

*Revista de Literatura*, 2011, julio-diciembre, vol. LXXIII, n.º 146,  
págs. 449-488, ISSN: 0034-849X

## LA VOLUNTAD ICONOGRÁFICA Y ARISTOCRÁTICA DE *EL ARTISTA*<sup>1</sup>

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ  
Universidad de Cantabria

### RESUMEN

La revista *El Artista* ha sido considerada la revista más significativa del Romanticismo Español y es un lugar común que su aparición fue un hecho fundamental en el desarrollo del movimiento. El artículo propone una nueva valoración de la misma, haciendo un análisis de sus contenidos literarios y gráficos, y de la personalidad y situación social de los promotores de la revista. La conclusión es que *El Artista* fue una gran operación de promoción del grupo de los Madrazo y que su éxito en ese campo se debe, fundamentalmente, más que a los textos, a las imágenes en ella publicadas, que se han convertido, en muchos casos, en representaciones gráficas y simbólicas del romanticismo literario español.

**Palabras clave:** El Artista, Romanticismo, Prensa, Grabado, Eugenio de Ochoa, Federico de Madrazo, Pedro de Madrazo, José de Madrazo.

## THE ICONOGRAPHIC AND ARISTOCRATIC CHARACTER OF *EL ARTISTA*

### ABSTRACT

The magazine *El Artista* has been considered to be the most significant magazine of the Spanish Romanticism and is a common place that his appearance was a fundamental fact in the development of the movement. The article proposes a new valuation of the same one, doing an analysis of his literary and graphical contents, and of the personality and social situation of the promoters of the magazine. The conclusion is that *The Artist* was a great operation of promotion of the group of the Madrazo and that his success in this field owes, fundamentally, more than to the texts, to the images in her published, that have turned, in many cases, in graphical and symbolic representations of the literary Spanish romanticism.

**Key words:** El Artista, Romanticism, Press, Painting, Eugenio de Ochoa, Federico de Madrazo, Pedro de Madrazo, José de Madrazo.

---

<sup>1</sup> Este artículo es una investigación llevada a cabo dentro del proyecto «Análisis de la literatura ilustrada del XIX» (Ref. FF12008-0035) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Hay un general consenso en la consideración de que *El Artista* es la revista más significativa del Romanticismo Español y que su aparición fue un hecho fundamental en el desarrollo del movimiento. La especie está presente en las historias generales de nuestra literatura (Alborg: 1980<sup>2</sup>; Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres: 1982; Carnero: 1997), en los estudios que abordan el movimiento romántico y no sólo los que lo hacen desde el punto de vista literario (Le Gentil: 1909; Peers: 1967<sup>3</sup>; García Castañeda: 1971; Zavala: 1972 y 1989; Llorens: 1979<sup>4</sup>; Navas Ruiz: 1982<sup>5</sup>; Sebold: 1983 y 1992; Marrast: 1989; Romero Tobar: 1994; Flitter: 1995<sup>6</sup>; Caldera: 1997<sup>7</sup>; Carnero: 1997<sup>8</sup>; Rubio Cremades: 1997<sup>9</sup>, Ayala Aracil, 2002<sup>10</sup>) sino de otras manifestaciones del arte (Lafuente Ferrari: 1975; González García y Calvo Serraller: 1981<sup>11</sup>; Henares: 1982; Gallego: 1991; Tajahuerce: 1995), o desde la historia del periodismo (Gómez Aparicio: 1967; Gómez Reino y Carnota: 1977; Seoane: 1987; Valls, 1988; Sánchez Aranda y Barrera: 1992; Fuentes y Fernández Sebastián: 1997), o el libro y la lectura (Artigas Sanz: 1953; Fontanella: 1982; Martínez Martín: 1991; Botrel: 1993). Además de ello *El Artista* ocupa un puesto destacado en los estudios sobre lo fantástico decimonónico (Schneider: 1927; Colacicci: 2001; Perugini: 1985 y 1988; Sebold: 1989; Trancón Lagunas: 1991, 1992 y 2000<sup>12</sup>; Romero Tobar: 1995; Roas: 1997, 1999; 2001: 2002a; 2002b y 2006<sup>13</sup>), es fundamental su importancia en el desarrollo de la narración breve romántica (Baquero Goyanes: 1949 y 1992; Perugini: 1982; Ezama Gil: 1997; Rodríguez Gutiérrez: 2004) y hay diversos estudios sobre la narrativa en él pu-

<sup>2</sup> «Ocupa un lugar de primer orden en la historia del Romanticismo español y es una fuente capital para su estudio» (170).

