

Una imagen del país desde el exilio:
España artística y monumental de Patricio de la Escosura

Una de las personalidades literarias del Romanticismo español que no ha merecido el suficiente interés de la crítica ha sido Patricio de la Escosura (1807-1878). Su vida ejemplifica paradigmáticamente el Romanticismo más exaltado, pues a una incesante actividad política, resumible en la máxima “de la conspiración a la poltrona ministerial”, se une una vocación por la escritura que le llevó a cultivar un variado abanico de géneros¹: poesía, novela histórica, teatro, prosa de costumbres, traducción, crítica literaria...

Estos dos rasgos, su desenfrenada actividad política y su mediocridad literaria, han constituido una imagen estereotipada de Escosura repetida en la mayoría de las Historias de la Literatura, que han llegado a hacer del escritor un desconocido desde el punto de vista literario.

Con la intención de añadir algunas pinceladas más finas a los gruesos trazos con los que se ha pintado esta imagen literaria de don Patricio, abordaré el análisis de una obra muy poco conocida del escritor (curiosamente algunas monografías sobre Escosura, como la de Iniesta, ni siquiera la incluyen entre sus producciones literarias). Se trata de los textos redactados para acompañar a los grabados incluidos en *España artística y monumental*, en la que el exilio tiene una especial relevancia, pues fue diseñada y elaborada desde el exilio del escritor en Francia y presenta una mirada sobre nuestro patrimonio monumental que combina el conocimiento de lo propio con la desazón ante el destino de nuestras obras de arte, desazón de quien escribe desde lejos de España y que se pregunta desde esa lejanía física, que no espiritual, cuál es el estado actual de algunos de los monumentos descritos.

¹ Uno de los méritos literarios de Escosura es su facilidad para cultivar distintos géneros, tal como indica Iniesta, autor de una de las escasísimas monografías sobre el escritor madrileño, publicada en los años 50 en la que indica: “Como literato, más que por su obra mediocre, interesa por haber ensayado las diferentes tendencias que aparecieron en su época” (Iniesta, 1958:5-6).

Comenzaré con una referencia a las circunstancias vitales del escritor cuando redacta los textos, pues la vida de don Patricio en el exilio bien pudiera servir como muestra de cómo era la existencia cotidiana de la mayor parte exiliados románticos españoles en Francia. También aludiré a la relación personal entre este y el ilustrador y *alma mater* de la obra, Pérez Villaamil, así como a las características gráficas de la misma. En segundo lugar, analizaré su valor literario como libro/guía de viaje y concluiré mi intervención con algunas referencias a la relación entre los textos y las litografías, asunto que merecería un estudio más detallado.

Respecto al primer asunto, llama la atención al estudiar la biografía de don Patricio su condición de “exiliado reincidente”, y es que fueron tres sus expatriaciones forzosas² y en la segunda de ellas inició su colaboración en *España artística*, desde su residencia en la localidad de Enghien, proyecto que compagina, por necesidad y vocación, con otras actividades literarias como la dirección de la *Revista Enciclopédica de la Civilización Europea*, con su amigo Eusebio de Ochoa, la traducción de los versos épicos de *La Mesíada* de Klopstok, la escritura de varios cantos del inacabado poema patriótico *Hernán Cortés en Cholula* (Iniesta, 1958:16; Cano Malagón, 1988:103), la revisión de su *Manual de Mitología* y las traducciones. Por si no bastara toda esta actividad literaria, diversos testimonios aluden a su incesante actividad conspirativa, tal como relatan las *Memorias* de Fernández de Córdova, integrante junto con Escosura de “La Sociedad Militar”³.

Como puede suponerse las circunstancias vitales y económicas de Escosura y de la mayoría de los exiliados españoles del momento eran bastante penosas, y esto se refleja incluso en las referencias autobiográficas a la emigración recogidas en la obra narrativa de don Patricio, como por ejemplo, en el epílogo de *El patriarca del Valle*

² La última, debida a su oposición a O'Donnell cuando Escosura era ministro de Gobernación fue una especie de semiemigración, pues acudía a reuniones organizadas en el palacio de la Reina en Madrid.

