

## 1864. SOLTANDO AMARRAS

José Pedro Muñoz Herrera

A José.

El 15 de agosto de 1864 se inauguraba el ferrocarril del Norte de España. En la mañana de ese día, políticos, financieros, industriales, literatos y periodistas, eran convocados por la Compañía adjudicataria de la magna obra, en la *Gare du Midi*, de Burdeos, para ser conducidos a la ceremonia que debía desarrollarse en la estación de San Sebastián, a medio camino de París a Madrid. Dos banqueros de origen sefardí, Isaac y Émile Pereire, en nombre del comité francés de la Compañía, les han invitado a recorrer la línea férrea sin limitaciones, durante diez jornadas, pasando por Vitoria, Burgos, El Escorial, Madrid y Toledo. Pocos días antes se había cerrado el tramo de Beasaín a Olazagutia, que a principios de aquel año de 1864, dos viajeros, Hadrian Ségoillot y Zacharie Astruc, tuvieron que realizar en coche por profundos valles y accidentados caminos, cuando entre bromas y veras, se dirigían al encuentro de *L'Espagne de Tolède*. Con el cierre de la línea, el centro de la Península Ibérica se colocaba al alcance del gran público en el París del Segundo Imperio. Los cronistas de aquella excursión inaugural coincidieron en reproducir la frase pronunciada en la estación donostiarra, recordando la atribuida por Voltaire a Luis XIV: *Il n'y a plus de Pyrénées*.

Con la vía férrea se cerraba también un círculo de afinidad que el gusto francés había abierto en 1837 con la instalación en el Louvre de la Galería Española adquirida por el Barón Taylor para Luis Felipe de Orleans, y que había tenido un hito en el viaje de Théophile Gautier en 1841, la popularidad de cuyo relato, *Tra los Montes*, condicionó por generaciones la percepción de España desde Europa, renovada en 1846 con ocasión de su asistencia en Madrid a *Les Mariages Espagnoles* del Duque de Montpensier. A las celebraciones de aquella boda asistió también Alexandre Dumas, acompañado



Louis Boulanger. Hacia 1846



Egron Lundgren. Gipsies dancing The Vito. Hacia 1853



Julia Clara Byrne. Toledo. Hacia 1864

ARCHIVO SECRETO, núm 5 (2011) p. 100-121

completamente en este bello país de las Españas, como se dice en *Piquillo*<sup>1</sup>

Pero 1864 ya no era 1846. Con Madrid al alcance de la mano, la aventura cambiaba esencialmente, y las imágenes de las que ésta se nutría, también. Los artistas franceses, llegado aquel año de 1864, ya en posesión de una idea sustancial de España y del arte español, tendrían la oportunidad de verificarla con la inmediatez que la nueva vía de comunicación les prestaba. En casa se movían por aguas turbulentas; el último Salón, en 1863, había supuesto una convulsión en su mundo dominado por el sectarismo del medio oficial, cuando Napoleón III desautorizó al Instituto convocando el Salón de los Rechazados, refugio de un realismo cuya existencia *real*, crítica y público reconocían sin ambages, y donde las carcajadas de antaño empezaron a transformarse en risas nerviosas. El arte español había contribuido en gran medida a la eclosión de esta nueva manera de ver y de pintar. Pues los cuadros que durante diez años se habían colgado en la Galería Española tuvieron, hasta su cierre en 1848, un considerable impacto, que reverberaría en la imaginación artística durante mucho más tiempo. Para bien o para mal. Uno de los miembros de la expedición ferroviaria inaugural de 1864, el corresponsal del *Journal des Débats*, Uszatade Silvestre de Sacy, parecía mantener entonces los mismos prejuicios que habrían nublado la percepción del arte para la mirada de un romántico de 1830, con “esos cuadros extraños de mártires horriblemente mutilados cuyas llagas abiertas vomitan mareas de sangre, representados en la corrupción de la muerte con un realismo irritante”, que viera al paso por la catedral de Burgos de la comitiva<sup>2</sup>.

#### EL MUSEO ESPAÑOL DEL LOUVRE Y LA RECEPCIÓN ROMÁNTICA DE EL GRECO

Recién instalado el Museo Español en 1837 y antes de su apertura oficial, Théophile Gautier se enfrentaba a una pintura nueva, desconocida, dudosa, sin saber con qué criterio integrada como escuela. Aún no había pisado el polvo de los caminos españoles, y con sólo referencias literarias del país recurría, para caracterizar aquellos cuadros, a un léxico compacto: ferocidad, brutalidad, sombrío, verdugo, naturaleza salvaje, gusto por el terror, los suplicios, el espasmo extático, poesía siniestra de la renunciación, de la mortificación, del anonadamiento... Ello iba principalmente dirigido a las obras

#### Musée Espagnol. Caton se déchirant les entrailles

de Zurbarán, “el más español sin contradicción” de todos los pintores representados; pero configuraba a la vez una idea de España que él todavía tenía por descubrir, y que en 1853, al hilo de la venta en Londres de todos aquellos cuadros,



reiteraba, con el mérito de su propia experiencia española, de siempre y para siempre, como “el país original y romántico por excelencia”. Imágenes que eran contempladas como recién salidas de las tinieblas, a las que aún parecían añorar, cuadros de una pintura vehemente, escenas ensimismadas, completamente nuevas por su carácter, desconocidas y prestas a una recepción polémica. Como señalaba el crítico de *L'Indépendant*, “un olor de claustro y de tumbas se eleva alrededor de vosotros, de figuras pálidas y transportadas a la vez, de monjes y de monarcas que os miran cuando sus ojos no se sumen en un abismo indefinido de cielo, de vírgenes y de santos que se destacan bajo oleadas de luz misteriosa, sobre las sombras sin fondo en las que el paso del tiempo parece haber espesado el horror”<sup>3</sup>. Con semejante panorama, las apreciaciones críticas podían alcanzar un grado de crueldad semejante al que se manifestaba en algunos de los cuadros. *Il n’y a plus de Pyrénées pour les croûtes*.

Las críticas hacia la colección española tenían un alto componente de censura política. Mientras unos la miraban como un éxito de la Monarquía de Julio a los ocho años de su instauración, otros se congratulaban de que el “tirano constitucional” pudiera ser censurado y hecho responsable por sus actos, y en concreto, el de no haber sido capaz de comunicar con su Museo Español, la verdadera valía de unos maestros tanto tiempo postergados. La falta de selección y de criterio, la mala iluminación, y una abundancia “que no puede suplir a la variedad”, además de borrar el escaso aunque buen sabor de boca que en la inteligencia francesa habían dejado las colecciones españolas del mariscal Soult y del marqués de las Marismas, impedían la correcta apreciación de las buenas obras en las que no era pobre la Galería. El crítico de *Le Constitutionnel* lo tenía claro: “¿No se experi-

mentaría mil veces más placer al llegar ante esos encantadores Murillos, a esa deliciosa Hija del Grecco, pasando de lado por esos montones de mediocridades?<sup>4</sup> Este buen sentido no dejaba de hacerse eco de las imposturas de quienes entre el silencio y la indiferencia, y ni siquiera abrumados por la acumulación de las obras adquiridas por Taylor, habrían inscrito sobre la puerta del Louvre, el apóstrofo hacia los “mamarrachos españoles”, que una mano piadosa pronto se apresuró a borrar:

*Nos voisins malheureux dans l'émigration  
Seront traités en regnicoles.  
Le Louvre hospitalier a pour inscription:  
Coblentz des croûtes espagnoles.<sup>5</sup>*



*Viñeta. 1845*

Otra coincidencia de los críticos que juzgaron la colección, recayó sobre la oportunidad y el momento de su aparición, ocho años después de Julio, y pasada la primera efusión romántica de 1830. ¿Qué hubiera sido de la pintura francesa si estos cuadros hubieran llegado entonces?... Los mendigos de Murillo y las torturas de Ribera ¿no habrían sido recibidos con los brazos abiertos por artistas hastiados de héroes griegos?... La escuela romántica ya se encontraba plenamente formada en 1838, pero ¿no se hubiera descarriado de sufrir la influencia de lo español de una manera prematura?... A estas preguntas respondía Jacques Raphael en las páginas de *La France Littéraire*: “el amor irrefrenable de las composiciones románticas que reinaba en la época, se hubiera abalanzado sobre este pasto fresco, librado a la imaginación desvergonzada de nuestros artistas”. Pues en las imágenes que mostraban aquellos cuadros, se comenzaba también a respirar esa atmósfera de voluptuosidad y hasta de luminoso ensueño que algunos habían probado ya en sus experiencias viajeras, y que reencontraban a la manera de carácter nacional dentro de un orden voluptuoso, en las vírgenes murillescas, en las santas de Ribera, en las señoritas de Goya...

*Este carácter es sostenido vivamente hasta en las desviaciones más extrañas, por un colorido caliente, pintado a los rayos del sol que animan hasta a los cadáveres. Qué sangre límpida y viva la que circula a través de la piel aterciopelada de esas jovencitas tan coquetas bajo su negra mantilla, aunque el pintor haya querido hacer unas santas, y por las venas de esos jóvenes de frente morena, ardientes caballeros de mostacho rizado, el puño en la cadera, el birrete sobre la oreja, devorando con sus ojos de basilisco a esas vírgenes voluptuosas, cuya amorosa mirada promete sembrar de flores el camino del Paraíso<sup>6</sup>*

Había pues bastantes cuadros dignos del sitio que ocupaban, entre la repetitiva acumulación de la colección, capaces de evocar en algo la idea de un arte nuevo. Théophile Thoré, en *Le Siècle*, supo detectar valores que desmentían el prejuicio que acusaba a la pintura española de un naturalismo poco elevado, dado a la realidad vulgar, si no más bien al misticismo, “recorriendo felizmente todos los grados de la imaginación, expresando con la más cálida energía los sentimientos y las pasiones<sup>7</sup>”. Para el pintor y crítico davidiano Étienne-Jacques Delécluze, en el *Journal des Débats*, estos cuadros estaban a su vez fundando el amor por la verdad con sus rasgos de consolidado y apasionado realismo, los que constituían la mayor novedad que la pintura española, aun no siendo absolutamente nueva en Francia, ofrecía al público y los artistas franceses. Tal vez carecía de pensamientos elevados, y su estilo podía considerarse imitativo y espurio, pero por ellos fluía una energía fecunda, como sólo podía venir de España, manifestándose sin equívocos en la expresión de “las pasiones físicas, la vida material, el palpitante color de la carne. la suavidad o las rugosidades de la piel... Varios cuadros y retratos de El Greco, alumno del Ticiano, hacen ya ver, a través de la imitación del maestro, que la savia pictórica española tiene fuerza<sup>8</sup>”.

