (1860) contribuían, sin resultar suficiente, a un sostén diario que se vería mejorado con un empleo por poco tiempo como censor de novelas, del que toma posesión a principios de 1865 gracias a la amistad que lo uniera con González Bravo, cuya caída tras la revolución de 1868 llevó a su dimisión y, como es sabido, a la irremisible pérdida del manuscrito que había dejado al ministro y se rehizo como *Libro de los gorriones*.

Gustavo comenzó en 1861, fecha de su primer número, la colaboración habitual en *El Contemporáneo*, periódico del Partido Moderado que el poeta dirigió entre 1864 y 1865. Aquí desarrollará, además de una actividad netamente periodística (comentarios parlamentarios, sátiras), una labor fundamental como escritor, con la difusión de algunas de sus rimas y casi todas sus leyendas, una parte del culmen de su obra en prosa, el comentario a *La Soledad*, de Ferrán, artículos y narraciones de fiestas, danzas y ambientes populares, como “El Carnaval” (5 de marzo de 1862) o “La Nena” (30 de marzo de 1862), así como los críticos apuntes sociales “La mujer a la moda” (8 de marzo de 1863) y las *Cartas literarias a una mujer*, iniciadas el 20 de diciembre de 1861 de forma anónima. Destacamos, por su valor biográfico y de comprensión del propio autor, a través de recuerdos, impresiones, sentimientos, vivencias e ideas, las reflexiones personales en su estancia en Veruela que tituló *Desde mi celda*. Se ha escrito que “La literatura española de “impresiones de viaje” alcanzaba en Desde mi celda una de sus cumbres –quizás la más elevada– y se constituía en modelo para la mejor literatura paisajista de las siguientes generaciones” (Rubio, 2016: 89). Estos escritos recogen la dimensión casi antropológica del viaje en base al paisaje, los monumentos y, en general, el patrimonio histórico-artístico a conservar, además de los tipos humanos y la preservación de la tradición.²² Nos han quedado varios dibujos del poeta firmados por su hermano Valeriano, recostado en un árbol o en una peña en sus austeros paseos por el Moncayo, leyendo *El Contemporáneo* (Figuras 24 y 25):²³

22 Se escriben a partir de la instalación de la familia a finales de 1863 en el Monasterio de Santa María de la Veruela, y continuarán hasta 1864.

23 Describe esta afición en una de sus cartas: “Allí, sentado al pie de la cruz, y teniendo en las manos un libro que casi nunca leo, y que muchas veces dejo olvidado en las gradas de piedra, estoy una y dos veces hasta cuatro horas aguardando el periódico [...]. La aproximación del correo viene siempre a interrumpir una de estas maravillosas historias. En el profundo silencio



Figuras 24 y 25. Gustavo Adolfo leyendo *El Contemporáneo* (1864?). Valeriano Bécquer.

Fuente: Rafael Montesinos, Montesinos, 2005. *Bécquer: Biografía e imagen*.

Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 238, 239.

Durante sus viajes juntos, los dibujos de Valeriano y los textos de Gustavo (bien que estos últimos no siempre firmados) darían lugar a una de las colaboraciones fundamentales de la segunda mitad del siglo XIX en las revistas

que me rodea, el lejano rumor de los pasos de su caballo que cada vez se percibe más distinto, lo anuncia a larga distancia; por fin llega a donde estoy, saca el periódico de la bolsa de cuero que trae terciada al hombro, me lo entrega, y después de cambiar algunas palabras o un saludo, desaparece por el extremo opuesto del camino que trajo. Como le he visto nacer, como desde que vino a mundo he vivido con su vida febril y apasionada, *El Contemporáneo* no es para mí un papel como otro cualquiera, sino que sus columnas son ustedes todos, mis amigos [...]. Hasta el olor particular del papel húmedo y la tinta impresa, olor especialísimo que por un momento viene a sustituir el perfume de las flores que aquí se respira por todas partes, parece que hiere la memoria del olfato, memoria extraña y viva que indudablemente existe, y me trae un pedazo de mi antigua vida, de aquella inquietud, de aquella actividad, de aquella fiebre fecunda del periodismo. Recuerdo el incesante golpear y crujir de la máquina que multiplicaba por miles las palabras que acabábamos de escribir y que salían aún palpitando de la pluma [...]. Al fin rompo la faja del periódico, y comienzo a pasar la vista por sus renglones hasta que gradualmente me voy engolfando en su lectura, y ya ni veo ni oigo nada de lo que se agita a mi alrededor [...]. Pero esa tromba de pensamientos tumultuosos, que pasan por mi cabeza como una nube de tronada, se desvanecen apenas nacidos. Aún no he acabado de leer las primeras columnas del periódico, cuando el último reflejo del sol, que dobla lentamente la cumbre del Moncayo, desaparece de la más alta de las torres del monasterio, en cuya cruz de metal llamea un momento antes de extinguirse [...]. Ya es imposible continuar leyendo [...]. Ya todo pasó, Madrid, la política, las luchas ardientes, las miserias humanas, las pasiones, las contrariedades, los deseos, todo se ha ahogado en aquella música divina. Mi alma está ya tan serena como el agua inmóvil y profunda.” (“Desde mi celda”, II, *El Contemporáneo*, 12 de mayo de 1864).

ilustradas, en particular desde 1865, año en el que cierra *El Contemporáneo*.²⁴ Gustavo Adolfo Bécquer se incorpora entonces a *El Tiempo*, de González Bravo, y en 1866 realiza trabajos netamente periodísticos para *Revista de la Semana* y es nombrado director literario de *El Museo Universal*, donde ya colaboraba desde 1861. Será a *El Museo Universal* donde vayan a parar, entre 1865 y 1870, algunos cuadros de costumbres de Valeriano en las series aragonesa, vasca, madrileña y soriana, anotados a pie por Gustavo o —a la inversa— los textos de Bécquer ilustrados por su hermano. Se imprimen aquí durante 1865 artículos sobre tipos populares pintados por Valeriano como *La sardinera* (9 de julio), *Las jugadoras, escenas de costumbres de Aragón* (23 de julio), *La pastora. Tipo aragonés* (29 de octubre) o *El pregonero. Costumbres de Aragón* (12 de noviembre). Además de divulgar algunas de sus rimas, la actividad articulista de Gustavo se hace semanal con temáticas que van desde la política internacional a la reseña musical, y también otras de índole popular con tipos como “El Carnaval” (11 de febrero de 1867), “La fiesta de los ciegos” (23 de septiembre de 1867), “La corrida de toros” (14 de marzo de 1868), “La Romería de Son Soles” (25 de octubre de 1868), “La rondalla” (21 de marzo de 1869) y “La Feria de Sevilla” (25 de abril de 1869).

Otra de las colaboraciones más fructíferas y estrechas de los hermanos Bécquer se produce en *La Ilustración de Madrid*, publicación de la que será director literario, como también de *El Entreacto*. Revista a caballo entre romanticismo y realismo (Rubio, 2014), precursora de la intención regeneracionista del país a través de la educación. Su primer número aparece el 12 de enero de 1870. Artículos sobre tipos populares, como “Labradora del Valle de Amblés” (12 de febrero), “Aldeanos de Fuentetoba, pastor de Villaciervos y leñador de los pinares” (27 de febrero), “Aldeanos del Valle de Loyola” (12 de marzo) y “Las segadoras” (12 de junio) conviven con otros de descripciones monumentales, calles y novedades del Madrid moderno, fiestas populares, como “La

²⁴ “Esa afinidad estética va a producir a partir de 1865 unos frutos concretos: la serie de grabados de *El Museo Universal* y, posteriormente, *La Ilustración de Madrid*, debidos a Valeriano, a los que acompañan textos de Gustavo Adolfo. O artículos de Gustavo Adolfo, ilustrados por Valeriano. En los primeros habrá que partir de la imagen a la que el texto, posterior, se subordina, aunque amplíe, como veremos, su contenido informativo. En otros, esa imagen, posterior, documenta y, en ocasiones, también amplía, el texto previamente dado. Pero nunca he encontrado un caso de total disociación, como el que antes comenté, a propósito de otros grabados periodísticos (Palomo, 1981: 85).

Cruz de Mayo” (12 de mayo) y la “Octava del Corpus en Sevilla” (27 de junio). Obsérvese la coincidencia en fechas de notas con la celebración de los rituales festivo-ceremoniales que describen. *La Ilustración* adquirió la cartera de dibujos de Valeriano, que fue difundiendo después de que este falleciera en 1870.



Figura 26. *Gustavo Adolfo Bécquer* (1864).
Fotografía de Ángel Alonso Martínez y Hermano.
Colección de D. Enrique Toral Peñaranda.

Frente al trascendente al autor individual que encontramos en su poesía, ¿cómo es el Bécquer articulista? Repetidamente se ha hecho valer su capacidad de integrar temáticas muy diversas, desde la crónica a la información del día, las descripciones monumentales y artísticas y las narraciones de costumbres. Se ha insistido, igualmente, en el subjetivismo que aplica, en muchos casos como fiel y crítico testigo de los hábitos de sociedad, la realidad política y bélica y los envites de la modernidad en su entorno cotidiano. También se destacan las conexiones entre artículo, narración, crónica y relato breve en esta producción de tono periodístico, donde hallamos muchas de las claves que Bécquer desarrolla en cuentos y novelas cortas, aunque, frente la ambientación medieval, romántica, fantástica o historicista de muchos de estos relatos (como las Leyendas), los tipos populares ocupan un espacio propio.²⁵

²⁵ Acerca de estas ideas, no obstante, escribió Rodríguez Correa que “encontrándose a gusto en una civilización completa, como lo fue la de la Edad Media, sus ideas artístico-políticas y 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” (citado en Montesinos, 2005 /1977/: 221).

El escenario es casi fotográfico, como lo eran los cuadros de su tío pintor, bien en los entornos rurales, en los pueblos, en las ciudades de Sevilla o Madrid, ciudad cuajada de atestadas calles, teatros y cafés donde la bohemia artística no descansaba. Varios de estos títulos incorporan la descripción de personajes, a modo de fijación estereotipada el grupo humano.²⁶ No son individuos concretos, identificados, sino muestras de un perfil o cliché. En otros casos, Bécquer retrata las tradiciones populares tradicionales de los lugares que visita, lo que acerca sus relatos a una cierta etnografía literaria, en escenas de costumbres y fiestas colectivas.²⁷ Bécquer construye escenarios veristas, que sitúan al lector en el contexto ambiental y en el momento inmediato en el que está escribiendo. Se inspira en la naturaleza y la realidad: “Gustavo era «el artista que abandona los senderos trillados para estudiar, allí donde se conservan más puros, las costumbres y los tipos de un país»” (Montesinos, 2005/1977/: 64).²⁸ Pero el componente realista, el gusto por el detalle, la escena y los tipos, conviven con referencias simbólicas y recursos compositivos propios de la literatura becqueriana, convirtiéndose los

²⁶ Así por ejemplo, para sus viajes por el norte, “Tipos del Alto Aragón: La misa del alba”, “Tipo vascongado de la costa: El pescador”, “Tipo vascongado de la costa: La sardinera”, “Tipo aragonés: La pastora”, “Tipos de Aragón: El pregonero”, “Tipos aragoneses: La vuelta del campo”, “Tipo soriano: Campesino del Burgo de Osma”, “Estudio de tipos sorianos: El cuento del abuelo”, “Panadera de Almazán”, “Soria: Aldeano de Fuentetoba”, “Las segadoras”, “Tipos sorianos: El santero”, “Tipo toledano: El pordiosero”, “Tipos de Ávila: Labradoras del Valle de Ambles”, “Tipos de Soria: Aldeanos de Fuentetoba, pastor de Villaciervos y leñador de los Pinares”, “Costumbres castellanas. Tipos de Soria. Pastor y pastora de Villaciervos”, “Tipos vascongados: Aldeanos del Valle de Loyola”.

²⁷ Clasificamos aquí “El carnaval (Popurrí de pensamientos extraños)”, “Costumbres de Aragón: El hogar”, “Costumbres de Aragón: El tiro de barra”, “Escenas de costumbres de Madrid: Las gallinejas”, “El carnava al”, “Procesión del Viernes Santo en León”, “Costumbres españolas: El mercado de Bilbao”, “Escenas populares: Los quintos”, “Costumbres populares: La corrida de toros en Aragón”, “La romería de Sonsoles, en Ávila”, “Estudio de costumbres populares de España: Los dos compadres”, “Costumbres aragonesas: La rondalla”, “La Semana Santa en Toledo”, “La Feria de Sevilla”, “Escena de costumbres de Aragón: Las jugadoras”, “La Semana Santa: una cofradía de penitentes en Palencia”, “Octava del Corpus en Sevilla: Los seises de la iglesia catedral”, “Estudio de costumbres aragonesas: Las segadoras” y “Costumbres populares: El apartado de los toros y la prueba de los caballos en la Plaza de Madrid”. Busca el autor es describir espacios y paisajes urbanos en artículos como “El Retiro”, “Una calle de Toledo” y “Escenas de Madrid: La horchatería”, y se detiene en asuntos conectados con nuestra temática en “La Nena”, “La mujer a la moda”, “El barbero de Sevilla. Semíramis”, “Revista de salones” “Bailes y bailes” y “El calor”.

²⁸ Siguiendo lo escrito por el poeta en “La salida de la escuela”, *El Museo Universal*, 15 de diciembre de 1865.

personajes populares en el espíritu colectivo de la nación. Un alma compartida y pegada a la tierra. Como escribió Rodríguez Correa en el prólogo a la primera edición de las Rimas, fallecido ya el poeta: “En el fondo de sus escritos hay lo que podría llamarse *realismo ideal*, único realismo posible en artes, si no han de ser mera imitación de la naturaleza o anacronismo literario y han de llevar el sello de algo creado por el artista”.

Todo ello se acompaña un componente opinativo y de crítica social donde se ha querido leer el conservadurismo del autor, que para Montesinos lo fue más de sentimiento que de pensamiento; ideal, y no militante (2005 /1977/: 93, 94). Sus posiciones respecto a la tradición (quiere decir pasado, autenticidad e inmutabilidad de la costumbre), por contraste a la modernidad (desarrollo, transformación, ferrocarril, tranvías)²⁹ implican una dualidad más, entre lo popular y lo burgués, que se ramifica en el análisis de los gustos sociales que desparrama por varios de sus artículos: la tonadilla, frente al teatro clasicista; los bailes boleos frente a los bailes de sociedad; la indumentaria maja frente al traje francés.

“LA FERIA DE SEVILLA”, 1869

Estas dualidades se exponen nítidamente en uno de los artículos donde la multiplicidad descriptivo-crítico-poética y la devoción por el tipo popular toman cuerpo: “La Feria de Sevilla”. Incluido en *El Museo Universal* de 25 de abril de 1869, es este uno más de otros tantos sobre costumbres y fiestas locales, localizado aquí en la ciudad natal del director literario de la publicación, Nicolás Díaz Benjumea.³⁰ Se publica en un año difícil para los hermanos Bécquer, apremiados como estaban por necesidades económicas familiares incapaces de ser subsanadas del todo con las tareas periodísticas literarias de Gustavo y gráficas de Valeriano, cuya enfermedad les impide escapar del todo “[d]el gran atraso de que con mil trabajos íbamos saliendo”.³¹

29 Por ejemplo, el excelente e irónico artículo “Madrid moderno: Modelo de los coches del tranvía que hade cruzar la población” (*La Ilustración de Madrid*, n° 21, 12 de diciembre de 1870).

30 Se puede consultar el ejemplar completo en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-museo-universal-456/>

31 Carta a Casta Esteban, 1870. Su esposa siempre se quejó de “exceso de poesía y escasez de cocido” (Reparaz, 1936). En julio de este año escribe la misiva siguiente a Francisco de Laiglesia: “Mi querido amigo: Me volvía de ésa con el cuidado de los chicos y en efecto parecía anunciármelo, apenas llegué cayó en cama el más pequeño. Esto se prolonga más de lo que

Aunque, como se comprueba en la fecha de edición, el artículo es prácticamente coetáneo a la celebración de la fiesta sevillana (mes de abril), Bécquer debía encontrarse entre Toledo y Madrid cuando lo redactó. De hecho, apenas un mes antes, el 28 de marzo, había publicado “La Semana Santa en Toledo”.³² La coincidencia calendárica parece ser no más que una intención de actualidad, pero, en lo literario, el texto rezuma presencia y demuestra la persistencia de Sevilla en el recuerdo del autor. Como afirma Díaz de Alda “su imaginación y Sevilla no sólo son inseparables, sino que son la misma cosa: un paraíso perdido que pervive en su memoria como el triste recuerdo de un amor pasado” (2016: 489). Sevilla, donde nació y residió en su tiempo de recuerdos infantiles y juveniles, es para Gustavo un lugar sentimental y de memoria, una ciudad-baluarte frente a las transformaciones impuestas por la civilización.

Como “La Semana Santa de Toledo”, “La Feria de Sevilla” es escogida para redactar unas páginas situadas a caballo entre el artículo de actualidad, la prosa poética y, sobre todo, la narración de costumbres. Precedentes de esta última se pueden encontrar en los trabajos de Fernán Caballero (léase *La gaviota*, de 1840) o Serafín Estébanez Calderón, cuyas *Escenas Andaluzas* de la década de 1830 y 1840, y relatos como “Gracias y Donaires de la capa”, “El Roque y el Bronquis” o, sobre todo, “La Feria de Mairena”, ofrecen observaciones y descripciones muy similares a las de Gustavo Bécquer, bien que sin su sensibilidad romántica.³³

pensamos y he escrito a Gaspar y Valera que sólo pagó la mitad del importe del cuadro. Gaspar he sabido que salió ayer para Aguas Buenas y tardará en recibir mi carta; Valera espero enviará ese pico, pero suele gastar una calma desesperante; en este apuro recurro una vez más a usted y aun que me duele abusar tanto de su amistad, le ruego que si es posible me envíe tres o cuatro duros para esperar el envío de dinero que aguardamos, el cual es seguro, pero no sabemos qué día vendrá y tenemos al médico en casa y atenciones que no esperan un momento. Adiós. Estoy aburrido de ver que esto nunca cesa. Adiós, mande usted a su amigo que le quiere, Gustavo Bécquer”.

32 Recordemos que los hermanos se habían trasladado el año anterior a esta ciudad, donde vivían con los hijos de ambos; en 1870 se instalarán en el barrio de la Concepción de Madrid, y, muerto Valeriano, Gustavo y los niños ocuparán un piso de la calle Claudio Coello, donde volvió a residir Casta Esteban junto a su hijo menor.

33 http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-andaluzas-1/html/fedda072-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_14_. Una crítica a la condición costumbrista de Estébanez puede leerse en Rodríguez, 2011.

Respondían también al formato ilustrado, en el caso de Estébanez con los dibujos de Francisco Lameyer y, en el de Gustavo Bécquer, con los de Valeriano. Es inevitable recordar las coincidencias entre las figuras centrales de una de las láminas que ilustran el relato del escritor y periodista malagueño, y la familia de gitanos firmada por el propio Gustavo Bécquer (Figuras 27 y 28), como también recoger los tipos populares de los dibujos que lo acompañan.



Figuras 27 y 28. La Feria de Mairena (1847), Francisco Lameyer. Fuente: Estébanez, 1847.
Gustavo Adolfo Bécquer, *Grupo familiar* (1860).
Álbum de Josefina Espín. Fotografía de Rafael Montesinos.

La estampa de Valeriano es una referencia inexcusable del artículo (Figura 29). Ocupa toda la página 133 del número de la revista, y se ambienta en una tienda-taberna vecina de un puesto de “buñuelos y chocolate”, en cuya puerta conversan, parece que ajenos a la pendencia que comienza a producirse en la parte baja del grabado, dos caballistas con atuendo majo. En la misma zona alta, además de las cortinas del puesto y los palos, telas y candil que parecen única estructura del ventorrillo, se vislumbran la estilizada Giralda y la alta Catedral, a cuyos pies reposan las llamadas “casetas”, con sus tímpanos o pañoletas vestidos de rayas, que Gustavo Bacarizas convirtiera en decorado canon en 1919. Indeterminadas figuras conforman una multitud al fondo del grabado. En primer plano, una gitana sostiene un guitarrillo y mira hacia su derecha, donde la escena se va desarrollando. La factura del dibujo contribuye a la movilidad de los personajes: un desencuentro entre dos jóvenes, de pie, el uno con bombín y patillas “hachonas” sosteniendo una guitarra y arrastrando a su compañero, que se toca el sombrero de copa mientras parece alejarse. El segundo de los implica-

dos en la pelea, un majo sentado a la mesa, agarra una botella y observa a sus oponentes con intenciones violentas. El resto del grupo, que parece cerrarse en torno a un círculo, mira curioso; el sombrero de algún concurrente se cuelga sobre un bastón; un inglés observa la situación; también lo hace una buñolera con un hatillo, un tipo agitanado que consume un plato de buñuelos, y un vendedor ambulante norteafricano, que rellena la esquina derecha del grabado.



Figura 29. *Feria de Sevilla*. Valeriano Domínguez Bécquer.
El Museo Universal, 25 de abril de 1869, pág.

Tres páginas más adelante, ya cerrado el artículo de Gustavo, otras cuatro ilustraciones de tipos andaluces de la Feria de Sevilla aderezan la revista ilustrada, con firma de las iniciales VDB (Figura 30). Las mujeres son jóvenes: una gitanilla que vende buñuelos, con su vestido de volantes y su pañuelillo cruzado, abierta de brazos, ofreciendo la entrada a la tienda con la mano derecha y sosteniendo un plato con la masa frita en la izquierda; una mujer andaluza a la usanza maja, con su chaquetilla de alamares, chalequillo bolero, corbatín, fajín, falda abullonada con encaje, chal y sombrerito, posando delante de unas pitas; el “esquilaburros” anciano y harapiento, delante de una mula, posiblemente pregonando su oficio con las tijeras al cinto, cantando su pregón mientras un pequeño, descalzo y vestido apenas con un trapo y un sombrero de paja, mira al dibujante; finalmente, el tratante de mejor porte ataviado con chaquetilla, camisa de chorrera, zahones, catite y sombrero calañés, de largas patillas, que,

vara en mano, apoya la otra en la valla tras la que se esconde la ganadería brava.