³ Era un círculo secreto del que Patricio fue secretario y O'Donnell presidente, y en el que se trabajaba por el regreso de la reina María Cristina al trono español (Fernández de Córdova, 1966:87-88).

(1846-47. Pensemos además que tales alusiones negativas no eran por supuesto únicas en la obra de Escosura, sino que fueron un lugar común en muchos escritores del período como Eugenio de Ochoa o Antonio Flores⁴.

En estas circunstancias desalentadoras y hostiles se produciría el reencuentro entre el escritor y Jenaro Pérez Villaamil, interesantísimo pintor romántico, al que algunos consideran por su peripecia vital y por su obra el Zorrilla de la pintura, y al que don Patricio conocía desde mayo de 1837, pues eran ambos socios del Liceo⁵. En esa misma institución habían conocido al que fue su director, el Marqués de la Remisa, reputado banquero y coleccionista de arte que habría de financiar los volúmenes de *España artística y monumental*. No es de extrañar que en aquellos momentos de penuria material, Escosura aceptara participar en un proyecto que venía avalado por la seguridad económica de Gaspar Remisa y por el prestigio artístico de Villaamil.

En efecto, el prestigio del que se consideraba uno de los herederos más notables del paisajismo de David Roberts había sido palpable desde la década de 1830, y se consolidó con el nombramiento de Pérez Villamil como miembro de la Academia de San Fernando, insti-

⁴ Eugenio de Ochoa en el artículo “El Emigrado” escribe: “Nada más triste y monótono que la vida de los emigrados pobres en los depósitos [...]. Estos depósitos suelen ser, por lo común, lugares de corta población y por consiguiente, de escasísimos recursos. Yo he recorrido de aficionado algunos de ellos, y jamás olvidaré la impresión de profundo desconuelo que casi siempre me dejaba el aspecto de tanta miseria; de tanta incuria y, siento decirlo, a veces de tanta degradación” (recogido en Varela, 1970:155). También en un artículo de Antonio Flores titulado “Un viaje a las provincias vascongadas, asomando las narices a Francia”, publicado en *El Laberinto* en 1845, se alude en un tono pesimista a los exiliados españoles que pueblan los cafés de Bayona (recogido de Rodríguez Gutiérrez, 2003:72).

⁵ El Liceo era uno de los círculos literarios y artísticos más importantes de la primera mitad del XIX (Carnero, 1997:XVII-LXIII), en el que se celebraban las famosas reuniones literarias de los jueves de las que nos habla Mesonero en las *Memorias de un setentón* Mesonero indicando: “se celebraban aquellos inolvidables jueves del Liceo, aquellas sesiones de competencia artística y literaria, aquellos jueves florales, aquellos conciertos y representaciones dramáticas y líricas, en que brillaban alternativamente los antiguos campeones de la literatura y el arte con los nuevos ingenios que surgieron como por encanto en aquella época fecunda” (Mesonero Romanos, 1880:448-449).

tución que dirigiría años después⁶. A partir de 1840, y tras volver de América, el pintor de Ferrol se dedicó a viajar por España y Europa⁷, deteniéndose en Andalucía, Burgos y Toledo, lugares en los que esbozaría muchos dibujos que integrarían después *España artística y monumental*⁸. Las relaciones de Villaamil con la literatura y los literatos de su tiempo fueron abundantes; ilustró el *Panorama matritense* de Mesonero por ejemplo, y Zorrilla le dedicó una composición titulada *La noche de invierno*, dedicatoria a la que el pintor contestó dibujando la portada de la primera edición de los versos del vallisoletano. Este tipo de experiencias de colaboración con escritores de su tiempo pudieron ser determinantes para que el pintor se planteara realizar una obra híbrida en la que a los grabados se acompañasen textos.