El ejemplo de Taylor cundió, y España fue El Dorado de los compradores y



*Étienne Boucourt. Le Greco. Hacia 1867*

Auguste Châtillon. *Théophile Gautier*. 1839



coleccionistas de todo lo bizarro en pintura, o como dijera David Wilkie, el *Tombuctú del Arte*. La expedición de Taylor, auxiliado por los artistas Adrian Dauzats y Pharamond Blanchard, tuvo los resultados expuestos en el Museo Español, a la postre, un dechado de curiosidades avalando ideas preconcebidas: torturas, tinieblas, monjes, exaltación religiosa, catolicismo siniestro, demasiados Zurbarán, pocos Velázquez, y algunos Grecos que serían acogidos con indiferencia. Entre aquellos cuadros se encontraba, sin embargo, *La Dama del Armiño*, también llamada, en el catálogo oficial, *Retrato de la Hija de El Greco*, un cuadro que hoy sabemos que no es obra del Cre-

tense, pero que entonces se creía a pies juntillas, y que catalizó la incipiente mitología sobre su supuesto autor, hasta hacer de él el más extraño protagonista de la Galería. Parecía poco pertinente considerar este retrato de rasgos encantadores en el marco de una galería de torturas y tenebridades que asolaban la imaginación del público. En su morbosidad, tal como estaba entonces visto, Greco era dispuesto sin mayor comentario a la zaga de Ribera, pero este cuadro haría correr la tinta. Demasiados cuadros, demasiado misterio, y allí, un retrato inexplicable y de improbable aclaración con tan poco conocimiento sobre su autor. Así, por vía de contraste, ese retrato significaba un oasis de limpidez y fascinadoras bellezas y elegancia en aquel contexto, suscitando fantasías a veces delirantes, entre las que naufragaba Henry Berthoud, al trazar una extravagante semblanza biográfica del artista y su locura. Pero si El Greco podía ser juzgado bajo el signo de una corrección sublime en esta obra, no lo sería más que para reverdecer el prejuicio y la incompreensión en que caía el resto de sus cuadros en el Louvre. Gautier iría algo más allá por este mismo camino, rozando el mal gusto crítico al enjuiciar la salud mental del artista: “Se dice sin embargo que se volvió loco; debió ser sin duda del sentimiento de no poder ser el amante o el marido de tan adorable persona. Yo no me habría consolado de ser su padre”<sup>9</sup>. Un retrato en el que

“ningún movimiento desordenado hizo temblar el pincel”, aguzando los contraluces del pseudo retrato psicótico del artista que trazaba Berthoud, convirtiéndolo en un alucinado confitero, modelador atormentado que tocado por el rayo de Saturno, se abandonó al capricho de su propia furia creadora con la dulce masa<sup>10</sup>. Último brillo de su razón, según Léon Gozlan, la representación de esta joven constituía un testimonio contemporáneo acerca de las vicisitudes del talento creador y casi el motivo para un drama romántico, que inspirará “a más de un poeta, contándonos la historia enternecedora de este desgraciado Theotocópuli, vuelto loco por las injusticias de que se pretendía víctima”. Aparte los retratos, el resto de sus cuadros, “rayos de imaginación delirante” evocaban “una suerte de terror religioso” que no sería del todo suficiente para romper la indiferencia con que fue acogido entre tantas tinieblas, “aquel infortunado que en su demencia siguió pintando”<sup>11</sup>.

Algún crítico, como fuera el caso de Louis Viardot, que pese a no tenerlo entre los grandes le dedicó atención bastante, sorteaba aquel desdén precisamente a causa del atractivo romántico de su talento extraviado<sup>12</sup>. Frente al encantador retrato del Louvre, Gautier recordaría su visita al Hospital de Afuera de Toledo en 1841, donde “el gran pintor y loco de genio” había dispuesto sus sorprendentes imágenes, incluso las peores, en un orden de ensueño que captaba de inmediato quien se acercaba a contemplarlas. Sin duda tenían un lazo que ya las asociaba mentalmente con sensaciones visuales afines al gusto contemporáneo. Théo equiparaba sus buenas obras “a los cuadros románticos de Eugène Delacroix”<sup>13</sup>. La respuesta a la *Dama del Armiño*, retrato que Théodore Chasseriau copió en 1843 con la aprobación y aplauso de su maestro Ingres, añadía aún mayor consenso a este interés contemporáneo<sup>14</sup>. Un dibujo interpretativo de esta misteriosa joven por Joseph Bonaventure Laurens, sirvió años después de la dispersión del Museo Español para recordar su fama, y explicar su afinidad con el extraño artista: “sus ojos negros, penetrantes, la finura de sus rasgos, la palidez enfermiza del rostro, revelan la confusión febril de un corazón femenino e indican una naturaleza capaz de una pasión profunda y una gran irritabilidad nerviosa”<sup>15</sup>. En 1844, Gautier hacía de Theotocópuli una apreciación en positivo del estilo directo y de la energía emanada del desequilibrio, con todo su valor de contemporaneidad y como temperamento modelo para coloristas y románticos. Insistiendo en la

locura como paradigma, Thèò dirigía estas apreciaciones al pintor Louis Boulanger, antes de que éste se decidiese a visitar España. “Desconfiad de los consejos moderados. En arte, no hay nada más pérfido que el sentido común. La locura es mil veces mejor: ¡El Greco loco hizo cuadros que pasan por Ticianos!”<sup>16</sup>. Otro pintor romántico, Jules Buisson, viajó a España en 1845, y viéndole entrar en aquella tierra incógnita, su buen amigo el poeta Gustave Levasseur evocaba en su figura la que hubiera pintado el lunático griego: “Et tu me sembles l’œuvre, en ce moment d’oubli, du fantasque Greco Théotocopuli”. Buisson quería empaparse de pintura española, como una de tantas criaturas de aquel tiempo, en un país de donde traería en cuadernos sus mendigos, sus manolas, sus presidios, donde emborracharse de sol, “de andrajos revestidos con aire de púrpura”, en la cercanía de sus viejos y terribles maestros<sup>17</sup>. Llegado noviembre Levasseur le dirigió sendas cartas, sendos poemas donde aquellos locos artistas del pasado, “un poco perdidos en el seno de los esplendores españoles” eran interpelados:

*Greco, quand tu peignais la divine agonie,  
Sous la sueur de sang s’épurait ton génie,  
L’auréole à ton chef rayonnait sous la croix,  
Tu guettais ton étoile et tu marquais la place  
Au chemin constellé dont nous suivons la trace  
De Véronèse à Delacroix.*<sup>18</sup>

Jules Champfleury, el principal sostén crítico que tuvo el realismo, incluía al griego en la saga de los pintores atormentados, “Rembrandt, Theotocópuli, Tintoretto, Delacroix, el único en nuestros días que se puede reunir con los viejos maestros”<sup>19</sup>. Con los rasgos de su personalidad artística llegó en parte a trazar en 1847 la del imaginario pintor malinés Van Schaendel, evocando sus propias visitas a la colección española del Louvre y a la Adoración de los Pastores de El Greco, “pintura del delirio, que parece haber perdido los estribos, una pintura rabiosa e imposible”<sup>20</sup>. Fue también un fiel admirador de la Dama del Armiño, en aquella galería “contra la que se pronunciaba la estúpida opinión pública”. En *Sensa-*



J. B. Laurens. *La Fille du Greco*. 1860

*tions de Josquin*, relato que fuera publicado en *La Presse* en 1859, hablaba de la soledad de aquellas salas en las que él, único visitante, se demoraba ante *La Fille du Greco* hasta creer que el cuadro le pertenecía, observándola e imaginando su fisonomía y sentimiento cambiantes al paso de las horas, transformada por la distinta luz del sol que entraba a través de las claraboyas<sup>21</sup>. Champfleury escribió historias imaginarias que mantenían vigorosos vínculos con la realidad. En *L’Hôtel de la Rue des Jeuneurs* cuenta la fantástica historia de la venta de una colección de cuadros españoles, donde la extravagancia es un verdadero mamarracho del supuesto pintor *Fuenzés*, y a la postre un cuadro maldito, que

un deseoso coleccionista persigue con denuedo entre nubes de artistas indiferentes y marchantes aprovechados. Esta historia anticipa otra, esta vez real, que Jules Troubat, apodado *Hérand*, y cronista de ventas de *L’Artiste*, relató en 1861. Un anónimo aficionado persiguió en sucesivas ventas un extraño cuadro, “de tonos blanquecinos y chillones,



*Viñeta*. 1845

en el que no se advertía al primer vistazo nada más que manojos de cebollas y unas figuras, y se volvía del derecho y del revés sin encontrar la posición correcta”. Se trataba de una Coronación de la Virgen con Jesús, Dios Padre, y grupos de ángeles, que el interesado coleccionista pudo adquirir finalmente por veinte francos. Troubat desvelaba el nombre de su autor: “este cuadro es del Greco; cuatro personas en París quizás conozcan los cuadros de este pintor, cuyo verdadero nombre es Theotocopuli. El comprador pretende que es el delirio insuperable en pintura”<sup>22</sup>.

A estas alturas del siglo, Theophile Gautier mantenía el estigma de la locura como el rasgo característico y de esencial aprecio hacia la figura del artista, y de hecho era el principal motivo de su afinidad hacia El Greco. Junto al *Monje* de Lewis, los murciélagos de Goya, en el subterráneo abovedado del Mont Saint-Michel, Théo todavía imaginaba el excelente fondo que sería “para una de esas fantásticas escenas de inquisición que El Greco, en su locura, esbozaba con febril

mano”, o para aquella historia del terrible péndulo que Poe ambientaba en la Toledo liberada por las tropas de Napoleón<sup>23</sup>. Estamos en 1860, y para entonces, vendido y disperso el Museo Español, con los restos de las viejas colecciones Soutl, Aguado o Pourtalès, en trance de dispersión, las cosas comenzaban a ser distintas a como eran, con nuevos coleccionistas y nuevas galerías favorecidas por el imparable ascenso burgués del Segundo Imperio, en las que los cuadros españoles adquirirían una nueva relevancia. Dieciocho obras atribuidas al Greco formaban parte de la colección de la Condesa del Quinto vendida en París en 1862. Dos obras más del griego censaba poco antes William Bürger en su repaso de la colección Suermondt, de Aix-en-Chapelle; y en 1864 escribía sobre la colección de los señores Pereire, de quienes hablábamos al inicio de este ensayo, cuando estos financieros ya se habían hecho con buena parte de la colección vendida por Luis Felipe de Orleans, entre ellos algunos Grecos que sumaban hasta la docena con los que ya poseían.

Si los románticos aspiraron las esencias de la pintura española con estupor y delirio, fue la generación realista quien se nutrió de ellas, dando sus frutos tardíos en las obras de Courbet, Manet, Doré, Legros, Brigueboul, Ribot, Carolus-Duran, interviniendo en la polémica que envolvió el nacimiento de la pintura moderna, y operando por sí misma “una revolución sobre la escuela francesa”, con su aporte de pasión y viva originalidad. Con la ruda querrela sobre el realismo abierta, en 1862 el crítico Édouard l’Hote cargaba sobre el influjo ejercido por los cuadros españoles antaño expuestos en el Louvre, para trazar los orígenes de la nueva estética.