Figura 30. *Tipos andaluces de la Feria de Sevilla*. Valeriano Domínguez Bécquer. *El Museo Universal*, 25 de abril de 1869, pág. 133

Si estos grabados son ejemplo de las modas andalucista y gitanista del momento, “La Feria de Sevilla” es, además, un artículo conservador y nacionalista. Innecesario es recordar los efectos que tuvieron la Guerra de la Independencia, las Cortes de Cádiz y el retorno de Fernando VII el Deseado en la paralización de un proyecto liberal y moderno para España, que quedaría condenada al absolutismo y un secular atraso abanderado en las ideas de “patria” y “tradición”. Tampoco los efectos de la moda andalucista, que Julio Caro Baroja estableció entre los años 1830 y 1860; tras el afrancesamiento del siglo de las luces y con los afanes patrióticos de la Guerra de la Independencia (1808-1814), el rechazo a lo extranjero promovió todo un movimiento de circulación y exaltación de las costumbres populares (Caro Baroja, 1969). Podemos rastrear en la vida del escritor, precisamente, los efectos de algunas de estas modas: su afición por la ópera, vinculada al éxito que tuvo este género en las primeras décadas del siglo; pero también el amor a las músicas populares y a las pequeñas piezas cómico-dramáticas y los cuadros de tono costumbrista que él mismo produjo, donde está presente esta “sustancia nacional”, construida a menudo en base a clichés de los que los dibujos de Valeriano son claros ejemplos.

Esa oposición entre “lo tradicional” y “lo moderno” que reforzó la reacción nacionalista de las primeras décadas del siglo XIX perdura en nuestro

texto, donde lo patriótico se convierte en una cita constante. Se ampara en una antítesis pasado/presente bajo la que subyace el lamento por la irremisible pérdida del binomio tradición-pasado. Siete años antes ya había expuesto en “La Nena” esta reivindicación frente a la uniformidad que pareciera implantar el espíritu de la modernidad, que, sintetizando, es el espíritu francés:

Hace ya mucho tiempo que se clama [...] contra el espíritu francés que se introduce e infiltra en nuestra nación y, desnaturalizando las costumbres, viciando el idioma y modificando las ideas, concluirá, si es que ya no lo ha hecho, por hacer de nosotros una copia, cuando no una caricatura, del vecino país [...].

La civilización, ¡oh!, la civilización es un gran bien; pero al mismo tiempo es un rasero prosaico, que concluirá por hacerle adoptar a toda la Humanidad un uniforme. España progresa, es verdad; pero a medida que progresa, abdica de su originalidad y su pasado. Los trajes, las costumbres y hasta las ciudades, se transforman y pierden su sello característico y primitivo. Toledo, para los amantes de las glorias y las leyendas de los siglos que han sido, y Sevilla, para los entusiastas de las costumbres características de un país, debieran dejarnoslas intactas, siquiera para muestra (“La Nena”, *El Contemporáneo*, 30 de marzo de 1862).

También había sido un tema de reflexión para “El Carnaval” (*El Museo Universal*, 11 de febrero de 1866), donde se incluyen los extranjerismos y la crítica a la desaparición de las costumbres populares enumerando aspectos como la comida o la apariencia. También para la cuarta de las *Cartas desde mi celda* escritas en el Monasterio de Veruela en 1864, donde Gustavo Bécquer se refiere tanto a la poesía tradicional, como a los restos monumentales y a los “antiguos usos de nuestra vieja España: “La misma certeza que tengo de que nada de lo que desapareció ha de volver, y que en las luchas de las ideas, las nuevas han herido de muerte a las antiguas, me hace mirar cuanto con ellas se relaciona con algo de esa piedad que siente hacia el vencido un vencedor generoso. Un texto que evidencia de la posición transigente del autor respecto a las novedades de la modernidad y sus “extraordinarias intenciones” de desarrollo, al servicio de la equiparación de los pueblos. También aquí asume su posición individual como poeta y amante del pasado, testigo de usos y fortalezas destruidos y, a pesar de todo, llenos de encanto y emoción ante la irremisible pérdida que el tiempo les depara. Como se ha escrito, “el nudo

del pensamiento de Bécquer es su preocupación constante por armonizar los avances de la humanidad con las tradiciones españolas” (Benítez, 1971: 39, citado en Rubio, 2016: 99):

Yo tengo fe en el porvenir: me complazco en asistir mentalmente a esa inmensa e irresistible invasión de las nuevas ideas que van trasformando 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 hacia 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 (“Desde mi celda”, IV, *El Contemporáneo*, 12 de junio de 1864).

En una vuelta de tuerca más acerca de las imposiciones de “lo moderno” frente a “lo tradicional”, Gustavo Bécquer aplica a la Feria de Sevilla el mismo rasero que había utilizado un mes antes para la Semana Santa toledana: son fiestas que “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”. Es decir, el autor hace equivaler lo moderno a lo ostentoso, y lo tradicional a lo popular, sencillo y humilde, aunque lleno de sabor. Una tradición que no fosiliza, sin embargo, sino que atiene como resultado de un proceso y sitúa en un espacio de percepción abierto. En la introducción al artículo sobre la Feria, Bécquer realiza un recorrido que pretende ser histórico por varias de las fiestas andaluzas (ferias de Mairena y Ronda, “cabalgatas” (sic) del Rocío o Torrijos), para terminar diferenciando la de Sevilla de otras “de origen popular [que] se crearon espontáneamente”. Para Bécquer, la Feria es un fenómeno moderno:

Sobre las ruinas de las tradiciones típicas y peculiares de Andalucía, de sus renombradas ferias, sus características diversiones y pintorescas zambras, se ha levantado la feria de Sevilla, que, obedeciendo a un pensamiento ecléctico, quiere reunir y armonizar lo que se va con lo que viene, la tradición con las nuevas ideas. La feria de Sevilla es muy moderna, es, propiamente dicho, una feria oficial. Creada de la noche a la mañana por la voluntad del Municipio, nada le faltó ciertamente desde el primer día, y desde entonces acá viene ganando respecto a lujo, conocimiento y comodidades.

Nada que objetar respecto a lo que, efectivamente, sucedió en los primeros años del festejo. Inaugurada en 1847, tres años después ya hubieron de aumentarse en la Feria varias zonas más para que el ganado pastara, y habilitarse 150 licencias para puestos de venta. Hasta tal punto se impuso el carácter festivo y de entretenimiento, que los tratantes pronto multiplicaron las quejas al ver sus actividades comerciales dificultadas por aquellas otras. En las fechas de redacción del artículo, la Feria de Sevilla había ocupado una zona más amplia del viario de Sevilla, que, una vez canalizado el arroyo Tagarete, permitió separar la zona de compraventa y la feria de ganado propiamente dicha de la de entretenimiento festivo, ubicada en torno a la Enramadilla, y ya se habían instalado en el Real las casetas principales, como las del Mercantil y el Labradores. Este dinamismo adopta en Bécquer un tono informativo, incluso un perfil de actualidad, al describir las novedades que introduce la Feria en el desarrollo económico de la ciudad, situada en el objetivo turístico del momento:

[L]a feria de Sevilla no tan sólo no desmiente, sino que supera la fama de que goza fama que se acrecienta de día en día y de la que son claro testimonio la infinidad de viajeros que acuden a ella procedentes de todas las provincias de España y de las más principales naciones europeas.

Datos noticiables como los horarios preferentes para la visita (“Sin duda alguna las horas más alegres de la feria son las primeras de la mañana”), los problemas de alojamiento (“La gran afluencia de forasteros que se nota en Sevilla por esta época convierte la cuestión de alojamientos en una verdadera dificultad”) y la picaresca del negocio fácil (“aunque se multiplican prodigiosamente las casas de hospedaje y desde la popular posada hasta el aristocrático hotel rivalizan en la resolución del problema, que consiste en encajonar doce

donde apenas caben cuatro, todavía no bastan y los apuros y trastornos que de aquí resultan, todos vienen a resolverse en un alarmante menoscabo del bolsillo”) se convierten en contenidos de crónica periodística y pluma certera sobre una ciudad abierta, mezclada, animada, donde fluyen el comercio, el paseo y la alegría. Incluso si Sevilla sigue siendo una ciudad de majas, toreros, caballistas y gitanos, la ciudad-cliché que habían retratado los viajeros románticos, el ambiente que se respira en el texto es urbano y activo, de lo que son muestra “vendedores y traficantes de todo género, productos de diversas industrias, muestras de las mejores ganaderías, gitanos de todas las provincias de España, tabernas y buñolerías en montón: se compra, se vende y se cambalachea; se toca, se come y se bebe”.

Sin embargo, la carga de universos sensoriales conseguirá contagiarnos del ambiente romántico de la fiesta en otros apartados del texto, centrados en la exaltación de lo popular y la descripción del tiempo y el espacio. En lo primero, subyace un concepto de autenticidad muy vinculado a la condición espiritual del pueblo, que encarnarán sus clases menesterosas, objetivo de “los verdaderos conocedores de las costumbres andaluzas en toda su pureza” y “las escenas y tipos y [...] los cantares y giros pintorescos del lenguaje que revelan la genialidad propia de un pueblo tan digno de estudio”. En la caracterización de los grupos sociales por sus hábitos y prácticas, elementos de profundísima carga poética coexisten con otros de realidad. Lo veremos claramente para el caso de los gitanos. Es en esa mezcla estilística donde se palpa la condición bisagra del escritor, capaz de inundar los personajes (como en el texto siguiente las mujeres), o los lugares (los balcones de las “casillas” o casetas) de un banquete para los sentidos: ráfagas de sol, haces de luz, cromatismos, olores a tierra y a flor, frescura del aire fresco. Todo se mezcla en la fotografía literaria sobre el bullicio humano. Ese banquete lo es en el plano de lo real, de las calles que han de barrerse, de las personas que asisten a la Feria:

Apenas comienza a rayar el alba, las mujeres se apresuran a regar y barrer las calles del tránsito; cada balcón es un jardín; la luz viene creciendo y dorando las veletas y los miradores; hay un olor de flores y de tierra húmeda que embriaga; se siente un aire fresco y vivificador que se aspira con deleite [...]. Poco a poco el sol se remonta, y a medida que se deja sentir la abrasadora acción de los rayos van disminuyendo la concurrencia, la animación y la bulla.

La lectura romántica del paisaje nos sumerge, con un estilo sencillo y directo, en algo muy cercano a una descripción connotativa. No afecta por igual, bien es cierto, a todos los tópicos: se sublima en el paisaje, que ocupa un papel fundamental en el artículo. Aunque este integra tanto resquicios de naturaleza y urbanos, como acciones y personajes, en los primeros se manifiesta de forma más rotunda. La fotografía romántica de la Feria es la de una representación, una función teatral, un lienzo en movimiento en el que se pinta la humanidad. Tiene la Feria

por teatro un prado inmenso, cubierto de un tapiz de verdura finísima e iluminado por un sol de fuego que todo lo dora y abrillanta; por fondo la accidentada silueta de Sevilla con sus millares de azoteas y campanarios que coronan la catedral y el giraldillo; por actores una multitud alegre y ruidosa ávida de placeres y emociones, que duplica a veces la numerosa población de la ciudad.

Un teatro que cuenta con sus propias escenas, aliadas con el paso del tiempo. Placeres y emociones sucedían en el pasado en “el histórico puente de barcas entre la nube de polvo que doraba el sol poniente o a la de las antorchas, que reflejaban su cabellera de chispas en el Guadalquivir”. Ahora lo hacen mientras “el sol suspendido sobre las lomas de San Juan de Aznalfarache hiere la ciudad con sus oblicuos rayos y prolonga, sobre la llanura que la rodea la sombra de sus murallas y sus torres”, cuando “La brisa de la tarde, que se levanta del río, refresca la atmósfera con su sople húmedo y cargado de perfumes”, o en el momento en el que “Pasa al fin la hora del crepúsculo, entra la noche, comienzan a brillar las luces, cuando “entre la obscuridad brilla alguna luz solitaria y perdida como una estrella”. Este discurrir de la fiesta servirá a Gustavo Adolfo Bécquer como recurso para situar a los personajes, que se suceden en el tránsito entre día y noche, entre luz y sombras.

En cuanto al tiempo cronológico, en el texto se establecen cinco segmentos:

1. El alba, cuando se prepara el lugar, se limpia y dispone para el resto del día.
2. La mañana, donde los protagonistas son los jóvenes y muchachas y una aristocracia que parece reticente a visitar el “punto de cita”. Es el tiempo de inmensa multitud en la feria, de consumo de las ofertas de animación, de los tratos ganaderos.

3. El almuerzo y la siesta. Los pobres y los jóvenes vuelven a casa, las casetas propias o de amigos se convierten en el destino de los paseantes y, mientras, vendedores y gitanos descansan en un tiempo de silencio; la siesta, en Sevilla, se parece a “una noche sin luz”.

4. La tarde, lo que Bécquer califica como “segundo acto de la comedia”, cuando la vida se concentra “en tres o cuatro puntos”. La gente del pueblo va a pasearse como simple espectadora del paseo de caballos; los ricos se dejan ver y van a sus casetas en carruaje en la tarde, que es “la feria de la elegancia y el buen tono”; los más modestos imitan el comportamiento de la burguesía acomodada o la aristocracia.

5. La noche, que presenta dos planos. Lo popular es el lugar de las tabernas, de la música, de la risa; la elegancia de las clases altas se ubica en *soirées* y bailes a los que acuden en coche de caballo.

Respecto al espacio interno, y siguiendo la estructura pictórica que dos años antes había utilizado su tío Joaquín para el lienzo “La Feria de Sevilla” (*vid. supra*), Bécquer dividirá el cuadro —esta vez, literario— en dos planos perfectamente delimitados:

1. De un lado está la ciudad, con sus tonos y su caserío, la sonoridad urbana que el escritor afronta en clave poética con recursos plenamente románticos. Es la Sevilla monumental, la de las “alturas”, con los campanarios de las iglesias, las blancas azoteas, los torreones árabes y romanos, los miradores moriscos, la catedral, la Giralda... Aun partiendo de lo imponderable de describir la fiesta, ni con la escritura ni con el dibujo, Bécquer se adentra en la tarea para definir luz, color, líneas, movimiento y ruido desde la triple adjetivación histórica (moriscos, árabes, romanos), sensorial (verde, tendida, azul, inflamado, blancas, rojizo, de piedra) y el campo de las emociones plenamente románticos. A la vez que es capaz de describir el albero de la feria como “la gasa de oro que finge el polvo”, la Feria sirve a la exaltación de la naturaleza, de los rayos del sol que todo lo encienden, una fuerza embravecida que impregna el “yo individual”. El movimiento y el ruido se convierten en causantes del doble shock romántico: la fascinación y el aturdimiento. El poeta se convierte en demiurgo: agujas, arbotantes y pretilos de la Catedral son el anexo a una Giralda congelada como “navío de piedra”:

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 esmeralda, 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.



Figura 31. Gustavo Adolfo Bécquer (h. 1869).

Fotografía de M. Hebert. Colección de D. Antonio Rodríguez Moñino.

2. De otra parte, encontramos el espacio de la geografía humana, que se esparce por dos zonas privativas de la Feria. Una de ellas es El Prado, lo que hoy sería el “Real”, donde desembocan las calles arterias de llegada a la fiesta. Aquí anida el recinto de la Sevilla popular, castiza, personificada en casetas, tenderetes, buñolerías, tabernas, puestos de flores, gitanos, farsantes y saltimbanquis, que forman el espectáculo alegre, movido y abigarrado de un lienzo barroco. Es el lugar donde “se agitan los que sólo tratan de divertirse”; el del deleite, de la celebración, del consumo, de la música colectiva, que se amplía “hasta perderse de vista” con las “millares de tiendas de campaña” y las “largas filas de casetas”: “extendiéndose hasta perderse de vista, se descubren millares de tiendas de campaña, formadas de telas vistosas y empavesadas con banderas y gallardetes de infinitos colores; largas filas de casetas vestidas de pabellones blancos y adornadas con cintas y ramos”. Se acompañan de freidurías gitanas, “fondas improvisadas, cafés al aire libre, taber-

nas, sombrajos, puestos de flores, de frutas, de juguetes y baratijas”, con su correspondiente fauna humana. La otra zona es el lugar del comercio, de “las ventas, trueques y transacciones que son su objeto principal”. Un espacio de “rellanos y suaves laderas”, ruralizado en su geografía y en su paisanaje, idealizado quizá como espacio de pureza: frente a las “elegantes tiendas y vistosas buñolerías”, el lector descubre “sombrajos hechos de tres palos y una estera de palma, propios de los cortijos”, y unos tipos diferentes, una “reunión de gentes que hablan y gesticulan ponderando las excelencias de los animales”: pastores, vaqueros, dueños de yeguas, gitanos.

Además de estas dos localizaciones, los tipos populares que acuden a la Feria disponen de un territorio lindante, indeterminado y lumpenizado, de “forasteros procedentes de los lugares circunvecinos” que, “merced a la benignidad del clima y a sus patriarcales costumbres”, “en numerosas tribus se instalan en los zaguanes de las casas o toman las aceras por colchón, esperando la primera luz del día para levantarse”. Tal vez se refiere el autor a los gitanos, o no más que a los “forasteros pobres [que] toman nuevamente las aceras por cama y duermen la siesta a la sombra de los monumentos históricos”. Verificamos aquí que el autor no es sólo un pintor literario de cuadros de costumbres, sino de cuadros humanos.

Esos forasteros, como también los turistas ocasionales a los que hemos hecho referencia, son uno de los grupos periféricos a los dos grandes conjuntos que, para Gustavo A. Bécquer, conforman el núcleo de la Feria. Coinciden, *grosso modo*, con dos niveles de análisis en los que se mezclan (con subdivisiones) oficio, clase y etnicidad: los visitantes distinguidos y los personajes populares.

El primer grupo queda “compuesto con la mezcla del elemento que llaman “elegante y que algunos, tratándose de esta clase de fiestas, se atreverían a calificar de cursi”. Incluye, por supuesto, a apellidos y títulos (la aristocracia), así como a “los jóvenes de clase más elevada”, pero también a “las hijas de los ricos labradores que viven en los pueblos de la Provincia” y a “esa otra clase más modesta que hace esfuerzos desesperados por seguirla pisándola (sic) los talones”, que el autor ejemplifica magistralmente con las “elegantes de cortos medios” que arrastran sus “largas colas por delante de una quintuple fila de curiosos sentados en sillas”. Durante la tarde, el observador detecta un “aire de afectada animación” de aquellos “padres de familia; las amas de cría y los niños alrededor de las tiendas de campaña de propiedad particular, a cuyas puertas, y como en son de parada, se sientan los dueños vestidos de punta en blanco, y en posturas académicas”, que irían a la feria a divertirse pero que, a lo que se ve, “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 figle”. Por la noche, mientras el pueblo vuelve a un disfrute más fresco, se convocan los bailes de sociedad en “las lujosas tiendas que el Casino y los diferentes círculos de Sevilla disponen al efecto en el mismo campo de la feria”, de rigurosa etiqueta y albergando alardes de poder y distinción de clase:

Frac negro y corbata blanca; hombros desnudos, cola inconmensurable, tules, gasa, blondas y pedrería. Los carruajes llegan unos tras otros a depositar su elegante y perfumada carga en el vestíbulo de las tiendas; los lacayos se llaman con el apellido o título de sus señores y abren y cierran las portezuelas haciendo grotescos saludos. Todo aquello recuerda algo el vestíbulo del teatro Real una noche que canta la Patti.

Bécquer apunta al atuendo majó como lo ausente y, sin embargo, lo puro, lo verdadero; el contraste, que proporciona el sector “elegante”, es la vestimenta burguesa. Esta cuestión indumentaria no era asunto nuevo en las lecturas políticas sobre la identidad nacional, como recuerdan el “Motín de Esquilache” (Madrid, 1766), cuando el traje funcionó como elemento de resistencia frente al atuendo jacobino, o el aplebeyamiento aristocrático y burgués que se expresó, además del gusto por el teatro gitanesco o los bailes y las músicas populares, convenientemente refinados, en las apetencias por lo majó y castizo. El madrileño episodio de la “Revolución de las Mantillas” (20, 21 y 22 de marzo de 1871) se produciría justamente tres meses después del fallecimiento de Gustavo A. Bécquer:

[N]o busquéis ya sino como rara excepción el caballo enjaezado a estilo de contrabandista, la chaqueta jerezana, el marsellé y los botines blancos respunteados de verde; no busquéis la graciosa mantilla de tiras, el vestido de faralae y el incitante zapatito con galgas. El miriñaque y el hongo han desfigurado el traje de la gente del pueblo, y en cuanto a los jóvenes de clase más elevada que en esta ocasión solían llevar la bandera del tipo sevillano, obedecen en todo y por todo a los preceptos del último figurín. Hasta las hijas de los ricos labradores que viven en los pueblos de la provincia encargan a Honorina, o hacen traer de París³⁴ los trajes

34 Ya en “La Venta de los gatos”, Gustavo Bécquer se lamentaba de los cambios urbanísticos de

que han de llevar en Sevilla durante las ferias.³⁵

Piénsese que los ambientes sociales sevillanos estaban impregnados del aroma de lo francés, que, en lo aristocrático, encontraba en la memoria de los Montpensier y en la figura de la emperatriz de Francia, Eugenia de Montijo, que visitó la feria en 1863. No obstante, una parte de la aristocracia, la “castiza”, queda fuera de estas modas, y prefiere adscribirse al aplebeyamiento característico del siglo: no acuden temprano en la mañana a la feria, señala paródicamente el escritor “en traje de negligé siempre más cómodo y gracioso”, sino que son condescendientes, hasta “resucitar el sombrero redondo y la chaquetilla torera, y lo que es más raro, suele verse tal cual muchacha perteneciente a una clase distinguida bajar al Prado, vestida al uso del país, sobre un caballo, con jaez de caireles”.

En este asunto del aplebeyamiento, como en varios más, Bécquer utiliza la técnica de los opuestos. El recuerdo de lo inexistente, lo arcaico, lo ya abandonado por las modas pero, al cabo, auténtico, puro, se hace valer frente al copismo de influencia externa, la novedad de origen extranjerizante o puramente snob. En algunos párrafos, alude, no a la desaparición de un estilo característico, primigenio, sino a la coexistencia de dos formas de afrontar la realidad festiva, legitimado el pueblo como modelo ejemplar de una feria vernácula frente a la clase alta en asuntos no sólo indumentarios, sino también en otros como el transporte, la bebida y la comida o las aficiones musicales. Indefectiblemente, la enumeración de estos pares nos recuerda la técnica expositiva de Estébanez Calderón para “La Feria de Mairena”, texto que Gustavo Adolfo Bécquer debió conocer:³⁶

la Sevilla que había conocido durante el reinado de Isabel II, asociando la leyenda a la estampa de costumbres.

35 “Pero en tu feria, ¡oh, Mairena, es donde se compendia, cifra y encierra toda la Andalucía, su ser, su vida, su espíritu, su quinta esencia. No haya miedo que tu suelo se mire profanado en aquellos días por costumbre, uso o traje que no sea andaluz de todo en todo y por sus cuatro costados y abalorios. Allí un levitín o el frac más elegante de Borrel o Utrilla fueran un escándalo, una anomalía. Allí en los hombres (las mujeres, reinas absolutas) es obligatorio vestir aquel traje airoso, propio y al uso de la tierra” (Estébanez, 1847: 68).