El resultado de esos viajes por distintas ciudades españolas a los que antes me he referido y de una preocupación sincera de Pérez Villaamil por el estado de incuria en el que se encontraba el patrimonio monumental español fueron los dos volúmenes de *España artística y monumental. Vistas y descripciones de los sitios y monumentos más notables de España* publicados en París entre 1842-1844, a los que luego se sumaría un tercer volumen. Estos dos primeros tomos constan de 12 cuadernos y cada uno de esos cuadernos contiene varias estampas que se acompañan de textos. La autoría de las estampas, litografías sobre acuarelas de gran calidad, fue mayoritariamente de Villaamil, pero también intervinieron otros artistas gráficos como José Domínguez Bécquer, Blas Crespo, Valentín Carderera o Cecilio Pizarro. Hay que aludir además al trabajo de los litógrafos franceses, que a veces añadieron elementos poco realistas a las estampas y grabados, lo que no

⁶ Pese al indiscutible mérito de su pintura y a estos reconocimientos, su labor como paisajista no fue debidamente reconocida a nivel general. Uno de los que valoró realmente el paisajismo del ferrolano fue don Pedro de Madrazo, que calificó su obra como “paisaje con alma”.

⁷ Fruto de esos viajes por Europa fue la dedicación del pintor de Ferrol a las estampas que constituirían una obra similar a *España artística*, titulada, *Bélgica artística y monumental*, pero desafortunadamente quedó inédita, aunque algunas de sus acuarelas se conservan, como la que retrata al Ayuntamiento de Bruselas, conservado en Madrid en el Museo de Arte Moderno (Arias Anglés, 1980).

⁸ Detalles sobre la biografía de Pérez Villaamil pueden encontrarse en Arias Anglés, 1980.

gustó demasiado a los artistas españoles. Al pintor ferrolano se debe también el plan general de los volúmenes. Se trataba de una obra publicada por entregas y al realizarse varias estampas de un mismo monumento, o de monumentos variados de la misma ciudad, era muy necesario tener una idea de conjunto, idea que seguramente fue perfilada por Pérez Villamil, pero que Escosura se encargó de plasmar en sus textos. En estos se intentaba ayudar al lector a organizar y recordar lo ya publicado y se aludía a la próxima aparición de estampas y descripciones, intercalándose grabados y textos de monumentos y ciudades variadas, con la finalidad de atraer a los lectores y de favorecer la continuidad de las suscripciones. El lector actual puede sin duda calificar los volúmenes de la obra como joya plástica y bibliográfica digna de un coleccionista, y algunos críticos de arte han llegado a indicar que se trata de la obra de colaboración literaria más hermosa del siglo XIX español (Arias Inglés, 1980:30).

Tras la somera revisión de la parte gráfica de los volúmenes quisiera indicar respecto al soporte textual que cada una de las estampas que la componen se acompaña de un texto a dos columnas, una en español y otra en francés, pues la obra iba destinada fundamentalmente al público galo. El texto en francés contiene varias notas a pie de página que no aparecen en la parte redactada en castellano y en ellas se explican algunos elementos culturales que pudieran resultar desconocidos para un lector foráneo, o se aportan referencias etimológicas de ciertos topónimos. El autor de la mayoría de estos textos es don Patricio, si bien hemos de hacer notar que las estampas tituladas “La feria de Mairena” y “Un baile en Triana” aparecen firmadas por *El Solitario* y hacen gala del más puro costumbrismo castizo y andaluz, introduciendo incluso coplas y romances. Son textos que indudablemente podemos calificar como escenas costumbristas, por su temática y por estar cuajadas de tipos populares y pintorescos.