Gustave Doré. *Le Vito, danse des Bohémiens. Hacia 1862*

*La barbuda muchedumbre de los románticos no tuvo entonces suficiente savia para imitar ella misma a ese pintor, cuya vida fue una horrible novela, que, vuelto loco, lanzó sobre la tela maravillosas concepciones, desenfrenado exceso de un espíritu en delirio, intuición sublime quizás de un mundo desconocido, misterioso; ni suficiente valentía para precipitarse sobre las trazas de Alonzo Cano, del Españoleto, de Zurbarán. Pero el alma de esta generación en delirio respiró los vapores malsanos de esas rutilantes composiciones; éstas le arrancaron gritos de admiración desde el fondo de sus entrañas, y la sangre de los padres en transfusión a los hijos comportó más tarde sus frutos. ¡No se negará que Courbet, que Doré hayan sido, indudablemente sin saberlo, engendrados por el polen emanado del museo Standish!*<sup>24</sup>

William Bürger sabía interpretar en Theotocópuli aquellos valores de excentricidad y bizarría que lo asociaban con la vanguardia realista contemporánea, y su seña de identidad más propia, ya no era tanto la locura, sino la incorrección deliberada traducida en efectos puramente visuales, “de color pálido y fantástico, parecido a los reflejos de una materia fosforescente sobre los objetos circundantes”<sup>25</sup>. En esta misma fecha de 1864, y con estas mimbres, Bürger lanzó la idea de que el abanderado entonces de la revuelta realista, Édouard Manet, se habría inspirado en El Greco para pintar el *Christ mort aux Anges*, que aquél presentara suscitando la indignación de parte del público del Salón. Aunque utilizó el verbo *pasticher* para describir esta relación, su apreciación era tan positiva para uno como para otro artista, y ante la irónica y un punto airada respuesta de Baudelaire afirmando que Manet no conocía ni Greco ni Goya, hubo de concluir en términos conciliadores que se trataba en realidad de “fenómenos del espíritu comunes a todos”<sup>26</sup>. Pero la afinidad que reunía al Greco con aquella vanguardia quedaba expuesta.

#### EL VIAJE A ESPAÑA DE HADRIAN SÉGOILLOT Y ZACHARIE ASTRUC EN 1864

Este era pues el estado de cosas en que la imagen y reconocimiento de El Greco se encontraban en 1864, año que da título a nuestro ensayo, en el que se produce el primer viaje a España del pintor, escultor, escritor, crítico y poeta Zacharie Astruc, pocos meses antes de que el ferrocarril uniera las capitales francesa y española por una vía directa, y que una ciudad como Toledo que-



Toledo. Hacia 1853

dase al alcance de cualquier turista apresurado. Hoy conocemos las vicisitudes de aquella expedición gracias a Hadrian Ségoillot, que la financiaría y escribiría su viva crónica en forma de correspondencia de un alto valor literario, *Lettres sur L'Espagne*, obra publicada en París en 1870. El Segundo Imperio, en virtud de la unión de Napoleón III con una noble española, la Duquesa de Teba ya convertida en la Emperatriz de los Franceses, Eugenia de Montijo, había traído a Francia una general moda española. Ségoillot, periodista, culto aficionado a la arqueología, miembro de la *Société Éduenne*, de Autun, y pensador izquierdista, espoleado con impenitente insistencia por su amigo *Zoroastre*, nombre bajo el cual se esconde la personalidad de Astruc, correrá con los gastos del periplo de ambos por los ferrocarriles y caminos españoles. Según él mismo relata, a lo largo de aquella década realizaría dos viajes más a la Península, en 1867 y 1868. Viajes que hubieran dado lugar al mismo número de libros, de no haber fallecido el 2 de julio de 1871 a consecuencia de la represión sangrienta que el gobierno de Versalles desató contra el pueblo de París y los miembros de la aplastada Comuna.

Ségoillot trabajó en el diario *La Commune*, que desde el 20 de marzo reunió a los equipos de los periódicos *Combat* y *La Marseillaise*, valiendo a sus redactores la acusación de haber participado en la insurrección<sup>27</sup>. También figuró en la redacción de *Le Vengeur*, cuyo director político, Félix Pyat, se confesó públicamente como el

verdadero autor del decreto de demolición de la Columna Vendôme, y no Courbet, quien fue hecho responsable y pagó el pato con algo más que dinero, pese a que sólo abogaba por su *débouloonnement*, es decir su desmontaje y conservación. También escribía en aquel periódico Jules Troubat, a quien antes veíamos como colaborador en *L'Artiste*, revista en la que Ségoillot había igualmente publicado algunos textos, como el que en 1866 tuvo por objeto la figura de Francisco de Goya, a propósito de la entrada en el Louvre de las dos primeras obras de este artista

que llegaron a su colección: el retrato de la Marquesa de Santa Cruz, y el de Ferdinand Guille-mardet, legados ambos por el hijo de este antiguo embajador en España, con quien Ségoillot mantenía buenos lazos de amistad<sup>28</sup>. En la introducción a sus cartas españolas, escrita seguramente ya en 1870, cuando su compromiso político republicano habría alcanzado un punto de imposible retorno, Ségoillot manifiesta su fe ilusionada en un futuro democrático para España, despojada de los lugares comunes que velaban y conformaban su imagen al norte de los Pirineos, la misma que Astruc aún traía en su imaginación. Este contraste amable y alegre con su compañero de viaje, aunque va agriándose a medida que avanzan las etapas del recorrido, configura uno de los ejes narrativos de *Lettres sur l'Espagne*:



Édouard Manet. Le Guitarrero. 1861

*La España de 1864 a 1867 es pues la misma de nuestros días... ¡Qué enseñanzas para el viejo mundo proporcionan los presentes sufrimientos de España! Tiene un trono libre que nadie quiere... Por sólo este hecho, gracias a la corrupción de los partidos, el pueblo español se encuentra en posesión de sí mismo. Su forzada ignorancia de ayer habrá desaparecido enseguida al soplo del espíritu democrático... Este país mostrará a partir de ahora otra cosa distinta a sus toreros, sus bailarinas, sus castañuelas y sus cascabeles. Yo los he visto también, esos atractivos tipos y costumbres: pero veía*



*otra cosa en España, distinta de ese lado pintoresco. Y esto, para gran desprecio de mi compañero de viaje: era uno de esos hidalgos de las Batiñolas que están siempre a la andaluza de Alfred de Musset, y a todas las deformaciones que eso ha sufrido desde 1830, uno de esos franceses de Barcelona que España debe contar entre sus productos más curiosos. Manet había enviado uno a la Exposición, donde él guitarreaba de lo mejor al público.*<sup>29</sup>

Astruc había formado parte de la delegación de artistas y escritores reunidos en la Brasserie des Martyrs, que tras admirar *El Guitarrero Español* de Manet en el Salón de 1861, visitaron al artista en su estudio. Una obra que se situaba, según el crítico de la Brasserie, Fernand Desnoyers “en el centro entre la escuela llamada realista y la llamada romántica”. Astruc estuvo con Castagnary, Champfleury y el mismo Desnoyers en la batería de críticos que apoyaron el realismo de Courbet, tendiendo a la vez puentes entre éste y un Delacroix que ya se encontraba en horas bajas. Según Rewald, su percepción y comprensión de las nuevas formas de arte les predisponían para asistir al nacimiento de una vanguardia. Ellos presentaron a Baudelaire y Manet en 1862, quien acababa de alquilar un estudio en Batiñolas, y ese mismo año aparece el poeta retratado, junto a Astruc, Gautier y Champfleury, en *Música en las Tullerías*. En 1864 era Astruc adepto de ese españolismo impostado, que había calado hondo en Francia gracias a la larga fortuna de la España de Gautier. Se había hecho íntimo de Manet, en cuya obra aquellos años resonaba una visión de la realidad derivada de la imagen de los maestros

españoles, y a cuyo favor dispuso a la opinión desde las páginas de su propia revista, *Le Salon*, en 1863, cuando aquél fuera el más rechazado de *Los Rechazados*. Había recibido lecciones del guitarrista catalán Jaime Bosch, autor de la *Plainte Moresque*, a quien Manet retrató más de una vez en su obra gráfica, como también hiciera Félix Bracquemond, autor también de un retrato al agua fuerte de Astruc en aquella fecha. Ségoillot se mofaba de la efusión de Astruc cuando éste cogía la guitarra, “y cree saber todo el español con sus seis cuerdas”.

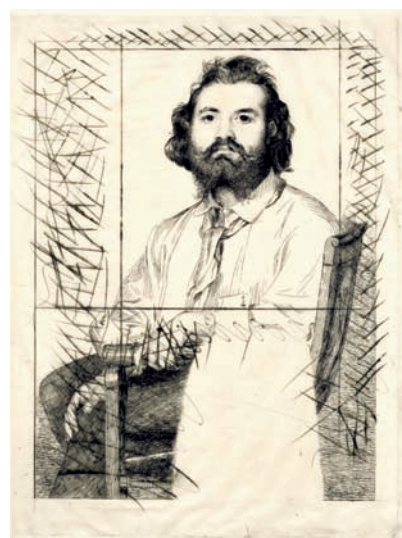
Se había iniciado como crítico en la revista *Le Quart d'heure*, en 1859, y cercano al círculo asistente a las lecciones de Lecoq de Boisbaudran, Astruc visitaba el Luxemburgo donde todos se extasiaban con *Une course de novillos à L'Escurial*, de Alfred Dehodenq, un pintor en el que Roger Max vería luego el vínculo entre Delacroix y Manet, pero pintor a la postre “de los toros y los gitanos”. Allí iban Carolus-Duran, Legros, Fantin y él mismo a rendir su juvenil admiración a la visión directa de “un hombre delante de la naturaleza”, sin prejuicios ideales ni convenciones: “el realismo de un enamorado que contempla lo que ama; un temperamento”<sup>30</sup>. El cuadro tenía ya diez años. Dehodenq había viajado por la Mancha, en 1849, antes de pasar por el palacio de San Telmo, corte romántica establecida en Sevilla, a la que llevaba cartas de recomendación de Adrian Dauzats para Antoine de Latour, el preceptor que Luis Felipe había puesto al Duque de Montpensier. Tras haber causado sensación en Madrid volvió con este cuadro a Francia, y del Salón de 1850 pasó al Luxemburgo, donde los jóvenes artistas advirtieron una promesa de



Félix Bracquemond. Jaime Bosch. 1865



Etienne Carjat. Zacharie Astruc. Hacia 1864



Felix Bracquemond. Zacharie Astruc. 1865

color y verdad que pudo ser para Zacharie Astruc la vía iniciática de su pasión por España. Si en él había realismo, había también amor. El propio Astruc, a un paso de la visión enamorada, apasionada, se veía como el abanderado de una nueva generación que “quiere la verdad y le consagra toda su alma”<sup>31</sup>. Y ese amor a la verdad era la base de su afinidad con el arte español, la que le había llevado a tachar de inconsistente *La Cocina de los Ángeles*, de Murillo, salvo por el éxtasis de ese monje que se convertía en destello de un mundo completamente opuesto, una poética de la visión tan ajena al cuadro como éste era ajeno a la verdad misma. La pintura española estaba dispuesta a nutrir el temperamento de la nueva pintura. “¡Cuántos espíritus sistemáticos se le adherirían por su acentuación de realidad, tan imprevista, tan orgullosa y leal!”<sup>32</sup>