36 Estébanez Calderón de nuevo: “Al lado de los dulces laboriosamente confeccionados y sobrecargados de esencias y perfumes, regalo sólo del rico, se encuentra el acitrón, el alajú, los turrónes y otros mil azúcares todavía de raza mora, que por su módico precio procuran igual sabrosa satisfacción a la aldeana, al rústico y demás gente menuda. Si allí el fondista muestra

Junto al potro andaluz trota el ponney de raza; al lado del coche de colle-ras, con sus caireles y campanillas, pasa la carretela a la grand Dumont con sus postillones de peluca empolvada; tocando al tendujo 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 encuentran paté de foiegrás, trufas dulces y helados exquisitos; el piano, con su diluvio de notas secas y vibrantes, atropella y ahoga los suaves y melancólicos tonos de la guitarra; los últimos y quejumbrosos ecos del polo de tóbalo se confunden con el estridente grito final de una cavatina de Verdi.

Lo opuesto al elemento “elegante”, tan despreciado, es el espacio de la compraventa y del regocijo a lo popular, de cantes y bailes, con “vendedores y traficantes de todo género, productos de diversas industrias, muestras de las mejores ganaderías, gitanos de todas las provincias de España, tabernas y buñolerías en montón: se compra, se vende y se cambalachea; se toca, se come y se bebe; hay palmas, cantares y borracheras más o menos chistosas”. Es aquí donde anida la mezcla de los tipos populares que se distribuyen según localización geográfica (el tipo sevillano), origen étnico (gitanos, gente de bronce), sexo (jóvenes y grupos de muchachas), oficio o actividad más o menos regular (cantadores, caleseros, traficantes, vendedores, gitanos que fríen buñuelos, saltimbanquis, ciegos cantadores, farsantes circenses, pastores, vaqueros), y finalmente los dos grandes clichés construidos en base a apariencia y carácter: los majos a caballo y los valientes.

Detengámonos en estos grupos, comenzando por el concepto general del “pueblo”, que Bécquer identifica en primer lugar con el pueblo llano, con el común. La mañana y la caída del día son primeros sus momentos de protagonismo. Comencemos por el grupo popular más blando, en la flor de la vida. Qué imágenes de alegría inocente desprenden esas bandadas de bandadas de jóvenes que acuden por la mañana al Prado “con la guitarra al hombro y la bota bajo el brazo”, esos “numerosos y alegres grupos de muchachas con vestidos claros y ligeros, que llevan por todo adorno un manojito de rosas y alélies en la cabeza”. Cuánta agudeza en los detalles de la mañana de feria de las muchachas

al gastrónomo su luciente aparador y batería, allá las gitanas, cubiertas de flores, en un aduar de chozas de singular talle y traza, ofrecen rubia como el oro, saltando entre el aceite, la masa candéal convertida en buñuelos, si apetitosa al paladar, fácil de costear para todo bolsillo” (Estébanez, 1847: 67).

que “vuelven encarnadas como amapolas, cubiertas de sudor y de polvo, pero satisfechas y alegres a buscar el fresco de sus patios”.

Dos espacios distribuyen las actividades matutinas: las tiendas y casetas que delimitan las principales actividades de recreo, y el apartado de la compra y venta de ganado.

Son lugares propicios para la descripción de tipos, distribuidos asimismo entre los sujetos del disfrute, y la pléyade de trabajadores y buscavidas que rodean la celebración, entremezclados y enumerados en una realista descripción de ambientes costumbristas, aunque con los matices propios de un poeta romántico. Delante de aquellas casetas...

fríen los gitanos los obligados buñuelos y desde donde se eleva el humo de las sartenes, en penachos azules; diseminadas aca y allá, 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 tendujo a oír un jaleo, otros se sientan a la ronda para despachar la pitanza, estos se pasean, aquellos se requiebran, los de más allá riñen, presentando el conjunto más abigarrado y movable que puede imaginarse.³⁷

La clase menesterosa que disfruta la feria de forma natural en la mañana, se retira para sestar y se convierte en multitud que vuelve a dar señales de vida por la tarde, encaminándose al Prado y convirtiéndose en espectadores masivos de una feria que se prepara para su “segundo acto”. Porque, como hemos visto, la Feria es para Bécquer, tan aficionado al teatro, un espectáculo. Si al principio del texto ocupaba todas las tablas, todos los espacios, en un segundo acto el pueblo pasea, se transmuta en filas de curiosos que asisten atónitos a los hábitos de sociedad, gente del pueblo que “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”. Son la masa vespertina

37 Volvemos a recordar el relato de Estébanez sobre Mairena, esta vez en la técnica de enumeración: “Allá asisten a los títeres y volatines, aquí a la chirinchina y pulchinelas, acullá tratan y contratan; por este lado dicen la *buenaventura*, por aquél se ajusta un caballo o una punta de ganado; aquí se canta, allí se baila. Éste requiebra, aquél enamora; todos se agitan, todos bullen” (Estébanez, 1847: 68).

que visita los puestos de juguetes o admira el paseo de caballos:

Cuantos carruajes se han encontrado en la ciudad y en algunas leguas a la redonda se ponen en movimiento, desde la elegante victoria al desvencijado alquilón. A veces y como un fantasma evocado de otra edad, aparece una calesa”; “en el paseo destinado a los carruajes, por donde circulan todo género de vehículos confundidos y mezclados con multitud de jinetes.

En algún caso, la descripción del tipo popular se hace más detallada. Es entonces cuando “La escritura becqueriana, en cualquiera de sus formas, se desnuda para deslumbrarnos con la representación de lo absoluto en lo particular” (López Castro, 2016: 420). El contraste, que ya hemos apuntado, sirve a la construcción del tipo utilizando el negativo presente para delinear el positivo del pasado. Así sucede con el “calesero” convertido ya en “cochero de punto”, donde se entremezclan el propio personaje, la labor que desarrollaba en aquellas fiestas camperas y la ambientación de la Feria. El tiempo pasado fue el “reinado de la calesa”, asociado al mundo rural; el presente, en un mundo donde ya no son una sorpresa —como afirma Bécquer con sorna— “Un caballo inglés, un Rogs-Karr, un sombrerito Tanchon o cuaquier cosa de este jaez”. El antes calesero forma parte ya de la estampa de las plazas urbanas, viste afectado y hasta lee el periódico:

El calesero, cuya descripción sirvió de tema a tantas festivas plumas, y cuyo tipo fue modelo de tantos pintores, no fuma ya su cigarro sentado de medio ganchete en la vara, cantando y jaleando el jaco al son del alegre campanilleo, que hacía olvidar el calor, el polvo y la fatiga del camino. Estacionado en la plaza de San Francisco, con un sombrero de copa lleno de apabullos, una levita rancia y un corbatín de suela, lee hoy La Correspondencia en el pescante de un simón. El movimiento social lo ha convertido en cochero de punto.

Otra estrategia del autor es describir los tipos situados en el tiempo y el espacio ferial, en base a su apariencia y actividades, que pueden servirse de la enumeración. Así sucede en el párrafo dedicado a la feria de ganado, donde el autor fija cuatro tipos humanos, todos ellos masculinos: pastores, vaqueros, dueños de las yeguas y gitanos.

En estas horas de la mañana, que, como dejamos dicho, son las más animadas de la feria, tienen lugar las ventas, trueques y transacciones que son su objeto principal. Abandonando el punto en que se agitan los que sólo tratan de divertirse, se encuentran descansados rellanos y suaves laderas donde pueden admirarse grupos pintorescos de la gente de campo, con los trajes característicos del país, y magníficas muestras de las mejores ganaderías andaluzas. En este sitio, en vez de elegantes tiendas y vistosas buñolerías, se descubren esos sombrajos hechos de tres palos y una estera de palma, propios de los cortijos; entre los rediles, donde se apiñan millares de ovejas, se ve a los pastores encender la lumbre y hacer tasajos una res para aviar el almuerzo. Los vaqueros, sobre caballos del país, acosan, garrocha en mano, las vacas y los toros, y los reúnen o los separan a fin de que los compradores los examinen a su gusto; los dueños de las yeguas asisten a la prueba de los potros, y entre esta reunión de gentes que hablan y gesticulan ponderando las excelencias de los animales, circulan, salpicamentando los diálogos con sus chistes y ocurrencias, multitud de gitanos, que esquilan un borriquillo o pulen y aderezan un penco, que, gracias a su palique, encajarán como una ganga a algún inocente.

Bécquer utiliza la enumeración al detener la narración en el momento de la tarde, cuando disminuyen “la concurrencia, la animación y la vida”. Mientras los “forasteros pobres” duermen la siesta en aceras a la sombra, las muchachas vuelven a descansar y “los paseantes unos se refugian en los cafés y las fondas y otros entran en las tiendas de campaña propias o de sus amigos, donde encuentran dispuesto un opíparo almuerzo, servido con todos los perfiles del más refinado gusto”, vendedores, gitanas que se han situado antes en las buñolerías y ganaderos, se sumergen en la apacible quietud y en el silencio amodorrante del almuerzo y la sobremesa:

Los vendedores tienden el sombrajo y se acuestan al pie de la mesa; las gitanas apagan la lumbre de los anafes, los ganaderos dan orden de que se retiren los rebaños que se alejan lentamente al son de la esquila de los guiones, y reina un silencio extraño, interrumpido sólo por el monótono canto de los grillos y las chicharras; silencio que cuando el sol está en lo más alto del cielo recuerda el de la hora de la siesta en Sevilla, que tanto se parece a una noche con luz.

Durante la noche “se reanuda el hilo de la fiesta popular”, encarnada en las buñoleras que “levantan el grito”, en las tabernas llenas de parroquianos, en la gente menuda que “vuelve a apiñarse y a ir y venir gozosa entre aquella obscuridad que se presta a todo género de expansiones” y en los naturales que permiten al escritor oír “voces, pitidos, pregones, risas, requiebros, palmas, músicas y cantares”, mientras los elegantes se dirigen a las fiestas privadas de las tiendas. El repliegue de la actividad de la Feria vuelve a servir al autor como contexto ambiental para perfilar las acciones de sus tipos populares: a la vez que cesan las vueltas y el “acompañamiento de bombo y corneta de pistón” del tío vivo (atiéndase a lo fiel del relato), los vendedores, “roncos de vocear y beber aguardiente, se esconden otra vez bajo los puestos como el caracol en su concha”. Todo acorde de la música de los bailes “se desvanece temblando”, y la Feria ofrece la imagen de un “campo de batalla” con los montones de gente que descansa, tendida en la llanura.

En su ensoñación sevillana, Bécquer sabe diferenciar entre el pueblo llano y los gitanos. En 1869, la majeza y lo castizo, el tipo alegre, jocosos y descarados, han virado ya en Sevilla hacia un registro agitanado principal: el dramatismo del *quejío* flamenco:³⁸ En torno a los gitanos, el autor desarrolla un ejercicio literario sublime, de comunión y admiración rendidas y muy original respecto a otras referencias literarias y gráficas de estos años; en particular, las ubicadas en Granada, donde la oferta combinada “Alhambra/gitanos *primitivos* en las cuevas” debió ser más atractiva que la de sevillana “Catedral- Giralda/gitanos *caseros*” para el turista extranjero. Aquí, el gitano feriante.

Tal cual hará Antonio Machado y Álvarez “Demófilo” en 1881, Bécquer anota la dualidad entre lo trágico, solemne, grave, dramático y patético de los cantes gitanos y lo que antes ha descrito como la vivaz alegría de lo andaluz popular, que comparte, eso sí, las condiciones “flamencas” de los guapos, los

38 “Es cierto que lo quejumbroso dominaba ciertos géneros —así, como hemos visto, algunas formas de tiranas—, pero en lo majo y andaluz primó, sin duda, la vis jocosa. Lo jondo, el duende, el misterio flamenco vino después, cuando el romanticismo decimonónico prefirió lo dramático a lo burlesco, lo grave a lo ligero, el llanto y el quejío a la risa burlona del fandanguero. Sin embargo, no hubo de inventarse ex novo. El quejío estaba ahí, en ciertos géneros y estilos, especialmente entre los gitanos. Y no sólo: muchos viajeros destacaron el aire melancólico y lastimero de la música hispana [...]. Pero nadie como los gitanos acabarán encumbrando esos elementos dramáticos, otorgándoles un sello distintivo, transformando la melancolía en desgarró, la queja en quejío” (Del Campo y Cáceres, 2013, 261).

chulos, los valientes y la *gente crúa*. Al final del artículo, esas gitanas que ya han recogido los trebejos y soplado los candiles, esos gitanos tratantes cuyas habilidades de relación, su expresividad, sus movimientos acá y allá, estereotipados como ocurrentes y engañosos en la venta de ganado, descritos en otro punto del artículo, son ahora la estirpe esencializada del rito privado, auténtico. En aquellos gitanos que descansan tras la jornada, se encarnan “los más altos hechos de la gente de bronce; en sus reales tuvo origen la celebridad de las ganaderías más famosas; en ellas, en fin, como en teatro propio de sus hazañas y gallardías, se daban a conocer los cantadores y los valientes”.

Lo gitano sevillano, para Bécquer, se esparce en la comunión entre el romanticismo y un realismo de trazo fino que alcanza en los párrafos finales de “La Feria de Sevilla” el cénit sensible para construir su “estética de la pobreza” (Álvarez Barrientos, 1998:14). El estilo plenamente poético de Bécquer convierte a la noche en la antesala del apunte: la estampa de los gitanos en “la hora en que el peso de la noche cae como una losa de plomo y rinde a los más inquietos e infatigables”. Pero, en un contexto en que el concepto de raza está en pleno auge, Bécquer no escribe de los gitanos desde el racismo, ni usa el término como una herramienta jerarquizadora de la diversidad. El gitano de Bécquer responde al perfil gregario y misterioso de la raza y del cante, pues es de cante de lo que habla el texto, pero no es la suya una voz inferior, precivilizada. El autor no reproduce el cliché de Carmen, ni el de las cigarreras de brazos desnudas y cuellos bien plantados, seres victoriosos y sorprendentes de porte de reina y agilidad de gata, como las describiría María Bashkirtseff en 1881 al contar lo que vio en la Fábrica de Tabacos de Sevilla. Para él, el tipo gitano no es aquel de peleas, navaja en mano o mujeres adúlteras que fuman beben y bailan la desinhibición; no el de la moralidad alternativa y el cuerpo que, en versión de los europeos del norte, alojaba una voluptuosidad natural e insalvable y sellaba las soñadas marcas del sur. La corporeidad gitana no se hiperboliza, como en tantos otros textos, como signo físico de la ausencia de moralidad. La raza gitana no es calificada como salvaje, primitiva o libre, sino como sujeto de una pureza a recuperar y dignificar. El gitano es para Bécquer una voz rota, un ritual arcaico donde el cante flamenco en un salmo. La escena casi litúrgica (el silencio de la noche, el sacerdocio de un culto abolido), suscita un ambiente de secretismo, misterio y pasado, muy adecuado a la sacralización de lo gitano que impregnó el imaginario jondo desde Demófilo a la Generación del 27. Y que perseveraría en las teorías neojondistas de Ricardo Molina y Antonio Mairena acerca de la “razón incorpórea”, el auditorio y el escenario. Tres textos separados por un siglo pueden demostrar esta connotación étnica y ritual común:

Gustavo Adolfo Bécquer (1869).

Es la hora en que el peso de la noche cae como una losa de plomo y rinde a los más inquietos e infatigables. Sólo allá, lejos, se oye el ruido lento y compasado de las palmas y una voz quejumbrosa y doliente que entona las tristes o las seguidillas del Fillo. Es un grupo de gente flamenca y de pura raza que alrededor de una mesa coja y de un jarro vacío cantan lo hondo sin acompañamiento de guitarra, graves y extasiados como sacerdotes de un culto abolido, que se reúnen en el silencio de la noche a recordar las glorias de otros días y a cantar llorando como los judíos *super fluminem Babiloniae*.³⁹

Antonio Machado y Álvarez “Demófilo” (1881).

En la taberna, en las reuniones familiares o de amigos, donde cantaba el Fillo y donde antes de él cantaron tío Luis el de la Juliana, tío Luis el Cautivo y otros no menos célebres, los cantadores eran los verdaderos reyes, los obsequiados siempre y, aunque pagados a veces, eran escuchados con religioso silencio y ¡ay de aquel que se hubiera atrevido a interrumpirlos! En los cafés, por el contrario, el público se impone, es el verdadero rey, y como en su mayoría no es inteligente, ni está acostumbrado a discernir lo bueno de lo malo, ni, por lo general, participa de aquel sentimiento profundamente triste que domina a los gitanos al cantar, va agachonando, pase la palabreja, a los cantadores que, movidos ahora más por el interés que por el arte, tienen que ir acomodándose a los gustos del público que paga, público compuesto de infinidad de individuos que por los dos reales de su café y su copa, se cree con perfecto derecho para aplaudir o silbar, según su humor [...]. Los cafés matarán por completo el cante gitano en no lejano plazo, no obstante los gigantescos esfuerzos hechos por el cantador de Sevilla para sacarlo de la oscura esfera a donde vivía y de donde no debió salir si aspiraba a conservarse puro y genuino.⁴⁰

39 Dentro del Salmo 137 del Antiguo Testamento, en este se narra el exilio de los judíos desde Babilonia, su dolor y padecimientos.

40 Machado, 1881: 182-183. De este público y de los ambientes de los cafés cantantes, define a un “público también completamente heterogéneo, donde se hallan al lado del taciturno y acansinado trabajador, el festivo y bullicioso estudiante; al lado del pilluelo y el tomador, el no menos despreciable rufián aristocrático; al lado del industrial y el comerciante [...] el terne y el torero” (1881: IX). Su afirmación de que “los cafés (cantantes) matarán por completo el cante gitano en no lejano plazo” se ha demostrado parte de la falsa tradición que, desde Bécquer hasta hoy mismo, pasando por Falla y Molina-Mairena, anuncia la nunca avenida apocalipsis del flamenco en el escenario.

Ricardo Molina y Antonio Mairena (1963).

El auditorio natural se compone de pocos: 6 a 20 personas, y éstas entendidas y apasionadas por el cante. sólo así el cante puede florecer libremente. El pequeño grupo de aficionados está ungido de gracia [...] todo cuanto se hace o dice tiende infalible e instintivamente a un fin supremo: hacer brotar de su seno fervoroso el cante [...] ambiente de casi religioso respeto [...]. La taberna andaluza nos parece el escenario natural del cante. su intimidad lo favorece; sus limitaciones también. [...]. Respecto a las casas particulares [...], patios entoldados por añosa parra, memorables fiestas en las que la voz ronca del Fillo alternó con la bravía de la Andonda, y la toná de Juan “el Pelao” con la playera de Cagancho [...] bodas y bautizos gitanos congregaron portentosa pléyade de artistas populares, no profesionales la mayoría, que, a puerta cerrada en las bodas, desbordaron su arte días y noches enteros [...]. Un buen trato, un copeo prolongado más de lo normal, etc..., pueden culminar en ella.⁴¹

El flamenco no es citado con tal nombre en el artículo de Bécquer, pero sí identificado como gitano (“gente flamenca y de pura raza”), sinonimia que da identidad al arte nacido apenas unas décadas atrás. Debemos suponer que el autor conoce la referencia popular, donde hablar de las “*seguidillas* del Fillo” (*seguiriyas*, escribiríamos hoy, abandonada ya la calificación como *las tristes*) era poco menos que un recurso del habla común. ¿Conocería también el flamenco de forma directa y personal? Tal vez Gustavo y Valeriano vivieron en la Alameda de Hércules n^o 37 con sus tías María y Amparo Bastida (en 1847, dos meses antes de que se inaugurara la Feria de Sevilla, había muerto su madre, Joaquina Bastida) y era allí donde se situaban los principales colmaos, salas y cafés del recorrido flamenco sevillano. Se refiere Bécquer a rasgos inequívocos en cantes que, adivinamos, además de la seguiriya, serían por tonás –“lo hondo” conceptúa el autor de forma pionera; más adelante se preferirá el adjetivo *jondo*–sin acompañamiento de guitarra. Y describe la característica principal del cante gitano: una condición “quejumbrosa y doliente”. Una descripción del cante andaluz que encontramos en muchos otros autores del siglo y aún del XVIII.⁴²

41 Molina, Ricardo y Mairena, Antonio. 2004 /1963/: 144-149

42 Esta es una característica descripción del cante andaluz, que encontramos en muchos otros autores del siglo y aún del XVIII. Estébanez Calderón describió “suspiros y gorjeos tristísimos

CONSIDERACIONES FINALES

Nuestro objetivo ha sido reivindicar al Gustavo Adolfo Bécquer amante de los tipos populares, en el tiempo y el contexto que le tocó vivir. Observar su figura en diversos espacios creativos, impelidos a menudo por lo material, con la esperanza de obtener un retrato completo y, por tanto, complejo, de un artista que fue mucho más que un poeta. Reducirlo a tal es, en realidad, darle la vuelta al personaje, pues el escritor que fallece en 1870 no era considerado el gran poeta que hoy se estudia desde la escuela, sino un articulista y periodista misceláneo, favorecido al fin con el prestigio de los lectores. Huir de la cosificación de un único Bécquer, desgraciado, desvalido, melancólico, retirado en una atalaya lírica, cuyas composiciones apreciables fueran exclusivamente significa abrir la mente a una figura rica y fecunda, imaginativa, inquieta, lo que considero un “artista total”.

Una de las cualidades más reconocibles de Bécquer como autor es, precisamente, la capacidad de conectar elementos informativos, descriptivos y connotativos, y sintetizar el tono poético, la escena de costumbres y la crítica social. Si es cierto es que poesía y prosa se confunden en la pluma becqueriana, no lo es menos que también lo hacen el articulismo y el relato breve. Una parte de esta producción becqueriana evidencia su condición conservadora y nacionalista, al menos en lo que plasman los artículos de costumbres y de los tipos populares se trata. La familiaridad con escenas costumbristas y realidades casi etnográficas que demuestran estos escritos se enlaza con el entorno pictórico del autor y la conexión de música y fiesta populares. El texto “La Feria de Sevilla” es una síntesis de esta realidad de costumbres con mezcla de géneros y estilos. Atiende al carácter moderno de la fiesta, que se había inaugurado como Feria de Ganado en 1847, algo más de dos décadas antes de la publicación del artículo, y, ausente en lo físico, quiere ofrecer datos ‘reales’, lo que vio, las vivencias, la experiencia, denunciando desde la resistencia romántica el avance

del cantador” (1847: 207); en 1849, Clark había descrito el cante gitano que escucha en una venta de Granada como “extraño, salvaje pero medido”; en la misma línea, se describen los “tonos ásperos” y el “lenguaje salvaje” de las “canciones extrañas” de unos gitanos que cantan en una fiesta donde acude en 1856 John Warren; tres años después de este artículo, la velada para turistas a la que acude Elws en Sevilla se describe con la música de “una guitarra y de las voces lúgubres y discordantes de los hombres que entonan canciones monótonas e ininteligibles” (Del Campo y Cáceres, 2016: 312).

de la modernidad. De ahí el tono de lamento de lamento y decepción por el tiempo pasado, perdido para la Feria apenas veinte años después de su inauguración.