Al comienzo de la obra hay una introducción en la que Patricio de la Escosura hace un resumen de la historia de España y de los estilos artísticos que estuvieron vigentes en cada época, desde los fenicios, los romanos y los musulmanes hasta los Reyes Católicos. Dentro de cada artículo-designamos de ese modo al comentario textual de cada

litografía-se reitera una estructura bastante prefijada: suele iniciarse con unas referencias artísticas e históricas al monumento dibujado y si ha habido una descripción anterior, se recuerda dónde está, con el fin, como indicábamos, de dotar de unidad a una obra concebida para editarse por entregas; a continuación se recrea en la descripción del monumento o lugar retratado, insistiendo en sus valores y elementos artísticos, históricos y arquitectónicos, para terminar con referencias concretas a la estampa o ilustración, normalmente en un tono laudatorio. Un dato que resulta bastante curioso es que en esa introducción no se exponen los objetivos de la obra, sino que estos aparecen diseminados a lo largo de la misma, a través de comentarios o digresiones. Entre estos objetivos estaban dar fe del estado ruinoso en el que se encontraba el patrimonio monumental español, con un tono de denuncia periodística que hacía hincapié en las causas de ese estado: las desamortizaciones y la decadencia económica de la aristocracia se señalaban como las más importantes y se apuntaban como soluciones la creación de un cuerpo de inspectores del patrimonio que garantizara su conservación e impidiera la venta a los extranjeros de los tesoros patrimoniales, asunto que venía preocupando a varios escritores⁹. Unida a esta denuncia, en otros momentos de la obra se manifestaba la necesidad de dar a conocer esa riqueza monumental, pues en opinión de Escosura: “la Europa no nos conoce más que a las tribus salvajes del interior de América; cuanto sobre España se escribe en el extranjero son sueños de fantasía, si no invenciones de la malignidad o abortos de la ignorancia...” (4, II)¹⁰. Todo esto hay

⁹ Esta situación del patrimonio monumental español y de la venta a precios irrisorios del mismo a los foráneos debía de ser un asunto que preocupaba a muchos escritores, pues es tema recurrente en diversos artículos, entre los que podemos citar “Viaje a Toledo” de Juan del Peral, publicado en la revista *El Laberinto* en 1844, otro de José Jiménez Serrano, sobre la casa de la Moneda en Granada, los artículos de Bio de la Cortina sobre el Monasterio de Poblé (*El Siglo Pintoresco*, 1846, pp.121-127/193-197), de Benito Maestre sobre el teatro romano de Sagunto (*Revista literaria de El Español*, 1846, Tomo II, pp.1-10), o el publicado anónimo en *El Siglo* sobre los toros de Guisando (*El Siglo Pintoresco*, 1846, pp.55-58). Todo ello ha sido estudiado en Rodríguez Gutiérrez, 2000.

¹⁰ En lo sucesivo, citaremos por la edición cuya referencia bibliográfica se indica al final de este trabajo. El número arábigo corresponde a la página del tomo y el romano al número del tomo.

que ponerlo en relación con la imagen pintoresca y exótica que muchos libros de viajes de escritores extranjeros estaban ofreciendo sobre nuestro país¹¹, imagen que pretendía contrarrestar esta obra presentando pormenorizadamente una parte de nuestro patrimonio monumental, fundamentalmente el castellano. Ello explica la preferencia por la ciudad imperial de Toledo, a la que se dedican muchísimos grabados y artículos y la especial atención a la de Burgos, de cuya riqueza monumental, sobre todo, de la catedral, abundan los textos y litografías. En la parte final de la obra, en el tomo tercero, al iniciar el texto que acompaña al dibujo de la Puerta y puente de San Martín en Toledo, se disculpa Escosura por la quizá excesiva atención dedicada en la obra a la ciudad imperial: “No es culpa nuestra que la imperial Toledo sea tan rica en monumentos arquitectónicos de todos estilos y todas épocas; ni fuera justo que por hallarse reducidos a los límites de una sola ciudad dejáramos sepultados en el olvido muchos y muy notables edificios” (33, III). Bajo esta excusa, subyace la otra idea apuntada, el deseo de recrear una imagen de España más sobria y menos exótica ejemplificada en el patrimonio monumental castellano¹², que, por desconocido e imponente podía atraer, además, al público francés.