Ségoillot y Astruc entraron en España por Bayona el 30 de enero de 1864. Pasaron una primera y prolongada estancia en Burgos, alojándose en la Fonda Rafaela donde conocieron a Benita Anguinet, actriz de variedades que Astruc recomendará a Manet como la gran prestidigitadora cuyo nombre debía evocar para obtener allí posada. Visitarán San Pedro de Cardeña en pos de los sepulcros del Cid y de Jimena, debiendo descolgarse desde la tribuna del órgano mediante una soga a fin de llegar al lugar inaccesible, para escándalo de la autoridad... “pero qué triste este lugar; qué ultrajes se le han hecho. Yo me he subido al sepulcro y he besado la frente de la estatua de Jimena, Zoroastre la mano”, escribe Ségoillot. En la cartuja de Miraflores, en medio de “un museo de mamarrachos” descubren el San Bruno de Manuel Pereira que luego Astruc alabará en su libro *Le Généralife*. En la Fonda, Astruc tiene a todo el servicio femenino revolucionado con su guitarra, y escribe su cuaderno español, que Ségoillot imagina repleto de gitanos, monjes que se descalzan a las puertas de las mujeres, mulas y castañuelas, de transeúntes que por las calles van danzando la *cachucha*, y de arrieros cuyo paso habitual es el fandango;

*... desde que tiene su lira, se ha puesto a rimar en versos octosílabos, en honor de Gloria, la divina bohemia que le dejó mudo en el baile. En fin, ha encontrado su gitana, y le habla todo el tiempo como a una verdadera bohemia...*<sup>33</sup>

Ségoillot retrata a Astruc en sus cartas como un auténtico provocador, que siempre provisto de un gran

cuaderno se apostaba en una esquina para tratar de atraer la atención de los españoles. Sobre su humor cambiante también ironiza. Tras instruirle en materia de composición arquitectónica en sus largas observaciones de la catedral de Burgos, decide dejarle decir en su futuro libro que es romana; mientras, Astruc pasa en altiva indiferencia ante todos los cuadros. Detenidos por la guardia en San Gregorio de Valladolid, —“cela commence à sentir l’Espagne de Tolède”—, la ruinosa negociación de Astruc por quedar libres costará a Ségoillot veinte mil francos. En el Museo, Astruc encuentra la escultura policromada como algo fuera del dominio del arte, y en Gregorio Fernández un sensual realismo, provocativo y propio de los placeres del monje, tal como cree o interpreta Ségoillot los pensamientos de su compañero.

Tras breve paso por León, ambos desembarcan en Madrid el 21 de Febrero, y allí se quedan hasta el 19 de marzo, previas sendas escapadas de Ségoillot, sin compañía, a Bilbao y Ávila. En Madrid, Astruc es devorado por una intensa actividad social, de manera que su compañero siente vergüenza de sus imposturas. Visitaron juntos la Academia de San Fernando, donde Ségoillot anotó su parecer sobre El Greco y la versión del *Entierro del Conde de Orgaz*, que allí se custodiaba procedente de los Jesuitas de Toledo: “gran y amplia tela. Es seco. El pintor no ha hecho bueno, en todo lo que he visto, más que el Cristo de la Sala Capitular de Burgos. Aquí, obispo y clérigos con atavíos de oro sosteniendo a un señor muerto; por encima, línea horizontal sobre un mismo plano, de cabezas de espectadores”. Por su parte, Astruc, desdeñoso en su melancolía, “siempre con aire



Zacharie Astruc. *Á Burgos*



Zacharie Astruc. *Fortunata*

triste y con su futuro libro en la mano”, no es capaz de reconocer ni a Goya.

Ni una palabra en el texto de Ségoillot que nos indique una visita de ambos viajeros al Museo del Prado, pero no cabe la menor duda que en su ausencia Astruc sí lo visitó e indagó en

sus colecciones. Por cartas procedentes de Madrid, se supo en París que con el aval de Madrazo, el joven crítico “habría descubierto en el Museo Real una nueva obra de los célebres hermanos Le Nain”<sup>34</sup>, artistas recientemente rehabilitados como “pintores de la realidad” por Champfleury, a cuyo catálogo Astruc ya había aportado otra obra en 1862, hallada en Manchester. La crítica moderna resucita los artistas del pasado. El Greco estaba presente en el Museo; disperso, compartiendo salas y pasillos con flamencos, italianos y españoles, se hacía poco visible, pero es indudable que Astruc vio allí sus retratos.

En Madrid Ségoillot y Astruc irían a los toros, todo un compendio de *l’Espagne de Tolède*. En aquella corrida morirá un picador y Astruc, que se ha divertido de lo lindo con las contorsiones del torero, se echará a temblar al ver las astas del toro, ya sin bolas. El espectáculo es sublime, “es más que de Toledo, es romano”, dice Ségoillot. Allí abundan las manolas, y sus correspondientes masculinos,

... manolos, majos... y Gautier se sorprende de que esas gentes al nombre de Tolède fueran tan mal vistas por la buena compañía de Madrid, y no du Tolède de la Rue Saint-Honoré. Zoroastre es de aquellas gentes, y busca siempre son Andalousse de Tolède<sup>35</sup>

Estas consideraciones personales, pues Ségoillot se refería al domicilio mismo de Astruc, causarán abundantes desavenencias entre ambos colegas, y como desmintiendo el concepto de viaje que Astruc le ha propuesto, dice: “se parte de París y se ve en el extranjero una España que se encuentra a dos leguas de París”. Astruc, que cae enamorado de todas las jóvenes andaluzas que salen al paso, recibe la crítica con desagrado, y sin dejar



Egron Lundgren. *Patio Life. Hacia 1864*

de caminar sigue escribiendo en su libreto; él, que a ojos de Ségoillot es un ejemplo de morosidad poética. “Lo lleva a todas partes, al café, al paseo, a la visita, y más... Él levanta la cabeza y toma nota”. El concepto de *L’Espagne de Tolède* alcanza a lo largo del viaje un rango de convención, sobreentendido por ambos amigos y piedra de toque de sus diferencias de criterio respecto a España, una representación donde se dan cita las imágenes opuestas que el país visitado ha suscitado desde los coloristas registros de Gautier, hasta la visión que trata de ser percibida de forma contemporánea y en tiempo real. “Zoroastre viene a ver la España Pintoresca, como él dice continuamente”. Ségoillot acabará explicando el significado de la broma, la España en la que creía Astruc antes de haberla visto:

*¡Pobre Zoroastre, ha visto hasta el presente España toda de Toledo! Me preguntaréis, señora, qué es lo que yo entiendo por l’Espagne de Tolède. Yo entiendo por ello una España fantástica poblada de picadores y de matadores, donde un jupon se llama una basquina, une chandelle una vela, un chapeau un sombrero, une cour un patio, une dame una señora (mejor que segnora), un pré un prado, donde las mujeres calzan unas cáscaras de nuez divididas en dos, un país donde no se escuchan más que las castañuelas, y donde se baila un fandango para ir a comprar dos reales de papelillos de fumar, donde hay manolas, gitanas, fandangas, ... y no otra. L’Espagne de Tolède lleva faldas granate bordadas, y monta sobre una mula para ir a tomar su chocolate, al son de la guitarra...<sup>36</sup>*

Toledo ya formaba parte de la mitología española particular de Zacharie Astruc, y en su nombre se hacía presente toda la España de Gautier, un compendio de

Alexandre Prevost. *El Cristo de las Aguas. Hacia 1865*

lo más característicamente pintoresco español. Aun sin conocer la ciudad todavía, en el Salón de 1859 se había demorado ante la Vista de Toledo que Adrian Dauzats compuso de memoria sobre esbozos y recuerdos de 1836:

*¡Si amáis Toledo, amigo, Toledo! ¡La orgullosa ciudad recostada sobre las orillas del Tajo, donde brillaban las finas dagas! Donde resonaban las férreas armaduras, donde se entrechocaban las espadas, —Toledo, la vieja ciudad de los valientes, de los soñadores, de los jóvenes poetas y de los grandes románticos,— ciudad de hierro, de amor y de caballería, reina de los sonetos y de burlones claros de luna; si la amáis, digo, y si estáis tentado de hacer esta peregrinación moderna a través de las ruinas del pasado, yo os invito a tomar a Théophile Gautier por compañía. Sólo él sabrá presentaros a la vieja dueña española. No toméis por guía al señor Dauzats, os perderíais<sup>37</sup>*



Zacharie Astruc. *Torero dans son intérieur. Cahier pour l'Espagne.*

Ségoillot y Astruc entraban el 21 de marzo de 1864 en la misma Toledo, una ciudad que no debía ser más de *Tolède* que cualquiera otra. Pero Toledo también era *de Tolède*: llegando de noche, tal como recomendará hacer luego a Manet, Astruc experimenta una nueva efusión

orientalista. Al simple nombre del *Alcázar* escuchado de un compañero de ruta, reconoce entusiasmado su silueta *très arabe*, —aun teniendo todo el aire, remarca Ségoillot, de una fortaleza Cristiana. Con los trabajos de reconstrucción en suspenso, la gente campaba por el patio y galerías. El edificio se encontraba abierto al público, ostentando la solemnidad de las ruinas, mas no el silencio propio del abandono. La ciudad está celebrando la Semana Santa, y con una gran alegría se encuentra repleta de extranjeros de todos los países. Ségoillot se siente bloqueado entre la multitud y quisiera salir de Toledo cuanto antes, pero la gran concentración de visitantes lo hace imposible, proponiéndose marchar el Lunes de Pascua. Astruc, sin embargo, en Toledo se encuentra a sus anchas. En las procesiones, especialmente la del jueves, Ségoillot advierte lo más parecido a una

exhibición de marionetas, y ha de esforzarse por contener la risa. Astruc, en cambio, encuentra el espectáculo conmovedor, “me acusa de intolerancia porque no me descubro delante de las procesiones. Él sí lo hace, pero por miedo”. En la fábrica de armas, eligiendo puñales que comprar, Astruc se encuentra tan descontentadizo como es habitual. Uno sólo es considerado, con una andaluz y un andaluz tocando la guitarra, representados en la empuñadura: *le sujet est tiré de Tolède*. Ségoillot siempre lo paga todo.



Descendiendo desde Zocodover hacia el río, pasarán por los restos del viejo convento del Carmen Calzado, haciéndose presente la fantasmagoría de las ruinas que revisten los pies de la ciudad, en un espectáculo tenebroso, sublime y melancólico. Abajo la oscuridad y “el sordo estruendo del río se eleva como un rugido desde el fondo todavía invisible del abismo”. Allí, entre torrentes de escombros “formados enteramente de terracota”, se encuentran bellos ejemplares de azulejos.”Hay placas de cerámica árabe casi enteras. Zoroastre las ha recogido soberbias; hay algunas que irán a Autun, y que serán para su Academia, si se digna a aceptarlas”.