Como hemos expuesto, Bécquer se concentra en retazos iconográficos en torno a varias dualidades que incluyen tiempo, espacio y prácticas, y que lo son finalmente, en lo fundamental, de clase y de emulación de clase, con la singularidad étnica que define a los gitanos. Lo consigue a partir de una serie de autenticaciones de lo popular (que incluyen, además del atuendo, elementos musicales como guitarras, palillos o cantes hábitos de alimentación o medios de transporte), y, mediante una elaboración en el “ahora” que hace de él fotografía ambiental, experiencial, personal y reflexiva. Bécquer nos está presentando el pueblo tal y como se deriva del andalucismo del género de costumbres, pero también de la percepción incontaminada de lo popular como prístino reducto de un espacio de memoria deseable e inspirador. Un reducto donde se ponen en juego diversos mimbres a la hora de definir un personal estilo literario: las referencias informativas, el dato simple, la estampa popular, la sensibilidad y la evocación románticas, y su aplicación a una propuesta donde se integraban la defensa identitaria, los peligros de la modernidad y las aspiraciones de futuro del regeneracionismo por venir.

/BIBLIOGRAFÍA/

Álvarez Barrientos, Joaquín. “Presentación: en torno a las nociones de andalucismo y costumbrismo”, en Álvarez Barrientos, Joaquín y Romero Ferrer, Alberto (eds.), *Costumbrismo andaluz*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 11-19. 1998

Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. “Semblanza de G. A. Bécquer”. Prólogo a las *Obras Completas*, 13º ed. Madrid: Ed. Aguilar. 1973.

Andreu Miralles, Xavier. *El descubrimiento de España: mito romántico e identidad nacional*. Barcelona: Taurus. 2016.

Bécquer, Gustavo Adolfo. “La Soledad (Colección de cantares por Augusto Ferrán y Forniés)”, prólogo a Augusto Ferrán, *La Soledad. Colección de cantares populares y originales*. Edición de Francisco Robles. Sevilla: Signatura Ediciones. 2006 /1861/.

Baquero Goyanes, Mariano. “Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [http://www.letrasgalegas.org/obra-visor/perspectivismo-y-critica-en-cadalso-larra-y-mesonero-romanos/html/4befe587-2e63-4421-a489-a8f-39b23ee35_2.html#I_0_] (or. Clavileño, núm. 30 1954, pp. 2-12). 2010.

Bécquer, Julia. “La verdad sobre los hermanos Bécquer”. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Año IX, n XXXIII, pp. 76-91. 1932.

Benítez, Rubén. *Bécquer tradicionalista*. Madrid: Gredos. 1971.

Burdiel, Isabel. *Sem. Los Borbones en pelota*. Edición y estudio introductorio. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”. 2012.

Campillo, Narciso. “Gustavo Adolfo Bécquer”, *La Ilustración de Madrid*, nª 25, 15 de enero de 1871. Caro Baroja, Julio. 1969. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente. 1871.

Carrillo Alonso, Antonio. “La influencia del cantar andaluz en Gustavo Adolfo Bécquer”. *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*, n 10, pp. 167 - 19. 1987.

Cruces Roldán, Cristina. “Antonio Machado y Álvarez «Demófilo». Ciencia del folclore y copla flamenca”. *Cultura, lenguaje y representación*, vol. 24, pp. 7-25. 2020.

Díaz de Alda Heikkilä, M^o Carmen. “La Feria de Sevilla”, en Palomo, María del Pilar y Núñez Rey, Concepción (eds.). *Bécquer, periodista*. Madrid: Fundación Universitaria Española, Monografías, 169, pp. 489-510. 2016.

Espín Templado, María Pilar. “Poesía y teatro en Bécquer”. Edición digital a partir de Romanticismo 7, *Actas del VII Congreso “La poesía romántica”* (Nápoles, 23-25 de marzo de 1999). Bologna: Il Capitello del Sole, 2000, pp.

59-68. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016 [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/poesia-y-teatro-en-becquer/>]. 2000.

Esteban del Campo, Ángel. “Bécquer y Martí”, *RILCE*, 7, pp. 9-24. 1991.

Estébanez Calderón, Serafín. “La Feria de Mairena”, *Escenas andaluzas, bizarrías de la tierra, alardes de toros, rasgos populares, cuadros de costumbres y artículos varios, de de tal y cual materia, ahora y entonces, aquí y acullá y por diverso son y compás, aunque siempre por lo español y castizo ha dado a la estampa El Solitario, nuevamente ahora reducidos a un cuerpo y compilación, enriquecida con mucho de nuevo y de inédito por el cuidado y esmero de algún aficionado* (Edición adornada con ciento veinte y cinco dibujos por D.F. Lameyer). Madrid: Imprenta de Don Baltasar González, pp. 65-73. 1847.

Estruch Tobella, Joan. “Bécquer, ¿un romántico rezagado?”, en Curvas García, Cristóbal y Baena Peña, Enrique (coords.), *Bécquer, origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea* (Universidad de Málaga, 9,10,11 y 12 de Noviembre de 1993). Málaga: Universidad de Málaga. pps. 293-302. 1995.

Estruch Tobella, Joan. *Bécquer. Vida y época*. Madrid: Cátedra. 2020.

González Troyano, Alberto. “El *Semanario Pintoresco Español* y la imagen de Andalucía en la literatura costumbrista”, en Álvarez Barrientos, Joaquín y Romero Ferrer, Alberto (eds.), *Costumbrismo andaluz*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 69-79. 1998.

Hobsbawm, Eric J. “Inventing traditions”, en Hobsbawm, Eric J. y Ranger, Terence (eds.) *The invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-14. 1984.

Jiménez, Juan Ramón. *Españoles de tres mundos*. Introducción de Ricardo Gullón. Madrid: Alianza Tres. 1987.

Jiménez San Cristóbal, Monstserrat. “El carnaval”, en Palomo, María del Pilar y Núñez Rey, Concepción (eds.). *Bécquer, periodista*. Madrid: Fundación Universitaria Española, Monografías, 169, pp. 445-465. 2016.

López Castro, Armando. “La vena popular de Bécquer”, en Piñero Ramírez, Pedro M. (coord.), *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar “in memoriam”*. Actas del Congreso Internacional “Lyra minima oral III” (Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001). Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 419-430. 2004.

Machado y Álvarez, Antonio. Colección de Cantes Flamencos recogidos [sic] y anotados por Demófilo. Sevilla, Imprenta y Litografía El Porvenir [<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000200630&page=1>]. 1881.

Matas, Julio. “Bécquer entre la poesía y el teatro”. *La cuestión del género literario. Casos de las letras hispánicas*. Madrid: Gredos, pp. 125-174. 1979.

Montesinos, Rafael. *Bécquer: Biografía e imagen*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara (or. 1977, Madrid: Editorial R.M.). 2005.

Molina, Ricardo y Mairena, Antonio. *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: Los Libros de la Bial. 2004 /1963/.

Moreno Godino, Florencio. “Semblanza. Gustavo Adolfo Domínguez Bécquer”, *La Ilustración Artística*, nº 684, Barcelona, 4 de febrero de 1895.

Palomo, María del Pilar. “Los «pies de foto» de unos grabados románticos. Nota al periodismo de los hermanos Bécquer”, en *1616*, Madrid, pp. 83-91. 1981.

Peláez Martín, Andrés. “El teatro del siglo XIX, modelo para la pintura costumbrista”, en Álvarez Barrientos, Joaquín y Romero Ferrer, Alberto (eds.), *Costumbrismo andaluz*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 107-125. 1998.

Penna, Mario. “Las Rimas de Bécquer y la poesía popular”. *Revista de Filología Española*, vol. XII, nº 1/4, pp. 187-215. 1969.

Pineda Novo, Daniel. “Notas para la rima XXIII, de Bécquer”. *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, Tomo 54, nº 165, pp. 137-154. 1971.

- Piñanes García-Olías, Manuel. “Algunas aguadas inéditas de José D. Bécquer”. *Laboratorio de Arte*, n.º 6, pp. 359-366. 1993.
- Reparaz, Gonzalo de. “A mi buen amigo Gustavo A. Bécquer”, *El Sol*, Madrid, 26 de febrero de 1936. Reyes Cano, Rogelio. 2010. “Bécquer y el mundo del flamenco”. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, n.º 38, pp. 267-288. 1936.
- Robles, Francisco. “La alta torre. Una aproximación a la lírica del flamenco como origen de las Rimas de Bécquer”, en *La alta torre. Bécquer y el flamenco*. Concierto homenaje a 150 años de las Rimas. Sevilla: Teatro de la Maestranza, pp. 6-34. 2018.
- Rodríguez Gutiérrez, Borja. “La primera edición de las escenas andaluzas (1847) de Serafín Estébanez Calderón, ilustradas por Francisco Lameyer”, en Rodríguez Gutiérrez, Borja y Gutiérrez Sebastián, Raquel (coords.) *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*. Santander: Editorial Universidad de Cantabria, pp. 741-754. 2011.
- Romero Tobar, Leonardo. *Estudio crítico. Gustavo Adolfo Bécquer*. Fundación Ignacio Larramendi [http://www.larramendi.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1023040]. 2014.
- Rubio Jiménez, Jesús. *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX*. Madrid: CSIC. 1998.

EL ÓRGANO DE MAESE PÉREZ EL ORGANISTA

Abraham Martínez
Fundación Alqvimia Musicae

RESUMEN / ABSTRACT

En una leyenda confluyen siempre hechos reales, tradición oral y fantasía. En este caso el órgano del monasterio de Santa Inés de Sevilla y Francisco Pérez de Valladolid, organista del cenobio durante el siglo XVIII, están en la base de la leyenda becqueriana *Maese Pérez el organista*.

Real events, oral tradition and fantasy always converge in a legend. In this case, the organ of the monastery of Santa Inés in Seville and Francisco Pérez de Valladolid, organist of the monastery during the 18th century, are at the base of the Becquerian legend *Maese Pérez the Organist*.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Maese Pérez, órgano, leyenda, monasterio de Santa Inés, Francisco Pérez

Maese Pérez, organ, legend, monastery of Santa Inés, Francisco Pérez

Toda leyenda contiene en sí, por muy fantásticos que sean los hechos que narre, parte de una realidad sucedida y contada oralmente por quienes los presenciaron. Durante décadas, quienes oyeron estos relatos siguieron contando aquellos hechos, añadiendo y quitando con inocente imaginación aquello que habían oído en un principio.

La leyenda *Maese Pérez, el organista* de Gustavo Adolfo Bécquer cuenta lo ocurrido una Nochebuena en el Monasterio de Santa Inés. Los protagonistas son un organista ciego que toca con gran devoción y “magia” el órgano de este convento cada Nochebuena congregando en un sólo espacio a gran parte de la nobleza sevillana, que se mezclaba con el populacho con tal de poder presenciar y escuchar los maravillosos acordes que era capaz de sacar del órgano aquel pobre, sencillo y docto organista. Una Nochebuena, estando muy malo, acude a tocar en la Misa del Gallo, acompañado de su hija. En esa noche, mientras tocaba el órgano, Maese Pérez muere quedando huérfano el instrumento que, según la leyenda, él mismo afinaba y preparaba con mucho primor.

Al año siguiente, el órgano huérfano esperaba no ser tocado por ningún organista, en señal de duelo por la muerte de su “padre”, pero es cuando entra en juego un organista envidioso y mal músico que, como suele decirse, con mucho atrevimiento e ignorancia, se sienta a las teclas del órgano en la noche del Nacimiento del Salvador. En contra de lo esperado, el órgano suena como los ángeles, como lo hacía sonar Maese Pérez, y a partir de aquí, ya es sabido por los que conocen la leyenda lo ocurrido. Los que no, les invito a leerla, nunca es tarde para descubrir algo maravilloso.

Todos estos datos han sido descritos para situarnos en lo que nos proporciona la leyenda, y desgranar desde la realidad de un trabajo de documentación e investigación, qué es real dentro de la leyenda.

El nombre del organero que en su día hubiere llevado a cabo la construcción del órgano del Monasterio de Santa Inés nos era desconocido pues no se había encontrado ningún documento de su contratación en el archivo del monasterio ni nombre del constructor en su interior, como es costumbre en estos gremios. Pero puedo decir, tras llevar a cabo su restauración que es un instrumento construido por el organero antequerano y afinado en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVIII Francisco Pérez de Valladolid. Esto ha sido posible porque en la cercana localidad de Alcalá del Río (Sevilla) llevé a cabo hace años (2009-2010) la restauración de un órgano del que tampoco se sabía su autoría, pero que mas tarde pudo encontrarse el contrato de encargo por el historiador Julio Velasco en el que se confirmaba que fue Francisco Pérez de

Valladolid el autor de la criatura de la parroquia de Alcalá del Río. Haber realizado esta restauración en Alcalá del Río me ha permitido saber que el órgano del Monasterio de Santa Inés es del mismo constructor, pues coincide en multitud de detalles de construcción y diseño con el instrumento de Alcalá del Río, como son tener realizado el secreto del órgano, pieza de madera que contiene en su interior multitud de canales por donde se conduce el viento para que llegue a los tubos, de una sola pieza de madera de cedro, lo cual era especialmente característico de Francisco Pérez de Valladolid. El diseño del mueble en sus líneas arquitectónicas es casi idéntico a su hermano mayor de Alcalá del Río, y otros muchos detalles técnicos, que por no aburrir sobremanera a quienes lean este artículo, obvio por carecer de interés para explicar lo que realmente nos interesa.

Que el órgano del Monasterio de Santa Inés fue construido por Francisco Pérez de Valladolid, aunque no tengamos el contrato de construcción, ni lo tendremos por lo que explicaré más adelante, es irrefutable. Conocemos que Francisco Pérez de Valladolid nació sobre 1703 en la ciudad de Antequera, que sobre 1749 está en Sevilla siendo Artista Maestro Organero del Arzobispado, el cual le daba capacidad para llevar a cabo trabajos en parroquias y conventos de la diócesis de la ciudad, pero no en la S. I. Catedral de Sevilla, donde ya estaban instalados una saga de organeros que hacía imposible que ningún otro organero pudiera intervenir o trabajar en los instrumentos catedralicios. Francisco Pérez de Valladolid muere en Sevilla en 1776, habiendo tenido dos hijos varones y una hija que casó “muy tarde” con un boticario del barrio de La Campana.

El hecho de autodenominarse “Artista” dentro del cargo usual y propio del gremio “Maestro Organero” es bastante singular. Sabemos que estaba al corriente de las novedades musicales de la época pues sus instrumentos sufren una evolución técnica y sonora a causa de ello. Es decir, sabía hacer órganos, como cualquier otro organero, pero además tenía conocimientos profundos de música.

Todo esto es importante tenerlo en cuenta para poder comparar los datos históricos de Francisco Pérez de Valladolid con los legendarios de Maese Pérez, aunque a estas alturas ya habrán hilado ustedes bastantes datos.

Dentro de los poquísimos datos que nos da Bécquer en su leyenda de Maese Pérez, nos indica la edad de su muerte, 76 años. Podría haber obviado este dato diciendo que era tan sólo muy mayor o de avanzada edad. Nos dice que era ciego, pero según mi opinión, este dato es más una característica que

le añade el poeta siguiendo con la tradición de los organistas ciegos españoles, Antonio de Cabezón (siglo XVI), Pablo Bruna (siglo XVII), y que además le permite tener acceso a lo *Invisible* y *Sensible*. Ha de saberse que un convento femenino no tiene nunca a un señor organista, sino que es una monja de la comunidad la que lleva a cabo esta función. Entonces, ¿qué hace Maese Pérez tocando una misa en el interior de un convento? Esto sólo se explica si tuviera a una hija dentro de la comunidad religiosa y que, como era costumbre antiguamente, sólo podía visitar un día en Navidad. Es decir, aunque la leyenda nos sitúa a la hija de Maese monja después de su muerte, en realidad sería monja desde antes, y por eso, en esa fecha navideña, iría a visitarla y tendría acceso a la clausura.

Una cosa es que la visitara y otra cosa es que tocara el órgano en la Misa del Gallo. Pues bien, esto se explica si la hija de Francisco Pérez de Valladolid, después de casarse “muy tarde” con un boticario hubiera quedado viuda. En ese caso, y sin hijos, todo esto aún sin confirmar, no hubiera podido acceder a la herencia de su marido, que pasaría a la línea de familia sanguínea, hermanos, sobrinos, etc, si los tuviera.

La opción mas normal de una viuda ya mayor en esta época era entrar en un convento, pero para ello se necesitaba dote, para lo cual, su padre, Francisco Pérez de Valladolid regala un órgano de gran primor al monasterio. El órgano del Monasterio de Santa Inés es muy singular, pues, aunque es un instrumento modesto en su tamaño, pero perfecto para el sitio que ocupa, contiene una decoración de su caja nada habitual en estos instrumentos. Los órganos suelen estar en madera blanca (madera cruda o virgen) o dorados en las catedrales o iglesias de gran poder adquisitivo, pero este órgano contiene en su aspecto exterior una decoración llena de flores, pájaros, estofados en pan de oro y plata. Para explicarme mejor, es un instrumento que contiene una delicadeza y exquisitez en cada uno de todos sus elementos que nos hace entender que no es un instrumento contratado en su construcción por la comunidad, sino que es, según mi entender, el regalo o dote de un padre “Artista Maestro Organero” cuya hija ingresa en este monasterio de Santa Inés.

Si recordamos la edad a la que murió Maese Pérez según la leyenda, 76 años, es la misma a la que muere Francisco Pérez de Valladolid. Es verdad que el organero murió con 73 años habiendo nacido en 1703, pero entendiendo que en esta época no había documento nacional de identidad, se entendía que era un señor nacido en mil setecientos y que murió; eso sí, en el año de 1776.

Todos estos detalles hay que situarlos en la clausura del monasterio de Santa Inés, sabiendo además que el órgano no estaba situado originalmente donde se encuentra ahora, en el centro del coro bajo, sino que fue colocado en el coro alto, casi invisible desde la iglesia, en un extremo donde hay una cúpula octogonal, resquicio de la arquitectura del palacio árabe sobre el que está construido este monasterio. Este hecho, el de estar en el coro alto, escondido, y bajo esta cúpula, le haría al instrumento tener una sonoridad única y extraña. Un sonido que parece venir desde mucho más allá de donde se ubica físicamente. Incluso ahora, estando para mayor comodidad, uso y visibilidad en el centro del coro bajo, tiene algo de esa sonoridad lejana, pues la nave de la clausura hace de propia caja acústica previa a los sonidos que salen más allá de la reja que separa la iglesia de la clausura.

Tan sólo casi cien años separan la realidad de 1776 de su publicación por el poeta que escuchó este relato, seguro más de una vez, no sólo a la demandada del convento, sino a cualquier persona de edad de la ciudad. Poca es la distancia que separan el barrio de San Lorenzo, donde nació y vivió Bécquer, del barrio de la Encarnación, donde está situado el monasterio de Santa Inés.

Incluso esa introspección de no ir a la Catedral de Sevilla a pesar de ser invitado por el mismísimo arzobispo, según cuenta la leyenda, tiene implícito su denegado acceso a este mundo catedralicio, a pesar de ser un grandísimo artista maestro organero.

La leyenda de Maese Pérez, fue para mí, desde mi más tierna infancia, la brújula a seguir: la bondad y sencillez de un señor que hacía magia con las manos a través de un instrumento tan misterioso como inaccesible para la mayoría como es el órgano. Un héroe que trascendió lo humano, y que no habiendo terminado su misión de hacer una “música imposible” porque le llega la muerte antes de haber conseguido su misión, vuelve para materializarla habiendo conocido lo *Invisible* y lo *Sensible*, y compartirlo a través de su criatura, con todos los que acudieron sin esperanza a la Misa del Gallo del siguiente año.



LA SEMANA SANTA ROMÁNTICA QUE NO GUSTABA A BÉCQUER

Antonio José Pérez
Fundación Machado

RESUMEN / ABSTRACT

Los conflictos que se producían en el siglo XIX entre tradición y modernidad que con tanta frecuencia abordó Bécquer en su obra narrativa y periodística en especial, se analizan en este artículo a partir de las crónicas que el poeta consagró a los desfiles procesionales de la Semana Santa toledana y sevillana.

The conflicts that occurred in the 19th century between tradition and modernity, which Bécquer addressed in his narrative and, especially, journalistic work so frequently, are analyzed in this article, starting from the chronicles that the poet dedicated to the processional parades of Holy Week in Toledo and Seville.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Semana Santa, Toledo, Sevilla, tradición, modernidad, progreso.

Holy Week, Toledo, Seville, tradition, modernity, progress.

LA SEMANA SANTA DE SEVILLA EN SU PASO A LA MODERNIDAD

La Semana Santa durante el período romántico en Sevilla va a ser el resultado de una larga lista de acontecimientos históricos que afectaron a la urbe hispalense en general, y a un fenómeno tan complejo de la religiosidad popular andaluza en Sevilla como es la Semana Santa en particular. Los avatares sociopolíticos sobrevenidos durante un siglo tan complejo como el XVIII y los acaecidos en la primera mitad del siglo XIX vinieron a determinar el perfil social y artístico de lo que se suele denominar la Semana Santa romántica, una renovación artística que va a culminar posteriormente para la Semana Santa en la corriente que se ha llamado regionalista, y de ella hasta la actualidad.

Determinantes para este proceso de reforma y modernización de la cultura y religiosidad populares serán las actuaciones políticas que el asistente Pablo de Olavide implementa durante su mandato (1767-1773) con la idea de adaptar las celebraciones cuaresmales a las nuevas ideas ilustradas y al nuevo orden borbónico: se prohíben, por ejemplo, las cofradías de disciplinantes, los penitentes de sangre y el uso del antifaz, suspendiéndose las procesiones nocturnas en un claro intento de restablecer el orden público, que peligraba especialmente durante el desarrollo de las procesiones nocturnas (1768).

A estas intervenciones del poder real, hay que añadir en fechas posteriores la desamortización de Godoy, que realmente puso en práctica su sucesor, Mariano Luis de Urquijo (1798), que supuso la venta de los Colegios Mayores, los de los jesuitas que no se hubieran vendido tras su expulsión treinta años antes y los de las instituciones benéficas de la Iglesia.