¹¹ “España no era un país suficientemente conocido tampoco por los lectores habituales de relatos de viaje, puesto que no fue hasta bastante entrado ya el siglo XIX cuando se produjo la eclosión de este tipo de obras sobre España. Tampoco los datos que podían encontrarse en los diccionarios geográficos o las geografías universales de la época eran muchos y las más de las veces, además, habían quedado desfasados. Durante mucho tiempo, primero el gran desconocimiento del país, y mas tarde la confusión sobre la imagen de España que se produjo, precisamente por la proliferación de obras publicadas sobre ella, muchas de las cuales eran deformadas e inexactas, sirvió a los autores como excusa para publicar su propia versión que solía presentarse, lógicamente, como la realmente veraz. Alexander Laboree hace eso mismo en el prólogo de su itinerario descriptivo por España cuando dice asombrarse de “como la mayoría de las opiniones acreditadas sobre su estado actual y su situación en las diferentes épocas históricas, son contrarias a los hechos reales y a los auténticos documentos” (Serrano, 1993:12-13).

¹² En una de las estampas de la catedral de Córdoba se indica: “bueno será que aprovechemos la ocasión de explicar a nuestros lectores porque (sic) hasta aquí nos hemos limitado en nuestra publicación a monumentos de Castilla. La razón es obvia: la Andalucía, mirada desde fuera de España como una especie de región encantada, y por otra parte de fácil acceso por su proximidad al mar, es la porción de la Península que más han ex-

En cuanto a los aspectos literarios más sobresalientes de la misma hemos de indicar la naturaleza miscelánea de estos volúmenes, un hibridismo genérico que escapa a cualquier intento de clasificación. Por un lado, es un ensayo sobre la arquitectura, el patrimonio monumental de España y la historia de los movimientos artísticos en nuestro país, una suerte de tratado arquitectónico o guía monumental, palpable en que la mayor parte de los artículos dedica muchas líneas a la mera descripción de monumentos y detalles de los mismos: arcos, capiteles, sepulcros, patios, cornisas, artesonados... Incluso Escosura se permite manifestar preferencias por determinados estilos arquitectónicos: alaba la mesura del Renacimiento, muestra poca inclinación a los estilos árabe, grecorromano y dieciochesco, también expone abiertamente su rechazo del Barroco y reitera su admiración sin límites por el gótico

Pero además de un ensayo sobre patrimonio monumental, la obra podría considerarse un tratado histórico. El interés de Escosura por la historia como elemento didáctico y de propagación de ideas se manifiesta también aquí, sobre todo, en el gran esfuerzo de documentación, en la consulta de fuentes históricas, en la copia de documentos o fragmentos de libros de historia para apoyar su texto e incluso en la reproducción de las inscripciones de tumbas, frisos y portadas.

Acabamos de apuntar algunos datos sobre la obra considerada como un ensayo sobre el patrimonio o un tratado histórico, pero desde nuestra óptica de historiadores de la literatura, puede ser leída como un libro de viajes. En efecto, consideramos que Escosura en sus páginas además de la ilustración literaria de las litografías traza un itinerario por nuestro país en la línea de los escritos de los viajeros románticos. No en vano, aunque un tanto solapadamente, se refiere al propio libro como “La relación de un viaje histórico y pintoresco por la Península” (46, II). Su papel como escritor no es el de un mero descriptor, sino el de un observador asombrado, que se dedica a recoger sus propias sensaciones, fundamentalmente óptico-cromáticas.

plicado los viajeros. Granada, Sevilla y Córdoba son ciudades del dominio de la poesía y de la novela; no hay en fin novedad en hablar de ellas” (91, I).