Adrian Dauzats. *Tolède. 1859*



Zacharie Astruc. *Dans le couloir. Cahier pour l'Espagne.*



Zacharie Astruc. Tolède

La Toledo de Gautier, o por seguir la broma, la *Tolède de Tolède*, es diversamente corregida por la experiencia de nuestros viajeros a través de sus calles, “las mujeres son feas; las calles generalmente no tan montuosas como dice Gautier. No están las viejas de las que él habla. Pero las ventanas tienen, en efecto, las más bellas rejas de tout Tolède”. Esta experiencia también despoja de rasgos orientales los soportales de Zocodover, o la misma Puerta del Sol que “en las páginas tan bien escritas por Gautier” es grandiosa y en perfecta conservación, pese a ser pequeña y bastante degradada. Tanto mejor, afirma Ségoillot, caminar por estos escenarios provisto de la guía *Hachette*. Llegados a Santa María la Blanca, “Zoroastre me deja creer que es una antigua mezquita”, donde los grandes clavos de las puertas, incluso más grandes, concuerdan mejor con la idea que de ellos diera Théophile.

Ambos viajeros seguirán caminos divergentes en Toledo. Ségoillot, que no se encuentra muy bien desde las procesiones y caminatas del primer día, decide salir solo en cuanto sus fuerzas se lo permiten. En San Juan de los Reyes visita el Museo y “de doscientas cincuenta telas no hay diez que no sean unos mamarrachos vociferantes”. En el claustro, aún en estado febril, donde el conserje vende macetas a los visitantes, descubre la combinación perfecta del arte y la naturaleza, y cae en un sentimiento que le permite afinar su estro poético, para volver a continuación, tras disiparse la fantasía

*...a mi viejo Toledo de granito, donde los dinteles de las puertas son monolitos de diez pies de alto, y donde los patios de las casas de ladrillos podridos están sos-*



*tenidos por columnas de mármol que forman pórticos alrededor. La vida doméstica en España transcurre al aire libre bajo las galerías; he aquí cómo me gustan a mí los hombres<sup>38</sup>.*

Entretanto, Astruc ha hecho la visita por su cuenta. Poco contento con su escasa adquisición en la Fábrica, dedicada “a la industria de los tenedores” y “última palabra de un romance heroico”, acude en busca de elementos para continuarlo a los establecimientos de la Calle de las Armas, donde

*...un solo pobre hombre, un poco forjador, un poco cuchillero, se preocupa de las antiguas tradiciones y piensa todo el día en las divisas locales... Es el único en sostener la gran ruina; así, se aloja a la entrada de la ciudad, al borde de la roca que la levanta sobre heroicas cimas, para disponer bien al extranjero<sup>39</sup>.*

Ségoillot recibirá en su Fonda del Lino la visita de este artífice reclamando el cobro de las dos piezas elegidas por Astruc, pero faltando una, acaba por pensar que la otra es un regalo... “A veces se le ocurre hacerlos, pero nunca los paga”, o bien que la faltante ha terminado rebanando el gazzate de Zoroastre. Su decisión de marcharse por fin de España, tras dos meses de viaje queda aquí tomada, de abandonarla a todo vapor dejando allí al compañero, no pudiendo pensar sin estremecimiento

*...que se ha sacrificado a bastonazos a mi amigo Zoroastre; para mí, ellas me habrían hecho el honor de sacar el puñal que guardan en sus ligas de Tolède. Jamás se vio bajo la luna nada más miedoso que este muchacho... Pero me equivoco al hablar mal de las toledanas: desde que me convertí, encuentro que ellas habrían hecho bien en dar auto de fe a este acefalita a golpes de bastón<sup>40</sup>*

Ségoillot, ya sin Astruc a su lado, pasa por Zaragoza camino de Francia el 7 de abril. Por su parte, Astruc, libre de las imposturas que dedicaba a su compañero cada vez que se enfrentaban al arte español, redescubre en Toledo a El Greco. Para él, aquel viaje a España “era el sueño, un capricho



Zacharie Astruc. *Au balcon. Cahier pour l'Espagne*



delirante, el supremo deseo de mi espíritu”, el país donde se vivía en la intimidad con los santos, donde las mantillas eran el “nubarrón de misterio que envuelve las cabezas de las mujeres”, donde la “marca soberana del sufrimiento” no era otra cosa que el corazón acuchillado de María. Aunque defensor en su papel de crítico de la vanguardia realista, en España, la razón y el gusto de Astruc se escinden y a la vez se conjugan al más genuino estilo romántico. Un país donde las ideas toman cuerpo mediante la expresión y los gestos, tanto en los cuadros pintados, como en los cuadros vivos que componen las señoritas ante las vírgenes de su devoción, en un conjunto del mismo orden voluptuoso que algunos críticos advirtieron al enfrentarse en el Louvre ante los cuadros de la escuela española importados por Luis Felipe, que Astruc no llegó a ver, por más que parezca que le hubieran marcado desde siempre. Y todo tan contrario a la fórmula griega: tal vez se halle aquí el punto de fascinación que alcanzará ante el artista griego que modifica su idiosincrasia al sumergirse en España, verificando una inmersión en el sentimiento castellano, un orden voluptuoso que Astruc encuentra por todas partes:

*En España se está sobre todo apasionado por los ojos y el tono de las carnes (siempre las cosas de brillo); y menos, por lo que nosotros llamamos, en casa, la delicadeza de las formas... Lo que se adora esencialmente, es la vida, el movimiento, las carnaciones, la sangre, el*

*Egron Lundgren. Vespers.*

*grito, el acento deliberado de las poses, esa floritura de la sonrisa que corre sobre todas las cosas, y parece, en la mujer española, agradecer a la vida el ser luz y fuego... Y su estética... una penetrante melancolía resultado de las languideces habituales del alma<sup>41</sup>*

Igual de fascinado como quedaría en el Museo del Prado ante los retratos de Theotocópuli, vería reflejadas sus ideas en los dos grandes cuadros que seguro visitó en Toledo, El Entierro del Conde de Orgaz, y el Expolio. La prueba son las recomendaciones que un año después, el 22 de agosto de 1865, escribe a su amigo Édouard Manet que se dispone a viajar a España, acusando el impacto que le causó la ciudad, siguiendo con la broma que los desavenidos compañeros habían mantenido en gracia durante los meses de su viaje español: *mes rimes et mon cher futur enfant seront tous deux de Tolède*. Todo el periplo realizado con Ségoillot aparece en esta carta con la que trata de animar a Manet a no cejar en su empeño de encontrarse cara a cara con los viejos maestros españoles. Sus recomendaciones sobre la visita a Toledo dejan claro el objetivo:



*Étienne Boucourt. Greco. Le Partage de la Tunisie. Hacia 1867*

*En Toledo, ver toda la ciudad. La catedral es por sí sola una ciudad. En la sacristía está el famoso Grecco del que ya os he hablado —y en otra pequeña iglesia otro cuadro del mismo, muy original—. Subid al Alcázar. No dejéis de ver las dos antiguas sinagogas perfectamente conservadas, las mezquitas, y una casa particular donde se encuentran unas magníficas salas árabes con espléndidos revestimientos de ladrillos. Bajad también a las orillas del Tajo, y acordaos allí del pobre Zacharie buscando restos árabes entre las ruinas, por aquellas escarpadas pendientes<sup>42</sup>*

Pero volvamos a 1864, y a la continuación del viaje de Zacharie Astruc, ya solo en España. A su regreso a Madrid, alojado en el Hotel Peninsular, Astruc veía Grecos por todas partes: “Allí se cena delante de cuadros. Yo mismo oí un día dos Grecco en la antecámara, probablemente desconocidos”. Su siguiente etapa fue

Sevilla, donde prosiguió con su tarea de descubridor de obras olvidadas, ahora un nuevo Valdés Leal en el Hospital de la Caridad, “ese terrible pintor de la muerte y de las miserias y lepras de la tumba”, representando a Don Juan de Mañara, “el ilustre personaje del que el mundo poético ha hecho una especie de Dios”<sup>43</sup>. El 15 de abril escribió Astruc una larga carta a la redacción de *L'Union des Arts*, acerca de las poses de españolismo de los franceses por las calles de Sevilla, de su encantadora atmósfera, de sus mujeres, de Murillo, de la decadencia de la armería de Toledo, “... et Tolède, la vieille Tolède, celle du songe et celle des chansons, voue ses antiques armuriers à l'industrie des fourchettes”, y sobre su propio compromiso rehabilitador de artistas incomprensidos u olvidados:

*Tengo muy buenas noticias sobre Goya para daros, y sobre todo, una rehabilitación completa que ensayar. Se le ha mirado mal, tan mal como a ese pobre Grecco sacado de su muy visible naturaleza por los eruditos.*

Tras visitar Granada, el 16 de mayo estaba en Valencia, su última parada y final de su viaje español. *L'Espagne de Tolède* parecía disiparse tal vez porque la experiencia directa del ambiente de España necesariamente hizo palidecer aquellas concepciones *a la Gautier*, tan evidentemente desmentidas por la realidad vivida. “He buscado vanamente por reencontrar los viejos tipos de la leyenda española. Los poetas nos confunden mucho,

pese al bien que nos producen en el alma”, escribió. O tal vez por efecto de su antiguo amigo Ségoillot. Decimos “antiguo” porque nunca nadie, ni Zacharie Astruc ni ninguno de sus críticos y biógrafos ha señalado las *Lettres sur l'Espagne* de Hadrian Ségoillot como fuente para el conocimiento de aquel primer viaje español realizado en extenso por el polifacético artista, lo que es un claro síntoma del disgusto con que en 1870, a su publicación, sería acogido por el personaje tan burlesca y hasta cruelmente retratado en sus páginas bajo el fácil alias de *Zoroastre*<sup>44</sup>.

Por otro lado, el estigma republicano de Ségoillot, y el infausto final de su vida ante el pelotón de fusilamiento en 1871 tras el aplastamiento de la Comuna, le dejó caer en un olvido al que la historia oficial y el París cauterizado de la masacre procuraron arrojar el episodio revolucionario junto con sus protagonistas. Tanto más desde la perspectiva de alguien como Zacharie Astruc, que aunque en algún momento durante el Segundo Imperio nadó en aguas republicanas, nunca fue uno de ellos, y en la república conservadora que siguió estuvo más bien preocupado por obtener un reconocimiento y un empleo oficial, a la vez que maduraba sus ensueños españoles en libros de publicación harto tardía, donde entre otras cosas dejó por fin, para conocimiento general, el testimonio escrito de su apasionada relación con Theotocópuli.