Determinante para el patrimonio de las agrupaciones penitenciales sevillanas y para el futuro de la Semana Santa será la invasión napoleónica. La presencia de las tropas francesas en Sevilla ocasionará la destrucción o la pérdida de gran parte de los enseres de numerosas cofradías sevillanas, que intentaron reponerlos a lo largo del siglo XIX. Las hermandades hispalenses no sólo pierden sus enseres procesionales sino también las sedes canónicas de las que disponían, por lo que muchas de estas hermandades, ante el vendaval de estos aciagos episodios, van a desaparecer en gran número, en especial, las hermandades surgidas al amparo de alguno de los gremios de la ciudad.

A las reformas ilustradas dieciochescas y al vandalismo de las tropas napoleónicas, se sumará la desamortización de Mendizábal (1836-1837) que profundizó en la importante crisis que vivían las corporaciones religiosas en la capital andaluza. La intervención política del ministro Mendizábal afectará

a muchos de los conventos en los que las cofradías sevillanas habían encontrado su sede desde tiempo inmemorial, a cuyas órdenes regulares estaban estrechamente vinculadas. Así, el viento desamortizador arrastrará a inmuebles religiosos, como el convento de la Casa Grande de San Francisco, la Merced, San Agustín, los Mínimos de la Victoria o San Francisco de Paula al irrevocable desahucio y la correspondiente desaparición de las hermandades que residían en estas iglesias o conventos.

La presencia en Sevilla durante un largo periodo del siglo XIX de los duques de Montpensier, que desde su pequeña corte de sevillana (edificio en que, precisamente, había cursado estudios Bécquer, después que fuera Colegio Náutico de San Telmo y antes de que Balbino Marrón lo convirtiera en residencia palaciega) va a apoyar a las cofradías sevillanas¹. Será un apoyo fundamental para el resurgimiento y la modernización de los desfiles penitenciales hispalenses. Los duques, con bastante frecuencia, serán nombrados y aceptarán cargos efectivos en varias hermandades hispalenses. Financian, incluso, la reposición de muchos de los enseres perdidos o destruidos en tiempos recientes de hermandades como las de la Carretería o Montserrat; ello determina que los nuevos ornamentos procesionales de hermandades como la de Montserrat se diseñen desde el canon romántico de la expresión artística. De ahí que se considere a gran parte del patrimonio artístico de estas hermandades del Cristo de la Conversión del Buen Ladrón y María Santísima de Montserrat o de la Carretería como representativo del estilo artístico de la cofradía romántica sevillana.

El duque de Montpensier no se va a limitar a apoyar a algunas cofradías, sino que su interés por intervenir en el gobierno de la ciudad se va a trasladar a la recuperación y desarrollo de la Semana Santa como acontecimiento no solo religioso sino también como motor socioeconómico del deseado desarrollo de la metrópoli hispalense². La aparición del ferrocarril y las modernas líneas navieras que conectaban a Sevilla con el puerto de Cádiz, y a través de

1 “[El duque] tenía una Corte voluminosa y colorista, de amigos políticos. Generales, hombres de ciencia y de Gobierno, periodistas ... y, hasta para que la colección fuera más armónica y más completa, una pareja de escritoras, representada nada menos que por Fernán Caballero y por Gertrudis Gómez de Avellaneda”. (M. Barbadillo, 1977: 67).

2 “José Mº de Arjona ya había comenzado la tarea de reconstruir la Semana Santa para convertirla en un acontecimiento capaz de atraer a miles de forasteros, o sea, en una celebración susceptible de convertirse en un espectáculo vanidoso”(E. Díaz 2014: 176).

este con el continente europeo, favorecerían la masiva afluencia de viajeros interesados en conocer y participar en los desfiles procesionales sevillanos³, como señalaba Antoine Latour, secretario de Antonio de Orleans: “El vapor de Cádiz deposita cada día en la orilla del Guadalquivir una nube de viajeros que se precipita sobre la ciudad para disputarse la Habitación más insignificante y pagarla a precio de oro” (2006: 112). Con este fin promocional, el Duque convence al ayuntamiento sevillano y a las cofradías más importantes de celebrar un Santo Entierro Grande. Ya en el primer desfile, procesionaron las hermandades de Monte-Sión, Prendimiento, Desprecio de Herodes, Pasión, Sagrada Cena, Exaltación, Expiración, Carretería, Quinta Angustia, Sagrada Mortaja, Santo Entierro⁴; y muchas cofradías que estaban a punto de desaparecer vuelven a discurrir por las calles sevillanas. En concordancia con la visión turística y empresarial con que el duque de Montpensier aborda la Semana Santa de Sevilla, el ayuntamiento empieza a valorar y sopesar la posibilidad de ayudar a la financiación de los desfiles procesionales; de hecho, es en esos años cuando aparecen las sillas y los inicios del primer diseño de la carrera oficial, que en los posteriores se convertirá en el eje central de la Semana Santa hispalense.

LA SEVILLA DE BÉCQUER

La vinculación de la personal topografía sevillana de Bécquer a los espacios cofradieros sevillanos es notoria. En este sentido, aunque no podemos olvidar que el recinto urbano de Sevilla era, por estas décadas del siglo XIX, mucho más reducido que el actual y difícilmente alguien que viviera en el centro de Sevilla podría vivir ajeno y distante a los espacios devocionales de la ciudad, es evidente que muchos lugares becquerianos están natural y estrechamente unidos al mundo cofrade romántico sevillano: las vías procesionales y las vitales del Bécquer discurren por idénticos senderos. Nace el poeta en la calle Ancha de San Lorenzo, actual calle Conde de Barajas, muy

3 En 1817 tiene lugar la botadura del primer barco de vapor de la Compañía del Guadalquivir el *Betis*, que diariamente enlazaba Sevilla con Sanlúcar de Barrameda, y a este siguieron el *Trajano*, el *Teodosio* y el *Rápido*.

4 José Manuel de Arjona y Cubas, Asistente de la ciudad e Intendente del Ejército de Andalucía (1825-1833), apoyó durante su mandato la reorganización de la cofradía del Santo Entierro.

próxima a la parroquia de San Lorenzo, donde ya por aquellos años residía la cofradía del Gran Poder⁵; a los pocos años del nacimiento del poeta, la familia se muda a la calle Pascual de Gayangos, cercana también a la plaza de San Lorenzo. Cuando Valeriano y Gustavo Adolfo se quedan huérfanos, se trasladan al domicilio de su madrina, Manuela Monehay, que vivía en la Plaza del Duque de la Victoria, justamente al lado del Convento de San Miguel, que por aquellas fechas era la sede canónica de la hermandad de la Soledad. Ya en su madurez, el poeta vivirá en la casa de su hermano Valeriano, en el número 17 de la calle Mendoza y Ríos, cercana a la plaza del Museo donde, en una antigua capilla del convento de la Merced, tenía su sede canónica la hermandad del Cristo de la Expiración.

Otros lugares relacionados con la andadura sevillana de Bécquer, aunque en este caso no especialmente vinculados a ninguna hermandad, cobran enorme importancia en el marco del conflicto becqueriano entre tradición y modernidad. Para el poeta sevillano, se tiñen de una intensa nostalgia las orillas de la Barqueta, que es el paseo que el poeta frecuentaba con sus amigos; ese paseo será destruido en esos mismos años para la instalación de la vía del ferrocarril Sevilla-Córdoba. Otra circunstancia que va a repercutir en la desaparición de esa imagen ideal que tiene el poeta de Sevilla va a ser la construcción del puente de Isabel II que hará innecesario el antiguo puente de barcas⁶. La edificación del nuevo cementerio de San Fernando, dentro de las modernas normas de higiene que aconsejaban alejar de los recintos los cementerios de los núcleos urbanos y sacar a las sepulturas de las criptas de las parroquias que se alzaban intramuros, adquirirá en los escritos del poeta (*La venta de los gatos*) el carácter de símbolo de la modernidad, muchas veces demoledora. Hay que consignar también, en este becqueriano mapa hispalense, al monasterio de Santa Inés, que en este caso sí es un entorno cofradiero imprescindible, donde Bécquer visiona desarrollados los sucesos que originaron la leyenda de “Maese Pérez el organista”.

5 En el número 9 de la Calle Ancha (el número 26 de la actual Conde de Barajas. Sus padres, José Domínguez Bécquer y Joaquina Bastida Vargas, se casaron en la parroquia de San Lorenzo el 25 de febrero de 1827.

6 Realizado, en 1852, por la empresa Albert según proyecto de los ingenieros franceses Fernand Bernadet y Gustavo Steinacher. Bécquer asistió a su inauguración el 23 de febrero.

LAS CRÓNICAS PERIODÍSTICAS

El sevillano dedicó su actividad laboral al periodismo de corte conservador, cercano a la línea política de Narváez:

Como todo en nuestro país lo absorbe la política, en ella casi siempre se ve obligado el escritor a buscar los recursos que en el cultivo de las letras no halla, sentando plaza bajo tal o cual enseña política, y convirtiéndose de publicista en jornalero asalariado de la publicidad, que a veces desarrolla proyectos que no entiende, sustenta opiniones que no le importan, y se propone casi diariamente como supremo fin el llenar determinado número de cuartillas para aplacar la voracidad de ese insaciable monstruo llamado prensa periódica. (N. Campillo, 1886)

Su andadura periodística se inicia en 1860 en *El Contemporáneo*, recién fundado por el Marqués de Salamanca. Estaba adscrito al partido moderado y conservador de Narváez y del ministro Luis González Bravo, mecenas del joven periodista. En este diario es donde Bécquer publica la mayoría de sus artículos más conocidos y las series más literarias. De ahí pasará Bécquer, coincidiendo con su destierro toledano, a la publicación de Gaspar y Roig, *El Museo Universal*, donde ya actuaba como dibujante su hermano Valeriano como dibujante.

Para el mencionado *El Museo*, redacta 32 colaboraciones en las que comenta los sucesos de la semana. En estos artículos, Bécquer da noticia de estrenos, libros, sucesos políticos, extranjeros, etc. Su interés fue distinto en la última revista a la que se incorporó un 12 de enero tras un viaje a Toledo, en *La Ilustración de Madrid*, fundada por Eduardo Gasset, de la que llegó a ser director en 1870, donde se consagró en la defensa del patrimonio artístico español, y en el que incluía las tradiciones y costumbres españolas a las que valoraba especialmente.

El único escrito donde Bécquer habla de la Semana Santa de Sevilla lo hallamos en un artículo que edita *El Museo Universal* sobre la Semana Santa de Toledo, típica crónica de la Semana Santa de la ciudad imperial, ilustrada con dibujos de su hermano Valeriano. En los años que se publica el artículo, está desterrado de Madrid: aprovecha esa crónica sobre la Semana Santa toledana para transmitirnos su visión sobre la hispalense y meditar sobre un conflicto que tiene para él, como hombre de su tiempo y como artista, una gran importancia a las conflictivas relaciones entre tradición y modernidad. En

esta crónica, Toledo encarna los valores que Bécquer considera tradicionales y fundamentales para la celebración de la pasión y muerte de Cristo, frente a las modas que se van extendiendo por la Semana Santa y su forma de celebrarla en la capital hispalense, que Bécquer considera representantes de la modernidad mal entendida⁷. Para el poeta sevillano, la toledana ha sabido conservar las formas tradicionales de acercarse a la pasión y muerte de Cristo; frente a esa concepción, las cofradías sevillanas se han dejado capturar por la modernidad afrancesada destruyendo la antigua tradición que recibió:

Sus célebres cofradías, más bien que la continuación de las tradiciones, son una restauración con todos los accidentes propios de este género de obras. Habiendo atravesado al par que las demás de España una larga época de decadencia, han salido de ella merced no tanto al fervor religioso que las dio vida como al espíritu de especulación y vanidad que las mantiene en el grado de esplendor en que se hallan. La Semana Santa de Toledo, con sus escasas y pobres cofradías, es, por decirlo así, la última palabra de la tradición que, ya decadente, guarda, no obstante, en sus destrozados vestigios el carácter y calor de la edad en que tuvo su origen.

Las procesiones toledanas constituyen un discurrir serio y entristecido donde predomina el color negro, color penitencial, donde los penitentes siempre son hombres adultos; todo envuelto por un profundo silencio y, sobre todo, unos cortejos rodeados de soledad e intimismo.

Frente a esa visión de los desfiles toledanos, las procesiones sevillanas se caracterizan en estas décadas del XIX, por todo lo contrario:

Desfilan, al compás de la música, aquellos miles de elegantes y perfumados penitentes de todos hábitos y colores, blancos, negros, rojos y azules, repartiendo a las niñas dulces de sus canastillas y arrastrando luengas colas de terciopelo o de seda; las andas cubiertas de flores y de luces, las imágenes cargadas de oro y pedrería, los coros de ángeles engalanados de plumas, flecos y oropel. (Bécquer, 1869)

⁷ En *La Nena* escribirá al hablar de estas dos ciudades: “Toledo, para los amantes de las glorias y las leyendas de los siglos que han sido, y Sevilla, para los entusiastas de las costumbres características de un país, debieran dejárnoslas intactas...”

Por último, subraya Bécquer en esta dualidad sevillano-toledana la presencia de cortejos militares que, de alguna forma, querían rememorar a la soldadesca romana que había participado en la crucifixión. Los atuendos militares toledanos responden a una tradición que, en su opinión, se remontan hasta la Edad Media y que, por tanto, atesoran el espíritu patrio, el espíritu que llegó a los españoles del XIX desde la hazaña épica de la reconquista, frente a esos atuendos tan respetuosos con la tradición histórica, al colorido atuendo de las cohortes sevillanas que tanto se acercan, en la descripción becqueriana, a los futuros diseños de Juan Manuel Rodríguez Ojeda para los *armaos* macarenos:

Las cohortes romanas con airones de papagayo, armaduras de hojalata y calzas de punto color de carne como los saltimbanquis o los bailarines, todo, en fin, lo que en ella se agita y reluce y suena durante esos días clásicos, ofrece un conjunto en que se mezcla y confunde lo profano con lo religioso, de manera que tiene a intervalos el aspecto de una ceremonia grave o la vanidad de un espectáculo público con sus puntas y ribetes de bufonada. Todo en fin lo que en ella se agita y reluce. (Bécquer, 1869)

Argumentos similares a los de Bécquer anotaba Antoine Latour, secretario del duque de Montpensier, en sus escritos sobre Andalucía: «Roma se hubiera asombrado un poco de las plumas que flotan en sus cabezas y de las viseras adaptadas a sus cascos, pero todo aquello que recuerda a la caballería andante es del agrado del pueblo de Sevilla» (Latour, 2006 193). La visión tan crítica de Bécquer frente a la Semana Santa en Sevilla contrasta con los juicios que el poeta expresaba al describir y valorar un cortejo procesional hispalense tan característico como la procesión del Corpus en un artículo titulado “Octava del Corpus en Sevilla. Los seis en la iglesia catedral” publicado en *La Ilustración de Madrid*: «... tiene más carácter y responde mejor a las costumbres de sus habitantes y a la fisonomía especial de la población la festividad del Corpus. Toda luz, flores, perfumes y galas en las calles; toda majestad, riqueza y armonía en el templo» (Bécquer, 1870)⁸.

⁸ El Corpus era, y quizás sigue siéndolo la fiesta donde todos los estamentos de la ciudad comparecen ante ésta: «La ciudad [...] aprovechó la festividad del Corpus, en la que dispuso en la puerta principal del Ayuntamiento un palco ricamente exornado desde el que los duques de [Montpensier] vieron desfilar a todas las cofradías, gremios y representaciones de la ciudad que acompañaban a la custodia de Arfe...» (P. Sánchez Núñez, 2014).

La actitud de Bécquer, su juicio ante las costumbres populares tradicionales, no es ya un acercamiento propio de un costumbrismo arqueológico, sino que el poeta sevillano quiere ir más allá. El pensamiento de Bécquer que parte del costumbrismo artístico, que tanto va a iluminar la creación pictórica de la saga familiar becqueriana (los pintores, José Domínguez Bécquer, su padre, y su tío, Joaquín Domínguez Bécquer) busca horizontes más innovadores. Este costumbrismo decimonónico, que va a tener una enorme repercusión en la pintura sevillana y andaluza, perseguirá, frente a las concepciones artísticas del Antiguo Régimen, que tenía un receptor minoritario, el hallazgo de públicos más amplios. El poeta, con la crítica hacia la Semana Santa Sevillana y otros artículos publicados en las mismas fechas, se está posicionando hacia las nuevas corrientes modernas del pensamiento europeo. Es un error, estima Bécquer, creer que el progreso va a superar todas las dificultades humanas: más bien, esas corrientes modernas pueden terminar destruyendo la propia identidad de los pueblos europeos. Un progreso mal entendido los conducirá a una profunda despersonalización y a una pérdida de sus ancestrales raíces. Surge un dilema, esta pugna becqueriana entre progreso y tradición se hará presente incluso en sus artículos dedicados a la escuela de danza bolera y los orígenes del flamenco:

La civilización, ¡oh la civilización es un gran bien; pero al mismo tiempo es un rasero prosaico, que concluirá por hacerle adoptar a toda la Humanidad un uniforme!

España progresa, es verdad; pero a medida que progresa abdica de su originalidad pasada. (Bécquer, “*La Nena*”)

Esas novedades que se están introduciendo en los desfiles procesionales y en otros hábitos de la vida de los españoles, o incluso la destrucción de espacios naturales de la Sevilla coetánea de Bécquer, vienen a demostrar que la sociedad sevillana y española no está siendo capaz de conservar el ingente patrimonio inmaterial que se refugiaba en la religiosidad popular fraguada desde épocas remotas, dejándose arrastrar por un equivocado modernismo. En esa línea de buscar en los valores propios las respuestas a los interrogantes que le surgían al pensador romántico en España están, entre otros, hay algunos fragmentos en la carta IV de sus *Cartas desde mi celda* en los que se vislumbra el tormento que ocasiona aquella dualidad entre el cambio y preservación de los valores tradicionales. Hay una imposibilidad de remover tajantemente las raíces para descubrir la savia, como dice al principio: «No es

esto decir que yo desee ni para mí ni para nadie la vuelta de aquellos tiempos [pasados]. Lo que ha sido no tiene razón de ser nuevamente y no será». Insiste más adelante:

Además de la ventaja inmediata que reportaría esta especie de inventario artístico e histórico de todos los restos de nuestro pasado, ¡qué inmensos frutos nos daría más tarde esa semilla en impresiones, de enseñanza y de poesía, arrojada en el alma de la generación joven, donde iría germinando para desarrollarse tal vez en lo porvenir! Ya que el impulso de nuestra civilización, de nuestras costumbres, de nuestras artes y de nuestra literatura viene del extranjero, ¿por qué no se ha de procurar modificarlo un poco, haciéndolo más propio y más característico con esa levadura nacional.

Así «... el nudo del pensamiento de Bécquer es su preocupación constante por armonizar los avances de la humanidad con las tradiciones españolas [...] y ese intento de conciliación entre lo viejo y lo nuevo no podía tener cabida ni en los partidos neocatólicos ni en los decididamente liberales. Sí, en cambio, en el conservadurismo moderado, donde se habían fundido ya los principios liberales con la defensa de las antiguas instituciones españolas.» (Benítez, 1971: 31-33).

De forma rotunda anotaba el poeta en la misma carta su clara actitud conservadora sustentada en un claro respeto a la tradición: «... 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».

El rechazo, en fin, a los aires modernos que se adueñan de la ciudad de sus años infantiles se tiñe de nostalgia. La crítica a las nuevas costumbres de la religiosidad popular adopta un tono elegíaco admitiendo lo irremediable de que nunca volverá un paraíso perdido, aquel de sus añorados años infantiles, que probablemente nunca tuvo la perfección dorada con la que los recuerda el poeta.

Este dilema becqueriano sigue estando plenamente vigente en estos inicios del siglo XXI para teóricos de la modernidad como Pankaj Mishra; seguimos equivocándonos cuando establecemos equivalencias entre el mal llamado progreso y un futuro mejor. En palabras de Mishra:

Ese es el cambio más dramático que estamos viviendo: la pérdida de la esperanza en un futuro mejor, que es lo que ha dado sentido a nuestras

vidas desde el amanecer de la edad moderna. Como especie confiábamos en esa mejora. De ahí viene gran parte de la ira. Con la modernidad llega la promesa de igualdad y prosperidad. La democracia liberal y el capitalismo iban a procurárnosla, Todos creímos en esa utopía, pero sólo las élites disfrutaron de esa bonanza. (*La edad de la ira*, 2017).

La crónica becqueriana de “La Semana Santa de Toledo y Sevilla” concentra en unas pocas páginas todo el universo ideológico y artístico de Gustavo Adolfo Bécquer: su amor y respeto por la tradición más auténtica, heredadas de tiempos pretéritos, la defensa del patrimonio artístico e inmaterial de España y su rechazo a la invasión de modas foráneas que destruyen la identidad de ciudades como Sevilla en aras de supuestos progresos materiales no siempre probados.

/BIBLIOGRAFÍA/

Barbadillo, Manuel. *El duque de Montpensier y su mundo político 1824-1980*. Jerez de la Frontera: Sexta. 1977.

Bécquer, Gustavo Adolfo. “Octava del Corpus en Sevilla. Los seises en la iglesia catedral”. *La Ilustración de Madrid*. 12/06/1870.

_____, “La Nena”. *El Contemporáneo*. 30/03/1862.

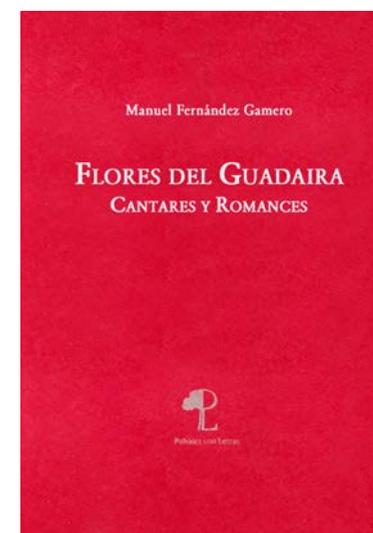
_____, *Cartas desde mi celda* [Carta IV]. *El Contemporáneo*. 12/06/1864.

_____, “La Semana Santa de Toledo y Sevilla”. *El Museo Universal*. 28/03/1869.

_____, *Obras*. ed. G. Díaz-Plaja. Barcelona: Vergara. 1968.

Benítez, Rubén. *Bécquer tradicionalista*. Madrid: Gredos. 1971.