<sup>3</sup> «La principal atalaya de los románticos» (I: 417), Peers hace constantes alusiones a la revista a lo largo de su obra.

<sup>4</sup> Le dedica un estudio específico en pp. 258-270.

<sup>5</sup> Análisis de la publicación en pp. 106-108.

<sup>6</sup> «El paladín de la causa romántica» (110). Estudio específico en pp. 110-117.

<sup>7</sup> «La revista que más que todas se compromete en divulgar el verbo romántico» (140).

<sup>8</sup> «*El Artista* se distinguió por su excelente tipografía y grabado litográfico» (LV).

<sup>9</sup> «Uno de los principales documentos para analizar el movimiento romántico en la literatura y en las artes» (50).

<sup>10</sup> «Una de las revistas más emblemáticas en lo que respecta a la difusión del romanticismo en España» (35).

<sup>11</sup> *El Artista* «se había presentado como un manifiesto, un nuevo programa cultural, como el portavoz de ideas sociales de regeneración para la España post-fernandina. [...] Su fracaso [sirvió] como elemento de reflexión y referencia privilegiada para toda una generación intelectual española» (xviii).

<sup>12</sup> «Será la etapa progresista y romántica (1834-1843) la que ofrezca uno de los períodos más fructíferas para el cuento romántico. Es el momento en que las principales revistas románticas [...] acogen entre sus páginas un número importante de producciones de este tipo. [...] Una de las más destacadas, por su implicación con la nueva estética fue *El Artista*» (64-65).

<sup>13</sup> «Será a partir de los relatos publicados en la más famosa de las revistas románticas españolas, *El Artista* (1835-1836), cuando el cuento fantástico español alcance su primeras obras importantes» (154).

blicada (Lozano Miralles: 1988; Pozzi: 1995; Beser: 1997<sup>14</sup>; Rodríguez Gutiérrez: 2003 y 2004b), y los cuentos que aparecen en sus páginas han aparecido en varias antologías (Ochoa: 1840; Perugini: 1991; Alonso Seoane/Ballesteros Dorado/Urbach Medina: 2004<sup>15</sup>; Rodríguez Gutiérrez: 2008a y 2008b); se ha analizado su influencia en la elaboración del canon romántico (López Sanz: 2000; Alonso Seoane: 2002<sup>16</sup>); así como sus artículos de tema artístico (García Rodríguez: 1993); se ha estudiado, asimismo, su papel en la recepción del romanticismo europeo (Ilarraz: 1985), como primer y fundamental eslabón de la prensa ilustrada española (Simón Díaz: 1949; Rubio Cremades: 1995); y como una revista fundamental en la historia de la litografía española (Boix: 1925 y 1931); se ha publicado un completo índice de su contenido (Simón Díaz: 1946), estudios sobre su revista continuadora, *El Renacimiento* (Simón Díaz: 1968; Rodríguez Gutiérrez: 2004a) así como una edición facsímil (1981). Tiene la revista una presencia destacada en los estudios sobre las personalidades que en él participaron, como Eugenio de Ochoa (Randolph: 1966), José Negrete, Conde de Campo Alange (Saltillo: 1931); Federico de Madrazo (González López: 1981; Díez: 1994; Vega: 1994); Pedro de Madrazo (Calvo Serraller: 1981; Schurilknight: 1992; Sánchez de León: 2003; Rodríguez Gutiérrez: 2004c; Afinoguenova: 2008).

No obstante, cabe preguntarse sobre la filiación, dentro del romanticismo, de los redactores de *El Artista*. El hecho es que, con la excepción de Espronceda, los ardientes románticos que escribían sus prédicas en *El Artista* se pasaron después, y no mucho tiempo después, con armas y bagajes, al campo del romanticismo conservador. Desde nuestra perspectiva actual, no resulta tan claro si *El Artista*, una revista en la que no aparece el costumbrismo, ni apenas el humor, que encarna un aspecto muy determinado, y muchas veces tópico del romanticismo, es la mejor representación de ese movimiento.