Pues a su regreso de España en 1864, Astruc basó en el boca a boca la difusión de su descubrimiento. Como quiera que en 1865 Manet realizó el viaje pro-



Sevilla. Hacia 1853



Édouard Manet. *La leçon de musique*. 1870

Ulpiano Checa. Zacharie Astruc. 1897



yectado y visitó acompañado de Théodore Duret los Grecos de Toledo, Astruc volvió a la carga tratando de consolidar en su amigo una afinidad por el artista griego. Aunque no tuvo sobre Manet mayores consecuencias, dejaba claro el cambio en la consideración del mismo que Astruc ya había experimentado, tras su reconocimiento de un artista necesariamente nuevo

si se arrojaban a la papelera los lugares comunes en que se había ubicado tradicionalmente al Greco:

*Vuestros sueños, en este momento, deben encontrarse atravesados por pinceles mágicos, de paletas brillantes que cantan a la luz. ¡Ob! El arte es en verdad una locura dulce y dichosa, y vuestra emoción ante los adorados maestros es la prueba de que le dedicamos sin reservas toda nuestra alma—Cuántas veces os habré hablado de ese pobre Grecco—¿No está su obra marcada por alguna horrible tristeza?—¿Habéis notado la extrañeza de sus retratos? Nada más fúnebre—Él los ordena siempre con dos gamas: el negro, el blanco. El carácter es impresionante—Toledo posee dos telas que ya os había señalado: la muerte de un caballero—Jesús en medio de los soldados—Pero ¿podréis creer ahora, en ese absurdo propagado por Gautier—que Grecco se volvió*



*loco, desesperado por su parecido con Ticiano?—Así es siempre la crítica francesa: una historietta*<sup>45</sup>

Ahora, roto el prejuicio, las preguntas a responder sobre El Greco, ¿serían otras y distintas?, ¿o las mismas tan largamente obviadas por la venda que el romanticismo se había puesto para determinar de antemano las respuestas? ¿Habría un artista más personal que éste? ¿Personal en el tono, en la forma, en la concepción? ¿Cómo vincular ahora a alguna tradición a este raro y deslumbrante poeta? Este es el significado que la fecha de 1864 encierra para el largo proceso de recuperación del pintor que medio siglo después, hizo preciosas, para Meier-Graefe, las primeras vanguardias del siglo veinte.

#### 1864: EL DESVANECIMIENTO DE LA ESPAÑA DE GAUTIER

Igual que se rompía el viejo prejuicio, con la nueva vía férrea inaugurada en 1864 comenzaban a disiparse también las viejas imágenes. La grandeza de las obras recién concluidas evocaba una perennidad que se pretendía eterna para el imperio de la burguesía. “¿No son aquellos trabajos dignos de los faraones de Egipto o de los romanos, ejecutados, no por rebaños de esclavos curvados por el látigo, sino por obreros independientes, bien tratados y felices?”. Hacía tiempo que la diáspora de los artistas, cuando a París o a Londres llegaba la bella estación, hallaba en España y África un objetivo lejano. Ahora, en sólo diez días sería posible alcanzar el corazón de España y estar de regreso. Así hizo Manet en 1865. El vértigo del viaje se acentuaba por el espectáculo que se desarrollaba al otro lado de las ventanillas. “El viajero siente escalofríos cuando se ve suspendido sobre horribos abismos o arrastrado bajo oscuras bóvedas que se suceden sin interrupción”. Pero a la vez, los vivos



Guía Garnier. 1864





David Roberts. Toledo

colores que la imaginación se había pintado palidecían con el paso más veloz de las imágenes. La ficción que encierra todo viaje podía resentirse el encontrar demasiado visibles y a mano los asideros de la realidad; la virtualidad de las estampas románticas, su veraz improbabilidad, quedar suspendidas en el aire y la atmósfera que ya formaban parte de las fotografías. 1864 es el año de la muerte del pintor, ilustrador y viajero británico David Roberts. La nueva guía Garnier, escrita por Auguste Lannau-Rolland, y publicada en 1864, antes del cierre de la vía férrea, al tiempo que Ségoillot y Astruc viajaban por España, aún ilustraba Toledo mediante aquellas imágenes acuñadas por el romanticismo, como la vieja, mistificada e imaginaria vista de la ciudad que Roberts trazara treinta años atrás mediante descripciones y bocetos prestados. Casi todos, como el autor de los textos citados, el corresponsal del *Journal des Débats* en la expedición inaugural del París-Madrid, Ustazade de Sazy, anhelaban encontrarse con el imaginario español tan conocido desde 1840:

*Quiera el cielo proporcionarnos la ocasión de retornar a este magnífico país antes de que toda su originalidad desaparezca, y nos permita, con el excelente libro de Théophile Gautier en la mano, ver Andalucía y correr a la búsqueda de las riquezas naturales y artísticas ocultas por todas partes en España.*

Pese a su añeja iconografía, hasta la guía Garnier había hecho advertencia, para desengaño de rezagados:

*Un viaje a España aparecía antaño como una de esas empresas aventureras y lejanas... Las villas moriscas y las catedrales misteriosas, los aguadores y serenos, las andaluzas y los gitanos, las carreteras lanzadas a través*

*de precipicios, y los paraísos de naranjos en flor, los bergantes armados de puñales y trabucos naranjeros y los monjes lúgubres del Santo Oficio, los guitarreros cantores y los grandes de España, Figaro y el Cid, el ojo brillante de las señoras detrás de la reja sombría, y los formidables mandobles de espada de los héroes castellanos, los mendigos de Murillo y las figuras altivas de Velázquez; la España magnificente de Carlos V y la España realista de Gil Blas. Todo esto formaba un conjunto bizarro, confuso, seductor, pintoresco, al que los relatos exagerados de los viajeros habían engrandecido el prestigio. Se hubiera dicho que detrás de los Pirineos comenzase un mundo extraño, no parecido a ninguno otro; un país de maravillas, de peligros, de locuras amorosas y de novelescas aventuras<sup>46</sup>.*

Este era muy precisamente el espíritu que Astruc había venido, en 1864, a revivir en España, por el cual chocó repetidamente a lo largo de su viaje, no sólo con Hadrian Ségoillot, sino contra la realidad misma. Una España acuñada por Théo y sus seguidores que se disipaba ahora gracias al ferrocarril, pues ya no había Pirineos. Eran muchos los viajeros que a esas alturas ya habían recorrido las ciudades españolas con Gautier



en el bolsillo, pero era ahora cuando se iba a escuchar el general lamento de ver cómo los sugestivos y exóticos rasgos que aquél había perpetuado se estaban borrando del país largamente soñado. Algunos pintores, como el vasco francés Achille Zo, o Jules Worms, se apresuraban a inmortalizarlo en sus cuadros. En 1863, Zo había sido bien acogido en el Salón oficial con *l'Aveugle de la Porte Doce Cantos, à Tolède*, y el cuadro fue adquirido por el Estado en plena tormenta de *Los Rechazados*. Mendigos, gitanos, trashumantes, en torno al ciego cantor, y todo envuelto de una luz dorada, en una suerte de “fantasía etnográfica”, como si al acuñar este concepto se hubieran tratado de redimir los habituales excesos de la imaginación<sup>47</sup>. En cuanto a los cuadros de Worms, diría luego el propio Astruc, “hablan un español donde Quevedo mismo no encontraría una falta”<sup>48</sup>. Tipos y costumbres

Achille Zo. *L'aveugle de la porte Doce Cantos à Tolède*. 1863<sup>^</sup>



Mantillas au Prado. Hacia 1853

cuyo territorio quedaba cada vez más restringido a los márgenes de las pinturas, como escenas de opereta para las que el mundo de Gautier hubiera proporcionado el libreto. También invitado al viaje de 1864, y presente de Vitoria a Toledo, el viejo poeta romántico deberá confrontarse consigo mismo.

Théo acudía nuevamente en 1864 a la llamada de *L'Espagne*, la palabra mágica, pero sin mencionar una sola vez más el nombre de El Greco. Consciente de haber pronunciado ya sobre este pintor, hacía años, su definitivo juicio, sólo tenía ojos para Velázquez. La excursión organizada por los hermanos Pereire programaba en Madrid una visita al Museo del Prado, y el 18 de agosto sus salas se encontraban repletas de turistas franceses. Greco estaba allí, difuminado o disperso, sus retratos habían llamado la atención de Zacharie Astruc aquella primavera, pero hasta la guía Garnier lo echaba de menos, como a la misma escuela de Toledo: “de ésta faltan muchos, aquellos cuya ausencia es más lamentable son Luis Tristán y El Greco”. Eugène Preschez de Bourambourg, uno más de los escritores que allí estuvieron, retrataba los distintos intereses, las variadas sensibilidades, las diversas formas de atención y maneras de contemplar los cuadros de los franceses que acudieron en tromba aquel día al Museo. Unos y otros se comentaban entre sí y se mostraban las obras que suscitaban su entusiasmo. Uno gustaba de identificar los rasgos de escuela, las aproximaciones y parentescos, tal vez afinando su mirada con vistas a un día obtener el premio de un gran hallazgo en el hotel de ventas. Aquél era un gran admirador de



Zacharie Astruc. Goya reçoit la Duchesse d'Albe. Cahier pour l'Espagne

Rubens y todos los cuadros habían de pasar por este tamiz del gusto... Otros caían extasiados ante las Meninas... Feliz aquel —se pronunciaba más constructivo Bourambourg— que mirando la pintura española sin

prejuicios particulares, sin tomar partido, fuera capaz de reconocer por igual “todas las manifestaciones del genio”, y con una libertad genuina, extraer de su propia naturaleza el gusto por “todo lo que es verdadero, bello, gracioso o grande”. Caminando por el Paseo del Prado, su recuerdo se remontaba al Louvre y a su colección española, desvanecida tras ser pasto de las más descabelladas prevenciones<sup>49</sup>.

También el Paseo del Prado, que en la España soñada por Zacharie Astruc, como en el imaginario de Théophile Gautier, fuera una estancia de pintoresco atractivo, alegre y multicolor, se había desvanecido en 1864. Ya no había aguadores, ni rangos de sillas flanqueando la avenida, ni manolas ni abanicos. El mismo Théo se lamentaba de su disipación. Por ningún lado ya veía a los maragatos, ni a los valencianos, andaluces y gallegos con su bizarro concierto de atavíos por las calles de Madrid, y un solo rasgo se presentaba imperturbable frente al progreso, “la deliciosa mantilla nacional, que encuadra tan graciosamente las bonitas cabezas de las españolas”. La autoridad sobre las cosas de España que Gautier había disfrutado por dos décadas se esfumaba a ojos vista como sus mismas imágenes y recuerdos. “Pensábamos ser el juguete de un sueño, —escribía— y nuestros compañeros de viaje, a quienes habíamos prometido algo animado y brillante, como la vuelta a Iago del Bois de Boulogne, nos miraban con inquietud, y comenzaban a dudar de nuestros talentos de cicerone”. Toledo, sin embargo, la ciudad romántica que mereció sus suspiros de deseo y nostalgia del regreso en medio del tráfigo y la vida moderna de París, será reencontrada con la emoción del retorno a un tiempo perdido; Toledo no había cambiado, y gracias a ella, España era todavía en algo *L'Espagne de Tolède*. Todavía en ruinas, San Juan de los Reyes no era ya el monasterio abandonado de 1841, sino un museo, pero allí estaba sobre una puerta, el mismo cuadro de horror y descomposición que viera entonces con todo el misterio de las novelas góticas, de un cardenal putrefacto, y algunos cuadros más donde



Puerta del Sol. Hacia 1864

España se manifestaba embetunada con un realismo y ascetismo extremados. La esencia y afinidad romántica de la ciudad no parecían haberse modificado, como en balde vaticinara Latour, por la llegada del ferrocarril. Leamos a Gautier, en 1864:

*¡Oh! ¡Como entonces, con los rayos de un sol intenso, se recortaba sobre un fondo de cielo azul, con sus tonos anaranjados, la magnífica puerta morisca tan bien llamada la Puerta del Sol que se encuentra después de haber pasado el puente de Alcántara, y bajo la cual se pasa para subir a Zocodover! ¡Cómo se reconstruyen por la magia del recuerdo! ¡Pues, gracias a Dios, nada es moderno en Toledo! ¡Cómo todo volvía a su sitio, con el relieve, el color de antaño!*<sup>50</sup>

En Toledo, pues, Théo vuelve a encontrarse consigo mismo. Se siente reconfortado por volver a una ciudad en España, que tras tres viajes no ha perdido el espíritu en el que su propio imaginario se recompone inopinadamente. Y aunque la Fonda del Caballero ya no es lo que era, y ahora es la del Lino su paradero, en el silencio de la noche del 25 de agosto de 1864 se encuentra capaz para expresarse con un sentimiento de alivio:

*Tolède a disparu sous les voiles du soir ;  
Fugitifs souvenirs, que nos âmes charmées  
Voudraient sentir en or, comme autant de camées,  
Ne disparaissent pas au fond de l'oubli noir.*

*Ponts, églises, palais, tours de créneaux armées,  
Qui m'aurait dit qu'un jour je reviendrais vous voir,  
Et que l'Hôtel du « Lin » pourrait, à peine, asseoir  
Des convives errants les meutes affamées !*

*Vers toi mon souvenir me transporte d'un bond,  
Car j'avais déjà vu tes remparts centenaires,  
Espagne, où me ramène un destin vagabond,*

*Moi, qui me plais toujours à tes jeux sanguinaires,  
Et qui cherche mes mots dans les dictionnaires,  
Pour peindre chaque objet, noir ou bleu, brun ou blond.*<sup>51</sup>

Gautier, que deseaba en su primera juventud ser pintor, se había formado literariamente con la generación de 1830 bajo el influjo del manifiesto romántico de Víctor Hugo. Su viaje a España de 1841 comenzó con el deseo de emular la expedición artística del barón Taylor, adquiriendo cuanta pintura española pudiera, mas su fortuna se tradujo en las numerosas reediciones

Zacharie Astruc - *Á Merida*



Zacharie Astruc - *Crispin*



del libro que trasladaba su propia pintura del país. Pero los románticos de 1864 —permítasenos la licencia de llamarlos todavía así— ya no eran los de 1830. Bajo la Puerta del Sol de Toledo, el británico Henry Blackburn veía pasar en 1864 las largas reatas de asnos ascendiendo lentamente con su carga de agua, en un cuadro que con la sola mirada se componía por sí mismo. Gautier, en aquel caluroso agosto de 1864, no podía creer en el paso de los siglos, y bajo la Puerta del Sol de Toledo, veía pasar a los orientales emires, chilaba blanca sobre sus corceles de pura sangre.

Aquellas rampas de acceso a la ciudad, en esta fecha, se reforzaban con una nueva vía sobre cuyos acantilados discurriría el tráfico desde la estación de ferrocarril. Para ello se había demolido una de las fachadas de la Plaza de Armas del puente de Alcántara, allí donde encontrara solaz la imaginación pintoresca de más de un *espagnolisant*. El gran escudo imperial de granito que la presidía se refugiaba en el Museo, donde también hallaron acomodo desde enero, las antigüedades de la Biblioteca Arzobispal, entre las que se encontraba la *Vista y Plano de Toledo*, de El Greco. Los iniciados trabajos de conservación en la Puerta del Sol, así como la restauración del



Ernest Lamy. Hacia 1860



Alcázar apenas avanzaban, cuando no se encontraban paralizados. La ciudad se dotaba además, en 1864, de un nuevo nomenclátor de calles. Antonio Martín Gamero lanzaba este año la idea de celebrar en Toledo una feria y exposición provincial, que aún se demoraría dos más. El dibujante Santiago Viaplana elaboraba largamente un minucioso dibujo de la

fachada de la Catedral, y contemplaba impotente cómo se expoliaban para la venta a los franceses los ricos artonados del palacio renacentista de Munárriz. El cabildo catedralicio restringía las visitas al Tesoro y Alhajas, donde había sido escamoteado algún objeto. En 1864, además de Ségoillot, Astruc, Ustazade de Sacy, Bourambourg, Gautier, y los expedicionarios del *Chémin de Fer du Nord de L'Espagne*, llegaron a Toledo en sus periplos españoles, Julia Clara Byrne, Henry Blackburn, Thomas Spowith... Por no hablar de nuestros Pedro Antonio de Alarcón, Cecilio Pizarro, Eduardo de Mariátegui, Cruzada Villaamil... También Alexander Wagner, el artista nacido en Budapest, y distinguido miembro de la Academia de Munich, dibujó en 1864, en Toledo, las vistas que darían fama a la ciudad ilustrando multitud de relatos durante años.

En Toledo, los viajeros y artistas franceses recuperaban el pulso de la imaginación. Los sueños se desvanecían, pero la ciudad de granito era el rasgo más permanente de España. Los propios toledanos posaban con la especial delectación de ser contemplados, y así estimados... mejor aún, el aire de posar ante un dibujante no abandonaba en ningún momento ni actitud, a hombres, mujeres y niños. Toledo todavía proporcionaba las imágenes que Madrid ya dejaba de ofrecer, como contó a sus lectores uno de los miembros de la expedición ferroviaria, el corresponsal de *Le Figaro*, Hippolyte de Villemessant, que viajaba a la ciudad acompañado del joven artista Adrian Marx:

*Él sale sólo armado de su álbum y su lápiz, y se va al azar por las calles, bosquejando aquí y allá unos mendigos, unos arrieros y unas manolas. Los modelos que*

*elige se prestan a su fantasía lo más complacientemente, y parecen incluso muy halagados de la atención de que son objeto. Yo he visto todo un balcón de jovencitas posar para él con unos melindres encantadores, y los hombres mismos se plantan inmóviles con su apariencia más ventajosa cuando le ven esbozando su retrato*<sup>52</sup>.

En la expedición de 1864 seguramente estuvo también presente el abogado, y a la vez novelista, poeta, dibujante y grabador al aguafuerte, Édouard Delprat, cronista de *La Vie Parisienne* bajo el pseudónimo de Maurice de Podestat. En febrero de 1866, la correspondiente entrega de la colección *Eaux-Fortes Modernes*, auspiciada por la *Société des Aquafortistes*, y editada en París por Cadart & Luquet, incluyó dos de los raros trabajos de este artista que vieron la luz pública, uno de ellos la vista que bajo el epígrafe *Tolède 64* representaba la amplia perspectiva de la Antequeruela con las murallas del este de la ciudad y su crestería de edificaciones, torres y el Alcázar, por un lado, y la entrada del río en su garganta rocosa al pie del Castillo, todo ello bajo una evolución de nubes que presagiaban la inminente tormenta. Delprat pasó desapercibido como artista visual para la gran mayoría de los repertorios por su más eminente actuación de cronista y literato desilusionado de las miserias de la vida moderna, en su *Comédie dans le Boudoir* y otras obras que apenas se difundían de mano en mano de sus amigos en escasísimas tiradas. Furibundo crítico de los excesos sociales del Segundo Imperio, publicó como de Podestat los aguafuertes que en 1869 agriaron la sober-



Édouard Delprat. Tolède 64. 1866

bia de Haussmann, criticando sonoramente la destrucción del viejo París, representado por las ruinas de la *Rue de la Paix* en curso de demolición. Sus biógrafos apenas se detienen en su faceta artística; de hecho no formó parte de la Sociedad de Acuafortistas, y episódicamente alguno nos habla de la gran destreza como grabador de Delprat. Su amigo Henry d'Ideville, que conservaba buena cantidad de sus aguafuertes y dibujos realizados a la luz de la lámpara en la intimidad familiar, recordaba con su temprana muerte las decoraciones de Delprat "en el estilo de Eugène Delacroix, pues manejaba muy hábilmente el pincel, y sobre todo la punta"<sup>53</sup>. En 1869, en apasionada labor y existencia, desesperado por ver París destripado, perdió la razón, siendo entregado en su Burdeos natal a un sanatorio psiquiátrico donde sus padres cuidaron de él hasta su fallecimiento el 23 de mayo de 1874, con cuarenta y cuatro años de edad. Sin ser pobre ni bohemio, su enfermedad hizo de él uno de tantos pobres artistas de la época olvidados en el estigma de la locura. Para nosotros, su imagen de Toledo tiene particulares asociaciones. Aunque la *Vista y Plano de Toledo*, de El Greco, había llegado al Museo provincial de San Juan de los Reyes en 1864, es dudoso que se hubiera ya instalado: si acaso alguien la vio, nadie habló de ella. Por otro lado, la ciudad seguía siendo ilustrada por las viejas imágenes que mostraban en clave romántica y contraluces xilográficos su dimensión sentimental, y he aquí cómo un modesto grabador rinde una visión inmediata, topográfica y atmosféricamente verdadera, sincera y a la vez contemplada por el temperamento de su personal mirada. Diríamos, como William Bürger al zanjar su polémica con Baudelaire sobre el supuesto débito de Manet con El Greco, que "se trata de fenómenos del espíritu comunes a todos", pero la vista de Delprat nos adelanta en el tiempo y nos lleva a pensar en *Toledo bajo la tormenta* del pintor cretense, un cuadro que el acuafortista bordelés sin duda no conoció, y que muy pocos vieron antes de que en 1908 fuese una de las estrellas del Salón de Otoño en París. Era 1864. Soltando amarras.