- Campillo, Narciso. “Gustavo Adolfo Bécquer”. *La Ilustración Artística*. 27/12/1886.
- Díaz Pérez, Eva y José M^o Rondón. *Semana Santa insólita. Delirios y visiones heterodoxas de la Semana Santa de Sevilla*. Córdoba: Almuzara. 2014.
- Estruch, Joan. *Bécquer, vida y época*. Madrid: Cátedra. 2020.
- Latour, Antoine. *Sevilla y Andalucía*. Sevilla: Renacimiento. 2006.
- Mishra, Paukaj. *La edad de la ira*. Madrid: Galaxia Gutenberg. 2017
- Palomo, María del Pilar y Concepción Núñez Rey. *Bécquer periodista*. Salamanca: Fundación Universitaria Española. 2016.
- Plaza Orellana, Rocío. *Los orígenes modernos de la Semana Santa de Sevilla: El poder de las cofradías (1777-1808)*. Sevilla: El Paseo. 2018.
- Reyes, Rogelio. *De Blanco White a la generación del 27. Estudios de Literatura Contemporánea*. Huelva: Universidad de Huelva. 2020.
- Sánchez Núñez, Pedro. “El duque de Montpensier entre la historia y la leyenda”. www.realacademiabellasartessevillacom/wp-content/upload. 2014.



MANUEL FERNÁNDEZ GAMERO, *Flores del Guadaira. Cantares y romances,olec. Paisajes con Letras núm. 12*, Sevilla: Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra, 2020. [Libro y CD]

Para establecer puentes entre el mundo global que nos rodea, economicista y uniformador, y la cultura tradicional de saberes colectivos compartidos de la que venimos, pueden ser interesantes ediciones sobre la literatura de tradición oral como estas *Flores del Guadaira. Cantares y romances*, un libro de poco más de cien páginas que se complementa con un CD, del investigador y compositor Manuel Fernández Gamero, que sobrepasa su modesto carácter divulgativo local.

Dado que los actuales trabajos de investigación de campo vienen constando de lejos que la pervivencia del romancero de tradición oral es cada vez más exigua y, puesto que las circunstancias que propiciaban su transmisión han desaparecido, es un género literario que, tras casi seis siglos de milagrosa vida, se verá abocado inevitablemente a su desaparición junto con las personas mayores que hoy son depositarias de su memoria colectiva. Por ese motivo son necesarias tanto obras compilatorias de largo recorrido como propuestas literarias y musicales como esta dirigidas a un público que posiblemente nunca ha estado interesado por ella y que, a través de este formato, quizá ponga en valor este patrimonio inmaterial, lo mismo que ha aprendido a valorar sus monumentos arquitectónicos, su gastronomía o el cante y el baile flamenco.

La edición aúna un estudio breve con ideas básicas sobre este campo de la literatura tradicional, con algunos apuntes sobre personajes históricos vinculados con Alcalá de Guadaíra como centro de interés. A continuación, una pequeña antología comentada de romances locales muestra la riqueza textual de los temas del repertorio que el autor recopiló en la década de los 90, algunos de los cuales existían ya en el siglo XVI, como *Don Bueso*, *Gerineldo* y *La condesita*, *La doncella guerrera*, *La amiga de Bernal Francés...* y otros que han sobrevivido en los venenos de la cultura intrafamiliar como tesoros ocultos. A través de ellos, el autor documenta el devenir del género y analiza las características que lo definen, sin profundizar excesivamente por los límites de espacio de la publicación. Tanto el estudio como la muestra antológica se complementan con la cuidada grabación de un CD que incluye catorce temas que recrean las melodías que sustentaban estos cantares, aportándoles un desarrollo rítmico y melódico muy atractivo que puede ayudar a que los no especialistas se acerquen, comprendan y valoren su riqueza literaria y musical que se ha mantenido con vigor durante siglos por todos los territorios donde la lengua española fue y sigue siendo cauce natural de su expresión cultural y artística. El autor considera que de esta forma “va a reintegrarse al río de la cultura colectiva al que pertenece” en todas sus dimensiones.

La colección que lo acoge, *Paisajes con Letras*, que promueve el Museo y el Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra, pretende divulgar temas de interés local para los habitantes de la ciudad, pero en este caso su propuesta tiene un recorrido más extenso y constituye un ejemplo de conservación y difusión de nuestra tradición oral andaluza muy acertada y oportuna que puede interesar más allá de nuestros límites regionales.

C. Ruiz García, noviembre de 2020.



RAFAEL CÁCERES FERIA y ALBERTO DEL CAMPO TEJEDOR, *Pregones y flamenco. El cante en los vendedores ambulantes andaluces*, Sevilla: Athenaica Ediciones. Colección Flamenco y Cultura Popular, 2020, 294 págs. ISBN: 978-84-18239-02-1

Damos la bienvenida a un nuevo libro de Alberto del Campo y Rafael Cáceres, quienes ya publicaron, en 2013, una obra de referencia: *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra* (Editorial Almuzara). En aquella ocasión pusieron el foco de atención en un tema que podemos considerar “intersticial”, como es la figura del barbero, desde el que aportaron una interpretación imprescindible sobre la historia del flamenco.

Esta vez, siguiendo esa mirada hacia los márgenes, tan propia de la antropología, ponen sobre el tapete el tema de los pregones. Un tema al que ya Demófilo y el círculo de *El Folk-Lore Andaluz* prestaron atención, pero que en el terreno específico del flamenco estaba casi ausente. Cualquier aficionado/a ha escuchado mil veces letras de pregones, a menudo sin dar mayor relevancia a este hecho. *Pregones y flamenco* invita a sacar a la luz sus presencias, dimensiones y significados.

La obra se estructura en tres partes. La primera, “Música y pregones”, es un recorrido histórico sobre el pregón y sus usos: en la calle, en los escenarios teatrales, en la literatura, en la música. Incluye referencias a los pregones latinoamericanos, lo que resulta fundamental, dados los lazos culturales de Andalucía con esos mundos. Este capítulo constituye un cuadro clarificador,

ricamente ilustrado, que nos avisa de que estamos ante un tema relevante y suficientemente complejo.

La segunda parte, “Los pregones flamencos”, nos sitúa de lleno en la relación entre el flamenco y los pregones, planteando cuestiones sociales y estéticas de calado. Destacaría entre ellas las referidas a la centralidad de la venta ambulante entre los sectores sociales que crearon y desarrollaron el flamenco, con papel primordial de los gitanos andaluces (también de otros andaluces no gitanos). Asistimos igualmente a un análisis de determinados pregones callejeros, y a una minuciosa pesquisa sobre la evolución del pregón en el flamenco.

El tríptico se cierra con “Buscavidas y flamencos”, donde se intensifica el análisis social mediante la asociación de la venta ambulante con la necesidad de buscarse la vida en las desventajosas condiciones propias de las clases populares. Desde ahí, se focaliza la atención en determinadas pregonerías de especial significación: las de agua, pescado y marisco, flores, y productos de la huerta.

Pregones y flamenco abre caminos para un campo escasamente estudiado hasta ahora. Rescata y analiza un elemento cultural cuya relevancia, además, nos demuestra. Hay en este trabajo una honda penetración en el tejido social de los pregones en el flamenco, basada en abundantes y diversas fuentes: literarias, periodísticas, musicológicas, folklóricas, filológicas... Precisamente la riqueza de fuentes, así como de ejemplos y muestras, es otro de sus valores ineludibles. Por otra parte, este estudio invita, de forma implícita, a seguir indagando etnográficamente mediante testimonios vivos de personas ligadas, por experiencia familiar, vecinal o laboral, a la venta ambulante y al flamenco.

Entre sus aportaciones quisiera destacar también cómo muestra la recurrente retroalimentación entre lo “culto” y lo “popular”. El flamenco es un fenómeno complejo que no se explica ni entiende desde mitologías de cuevas ocultas o de razones “incorpóreas”, ni tampoco desde otras mitologías: las del arte autónomo, desligado de lo social. Hay en el flamenco razones más realistas, más carnales. Entre ellas están vender uvas, golosinas, escobas o camarones, ciertamente que con arte; está también la escena teatral, tantas veces cronista y recreadora de lo que ocurría en la calle, y restituyéndolo, con la conveniente estilización, a la misma. En esa misma línea de evidenciar la complejidad cultural del flamenco se halla el énfasis en la dialéctica entre lo local y lo transfronterizo. Los pregones allende el mar, especialmente los cubanos, tienen aquí su justo sitio.

Estamos ante una indagación básicamente etnohistórica, de la que tan falta está la investigación sobre el flamenco. Esta perspectiva nos proporciona

evidencias, las inserta en su contexto, y propone líneas de reflexión alejadas de elucubraciones ajenas a la realidad. Por todo ello, este libro no solo actualiza asuntos expresivos del flamenco, sino que hace una contribución enriquecedora para el análisis de la cultura popular, de la lírica callejera, de la historia social de Andalucía... Con un añadido, que no es baladí: puede hacer las delicias de quien se acerque a él por pura curiosidad, pues es de lectura tan enriquecedora como amena. Agua fresca para seguir construyendo el conocimiento de este hecho cultural total que es el flamenco.

Fernando C. Ruiz Morales



ÁNGELES CRUZADO RODRÍGUEZ, *Amalia Molina (1885 - 1956). Memoria de una universal artista sevillana*, Sevilla: Benilde Ediciones, 2020, 299 págs. ISBN: 978-84-16390-64-9

Si bien no es habitual mencionar el concepto de la Edad de Plata para situar la andadura de una artista de variedades, en el caso que nos ocupa no sólo es oportuno sino, quizás, imprescindible. Cuando Ángeles Cruzado presenta en este volumen la biografía de la bailaora y cantaora sevillana Amalia Molina, consigue dar sentido a este binomio, pues ella dignificó el género de las variedades, tan denostado ya entonces, rodeándose de selectos artistas y escritores de este importantísimo momento histórico en España: notables

pintores que realizaban sus telones y figurines, inicialmente Luís Muriel, pero también, más adelante, Ignacio Zuloaga o Joaquín Sorolla; compositores tan destacados como los maestros José Padilla, Cándido Larruga o Salvador Valverde que firmaron canciones exclusivas para ella, y reconocidos autores teatrales que cayeron a sus pies rendidos de admiración, como los hermanos Álvarez Quintero que se inspiraron en su persona para la obra: “Mariquilla Terremoto”. Aunque su vida artística no sólo se ciñó a este periodo, sino que se prolongó mucho más allá de la Guerra civil española llegando a cumplir las bodas de oro en los escenarios.

Ángeles Cruzado, licenciada en Periodismo y doctora en Comunicación por la Universidad de Sevilla, investigadora y defensora incansable de la importancia de la mujer en el arte, especialmente de las figuras femeninas en el ámbito del flamenco, nos ofrece en esta biografía el fruto de un intenso y extenso proceso de documentación acerca de la vida de Amalia Molina. El ameno y ordenado relato resultante va atrayendo el interés del lector por el devenir de las danzas y andanzas de esta notable artista sevillana. A lo largo del texto, queda demostrada no solo la indudable valía artística de Amalia Molina sino también su altura cultural, la cual le permitió encontrar su propio espacio entre tanta competencia como la que sin duda tuvo a lo largo de su carrera. Ella dio un nuevo significado a los llamados bailes de transformación, pues en sus espectáculos, lejos de ofrecer números similares con meros cambios de vestuario, consiguió estilizar unos cantos y bailes regionales, muchos de los cuales desconocía en sus inicios, estudiándolos profundamente y dándoles su propia impronta. Tampoco es nada desdeñable su calidez humana, que la lleva a preocuparse por todas las desgracias ajenas y a ofrecer su ayuda y colaboración allá donde sea necesaria hasta los últimos días de su vida.

El libro se inicia con un chispeante prólogo de José Luís Ortiz Nuevo, que incita a adentrarse en la historia que prosigue. A continuación, llega la introducción personal e íntima de la propia autora del texto en la que expresa su ferviente deseo de recuperar esta figura apenas conocida en la actualidad. A partir de este momento, el libro intercala diferentes tipos de capítulos, todos ellos relativamente breves, unos netamente biográficos y otros de temáticas más específicas; en estos últimos, vamos conociendo a través de numerosas entrevistas cómo siente y cómo piensa la Molina acerca de temas tan variados como pueden ser la religión, el amor, el dinero... No de la política, por cierto, pues no era algo que fuera a preguntarse en aquellos tiempos a una mujer, y menos si ésta se dedicaba profesionalmente al cante y al baile. Un archivo final

de imágenes de la artista satisface la curiosidad que la narración ha ido despertando acerca de la deliciosa figura de Amalia Molina, de su variado y riquísimo vestuario y de su expresión amable, tierna y alegre.

La genial andaluza, y española por los cuatro costados, como a ella misma le gustaba describirse, no contaba con antecedentes artísticos en su familia, ni tampoco era ésta una familia acomodada que pudiera costearle una formación artística adecuada cuando, de pequeñuela, no quería hacer otra cosa que cantar y bailar. Sin embargo, con las muchas o pocas lecciones que pudo finalmente tomar —eso sí, con los mejores maestros sevillanos de la época como Ángel Pericet o José Otero— y sin recurrir en absoluto a aquello que por aquel entonces proporcionaba rápidamente el éxito: el *déshabillé*, aquella mujer que tampoco destacaba precisamente por su poderío físico, se convirtió contra todo pronóstico en una artista indiscutible. Desde sus inicios como niña prodigio del baile, no deja de lograr más y mejores éxitos, y asciende rápidamente hasta convertirse en una estrella fulgurante del género de las variedades; primero en España, luego en toda América y más tarde en Francia y en gran parte de Europa.

El talento innato de Amalia es obvio, pero no lo es menos su enorme interés por conocer los bailes y los cantes de todas las ciudades y pueblos que visita, incluso los de fuera de su España venerada, y cómo se esmera por conseguir la mayor calidad posible en sus números personalísimos en los que combina su propia creatividad con el rigor en la elección y confección del vestuario, el respeto por lo aprendido que imprime a sus versiones o la recreación de los paisajes que busca en el encargo de sus maravillosos telones. Se plantea aquí la eterna disyuntiva entre el arte mayéutico y el arte propedéutico: ¿el artista nace o se hace? Hacia el final del libro, la propia Amalia da su propia respuesta a la cuestión: “Esto es un arte que nace, no se hace...” (p. 288). Pareciera así que la artista no fuera consciente de su grandeza, de su inteligencia y de su inagotable capacidad de esfuerzo y de trabajo con la que construyó su propia identidad plasmada en un repertorio inmenso.

La vida de la menuda y entrañable Amalia Molina, contada por Ángeles Cruzado desde el rigor académico, pero también desde el cariño y una admiración sentida hacia la artista biografiada, es un ejemplo de tesón, ingenio y voluntad inquebrantable, pero también, de alegría, simpatía a raudales y felicidad de quien vivió íntegramente para y por el arte.

Rosario Rodríguez Lloréns



FERNANDO C. RUIZ MORALES y RAFAEL CÁCERES FERIA, *Pepa Vargas. Memoria de una mujer flamenca*, Sevilla, Athenaica, 2018, 307 págs.
ISBN: 978-84-17325-26-8

Pepa Vargas. Memoria de una mujer flamenca no es un libro más en la historia del flamenco. Escrito por los antropólogos Fernando Carlos Ruiz Morales y Rafael Cáceres Fera, es la culminación del trabajo bien hecho. El ejemplo de cómo construir con mayúscula conocimiento. Sus páginas contienen mucho más que la vida de la cantaora. En ellas encontramos un estudio minucioso de las gitanas y gitanos andaluces y del mundo del flamenco que les tocó vivir desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Un tiempo que se cuenta en primera persona, desde la memoria de una anónima gitana lebrijana que se convierte, con el pasar de los años, en además de una ilustre figura del flamenco, en la representación de las mujeres andaluzas. Es una obra para disfrutarla, entretenida, pero sobre todo una oportunidad única para adentrarnos, no sólo en la realidad del flamenco sino en el conocimiento de la historia social andaluza de los últimos sesenta años.

El rigor de la obra se debe a los saberes expertos, que sobre el flamenco, tienen sus autores y por el buen uso, diría que magistral, de las técnicas antropológicas empleadas. Tanto Fernando como Rafael son aficionados al flamenco y fundadores y activistas en la peña flamenca de la Universidad Pablo de Olavide. Su dilatada trayectoria investigadora y sus extensos conocimientos de la cultura andaluza y del mundo del flamenco en particular quedan insertos en

los distintos pasajes de este trabajo. La elección de la historia de vida como eje metodológico les llevó a entrevistar durante más de dos años a Pepa Vargas y a distintos miembros de su familia. Como resultado, tenemos el fruto del trabajo menesteroso, fraguado con el cuidado y rigor que requiere la investigación cualitativa. Apuntan los autores, que “contar la vida de Pepa significa entrar en la trastienda del flamenco” y para ello hay que relatar la memoria a sabiendas que “quien narra desde la memoria está haciendo un trabajo de reconstrucción y recreación de su identidad, explica su presente y lo legitima”, por lo que sus intenciones serán las de “reflejar esa subjetividad y situarla en los contextos donde ella se ha desenvuelto”. Para ello han huido “de la presión y de las prisas que son enemigas de la confianza y del acercamiento real de las personas”- que en este mundo de la inmediatez, es todo una conquista- teniendo como resultado esta rigurosa, cálida, entrañable y comprometida obra.

Este libro se divide en tres partes, reflejo de la vida de la protagonista. En la primera, titulada “Una gitana de Lebrija” (capítulos 1 al 4) arranca con la descripción de las relaciones sociales de Quintín Vargas y su esposa Curra Torres, padre y madre de Pepa, detallándose las relaciones intrafamiliares, los roles y funciones adscritas a los géneros, así como las orientaciones endogámicas y residenciales post maritales de los gitanos andaluces. A la par, relatan la infancia, los juegos de Pepa y la importancia de las fiestas comunitarias lebrijanas. El mundo del trabajo ocupa un papel central en estos capítulos, así como las diferencias concretas no sólo entre los “gachís” y los “gitanos”, sino entre los “gitanos artesanos” y los “gitanos del campo” en la Lebrija de mediados del s. XX. Las diferenciaciones simbólicas entre unos y otros, recorren desde los recuerdos de Pepa, ese mundo dual de la Andalucía latifundista y caciquil, donde los señoritos y los gitanos aparecen por primera vez -no será la única- en la composición de unas relaciones de poder de dependencia y subordinación. Vínculos que implican acciones de resistencia, que aparecen por doquier, desde hechos simbólicos que apuntan a la dignidad de este pueblo. La contraposición de los valores autoritarios patriarcales, donde la generosidad (y las prácticas desde el “don” que diría Mauss) frena otros valores del sistema crecentista, aparecen junto a otras acciones de resistencia simbólica entre las mujeres, a través de la narración siempre prolija en detalles de Pepa.

Los pasajes donde definen al aficionado flamenco son muy reveladores. Y las consideraciones sobre la importancia de la fiesta y del rito, apoyado en las reflexiones del malagueño Antonio Mandly, o la reflexión sobre los pares dialécticos representados en el flamenco (lo interior y lo exterior, el orden y

el caos...) donde se profundiza sobre su importancia identitaria en un mundo gitano donde internamente actúa como “un instrumento de autoestima” y de identidad como “minoría desposeída”. De fondo, los efectos del desplazamiento de miles de personas a los barrios periféricos de Sevilla donde junto al desarraigo se vivió la lacerante experiencia de las drogas. Remata, con la presentación de Paco, Curro Fernández, con quien se casa, así como con el relato de la vida de sus consanguíneos, recordando a su añorada hermana Esperanza y presintiendo, desde la vitalidad y libertad de Diego, los mañanas venideros.

La segunda parte, se titula “el Flamenco en casa” (capítulos del 5 al 8) y narra la vida de Pepa como cuidadora y transmisora de este arte en una familia que contaba con su esposo, Curro Fernández, como profesional inigualable del cante. Mujer, cargada de niños y aficionada, vive para sus gentes y su flamenco. Aquí los autores describen, a través del testimonio de Pepa, la geografía del flamenco en la Sevilla de los setenta y ochenta, mientras sus hijos se socializan en una Andalucía en plena transformación. Los apuntes del *neojondismo* y la nueva estructura empresarial que adquiere el mundo del espectáculo se repasa junto a los nuevos espacios y su significación social y simbólica para los y las cantaoras: desde el tablao, los festivales, las peñas, la radio o la televisión, pasando por la Carbonería de Paco Lira o la Cuadra de Távora, hasta las reuniones de los señoritos del avión golfo de Madrid y la dignidad del cante de las ventas.

La tercera parte, “La Fuente que no cesa” (capítulos del 9 al 11), cuenta la llegada de Pepa Vargas a los escenarios y el día a día de la Familia Fernández como fenómeno artístico, así como la consagración de sus vástagos como figuras punteras del flamenco actual. Se relata el cenit de una mujer que ha alcanzado sus sueños. Mujer habilidosa en los tratos en un mundo de hombres. Con un capital social distinguible que no renuncia a su condición de andaluza y flamenca. Que narra el orgullo y la significación de ser gitana andaluza, realizando un blindaje absoluto en la defensa de la identidad de los suyos.

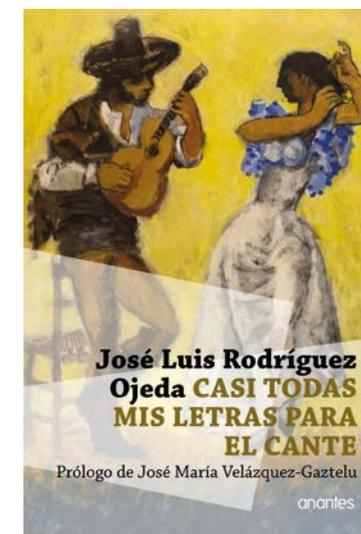
En las páginas de estos capítulos aparece el mundo en ebullición del flamenco vivido por Pepa en el último tercio del siglo XX: desde los Smash, el Rock Andaluz o García Pelayo, al mundo de las Grecas, Peret o Manzanita, desde el orden de lo aflamencado y la fusión, hasta su incondicional “mairenismo”. Sus vivencias en un contexto de cambios profundos, cuando el flamenco pasa desde una nueva internacionalización a su globalización. Las reflexiones compartidas con sus hijos Esperanza, Paco o José sobre sus distintas vivencias ilustran un hoy donde aparecen formas segmentadas de vivir, aprender e interpretar este arte. Emergencias que hay que explicar atendiendo a nuevas claves interpretativas. Es

lo que hacen los autores de forma prolija, siendo brillantes sus reflexiones en torno a la *reterritorialización* del flamenco y el papel de lo andaluz en su comprensión internacional. Un flamenco que en la globalización adquiere novedosas significaciones y que trae, en un mundo individualista y académico, nuevas problemáticas e interesantes retos.