Así se aprecia en el texto acompañante de la estampa de La Torre del Oro:

Del mágico efecto que la Torre del Oro produce a orillas del Guadalquivir, ya iluminada al despuntar el día por las doradas tintas del sol naciente, ya al trasponer el ocaso el astro vivificador, cuando a la luz incierta, del crepúsculo dibuja su imponente masa en el éter azulado de la purísima atmósfera sevillana, [...] no nos es fácil dar idea a nuestros lectores. (48-49, II)

En definitiva, es un yo subjetivo, plenamente romántico, el que ve y escribe sobre monumentos y paisajes, el que como artista crea, siente y expresa, y por eso no extrañan las referencias a su propia vida, como la aparecida en la descripción del salón de Embajadores del Palacio Real de Madrid, con su crítica a la política incluida:

Desde nuestra primera juventud hemos tenido la honra de pisarlo, para tributar a los reyes a quienes servíamos el homenaje de nuestro respeto y sumisión: allí hemos besado la mano de Fernando VII moribundo, y la de Isabel II apenas nacida; allí hemos visto los hombres más notables de los diferentes partidos que destrozaron y destrozan el seno de la patria. (16, III)

También se aprecian estados de ánimo cambiantes: del asombro y la admiración al pesimismo. Le dice al lector que:

imagine el tormento de ese tránsito de la región encantada y poética de la historia, a la prosaica y mezquina de la actualidad; figúrese que será lo que pasa en el alma del dibujante al salir de la iglesia gótica, grande, mística, sublime, [...] al oír, aunque lejanos, los ecos de la piqueta derruyendo infinitos monumentos de aquella especie. (4, II)

Este tono sombrío se agudiza cuando el exiliado reflexiona sobre el estado actual de los monumentos españoles: “¿Qué habrá en este momento de aquel abandonado edificio?” (15, II), se pregunta nostálgicamente en el texto que acompaña a la estampa del sepulcro de Juan II en la Cartuja de Miraflores (Burgos).

No cabe duda de que todos estos cambios anímicos son muestra de que el viaje exterior es una excusa para el itinerario introspectivo. El mundo íntimo y subjetivo de Escosura sale a la luz en ocasiones tomando como pretexto la descripción de algún elemento exterior. Así se entiende, por ejemplo, la efusión lírico-sentimental, grandilocuentemente romántica por la que se disculpa al final del texto de la estampa del “Castillo de Alcalá de Guadaíra”: “lo que sí harán los corazones generosos, y en general lo son todos los amantes de las artes, es disculpar la explosión no menos involuntaria que es acaso intempestiva, que nuestros sentimientos han hecho” (9, II). Este elemento exterior que excita los sentimientos íntimos del viajero relator puede ser un monumento, una ruina o en determinados momentos la grandiosidad de una paisaje montañoso y así de acuerdo con la nueva sensibilidad hacia la montaña surgida en el período romántico, Escosura expone una valoración muy positiva de algunos parajes como el Desfiladero de Pancorvo, del que dice:

es uno de los más sublimes que en su género hemos visto. No es sola, en efecto, la elevación de las dos altas montañas cortadas a pico que lo forman la circunstancia allí notable, sino también el pardo color de las graníticas rocas cuyas abruptas superficies, caprichosamente combinadas, ofrecen a la vista un singular conjunto de angulosas extrañas formas. (49, I)

Este viajero meditabundo cede paso en otras estampas al minucioso observador de costumbres, y en efecto en *España artística* son abundantes los elementos o referencias costumbristas, tan frecuentes en los libros de viajes: aparecen retratados tipos populares de los más variopintos estratos sociales y geográficos con la técnica *pictórica* de Mesonero y la fidelidad a la *mimesis costumbrista* (Escobar, 1988:261-270). También son abundantes las referencias a la literatura popular, la recreación del léxico del pueblo, el tratamiento irónico y humorístico de los tipos y escenas pintados, la reprobación de ciertas costumbres asociadas con la picaresca española e incluso la autocalificación del narrador como observador/retratista de lo recreado. Quizá el mejor ejemplo de escena costumbrista que contiene todos estos ingredientes es “Un mercado en España”, texto que el escritor verte-