#### NOTAS:

- <sup>1</sup> D'ARNAUD, C. *L'Artiste*, 8 de noviembre de 1846, p. 16.
- <sup>2</sup> USTAZADE DE SAZY, S. Chemin de fer du nord de l'Espagne. Tercer artículo. *Journal des Débats politiques et littéraires*, 23 de septiembre de 1864.
- <sup>3</sup> La Galerie Espagnole au Louvre. *L'Indépendant*, 1 de febrero de 1838.
- <sup>4</sup> Beaux Arts. Le Musée Espagnol. *Le Constitutionnel*. Ed. de Paris. Domingo, 21 de enero de 1838.
- <sup>5</sup> Beaux Arts. Le Salon. *Le Constitutionnel*. Ed. de Paris. 3 de marzo de 1838.
- <sup>6</sup> RAPHAEL, Jacques. Le Musée Espagnol. *La France Littéraire*. Tomo IV. 2ª serie. p. 336-345.
- <sup>7</sup> THORÉ, Théophile. Feuilleton du Siècle. 27 juin. Beaux-Arts. Le Musée Espagnol. *Le Siècle*, 27 de junio de 1838.
- <sup>8</sup> DELÉCLUZE. Feuilleton du Journal des Débats. École Espagnole. *Journal des Débats*, 1 de julio de 1837.
- <sup>9</sup> GAUTIER, Théophile. Feuilleton de La Presse. Beaux-Arts. Collection de tableaux espagnols. *La Presse*, 24 de septiembre de 1837.
- <sup>10</sup> BERTHOUD, S. Henry. Feuilleton de La Presse. Le numéro 259 du Musée Espagnol. *La Presse*, 11 de septiembre de 1838.
- <sup>11</sup> GOZLAN, Léon. Le Musée Espagnol à Paris. Premier article. *Revue de Paris*, Tomo LXI, Mayo de 1837. « Les personnages de l'El Greco ont la maigreur des squelettes, le teint bleuâtre du soufre en combustion, et ils s'en vont en zig-zag. C'est de la peinture tremblée. Tout frissonne, les hommes, les chevaux, les arbres, le ciel; il ne faudrait pas fixer trop longtemps son attention sur le tableau de l'El Greco; il y aurait danger pour la raison. Mais que sa fille est belle! »
- <sup>12</sup> GAVARD, Ch. *Galerie Aguado, choix des principaux tableaux de la galerie de Mr le Marquis de las Marismas del Guadalquivir dédié à Mme la Marquise de las Marismas... Notices sur les peintres par Louis Viardot*. Paris. Chez Gavard Editeur des *Galerías Historiques de Versailles*. [1839] « On pourrait s'étonner que nous eussions donné place dans ces notices à un homme qui n'était pas espagnol, et qui ne fut pas un grand peintre. Et pourtant, si l'on prend garde qu'il passa en Espagne toute sa vie d'artiste, et que, malgré ses bizarreries extravagantes, il eut un sentiment de l'art très-vif, très-élevé... D'ailleurs, le talent qui s'égare n'est peut-être pas moins utile à étudier que le génie qui marche droit au but ».
- <sup>13</sup> GAUTIER, Théophile. *Voyage en Espagne – (Tra los Montes)*. Paris: G. Charpentier et Cie, Éditeurs. 11, rue de Grenelle, 11. 1890. p. 40.
- <sup>14</sup> BOUVENNE, Aglaus. Théodore Chasseriau. *L'Artiste; revue de l'Art contemporain*, Tome II, 1887, p. 162.
- <sup>15</sup> La Fille du Greco. *Le Magasin Pittoresque*, Vol. XXVIII, n° 37, Septembre 1860.
- <sup>16</sup> GAUTIER, Théophile. Feuilleton de la Presse.—28 Mars. Salon de 1844. III. *La Presse*, 28 de marzo de 1844.
- <sup>17</sup> GONCOURT, Edmond et Jules de. *Quelques Créatures de ce Temps*. Nouvelle édition. Paris: Charpentier. 1878. p. 35.
- <sup>18</sup> LEVAVASSEUR, Gustave. *Poésies Complètes*. Paris: Alphonse Lemerre, 1888. Las cartas a Jules Buisson, p. 67-83
- <sup>19</sup> CHAMPFLEURY. *Essai sur la vie et l'œuvre des Lenain, peintres*. Laon: Impr. de E. Fleury et A. Chevergny, 1850, p. 37.

- <sup>20</sup> CHAMPFLEURY. *Feu Miette. Fantaisies d'été*. Paris: Martinon, 1847.
- <sup>21</sup> CHAMPFLEURY. Feuilleton de La Presse. Sensations de Josquin. I (Suite). *La Presse*, 3 de febrero de 1859.
- <sup>22</sup> HÉRAND. Tableaux et Curiosités. *L'Artiste*. Nouvelle série.—Tomo XI.—3<sup>e</sup> Livraison.—1 de febrero de 1861.
- <sup>23</sup> GAUTIER, Théophile. *Quand on voyage*. Paris: Michel Lévy Frères, 1865, p. 81. El texto procede del artículo sobre el Mont Saint Michel que Gautier publicó en el *Moniteur Universel* del 3 y 6 de abril de 1860.
- <sup>24</sup> L'HOTE, Édouard. Influence de l'École Espagnole sur l'École Française. *L'Artiste*, Vol. II, 15 de agosto de 1862.
- <sup>25</sup> BÜRGER, William (Théophile THORÉ). Les cabinets d'amateurs à Paris. Galerie de MM. Pereire. *La Gazette des Beaux-Arts*. Vol. XVI, 1 de marzo de 1864.
- <sup>26</sup> BÜRGER, William. *Salons de W. Bürger. 1861 à 1868*. Avec un préface par Th. Thoré. Vol. II, Paris: Jules Renouard, 1870, p. 137.
- <sup>27</sup> *Journal des commissaires de police*. 20<sup>e</sup> année. Paris: Muzard, 1874, p. 191.
- <sup>28</sup> SÉGOILLOT, Hadrian. Goya au Musée du Louvre. *L'Artiste*, 15 de julio de 1866, p. 221.
- <sup>29</sup> SÉGOILLOT, Hadrian. *Lettres sur l'Espagne*. Paris: Librairie Internationale; Lacroix, Verboeckhoven. Bruselas, Leipzig, Livorno. 1870. Intro, p. V.
- <sup>30</sup> SÉAILLES, Gabriel. *Alfred Dehodenq. Histoire d'un coloriste*. Paris: Ollendorf, 1885, p. 56.
- <sup>31</sup> ASTRUC, Zacharie. *Le Salon Intime. Exposition au Boulevard des Italiens*. Paris: Poulet-Malassis, 1860, p. 108.
- <sup>32</sup> FLESCHER, Sharon. *Zacharie Astruc: Critic and artist (1833-1907)*. Columbia Univ., 1977, p. 307.
- <sup>33</sup> SÉGOILLOT, 1870, p. 70.
- <sup>34</sup> *La Chronique des Arts et de la Curiosité*. Supplément à la *Gazette des Beaux-Arts*, n<sup>o</sup> 79, 20 de noviembre de 1864, p. 279.
- <sup>35</sup> SÉGOILLOT, 1870, p. 110.
- <sup>36</sup> SÉGOILLOT, 1870, p. 136.
- <sup>37</sup> ASTRUC, Zacharie. *Les 14 Stations du Salon. Aout 1859. Suivies d'un récit douloureux*. Préface de George Sand. Paris: Poulet-Malassis et De Broise, 1859, p. 154.
- <sup>38</sup> SÉGOILLOT, 1870, p. 303.
- <sup>39</sup> ASTRUC, Zacharie. Lettre sur l'Espagne. *L'Union des arts*, n<sup>o</sup> 13, 23 de abril de 1864.
- <sup>40</sup> SÉGOILLOT, 1870, p. 310.
- <sup>41</sup> ASTRUC, Zacharie. Feuilleton de L'Espagne Nouvelle. Impressions d'un littérateur en Espagne (1864). *L'Espagne Nouvelle*. Madrid. n<sup>o</sup> 41, 19 de julio de 1872.
- <sup>42</sup> WILSON-BAREAU, Julliet. *Édouard Manet. Voyage en Espagne*. Caen, 1988, p. 35.
- <sup>43</sup> *Revue Universelle des Arts*. Bruselas, Vol. 20, 1865, p. 215.
- <sup>44</sup> Astruc es representado en las cartas de Ségoillot, a medida que adelanta el viaje, cada vez más abundantemente. He aquí una muestra. “¿Qué hago aquí entonces? Pues ya llevo varios meses. Yo soy el mecenas de Zoroastre, aquel que escribía en vuestra fracción de revista de un cuarto de hora. Yo le pago sus trajes, su mesa, sus placeres, con este viaje a España que él había tan frecuentemente construido en sueños como su castillo adornado con esculturas de su mano; Zoroastre, el rapsoda, el prosista, el pintor, el modelador, el arquitecto, el taumaturgo, el guitarrista; Zoroastre, ese bohemio del género lacrimoso, descendiente legítimo de Janotus de Bragmardo y de Michel Morin; poeta de versos mejores trece meses después del día del parto, porque uno de los pies ha debido morir durante el año; autor de artículos para *L'Ami des Bonnes*, escritos en lengua checa; hidalgo de los salones, creedlo, a quien una vez di crédito con mi sastrero para realizar su traje de gran señor, como él lo llamaba en sus agradecimientos, y que se había hecho vestir como zapatero endomingado. El último pellizcador de mandolina, que instruye a jovencitas para la ópera y las presenta a los directores; que no entiende mejor la medida de una bailarina de la Academia Imperial de música; al que sus pequeños talentos todavía no le han producido regularmente diez mil libras de renta, y que sin duda no ha tocado el laúd en ninguna corte, si no es en el patio de una casa; Zoroastre, el del ojo cargado de llantos inefables, seductor con pelo de mujer que engrasa la tela de sus hombros con una naturalidad irresistible, y cuyos ataques melancólicos hacían presentar queja ante el comisario por las ingenuas de la Plaza Saint-Sulpice; exportador para Inglaterra de mamarrachos pintados, cuyo desembarazo nos habría vengado de la cautividad del mártir de Santa Elena; hierofante de las “Deidades en camino”, un libro bien bello que espera, manuscrito, en una maleta, entre centenares de odas, de tragedias y de novelas, el día de la liberación y del salto a casa del salchichero; Zoroastre, en fin, ese charlador a la harina de lino, ese fabulador al agua de malvas, que es a Petrus Borel lo que el fino moka del café inglés, se parecería la decocción de los posos arrojados al arroyo por una portera después de haber servido tres campañas...”. Véase Ségoillot, 1870, p. 276-277.
- <sup>45</sup> WILSON-BAREAU, Julliet. 1988, p. 52-53.
- <sup>46</sup> LANNAU-ROLLAND, A. *Nouveau guide général du voyageur en Espagne et Portugal*. Paris: Garnier Frères, 1864. Prefacio.
- <sup>47</sup> CHESNEAU, Ernest. *L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre*. Paris: Didier, 1864, p. 267.
- <sup>48</sup> ASTRUC, Zacharie. Le Salon. Neuvième journée. *L'Écho des Beaux-Arts*, n<sup>o</sup> 10, 5 de julio de 1870.
- <sup>49</sup> PRESCHEZ DE BOURAMBOURG, Eugène. *Inauguration du Chemin de Fer du Nord d'Espagne. Dix jours en Castille*, Coulommiers: Imprimerie de A. Moussin et Charles Unsinger, 1864, p. 35-37.
- <sup>50</sup> GAUTIER, Théophile. *Le Ferro-Carril. Inauguration du chemin de fer du Nord d'Espagne. Quand on voyage*. Paris: Michel Lévy Frères, 1865, p. 298.
- <sup>51</sup> Un sonnet inédit de Théophile Gautier. *Le Figaro, Supplément Littéraire*. 22 de octubre de 1922. “**Lors de l'inauguration du Ferro Carril**, en août 1864, Théophile Gautier fut invité à cette cérémonie. Descendu à Tolède, à la fonda del Lino, il y écrivit deux sonnets, sur des rimes fournies par son ami Emmanuel Menessier-Nodier, petit-fils de Charles Nodier (...).”
- <sup>52</sup> VILLEMESANT, Hippolyte de. Lettres d'un Campagnard en voyage. *Le Figaro*, 25 de agosto de 1864.
- <sup>53</sup> D'IDEVILLE, Henry. Souvenirs de jeunesse. Édouard Delprat. *La Revue Générale (Revue libérale) littéraire, politique et artistique*. n<sup>o</sup> 64, 1 de julio de 1884.