Para finalizar queda destacar la importancia de este libro para el conocimiento y difusión de la cultura andaluza. Un texto que sintetiza las singladuras de las mujeres flamencas y gitanas de Andalucía, confeccionado con sencillez y rigor. Una obra inigualable para que llegue a los institutos y colegios de cualquier confín andaluz, para que sirva para conocer e interpretar, desde dentro, una parte sustancial de nuestra cultura.

Gracias a Pepa Vargas por su generosidad y ternura. Por darnos tanto. Gracias a su familia. Y gracias, Fernando y Rafael, por vuestro rigor y entrega. Por ser tan buenos antropólogos y por contar con tanta sencillez y didactismo. Por apostar, en un mundo de tanta mercadotecnia académica, por el trabajo bien hecho. Ese que verdaderamente sirve para construir, desde los saberes de nuestra gente, el conocimiento con mayúsculas que tanto necesitamos en nuestra Andalucía.

Agustín Coca Pérez. Antropólogo.



RODRÍGUEZ OJEDA, JOSÉ LUIS, *Casi todas mis letras para el cante*, Sevilla, Anantes, 2020, 203 págs.

José Luis Rodríguez Ojeda es profesor de lengua y literatura españolas; poeta (*No se engañe nadie, Canción del camino, Sin pensar en el final*) es autor de letras para el flamenco que han cantado figuras importantes del flamenco contemporáneo: Calixto Sánchez, Manuel de Paula, Curro Malena o José Valencia, entre otros. Ha sido premio de letras flamencas de la **Bienal de Sevilla** y del Festival de las Minas de La Unión. Rodríguez Ojeda publica ahora (anteriormente nos había entregado en el 2008 *Mis letras para el cante*) una extensa antología de sus letras ordenándolas por estilos: seguiriyas, alegrías, fandangos, cantes de levante, malagueñas y otras composiciones. En el prólogo, destaca José María Velázquez-Gaztelu el oído excelente del autor para recoger el lenguaje popular y trasladarlo a sus versos, añadiendo que Rodríguez Ojeda es una de las pocas excepciones a la crisis creativa actual del mundo de lo jondo en lo que a sus textos se refiere. Destaca asimismo Velázquez-Gaztelu el carácter cantable de estos poemas que, no obstante, soportan bien el blanco de papel. La oportuna edición, que ahora nos llega, nos permite una lectura más reposada y reflexiva de su obra para el flamenco al distanciarlas, en cierto modo, de la interpretación musical y dándoles una nueva dimensión poética al acercarlas a la lectura individual.

“Yo procuro hacer estrofas -dice el poeta- con todos los versos rimados y en consonante (quintilla o similar), pues creo que ayuda su sonoridad a la melodía”.

Y con respecto al contenido, mi intención era dar a los temas otra perspectiva ideológica, entendida de forma muy general”, nos indica en el prólogo mostrándonos la senda por donde discurre su quehacer poético a la hora de abordar la lírica flamenca. Este libro, entre poemario y cancionero, navega, como era de esperar por los eternos temas de la poesía. El amor y el desamor, el paso del tiempo, la muerte, pero también la lucha del hombre contemporáneo por la igualdad y la justicia.

AUTORES

PILAR ALCALÁ

Portavoz de la asociación *Con los Bécquer en Sevilla*. Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla, es profesora del Instituto de Idioma de esta Universidad.

ENRIQUE BALTANÁS

Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla. Editor de las *Obras Completas* de Antonio Machado y Álvarez *Demófilo*. Autor de *Las columnas de Hércules. Realidad e invención de Andalucía* (1999) y de *La materia de Andalucía. El ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX* (2003).

MARTA CARRASCO

Licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Crítica de danza del diario ABC de Sevilla. Co-directora de la revista *Dansart* y Jefa de prensa del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla.

CRISTINA CRUCES

Catedrática de la Universidad de Sevilla, miembro del Grupo de Investigación *Estudio de las Identidades Socioculturales en Andalucía* y de la Fundación Machado. Responsable de los proyectos de investigación *El flamenco global. El papel de las mujeres en los mercados internacionales: empresarias, estrategias y alianzas* y *Mujeres Flamencas: etnicidad, educación y poder ante los nuevos retos profesionales*. Autora, de las siguientes publicaciones: *La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón* (2009) o *Flamenco, negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco* (2017).

ABRAHAM MARTÍNEZ

Director artístico-musical de *Alqvimia Musicae*. Profesor Superior de Órgano, Dirección y Músicas Sacra. Concertista de órgano y organero.

MARTA PALENQUE

Catedrática de Literatura Española en la Universidad de Sevilla. Investigadora de la literatura del siglo XIX, es autora *El poeta y el burgués* y *La construcción del mito Bécquer*. Ha coordinado la exposición “De la parte de vida que me toca”, dedicada a Bécquer en Sevilla.

ANTONIO JOSÉ PÉREZ

Miembro del Área de Literatura Oral de la Fundación Machado. Co-editor del *Romancero de la provincia de Huelva* y del *Romancero de la provincia de Sevilla*.

PEDRO M. PIÑERO

Catedrático Emérito de Literatura Española de la Universidad de Sevilla. Es autor de publicaciones sobre la literatura del Siglo de Oro (estudios y ediciones de las continuaciones del Lazarillo, Mateo Alemán, Cervantes, Santa

Teresa, Francisco Pacheco, épica culta entre otros-. Investigador y editor del *Romancero tradicional de Andalucía*.

ANTONIO ZOIDO

Licenciado en Filosofía por la Universidad Gregoriana de Roma y Complutense de Madrid. Director de la Bienal de Flamenco de Sevilla para los años 2018 y 2020. Entre sus obras: *Ni oriente ni Occidente. Viaje al Centro de la Cultura Andaluza* y *La prisión general de los gitanos y los orígenes del flamenco*.

SAID ZOIDO

Licenciado en Biología por la Universidad de Sevilla. Investigador del Centro de Estudios Paisaje y Territorio; coautor de libros sobre cine en Almería, Granada y Sevilla; y redactor de la Enciclopedia General de Andalucía.

VIDA DE LA FUNDACIÓN

CICLO DE CONFERENCIAS EN LA SEDE DE LA FUNDACIÓN CAJASOL

Bajo el lema **‘Los lunes son de Bécquer’**, La Fundación Machado con la colaboración de la Fundación Cajasol, organizó un ciclo de conferencias en la sede de ésta en la plaza de San Francisco con motivo del 150 aniversario del fallecimiento del poeta sevillano. Antonio Zoido, presidente de la Fundación Machado, la escritora Claudia Capel y los alumnos del taller Ars Poética presentaron el programa de conferencias, que arrancó el lunes 24 de febrero con la intervención de Antonio Zoido y su “Renacimiento del flamenco: de Estébanez Calderón a Demófilo pasando por Bécquer”. Se continuó en el mes de marzo con la participación de Cristina Cruces con “Tipos populares en el mundo de Bécquer” y la crítica de danza Marta Carrasco analizando “La Escuela Bolera, una joya de la danza española”

Cuando el ciclo alcanzaba su ecuador, se vio interrumpido por las medidas excepcionales aplicadas contra la pandemia, impartándose el resto de charlas a través del canal youtube de la Fundación Cajasol, desde el que se difundieron las conferencias de Pedro M. Piñero y su ponencia “El Renacimiento del romance” y de Antonio José Pérez hablando sobre “La Semana Santa que no gustaba a Bécquer”.

Al proyecto inicial se sumaron dos intervenciones que no estaban previstas en principio y que vinieron a enriquecer este ciclo cultural: Pilar Alcalá tituló su conferencia “Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer, más que hermanos”

y Abraham Martínez, de la Fundación Alqvimia Musicae, “ El órgano de Maese Pérez el organista”.

Todas estas aportaciones científicas se han recogido en el número cincuenta y uno de la revista *Demófilo*.

BIENAL DE FLAMENCO

Coincidiendo con la celebración de la XXI Bienal de Flamenco de Sevilla, la Fundación Machado organizó un ciclo sobre de publicaciones relacionadas con el mundo flamenco en la sede sevillana de la plaza de San Francisco de la Fundación Cajasol.

Se abrió el ciclo el 9 de septiembre con la publicación *Casi todas mis letras para el cante* de José Luis Rodríguez Ojeda, con el que departió Antonio José Pérez, secretario de la Fundación Machado. El acto concluyó con un breve recital del cantaor Manuel Romero acompañado a la guitarra por Pedro Barragán.

Antonio Zoido, presidente de la Fundación y el secretario, Antonio José Pérez presentaron, el 18 de septiembre, el número cincuenta de *Demófilo. Revista de la Cultura Tradicional de Andalucía*. El acto contó con la presencia de Antonio Pulido, presidente de la Fundación Cajasol y de la consejera de Cultura y Patrimonio, Patricia del Pozo.

Concluyó el ciclo el 22 de septiembre con la presentación del libro, editado por la Fundación Machado y la editorial Almuzara, *La escuela bolera de Sevilla. La familia Pericet* de la periodista y miembro del patronato de la Fundación Machado, Marta Carrasco. La introducción corrió a cargo de la autora y de la bailaora Ana María Bueno.

ENTREGA PREMIOS DEMÓFILO

La pandemia del covid-19 en la que está inmersa la sociedad desde el pasado mes de marzo, impidió la celebración del acto de entrega de los premios *Demófilo a las Artesanías y las Labores Tradicionales* correspondiente a la Semana Santa de Sevilla de 2019 hasta ahora, que en este pasado miércoles 28 de octubre, sí se ha podido realizar en el Espacio Turina, la sala Murillo de la calle Laraña.

Julio Vera, director de la banda de las Tres Caídas de Triana, recogió el galardón por una larga trayectoria. Por otro lado, José María Flores, hermano mayor de los Gitanos, recogió el premio de la obra permanente. La obra efíme-

ra se lo otorgó la hermandad de Montserrat, por la disposición del Cristo de la Conversión en el vía crucis de las cofradías de 2019. Antonio Vera, hermano mayor de la corporación, recogió el premio. Por último, Juan Miguel Vega, director de Canal Sur Radio, recogió el premio otorgado a Canal Sur Radio y Televisión y a sus profesionales.

El acto fue introducido por Manuel González Barrero que glosó los valores artesanales y cofradieros que se habían premiado en esta edición.

GLOSA DE MANUEL GONZÁLEZ BARRERO

La cuadrilla de hermanos costaleros del Santísimo Cristo de las Tres Caídas de Triana se creó en 1978 y dos años mas tarde se funda la Banda de Cornetas y Tambores de esta Hermandad. Podemos decir, pues, que su andadura ha sido pareja. La Banda cumple estos días 40 años y la cuadrilla es solo dos años mayor. La Banda nació teniendo como paradigma los sones clásicos de la antigua Banda de la Policía Armada, pero en estos años, y con la dirección de su fundador, Julio Vera, la Banda de las Tres Caídas ha consolidado en sus marchas y sonido un estilo personal e inconfundible. Es admirada en toda España y durante 10 años, el desaparecido dramaturgo Salvador Távora la incorporó a su espectáculo Carmen, llevando sus sones por todo el mundo, siendo testigos de la destrucción de las Torres Gemelas de Nueva York, durante la gira de este espectáculo teatral. La cuadrilla de costaleros, en estos 42 años, de existencia, ha contado como capataz a Juan Antonio Borrero, después Salvador Perales y Jesús Basterra hasta el actual Francisco Ceballos, creando una forma de andar y llevar el paso de Misterio, que lo hace diferente a los demás y único. La unión de la Banda y la Cuadrilla en una simbiosis nunca vista pero plena de idiosincrasia trianera, llena de emoción y belleza, conjunción y armonía su procesionar en la Madrugada del Viernes Santo. Es por ello que el Jurado otorgó el Premio Demófilo a una larga trayectoria:

En los días previos a la Guerra Civil, la Hermandad de los Gitanos perdió sus imágenes titulares y gran parte de los enseres. Entre ellos destacaba una magnífica túnica bordada para el Señor de la Salud, que atribuida a Juan Manuel Rodríguez Ojeda, databa de finales del siglo XIX.

El Señor de la Salud procesionaba con dicha túnica y así lo hizo los tres últimos años antes de su destrucción (1934-36). Conocemos filmaciones en blanco y negro y fotografías en sepia, en las que se ve al Señor de la Salud, obra de Montes de Oca, portando la desaparecida túnica.

En 2017, un grupo de devotos tomó la iniciativa de hacer una nueva túnica a imagen y semejanza de la túnica perdida. Bordada por el taller de sucesores de Elena Caro, en el año 2019, la nueva túnica de hojas de acanto y cardos, llenó de majestad y realeza la imagen del Señor de la Salud.

Después de 82 años de procesionar con la túnica lisa morada, la decisión de la Junta de Gobierno de la Hermandad de procesionar con la túnica bordada estuvo plena de valentía y tuvimos la oportunidad de contemplar la extraordinaria estética del Señor, en los años previos a la Guerra Civil. Incluso en este 2020, en la pasada Cuaresma, pudimos volver a contemplar al Undivé de los Gitanos vestido de Majestad en el multitudinario Viacrucis del Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla.

Por la recuperación de la iconografía del Señor de la Salud, con la túnica bordada, réplica de la desaparecida previamente a la Guerra Civil, el Jurado otorgó el Premio Demófilo a una Obra de Arte Permanente a la Hermandad de los Gitanos.

En este año 2020 se cumplen los 400 años que el insigne imaginero Juan de Mesa esculpiera al Señor del Gran Poder y al Cristo de la Conversión de Montserrat. Dichas imágenes, dada su unción religiosa, fueron concebidas para ser contempladas en dirección ascendente. Hago un inciso para recordar a un buen amigo soleano, ya desaparecido, propietario de una casa en la calle Conde de Barajas con un gran balcón en la primera planta. En la Madrugada del Viernes Santo, su balcón colgaba el “No hay billetes”: familia, hijos, nietos, amigos, etc, etc. Él bajaba a la puerta de su casa y veía acercarse al Señor, con los pies en el suelo. Y me dijo “El Señor no es una corrida de toros que se ve desde un balcón”.

Cuando el Cristo de la Conversión fue designado para el Viacrucis del Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla el año 2019, su hermandad de Montserrat creó un cajillo de cremallera y gran base, que hiciera posible, dada la cercanía al suelo, contemplar la imagen de forma vertical con una desconocida proximidad. La Hermandad, con gran generosidad ha cedido este mecanismo a aquellas corporaciones que se lo han solicitado.

Por haber sido posible admirar en toda su grandiosidad esta genial obra de Juan de Mesa, la Fundación Machado ha concedido el Premio Demófilo a una Obra Efímera a la disposición del Cristo de la Conversión de la Hermandad de Montserrat en las andas del Viacrucis de 2019.

En la mañana del Viernes Santo del pasado año, y gracias a una realización televisiva sin precedentes, toda Andalucía pudo ser testigo de los últi-

mos momentos en su procesionar de la Esperanza de Triana y de la Esperanza Macarena. Los profesionales de Canal Sur Radio y Televisión en un despliegue técnico extraordinario, llevaron a todos los hogares andaluces la dualidad de Esperanzas según Sevilla. La Macarena y Triana. La trianera calle Pureza y el Arco Macareno. Las lágrimas de emoción y las saetas ante la Capilla de los Marineros y en el atrio de la Basílica. La Salve Marinera y el Himno Macareno. Además del alarde tecnológico, prevaleció el cariño y el gran hacer de los profesionales que lo hicieron posible.

Ante las magníficas críticas y el sincero agradecimiento de la audiencia, el Jurado de la Fundación Machado concedió el Premio Especial del Jurado a Canal Sur Radio y Televisión y a sus profesionales por la retransmisión de la entrada de la Esperanza de Triana y de la Esperanza Macarena en la mañana del Viernes Santo de 2019”.

MISCELÁNEA

CORPUS DE LITERATURA ORAL (DAVID MAÑERO LOZANO, 2015-)

URL: <[HTTPS://CORPUSDELITERATURAORAL.UJAEN.ES/](https://corpusedeliteraturaoral.ujaen.es/)>

1. INTRODUCCIÓN

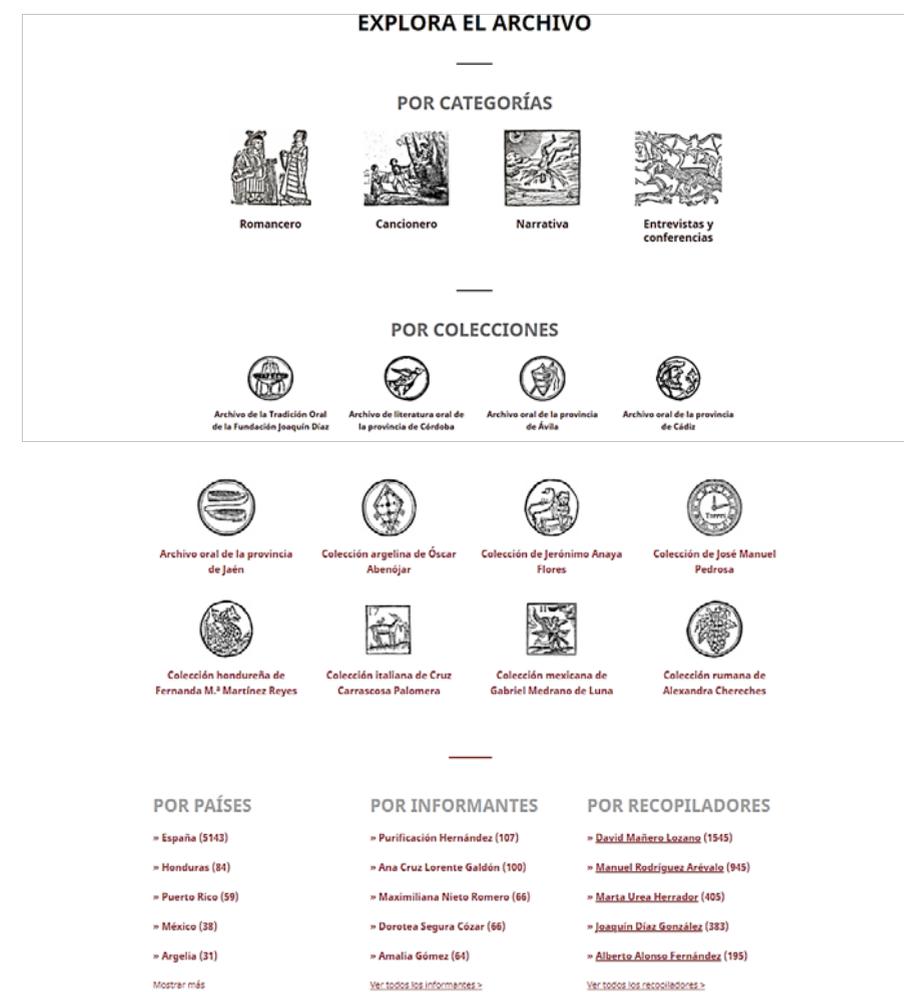
El éxodo rural y la era de la globalización se perfilan como grandes amenazas para la tradición oral: se han destruido muchos contextos de socialización y de difusión del saber popular y los medios de comunicación de masas han sustituido a las veladas familiares donde se contaban romances y cuentos, contribuyendo de esta manera a la estandarización de la cultura popular. Si bien internet se perfila en un primer momento como uno de los mayores enemigos de la tradición oral, también es el medio de propagación de nuevos géneros literarios populares —véase el caso de las leyendas urbanas—, y pone a disposición de sus usuarios numerosas herramientas que les permiten reencontrarse con esa tradición en peligro de extinción, como los archivos, revistas y bibliotecas digitales, que divulgan, rescatan y atesoran los resultados de los trabajos de campo y las investigaciones publicadas por expertos en literatura oral en las últimas décadas.

Una de estas herramientas digitales es el *Corpus de Literatura Oral*, que en la actualidad ofrece en abierto cerca de 5400 registros, y cuyo contenido está en continuo crecimiento. Se trata de un archivo innovador que alberga documentos audiovisuales y sonoros extraídos de la tradición popular de diferentes países y que da cabida a una gran variedad de géneros literarios orales.

2. ESTRUCTURA DEL CORPUS DE LITERATURA ORAL

El *Corpus de Literatura Oral* en adelante, *CLO* fue creado en el año 2015 por David Mañero Lozano, profesor de la Universidad de Jaén, sobre la base de un proyecto anterior conocido como *Corpus Digital Giennense de Literatura de transmisión oral* (2009), cuyo propósito era preservar y difundir la tradición oral de esta provincia andaluza. Con la creación del *CLO*, el proyecto logró trascender la barrera provincial a la que se restringía, y comenzó a dar cabida a contenido audiovisual proveniente de diferentes provincias de España, Hispanoamérica y países de habla no hispana¹. Este material, recopilado desde 1975 hasta nuestros días, procede tanto de las campañas coordinadas o dirigidas por David Mañero en el marco de varios proyectos de investigación², como de la cesión de colecciones por parte de especialistas e investigadores externos.

La plataforma digital que aloja el *CLO* fue rediseñada completamente en el año 2019, cuando la Editorial de la Universidad de Jaén la asumió como una herramienta propia, de modo que se convirtió en un entorno más accesible y adquirió nuevas prestaciones. Esta ofrece una estructura simple e intuitiva que nos permite acceder de forma sencilla al contenido albergado en el *CLO*. La plataforma presenta distintas pestañas: «Inicio», «El proyecto», «Colaboradores», «Archivo», «Colecciones», «Edición» y «Publicaciones». La pantalla de «Inicio» (una de las novedades que ha traído consigo la nueva página electrónica) nos ofrece enlaces directos al archivo clasificado por categorías, colecciones y recopiladores. También incluye dos apartados más: «Lo último», que nos permite acceder a los últimos registros publicados, y «Destacados».



1 En la actualidad, cuenta con registros recopilados en España, Honduras, Puerto Rico, México, Rumanía, Italia y Argelia.

2 Actualmente (1/1/2018-30/09/2021), se está desarrollando el proyecto de I+D (Exce-lencia) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades “Documentación, tratamiento archivístico digital y estudio lexicológico, histórico-literario y musicológico del de la Andalucía oriental” (referencia: FFI2017-82344-P), financiado con fondos AEI y FEDER, que documenta la tradición oral en las comarcas de Cazorla y las Alpujarras almerienses.