Ahora bien, de la lectura de sus páginas no cabe duda de que los redactores se presentaban a sí mismos como distintos, diferenciados y opuestos a lo antiguo, como creadores de una nueva literatura, heraldos del cambio, exploradores de desconocidas rutas y guías de caminos nuevos. O al menos así querían aparecer a los ojos del público lector. Hay un general tono de manifiesto en sus páginas, de proclama, de propaganda «bélica» en su «lucha» contra los «pastores clasiquinos». Los redactores de *El Artista* hacen constante ostentación de su condición de creadores de una nueva literatura y por ello

<sup>14</sup> «La publicación más representativa de nuestro romanticismo» (249).

<sup>15</sup> «*El Artista*, cuya contribución fue decisiva para cambiar las cosas» (12).

<sup>16</sup> «Dentro de los grandes cambios de la época, en el mismo intento de cambio literario en el panorama español que los redactores del mítico *Artista* perseguían, estaba incluida la propuesta de un canon romántico específico. [...] el romanticismo que proponen está ligado a la juventud y la aceptación del siglo XIX, en lo que tiene de presente, de modernidad, de nuevo. [...] Renovación que, en *El Artista*, es sentida como tarea propia, de los miembros de la actual generación emergente» (11).

no cesan de repetir que, a través de sus escritos y de sus grabados, están sacando a la luz nuevas formas, nuevos personajes, nuevas situaciones y nuevos ambientes. Para ellos era necesario encarnar en las páginas de la revista las personificaciones de esos valores románticos (dejemos de momento a un lado las disquisiciones críticas de cuan «románticos» eran, en verdad, esos valores que defendían). Y por ello, los dibujantes, pintores y grabadores pretenden presentar la nueva imagen que se corresponde con esa nueva literatura y esa nueva mentalidad.

Quiere ello decir que en *El Artista* hay una deliberada voluntad de crear una serie de imágenes nuevas que lancen al lector mensajes que vayan más allá de las palabras de los textos: un lenguaje de la imagen, que configura una estética romántica muy determinada, y que hace uso del grabado para la multiplicación de esas imágenes y por lo tanto para conseguir una repercusión mucho mayor del mensaje. Las láminas, los grabados que acompañan a las páginas de *El Artista* son formas de comunicación directas. Mensajes que llegan con facilidad e inmediatez a la sensibilidad y memoria de quienes los contemplan y que producen una honda repercusión.

Pero antes de entrar en la naturaleza de estos mensajes, en sus códigos, representaciones y destinatarios, es necesario detenerse en la parte material de las mismas, es decir en el proceso de confección y de impresión de las láminas que aparecen en la revista.

No es una novedad ver en *El Artista*, por un lado, y en el *Semanario Pintoresco Español*, por otro, dos caras o dos aspectos del romanticismo español. Peers así lo hizo en su obra clásica y a partir de allí muchos estudiosos han abundado en esas diferencias. Diferencias que son también patentes en la parte de la confección gráfica de ambas publicaciones: *El Artista* usa la litografía y el *Semanario Pintoresco Español* la xilografía.

El triunfo económico y popular del *Semanario* y el fracaso, en ambos campos, de *El Artista*, tuvo también ahí una honda significación: a partir de entonces las revistas ilustradas se van a inclinar decididamente por la xilografía<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Este éxito del *Semanario* no fue recibido de muy buen grado por los redactores de *El Artista*. En 1837, en una nueva revista romántica de breve vida, *No me olvides*, Pedro de Madrazo recordaba así la desaparecida revista: «Por eso de pocos años a esta parte contamos con varios periódicos dedicados exclusivamente a las artes y a la bella literatura; el *Artista*, lindo y lujoso aventurero, fue el primer paladín de esta cruzada de fantásticas ideas que venían a conquistar sus arenas al materialismo; pero aquel bizarro y bien apuesto caudillo debió también morir el primero en la lucha» y calificaba, bastante acremente los grabados de su rival: «El grabado en madera, tan común en España en los siglos XV y XVI, había desaparecido (y sea dicho con perdón de las aléluyas): nuestras publicaciones artísticas de ahora reclamaban su auxilio; el *Semanario Pintoresco* fue el primero que lo logró, aunque de una manera poco recomendable hasta que publicó la primera viñeta de Batanero; por eso, solo los interesantes y lindos artículos de Mesonero pudieron contener la disolución con que sus viñetas le amagaban» (las cursivas son mías). Pedro de Madrazo (1837: 7: 4-6).