bra en torno a dos elementos: la descripción del ambiente y la escena misma. En esta segunda parte, el narrador pinta con toques humorísticos y ese distanciamiento irónico tan típico de los artículos costumbristas una galería de tipos:

el labrador [...], el ganadero [...] el arriero con escabeche y aceitunas; el Extremeño con chorizos que no quiero averiguar de qué sean; el Andaluz con aceite que acaso produjo la Alcarria y pasa por cordobés; el Alcarreño con miel de la última cosecha aunque acaso haya visto los años de Matusalén; la Pasiega ayer ama de cría y hoy contrabandista de percales [...] y el ciego con el nuevo romance, viejo ya en tiempo de los Reyes Católicos, y los rosarios de Jerusalén hechos en su casa; y la canción de *Atala*, y las coplas del *Caballo* [...]. (17, I)

Estos pasajes, llenos de pintoresquismo, se combinan con otros momentos en los que lo fundamental es el ensalzamiento del pueblo:

Ahí como en todas partes, en misa como en los toros, el pueblo español manifiesta una de sus cualidades esenciales: cierto amor innato y tal vez exagerado a la personal independencia, que se opone siempre a la esclavitud y no pocas veces al orden. Lo que propiamente se llama pueblo, las clases pobres y los proletarios, han sido siempre libres en España, siempre sin excepción de épocas ni de circunstancias. (33, I)

Íntimamente relacionado con ese interés por la identidad nacional y el espíritu del pueblo está el gusto por los textos legendarios y de la tradición popular. Por ejemplo, en el texto de la estampa del Patio de los enterramientos (Monasterio de Huerta) aparece el “histórico episodio de los amores de Alfonso con la bellísima Raquel” (56, I) y se introduce una larguísima digresión a modo de cuento o leyenda que recoge el retrato idílico de la judía de rasgados ojos cubierta de joyas, y una escena posterior con la mujer apuñalada y el rey arrepentido y desesperado. Incluso en otras estampas llega a recoger leyendas transmitidas oralmente, como la del cruel moro Ambroz que le relata el arzobispo don Rodrigo.

Estas características a las que estamos aludiendo eran elementos reiterados en los libros de viajes, y junto a ellas solían repetirse tópicamente las referencias a las penosas condiciones materiales de los pe-

ripos. Las incomodidades de los transportes, la precariedad de los mesones y ventas y los malos caminos eran tópicos en los libros de viajes, sobre todo en los textos de los escritores foráneos. En *España artística* hay algunas referencias en este sentido, como la que acompaña a la descripción del desfiladero de Pancorvo¹³ o la nota humorística que cierra el texto correspondiente a la estampa “Caja y coche de doña Juana la loca”:

Hoy el *landean* de Londres, el *coupé* de París, el tílbur de origen moscovita, y la carretela anfibia los han desterrado; y aunque buenos españoles no nos pesa, porque viajar en coche de colleras diez y seis horas para andar diez leguas y dormir en una venta, se lo deseamos de todo corazón a nuestros enemigos. Amén. (36, III)

Un último aspecto destacable es la relación establecida entre los textos y las litografías. Los dos códigos, el visual y el lineal, no conviven en igualdad, sino que lo prioritario de la obra es el soporte gráfico, las litografías, pues son previas a los textos, y el escritor es consciente de su subordinación al pintor y califica su papel en la obra como: “enteramente secundario y subordinado a la índole esencialmente pintoresca de la obra” (45, II). Incluso indica que sus comentarios son insuficientes para explicar lo que tan claramente muestran los grabados. Así sucede en el siguiente pasaje: “una sola ojeada a la estampa que representa el santuario o Mirab o Zancarrón, según el vulgo, de la mezquita, dirá más que lo que acertáramos a explicar en veinte columnas del texto” (91, I). También deja bastante claras las funciones que desempeñan sus párrafos respecto a los dibujos: en unas ocasiones sirven para ilustrarlos; en otras para justificar la elección de un motivo y en otros momentos para guiar al lector hacia un determinado elemento de la estampa, o apoyar una determinada ambientación histórica de un monumento que ha realizado Pérez Villamil.