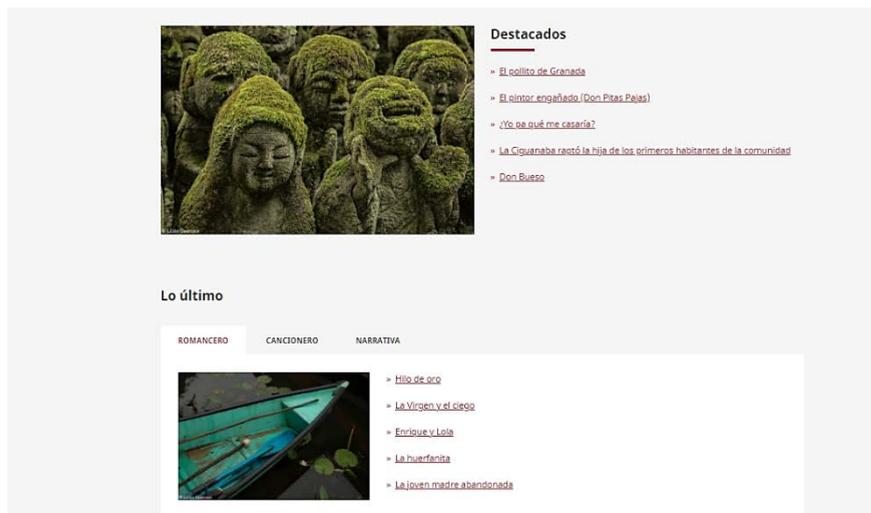
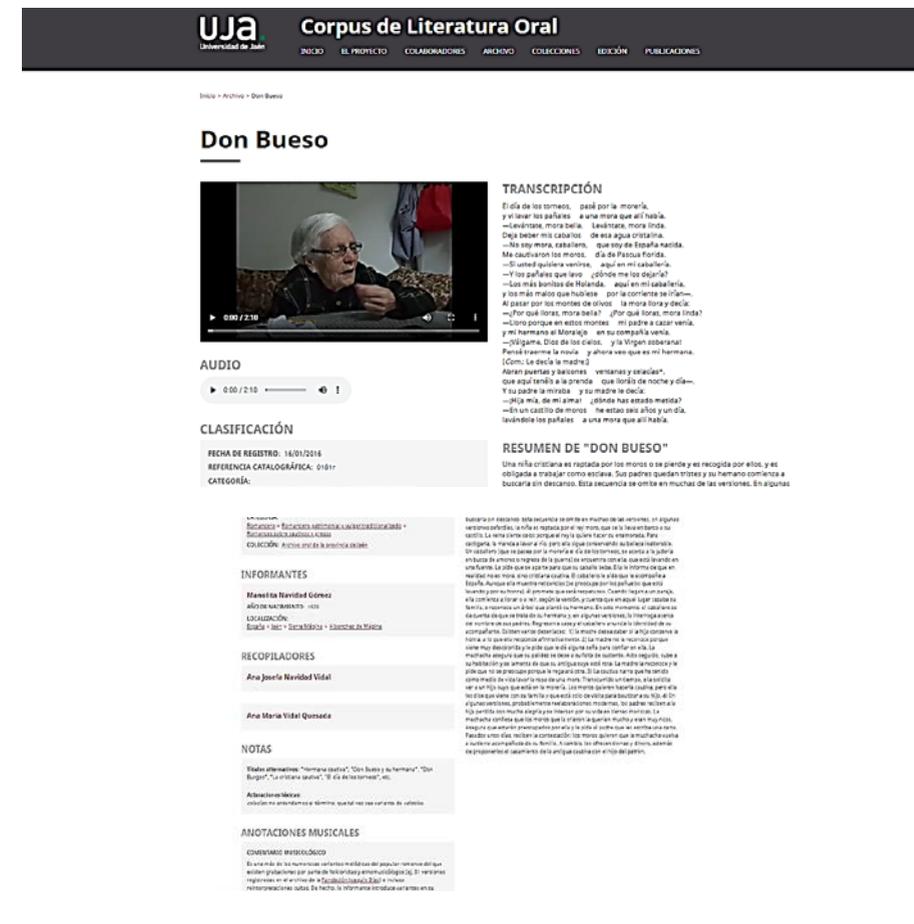


Figura 1: pantalla de «Inicio» del CLO

la categoría, la subcategoría y la colección a la que pertenece, los datos identificativos del informante, el recopilador y la fecha de grabación. A la derecha, aparece la transcripción, y en el caso de los registros en lenguas distintas al español, se ofrece también la traducción. Además, la mayoría de las entradas también incluyen comentarios léxicos y un apartado bibliográfico donde se recogen las fuentes primarias y los estudios que los expertos han dedicado al tema en cuestión. En el caso de los romances cantados y las canciones, se suelen añadir también comentarios y transcripciones musicales. Por último, pueden juntarse otros tipos de observaciones, como agradecimientos, datos sobre el contexto o la forma en que se recita el registro (estribillo, repeticiones...), notas de carácter dialectal, etc.



2.1. Clasificación del repertorio alojado en el CLO

La sección «Archivo» da acceso al repertorio alojado en la plataforma, el cual aparece clasificado en cuatro grandes apartados: «Romancero», «Cancionero», «Narrativa» y «Entrevistas/Conferencias». Además, en esta sección se integra un potente rastreador gracias al cual el usuario puede realizar una búsqueda general de archivos tecleando el título, la referencia catalográfica o parte del texto. También ofrece la posibilidad de realizar una búsqueda avanzada, atendiendo a criterios como el género y el subgénero, el informante, la localización (país, provincia, comarca y localidad), el recopilador, la fecha de grabación y la colección a la que pertenece el registro.

Por otro lado, la forma en que se presentan los registros es muy similar: en la parte superior aparece el título que se le da al tema tratamos de homogeneizar los criterios de denominación para facilitar la búsqueda y la clasificación de las distintas versiones. En la parte izquierda de la pantalla se incluye el registro audiovisual y sonoro³, seguido de la referencia catalográfica⁴,

3 Es necesario remarcar que los vídeos, formato que privilegiamos, también aparecen en formato sonoro para facilitar su reproducción en todos los equipos, además en ocasiones pueden venir acompañados de documentos fotográficos.

4 Cada registro viene identificado con una referencia, que se compone de una cifra segui-

da de una letra: *r*, para aquellos registros agrupados en la categoría de romancero, *c* para las canciones y *n* para las narraciones. Para las conferencias, en primer lugar aparece la nomenclatura «sem» seguida de la cifra correspondiente.

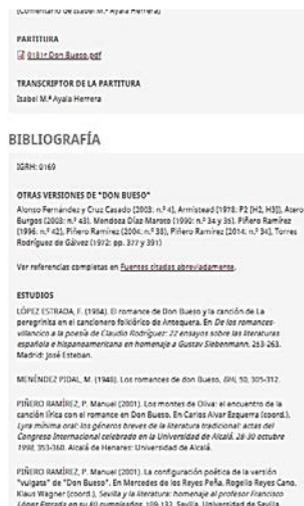


Figura 2: Ejemplo de un registro alojado en el *CLO* (0181r)

2.1.1. Romancero

El apartado dedicado al romancero contiene más de 1700 registros distribuidos en tres grandes categorías: «romancero patrimonial y vulgar tradicionalizado», «romancero de cordel» y «romancero infantil», que a su vez se dividen en distintas subcategorías temáticas, que se van modificando a medida que se va actualizando el repertorio. Los temas reciben el mismo título que se les da en el Índice General del Romancero Hispánico (Fundación Menéndez Pidal, 2016-), o en su defecto, en Atero Burgos (2003). No obstante, algunos de los romances no aparecen referenciados en ninguna de estas dos obras, y, por lo tanto, los responsables del *CLO* se han encargado de darles un título que case con el argumento del tema. Todas las variantes romancísticas vienen acompañadas de un resumen del tema al que pertenecen y, en su caso, de la referencia que reciben en el Índice General del Romancero Hispánico.

2.1.2. Cancionero

Se trata del apartado más amplio del *CLO* con cerca de 2800 registros. Para organizarlos se ha seguido un criterio temático («amor y desamor», «lamentaciones», «canciones de trabajo», «devotas», «oraciones», «conjuros...»), cuyas categorías se van actualizando cuando así se precisa. Entre las más recientes podemos destacar las «fórmulas petitorias de limosna», los «pregones» y los «piropos». Muchas de estas categorías se despliegan en diferentes subcategorías; es el caso del repertorio infantil, que se divide en «canciones infantiles»,

«retahílas-escena» y «retahílas-cuento», que se subdividen a su vez en distintos subgéneros⁵.

2.1.3. Narrativa

Esta sección, compuesta aproximadamente de 880 registros, se divide en cuatro grandes subcategorías: «Cuentos», «Leyendas», «Mitos» e «Historia oral». En la primera, se puede acceder a una amplia colección de cuentos, todos ellos clasificados de acuerdo al índice ATU y divididos en diferentes categorías («de animales», «folclóricos ordinarios», «anecdóticos y humorísticos» y «de fórmula»), que a su vez se subdividen en otras subcategorías de acuerdo a su temática. En el caso de las leyendas, también se utiliza una clasificación temática («sobre accidentes geográficos, elementos naturales y nombres de lugares», «leyendas históricas», «leyendas religiosas», «sobre otras supersticiones y creencias», etc.). Por su parte, el apartado de «Historia oral» es quizás el más innovador, ya que da cabida a géneros que no han despertado la atención de la comunidad investigadora hasta hace relativamente poco. Este apartado incluye todo tipo de anécdotas clasificadas en diferentes categorías («guerra», «posguerra», «emigración», «la escuela y los juegos», «costumbres y tradiciones», «historias de vida», «recetas de cocina», «etnobotánica y etnomedicina»...).

2.1.4. Entrevistas y conferencias

Este apartado, destinado a alojar conferencias y entrevistas pronunciadas por expertos en literatura oral, atesora en la actualidad cuatro interesantes documentos: un testimonio personal del folclorista José Fradejas Lebrero, sendas entrevistas a Carme Oriol ([Universidad Rovira i Virgili](#)) y a Lilián Guerrero (UNAM), y la conferencia *Poesía oral sefardí* pronunciada por la investigadora del CSIC Paloma Díaz-Mas.

2.2. Colecciones

Esta sección da acceso a los repertorios —muchos de los cuales se encuentran aún en proceso técnico—, cedidos por distintos colaboradores. Entre las colecciones alojadas en el *CLO* podemos destacar el «Archivo oral de la provincia de Jaén», que da cabida a los resultados de los proyectos de investigación dirigidos por David Mañero y las entrevistas realizadas por algunos de sus alumnos, así como aportaciones de investigadores externos como José Checa

⁵ Para llevar a cabo la clasificación del repertorio infantil se ha seguido el criterio de Pellegrín (1999), Atero Burgos (2010) y Ruiz Fernández (2009).

Beltrán y Olayo Alguacil. También cabe destacar el «Archivo de la Tradición Oral de la Fundación Joaquín Díaz», ya que desde el *CLO* se está realizando la transcripción y catalogación de cerca de un millar de casetes alojados en la página web de esta Fundación (2018-). Asimismo tienen un peso importante en el *CLO* el «Archivo Oral de la provincia de Córdoba», que aloja las composiciones cedidas Alberto Alonso Fernández, Antonio Cruz Casado, Mónica Alonso Morales y Antonio Moreno Moreno, el «Archivo Oral de la Provincia de Cádiz», que recoge el trabajo de varios investigadores, como María Jesús Ruiz y Miguel Ángel Peña, el «Archivo oral de la provincia de Ávila», con aportaciones de Luis Miguel Gómez Garrido, David Mañero o María Jaén, o la «Colección de Jerónimo Anaya», cuyos registros proceden fundamentalmente de la provincia de Ciudad Real. Entre las colecciones internacionales, destacan la de José Manuel Pedrosa, que contiene valiosos testimonios, como la entrevista realizada al juguetero mexicano Sshinda; la de Fernanda María Martínez Reyes, compuesta de muestras narrativas recogidas en distintas regiones de Honduras; la «Colección italiana de Cruz Carrascosa Palomera», que aporta muestras de la narrativa oral abrucesca, la «Colección mexicana de Gabriel Medrano de Luna» y la «Colección rumana de Alexandra Chereches».

2.3. Otras secciones

La sección «El proyecto» presenta una descripción del archivo y de la composición del corpus, así como apartados dedicados a bibliografía y artículos de ayuda para la consulta, las condiciones de uso y los datos de contacto. Por su parte, la sección «Colaboradores» detalla la nómina de investigadores, expertos, becarios, entidades financieras y recopiladores implicados tanto en las campañas de recolección como en el funcionamiento del *CLO*. En «Edición» se describen los criterios empleados en las transcripciones textuales y musicales, en la anotación léxica y en las traducciones⁶. Por último, la sección «Publicaciones» muestra las referencias bibliográficas y los enlaces (cuando es posible) de investigaciones, artículos, trabajos de fin de máster y tesis relacionados con este archivo, así como da noticia de otros archivos digitales, revistas y colecciones de libros sobre literatura oral.

⁶ Para consultar los criterios de transcripción textual y musical, así como los de anotación léxica adoptados en el *CLO*, se puede acceder al siguiente enlace: <https://corpusdeliteraturaoral.ujen.es/edicion>.

3. CONCLUSIONES

El *Corpus de Literatura Oral* es un proyecto en continuo crecimiento que se perfila como una herramienta útil, no solo para los estudiosos de la literatura oral, sino también para los investigadores de otras disciplinas, como lexicógrafos, dialectólogos, etnomusicólogos, historiadores, antropólogos y profesores de primaria y secundaria, debido a la heterogeneidad de los registros recogidos en su seno y a la inclusión de observaciones léxicas, transcripciones musicales y referencias bibliográficas. También permite al curioso navegante adentrarse en los mares de la sabiduría tradicional al ofrecer su contenido en abierto, de forma ilimitada y rigurosamente transcrito y clasificado. Como novedad y originalidad debemos destacar que ya no se trata de un corpus exclusivamente en castellano, sino que atesora verdaderas joyas de la sabiduría de otras tierras, cuya transcripción está traducida al castellano.

En definitiva, el *CLO* se muestra como una plataforma interdisciplinar, fiable y rigurosa, que trata de preservar y divulgar la tradición oral acercándola de forma libre y gratuita a investigadores, neófitos y curiosos.

Miriam Pimentel García
Universidad de Jaén

/BIBLIOGRAFÍA/

Atero Burgos, Virtudes. *Manual de encuesta del romancero de Andalucía (catálogo-índice)*. Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz. 2003.

_____. *Retahílas y canciones infantiles. Patrimonio oral de la provincia de Cádiz II*. Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz y Diputación de Cádiz. 2010.

Fundación Joaquín Díaz y Museo Etnográfico de Castilla y León (2018-): «Fonoteca», *Archivo de Tradición Oral*. URL: <<http://www.funjdiaz.net/fono1.php>>. [Acceso el 07/01/2021].

Fundación Menéndez Pidal (2016-): *Archivo Digital del Romancero*. URL: <<http://www.romancerohispanico.com/romancero/>>. [Acceso el 07/01/2021].

Mañero Lozano, David. (dir./ed.) (2015-): *Corpus de Literatura Oral*. URL: <<https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/>> [Acceso el 07/01/2021].

Pelegrín, Ana. «Catálogo de retahílas y canciones infantiles en Andalucía», en PIÑERO, Pedro, BALTANÁS, Enrique y PÉREZ CASTELLANO, Antonio J. (eds.): *Romances y canciones en la tradición andaluza*. Sevilla: Fundación Machado, PP. 217-290. 1999.

Ruiz Fernández, María Jesús. «Repertorio tradicional infantil de Cádiz: texto, rito, gesto y símbolo», *Revista OCNOS*, 5, pp. 69-86. URL: <https://revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/ocnos_2009.05.05> DOI: https://revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/ocnos_2009.05. [Acceso el 07/01/2021]. 2009.

CASA FABIOLA Y DONACIÓN DE ARTE MARIANO BELLVER

D. Mariano Bellver Utrera consiguió por fin inaugurar el 11 de Octubre de 2018 la donación de arte que durante cincuenta años fue adquiriendo junto con su esposa *Dolores Mejías*.

En otras ciudades se promueven las colecciones museográficas públicas, mixtas y privadas, aunque tengan menos Patrimonio Cultural que Sevilla, de ahí la importancia de esta noticia al mostrar una colección de pintura y escultura romántica y costumbrista de los siglos XIX y XX, de más de cien artistas andaluces en su mayoría, españoles y de ocho países diferentes, que completa el Museo de Artes y Costumbres Populares y la Sala del Museo de Bellas Artes dedicada al siglo XIX.

Comienza la visita con la llegada de los Viajeros Decimonónicos y las nuevas expresiones artísticas permiten entender señas de identidad, que en algunos casos fueron creadas por una visión romántica de lo que querían ver, que tras el éxito se fue creando unos estereotipos que perviven en esas metáforas de Andalucía y Sevilla, como ya vinieron avisando los miembros de la Sociedad Antropológica Sevillana.

Si el contenido es una colección llena de contrastes, qué decir de Casa Fabiola, en la calle del mismo nombre, producto de una novela best seller del cardenal católico Wiseman, que nació en ella. Una Casa Palacio catalogada que destaca por su arquitectura doméstica hispalense con una larga historia y llena de leyendas, que van del siglo XIV al XX con diferentes moradores: *Samuel Leví* tesorero real, las monjas del Convento Madre de Dios que funcionaba como hospedería y pudo albergar a la reina *Isabel I* o a *Lord Byron* en 1808, que tras la desamortización pasaron comerciantes ingleses y terminaría en manos del Marqués de los Ríos, que se la vendió a la Fundación Lara en el siglo XXI y estos se la alquilaron y luego vendieron al Ayuntamiento de Sevilla para albergar la colección Bellver. Contenedor perfecto con elementos neo mudéjares y de otros estilos para comprender las diversas aristas de una colección privada y de la propia ciudad en el XIX y principios del siglo XX.

Ofrece en la milla turística del Patrimonio de la Humanidad de Sevilla pinturas decimonónicas del Real Alcázar, mobiliario suntuario de los Viajes recogidos en el Archivo de Indias, obras de arte religiosas para enlazar con la Catedral y los múltiples intangibles reales o de leyendas, donde el Flamenco

está muy presente entre sus lienzos y esculturas, como patrimonio intangible de la Humanidad

La museografía la ha realizado el conservador del Museo de Bellas Artes *D. Ignacio Cano*, que ha dado forma a la visión del coleccionista como la mostraba en su casa de la Plaza del Museo, pero distribuyéndola por ámbitos temáticos que se dividen entre las salas, más las adaptaciones para servicios que requiere los museos actuales.

Como decía Walter Benjamín *toda pasión bordea el caos; la del coleccionista, el caos de los recuerdos*. Esta muestra nos ofrece obras vinculadas a las señas de identidad sevillana y andaluzas configuradas a partir del gusto del coleccionista.

El itinerario sigue las agujas del reloj comenzando con el Ámbito *La pintura romántica en Sevilla entre 1830-60*, que nos ayudan a comprender cómo la pintura sevillana del siglo XIX adquiere su propia personalidad partiendo de dos factores, que serían el apego de los artistas locales a la tradición de la escuela sevillana y la llegada de los principios del Romanticismo europeo como movimiento cultural a través de viajeros y artistas, que configuran una idea de ciudad, que será recogida y alimentada por los artistas locales y la cultura popular expresada en diversas manifestaciones culturales, cuya imagen es un antecedente que se prolongará hasta la actualidad.

La planta primera se inicia con *Pintores Sevillanos en Roma y París 1870-1895* donde los pintores locales han mejorado con la creación de la Escuela de Bellas Artes y algunos realizarán ese viaje formativo, como García Ramos, los Jiménez Aranda y otros artistas.

En el Salón de Baile el ámbito *La constante del costumbrismo*, donde no se renuncia en el siglo XX a la interpretación de los temas que se identifican con el modo de ser de lo andaluz, que había comenzado a generalizarse en el primer tercio de siglo. La feria, toreros y mujeres vestidas de flamenca en una interpretación arquetípica de lo andaluz. Se completa con obras de artes suntuarias.

El siguiente ámbito de *Arte religioso* significa un puente entre el mundo limitado y otro más rico que constituye la historia del arte, un mundo de santidad que se representa como una utopía profundamente romántica y popular.

El quinto ámbito *Paisaje en la Escuela Sevillana* se convierte en un género independiente fruto de la irrupción del impresionismo proveniente del norte, que va calando en los pintores andaluces. Pintura al aire libre con el

objetivo del estudio y representación de la luz, que se convierte en protagonista de los paisajes rurales y de Sevilla con personajes y representaciones de la ribera del Guadaira y de patios y jardines de la ciudad.

El ámbito *La escultura* encontramos una buena representación de diversos tipos de iconografías con diferentes técnicas y materiales, especialmente en la ornamental.

Pudo inaugurar D. Mariano Bellver su donación un mes antes de su fallecimiento. Decía Philipp Blom que *“todo coleccionista se convierte en un faraón”* y desgraciadamente *“las colecciones siempre han tenido connotaciones de funeral y entierro”*. Coleccionar es llenar un vacío y el Sr. Bellver y su esposa se entregaron apasionadamente querían recuperar obras de arte de una Sevilla que tanto inspiró a pintores, poetas y soñadores, que vieron en su cielo, rincones y personajes, historia y leyendas de mitos modernos como Fígaro o Carmen o actores populares como bandoleros y majas. Todo coleccionista es un D. Juan y para D. Mariano sus conquistas pasaban por conseguir reunir una parte de la belleza de la ciudad a través de muchos artistas diferentes, porque toda colección es un teatro de los recuerdos de pasados personales y colectivos.

Pedro J. González Fernández
Coordinador de Casa Fabiola

EDITORIAL

ARTÍCULOS

El lugar de Bécquer en la materia de Andalucía. Enrique Baltanás

Bécquer en el Renacimiento del romance. Pedro M. Piñero Ramírez

La vuelta de los Bécquer. Antonio Zoido

La escuela bolera. Una joya de la danza española. Marta Carrasco

Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer, más que hermanos. Pilar Alcalá García

El Libro de los Gorriones. Said Zoido

Nuevos cauces para la cultura popular: las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer en las tarjetas postales de Hauser y Menet. Marta Palenque

Los tipos populares en el mundo de Bécquer. Cristina Cruces Roldán

El órgano de Maese Pérez el organista. Abraham Martínez

La Semana Santa romántica que no gustaba a Bécquer. Antonio José Pérez

RESEÑAS

Flores del Guadaira. Cantares y romances. Manuel Fernández Gamero

Pregones y flamenco. El cante en los vendedores ambulantes andaluces.
Rafael Cáceres Feria y Alberto Del Campo Tejedor

Amelia Molina (1885 - 1956). Memoria de una universal artista sevillana. Ángeles Cruzado Rodríguez

Pepa Vargas. Memoria de una mujer flamenca. Fernando C. Ruiz Morales y Rafael Cáceres Feria

Casi todas mis letras para el cante. José Luis Rodríguez Ojeda

AUTORES

VIDA DE LA FUNDACIÓN

MISCELÁNEA



Con la colaboración de la

Fundación | Cajasol