El renovado intento de los autores de *El Artista* con la revista *El Renacimiento*, en que de nuevo apuestan por la litografía, terminó en un nuevo fracaso económico, aún más estruendoso y rápido que el de *El Artista*. A partir de ahí solo se inclinarán por la litografía obras de gran formato y edición de lujo: las series *Recuerdos y Bellezas de España* que fueron litografiadas por Parcerisa y las de *España Artística y Monumental* cuyas litografías se confeccionaron en Francia<sup>18</sup>.

Hay varios elementos que tener en cuenta a la hora de valorar esa diferencia: la litografía es más cara y la xilografía más barata, la litografía produce una impresión de mejor calidad, y la xilografía (en el momento de la publicación de ambas revistas) menor, la litografía se imprime aparte y va en láminas exentas y la xilografía se imprime simultáneamente con el texto, de manera que texto e imagen comparten la misma página.

En el caso de *El Artista* nos encontramos con que el impresor de la revista, Sancha, no realiza las litografías que aparecen en la misma, sino que éstas son obra del Real Establecimiento Lipográfico. Y en este punto surge la figura de José de Madrazo.

José de Madrazo y Agudo (1781-1859), pintor de cámara de Fernando VII y de Isabel II, padre y primer eslabón de una poderosa familia<sup>19</sup> que cultivó el arte sin dejar nunca de lado la política, siempre junto al poder y utilizando éste para aumentar sus riquezas y sus posesiones. Los padres de José de Madrazo fueron hidalgos de escasa fortuna y José al principio estudió náutica, pero viendo su vocación por la pintura le hicieron entrar como criado del conde de Villafuertes, para poder así llegar a Madrid. Allí asiste a las clases nocturnas de la Academia de San Fernando y a fuerza de puro talento consigue labrarse una sólida posición, hasta convertirse en el personaje más poderoso de la época dentro del mundo de la pintura, y en uno de los personajes más influyentes de la corte fernandina.

Fruto de esta influencia fue el privilegio concedido por Fernando VII al Real Establecimiento Lipográfico, propiedad de José de Madrazo. La historia merece ser contada y retrata al personaje que estaba, en la sombra, detrás de *El Artista*.

Era José de Madrazo hombre implacable con sus rivales de toda índole y el resto de los litógrafos españoles pronto se dieron cuenta. Cuando puso sus ojos en la técnica litográfica, todavía una novedad pues había sido desarrollada en Alemania a finales del XVIII, encontró una manera de llevar al grabado a las manos del pintor, suprimiendo el intermediario, necesario, y muchas veces molesto, que era el grabador. Esa técnica interesó al pintor que era

<sup>18</sup> Un completo estudio sobre esta publicación en Gutiérrez Sebastián (2009).

<sup>19</sup> José de Madrazo fue padre de Federico de Madrazo y Kuntz, de Pedro de Madrazo y suegro de Eugenio de Ochoa, con lo que la relación familiar con la redacción de *El Artista* era muy evidente.