¹³ “Hemos corrido la mayor parte de España, no siempre en diligencia o en posta, sino muchas veces a caballo y a jornadas en que la necesidad de seguir el paso de la infantería nos obligaba a caminar con despacio suficiente para hacernos cargo del país que atravesábamos” (49, I).

Finalmente, como conclusiones, podemos apuntar que la aportación de Escosura a la magna obra que fue *España artística y monumental* no se limitó al mero comentario de los monumentos, sino que constituyó, un texto literario propio con muchos elementos de los libros de viajes románticos. La subjetividad, el tono de denuncia, la proyección de estados anímicos cambiantes sobre lo descrito, la recreación de lo costumbrista y lo popular, todo ello en una prosa literaria cuidada, rica en adjetivos e imágenes, fueron elementos que se pusieron al servicio de la pintura de una imagen de España un tanto diferente de la presentada en los libros de viajes de autores extranjeros, imagen de un país rico en monumentos y estilos arquitectónicos, alejado del exotismo y caracterizado por la sobriedad que tan bien ejemplificaba el patrimonio monumental castellano, pero, además, imagen de un país recordado desde el exilio, cuya desidia critica Escosura, pero al que sus textos envuelven en ocasiones en una atmósfera de nostálgica idealización.

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
CIEFP de Santander, UNED Cantabria

Bibliografía citada

- ARIAS ANGLÉS, José Enrique, *J. Pérez Villaamil*. A Coruña, Edit. Atlántico, 1980.
- CANO MALAGÓN, María Luz, *Patricio de la Escosura: Vida y obra literaria*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1988.
- CARNERO, Guillermo, *Introducción a la primera mitad del siglo XIX español*, en *Historia de la Literatura Española, siglo XIX*, 8, volumen I, Madrid, Espasa-Calpe, XVII-LXIII, 1997.
- ESCOBAR, José, “La mimesis costumbrista”, en *Romance Quarterly*, 35, (1988), pp.261-270
- ESCOSURA, Patricio de la, *España artística y monumental (1842-44). Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*. Obra dirigida y ejecutada por don Jenaro Pérez de Villaamil, texto redactado por Don Patricio de la Escosura, publicada bajo los auspicios de una Sociedad de Artistas, Literatos y capitalistas españoles, París, Casa de Alberto Hauser, 1842-44.
- *El patriarca de Valle*, Madrid, Establecimiento tipográfico de D.F. de P. Mellado, Gabinete Literario Calle del Príncipe, número 25, 2 tomos, 1846-47.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, Fernando, *Mis memorias íntimas*, Madrid, BAE, CXCII, 1966.
- INIESTA, Antonio, *Patricio de la Escosura*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1958.
- MESONERO ROMANOS, Ramón, *Memorias de un setentón*, Madrid. Maribau y Cía, 2 vols., 1881.
- SERRANO, María del Mar, “Viaje y viajeros por la España del siglo XIX”, *Geocrítica, Cuadernos Críticos de Geografía Humana*, año XVII, 98, (1993), Barcelona, Universidad de Barcelona.
- SOTO ROLAND, Fernando J., “Viajeros Ilustrados, parte 2: El Siglo XIX y la experiencia sensible del viaje”, (2006), *Revista Digital de la Fundación Ciudad de Arena, Buenos Aires*.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, “El tema del viaje en los cuentos publicados en las revistas románticas españolas (1832-1857)”, *Ferrán. Revista del I.E.S. Jaime Ferrán*, 18, (2000), pp.89-100.
- “La literatura de viajes en cinco revistas literarias madrileñas de la década de 1840”, *Torre de los Lujanes*, 50, (2003), pp.67-84.
- VARELA, José Luis, *El Costumbrismo romántico*, Madrid, Magisterio Español, 1970.