el Jekyll de José de Madrazo, pero la otra parte de su persona, el Hyde intrigante de la corte fernandina, rápidamente pensó que nada mejor que el monopolio para asegurar los beneficios del negocio litográfico. Y así fue: tras una serie de decretos que otorgaban cada vez más poder a Madrazo en el campo de la litografía, una orden real de 1827, le concedió la exclusiva de confeccionar litografías en España ante la rabia impotente de otros litógrafos españoles que habían desarrollado esa técnica antes de él, y con la protesta expresa de la Real Academia de San Fernando, alarmada por los problemas que esa exclusiva podía suponer para este nuevo modo de impresión y difusión de imágenes. Fernando VII, sin duda, prestó a la protesta la misma atención que a lo largo de su vida manifestó hacia todas las quejas que recibía sobre su despótico gobierno. Con los privilegios en su poder, Madrazo creó el Real Establecimiento Litográfico de Madrid, sin reparar en gastos... sobre todo teniendo en cuenta que él no puso ni un ochavo en el empeño. Formó sociedad con un tal Ramón Castilla, socio capitalista de la empresa. Madrazo ponía las relaciones con el rey y Castilla el dinero. Castilla asumía la totalidad de las pérdidas que se pudieran producir y Madrazo se quedaba con la mitad de las ganancias. Con el dinero de Castilla, Madrazo viajó a Francia y compró prensas, papel y piedras y contrató a los mejores litógrafos que encontró. Con todo este material técnico y humano dio comienzo a su primera gran obra: la *Colección lithográfica de Cuadros del Rey de España*, «lujosísima publicación que podía competir con lo mejor de la litografía de reproducción europea de su tiempo» (Gallego: 1991: 347). El negocio parecía seguro, puesto que Madrazo había conseguido que la Casa Real se suscribiera a 300 copias de cada litografía que el Establecimiento produjera.

Pero Ramón Castilla no lo debía ver claro, sobre todo teniendo en cuenta que un Madrazo obsesionado por la calidad y el arte derrochaba dinero a paletadas en el Establecimiento y que el negocio no acababa de dar el dineral que Castilla había esperado. El socio de Madrazo, en 1829, tuvo la mala idea de quejarse al rey y de resultas de ello el Real Establecimiento cambió de Director. El Duque de Híjar lo fue, pero a efecto puramente nominal, ya que Madrazo siguió siempre controlando el Establecimiento, puesto que, a resultas de la queja, Ramón Castilla fue obligado por la corte a abandonar el negocio y a renunciar a sus propiedades, entre ellas el Establecimiento Litográfico, que quedó en manos de Madrazo. Fue tan abusiva la actuación de Madrazo durante el reinado de Fernando VII que en 1830, aprovechando una enfermedad del rey, el Consejo revoca por una orden todos los privilegios de Madrazo. Pero el pintor de cámara actuó con celeridad y apenas una semana después un decreto, escrito de puño y letra del rey, revocó todas las disposiciones del Consejo y restituyó a Madrazo todo su poder y sus privilegios<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> La influencia y capacidad de maniobra de José de Madrazo no acaba ahí. En ese mismo año de 1830, el 24 de junio, un decreto le adjudica la finca del Tívoli, propiedad del

Dueño José de Madrazo del negocio que había montado con el dinero de Castilla, siguió dedicando tiempo y esfuerzo a la litografía, una de sus obsesiones. Tanto es así que instaló los talleres del establecimiento en su propia casa, en la lujosa finca del Tívoli que le había regalado Fernando VII.

Éste era el hombre que estaba detrás de la revista «romántica por excelencia». Que la financió, que hizo valer sus influencias para que la corte emitiese una orden indicando a los Jefes políticos de las provincias que se suscribieran a ella, que puso a disposición de la revista sus plantas, sus talleres y sus litógrafos, en cuya casa se reunían los jóvenes que escribían la revista, y que en varias ocasiones está presente en *El Artista*, escribiendo o siendo retratado por su hijo, Federico.

Y que duda cabe de que muchos de los que vieron aparecer la revista en 1835, que sabían la historia de José de Madrazo, que conocían su influencia en la corte absolutista de Fernando VII, que eran testigos del poder que iba acumulando el santanderino durante el gobierno de Calomarde —pensemos en Larra por ejemplo, que nunca afirmó en *El Artista*, en Mesonero o en Estébanez Calderón, que tampoco lo hicieron— verían con escepticismo los ímpetus revolucionarios de aquellos niños bien que imprimían su revista en los talleres del Establecimiento Litográfico y se reunían en la casa del pintor de cámara de Fernando VII.

Para cuando sale a la luz *El Artista* el Real Establecimiento ya tiene una amplia experiencia en la litografía. En 1826 aparece, como antes hemos dicho, la primera entrega de la *Colección lithographica de cuadros del Rey de España*. En 1837, aunque litografiadas entre 1835 y 1836 (es decir al tiempo que *El Artista*) el Establecimiento lanzó la *Colección de Vistas de los Sitios Reales y de Madrid*.

La comparación de los nombres de los dibujantes presentes en *El Artista* con los de estas dos colecciones es significativa. En el *Artista* colaboran Federico de Madrazo (41 láminas), Carlos Luis de Ribera (20), Elena Feillet (5), José Abrial (5), F. Aranda (5), Faramundo Blanchard (4), Cayetano Palmarioli (4), Asselineau (2) y C. J. de Morales (2). De ellos Madrazo, Abrial, Blanchard y Asselineau ya habían colaborado en la *Colección lithographica del cuadros del Rey de España*. Mientras que Elena Feillet era hija de P. J. Feillet, otro de los colaboradores habituales del Real Establecimiento. Es decir que buena parte de los artistas gráficos presentes en *El Artista* eran nombres que

---

Ayuntamiento de Madrid, para instalar el Establecimiento Litográfico. El Tívoli, situado en lo que ahora es el actual paseo del Prado, junto al Museo, era un jardín público que había sido construido, por una concesión municipal, por la compañía francesa Perret en 1826. Después había sido adquirido por el propio Ayuntamiento a la compañía en 1826, y había sido asignado para su explotación por un particular, en 3000 reales anuales. Madrazo no solo consigue la cesión, sino que, y a pesar de que ésta en principio era temporal, construyó allí su casa y apenas un año más tarde, en 1831, se convirtió en dueño de la finca y de todas las construcciones allí existentes (Lopezosa Aparicio: 2005).

ya habían colaborado anteriormente con José de Madrazo. La presencia de Madrazo padre no acaba aquí, puesto que se le dedica un número de la revista, en la Galería de Españoles Célebres que van presentándose en las páginas de *El Artista*, y, con anterioridad, mantiene una polémica con el Conde de Campo Alange, a raíz de una definición de la pintura que había hecho el joven aristócrata en su cuento *Pamplona y Elizondo*<sup>21</sup> y que el pintor de cámara de Fernando VII no había encontrado justa.

Pintores eran los promotores de *El Artista*. Y como pintores piensan y ejercen. La revista nace y se piensa en la casa madrileña, en el palacio, mejor dicho de José de Madrazo, en su finca del Tívoli, al lado del establecimiento litográfico. Allí se imprimen las litografías, pero para la impresión de las entregas de la revista se recurre a la imprenta de Sancha. La distancia entre el Establecimiento Litográfico y los talleres de Sancha, marca asimismo una relación entre imagen y literatura. Procesos de impresión separados que nos plantean un problema. ¿Es literatura ilustrada? ¿O es pintura con texto? ¿Cuál es el elemento dominante de esa relación?

En otros momentos, en otras obras, esta pregunta no es necesario plantearla. En los trabajos de Botrel sobre las ilustraciones de la primera edición de *La Regenta* (1998), de Gutiérrez Sebastián sobre las dos novelas ilustradas de Pereda, *El sabor de la tierruca* (2000) y *Al primer vuelo* (2003), en el de Penas (2005) acerca de *Insolación y Morriña* de Pardo Bazán, en los de Arencibia (2008) y Troncoso (2008) sobre los *Episodios Nacionales* de Galdós, en el de Ayala Aracil (2008) sobre la edición ilustrada de *El Doncel de Don Enrique el Doliente*, en el de Rubio Cremades (2008) sobre las ilustraciones de *Los españoles pintados por sí mismos*, no hay duda de que la literatura es el germen, el motivo, la causa de la obra gráfica: los ilustradores trabajan sobre una obra preexistente (Larra, Pardo-Bazán, Galdós, Mesonero) o se ponen de acuerdo con el autor literario, a cuyo servicio se ponen para ilustrar la narración (Clarín, Pereda).

<sup>21</sup> Estas son las palabras que Conde de Campo Alange que irritaron a José de Madrazo:

«El pintor observa los objetos que contiene la naturaleza, los combina en grupos más o menos complicados, varía a veces sus formas y sus colores, dándoles las de otros objetos, pero siempre copia. Sus creaciones, ininteligibles para los hombres vulgares, no son sino la pintura fiel de un tipo que existe o ha existido, una imitación de cosas que han visto sus ojos o que su imaginación le representa con todos sus colores.

El poeta es un pintor. Al dibujante pertenecen el exterior, las formas materiales, las propiedades visibles de los objetos, las impresiones que en nuestro físico estampan las pasiones, el prestigio de la luz y del colorido. El poeta se apodera del interior, penetra los misterios, lee en el alma, pinta lo invisible, da formas a lo que no las tiene, presenta al hombre desnudo de la corteza exterior y aprecia justamente sus acciones, no por los resultados, sino por la intención que presidió en ellas; en una palabra, analiza y pinta las causas cuyos efectos materiales copia el pintor. Para esto observa continuamente el corazón humano, se observa a sí mismo: ésta es la ocupación que llena su existencia. Estudia y copia» (Rodríguez Gutiérrez: 2008b: 171).



No sabemos si fue ésa la forma de relación entre pintura y literatura en el caso de la revista que estamos estudiando. Pero no parece probable, viendo que el movimiento impulsor de la revista y, al fin y al cabo, su fuente de financiación viene de la familia Madrazo. Y menos aún cuando examinamos la colección completa de la revista y vemos que muchos de los grabados viven en una situación de independencia casi completa con respecto al texto. En este caso la distancia entre la imprenta de Sancha y los talleres de litografía de la casa de José de Madrazo van a originar también una distancia en cuanto al desarrollo de ambas manifestaciones artísticas

Veamos, por ejemplo, la litografía de Federico de Madrazo (figura 1) que aparece con el título de *Un romántico*, el mismo título que lleva un texto de Eugenio de Ochoa. Más que ilustración de un texto literario nos encontramos aquí con la materialización de la imagen que ambos jóvenes tienen del romántico ideal, uno a través del texto y otro a través del dibujo. Pues Ochoa apenas dice nada de la apariencia física del romántico que presenta en la revista, y tan sólo invita al lector a que «mire en su frente arada por el estudio y la meditación; en su grave y melancólica fisonomía, donde brilla la llama del genio» (*El Artista*: 1981: 36) Nada más hay de apariencia física en el texto de Ochoa. Es más, la propia redacción del texto parece ponerse al servicio de la pintura: «en este número de nuestro *Artista* hallará uno el curioso lector que presentamos como tipo en su género» (*idem*).

Si analizamos la figura del romántico que Madrazo nos presenta rápidamente podemos ver las conexiones y semejanzas con uno de los retratos literarios más citados de la época romántica: el del sobrino romántico del *Curioso Parlante*:

Quedó, pues, reducido todo el atavío de su persona a un estrecho pantalón que designaba la musculatura pronunciada de aquellas piernas; una levitilla de menguada faldamenta, y abrochada tenazmente hasta la nuez de la garganta; un pañuelo negro descuidadamente anudado en torno de ésta, y un sombrero de misteriosa forma, fuertemente introducido hasta la ceja izquierda. Por bajo de él descolgábanse de entrambos lados de la cabeza dos guedejas de pelo negro y barnizado, que formando un bucle convexo, se introducían por bajo de las orejas, haciendo desaparecer éstas de la vista del espectador; las patillas, la barba y el bigote, formando una continuación de aquella espesura, daban con dificultad permiso para blanquear a dos mejillas lívidas, dos labios mortecinos, una afilada nariz, dos ojos grandes, negros y de mirar sombrío; una frente triangular y *fatídica*. (Mesonero: 1993: 209)

En el grabado de Federico de Madrazo vemos el «estrecho pantalón», la levitilla «abrochada tenazmente hasta la nuez de la garganta», las «guedejas de pelo negro y barnizado, que formando un bucle convexo, se introducían por bajo de las orejas, haciendo desaparecer éstas de la vista del espectador»... Tal parece que Mesonero, que compone su artículo en 1837, cuando *El Artista* ya ha desaparecido, tiene a la vista el dibujo de la revista madrileña. Pero no es Mesonero el único que nos presenta la imagen satirizada de un romántico.

Mucho menos conocido es este otro retrato que Basilio Sebastián Castellanos, *El Tío Pilili*, nos presenta en un cuento, *Todos son locos*, publicado en una revista de breve vida, el *Observatorio Pintoresco*:

Al extremo opuesto, un joven daba vueltas arriba y abajo, [...] su cabeza, a fuer de pelleja de aseada merina antes de la esquila, dividida en su centro por una raya que figuraba el camino que se abriera a los israelitas por medio del Mar Rojo, dejaba caer, sirviendo de manta a las orejas que se abrigan de la intemperie, abundantes vellones que unidos a largas y pobladas patillas que se extendían por bajo de la barba dejando su diminuta cara entre paréntesis; un bigote que apenas contara una docena de cerdas le asemejaban al gato o al ratón, al paso que una perilla que le llegaba hasta el pecho le daba el carácter del Papa Sixto V o del portero de una cartuja. Una levita con faldetas de a cuarta coronaba unos pantalones que parecían, en lo ajustado, la piel que cubriera aquella máquina viva, si su tirantez no diera a conocer que el hombre se sujeta por su gusto a menos libertad que le concede la naturaleza. Un pedazo de tela de diez varas de largo, anudada a la garganta, sostenía un largo cuello blanco que caía hacia los lados como valona de inclusero y cubrían sus muñecas unos medios cucuruchos de papel plegado en figura de vuelillos de alguacil de Felipe IV. (Castellanos: 1837: 27)

Aquí aparece de nuevo el estrecho pantalón que antes hemos mencionado, se menciona los puños vueltos, presentes en el grabado de Federico de Madrazo, y se insiste en el peinado, que con todas las exageraciones caricaturescas que vienen al caso es muy semejante al del sobrino de Mesonero. El texto de Castellanos es de 1836, posterior al grabado, y anterior al del *Curioso Parlante*. La proximidad de fechas de las tres representaciones del romántico (grabado, 1835, y los textos, 1836 y 1837) nos prueban que se está retratando una moda de la época. Moda que Larra conoció bien puesto que en varios artículos suyos hace referencia al pantalón *colán*, que era el nombre que se daba a esos estrechos pantalones derivados de los de los soldados de caballería: «¿Conoces a aquel señorito que gasta su caudal en tiros y carruajes, que lo mismo baila una mazurca en un sarao con su pantalón *colán* y su clac, hoy en traje diplomático, mañana en polainas y con chambergo, y al otro arrastrando sable, o en breve chupetín, calzón y faja?» («Carta a Andrés, escrita desde las Batuecas por el Pobrecito hablador». *El Pobrecito hablador*, 3 de septiembre de 1832) «Después de haber presidido al cúmulo de pequeñeces indispensables, al lado de las cuales nada es un corazón recto, una alma noble, ni aún una buena figura, es decir, después de haberse proporcionado unos cuantos fraques y cadenas, pantalones *colán* y *mi-colán*» («La sociedad». *Revista Española*, 16 de Enero de 1835). Y el propio Larra, que siempre tuvo pujos de dandismo, no debió de ser ajeno por completo a esa moda: recordamos que en el convite que le hizo el *Castellano Viejo*, una criada atolondrada vierte una fuente con grasa que «desciende, como el rocío sobre los prados, a dejar eternas huellas en mi pantalón color de perla». Ese pantalón color de perla, que lleva el elegante Larra, lo podemos contemplar también en la imagen del romántico que nos ha legado Federico de Madrazo

Un romántico que es, evidentemente, un «hombre a la moda». Al describirlo Mesonero y Castellanos repiten una sátira que viene produciéndose desde el siglo XVIII, las críticas a los jóvenes que siguen las modas, casi siempre llegadas de París: currutacos, petimetres, eruditos a la violeta, lechuguinos... los nombres han sido varios. Con este último nombre, lechuguinos, son satirizados en una obra de teatro, *Aviso a los lechuguinos*, de 1826 y nunca representada. Según nos informa el anónimo autor, «un eclesiástico amante de su patria» como reza la portada del libro, los lechuguinos son la última especie de las infinitas modas que llegan de Francia y corrompen el espíritu español. En la amplia presentación de la obra hay un curioso y amplio estudio sobre los trajes de moda que muestran la variabilidad de la moda masculina y la importancia que esta moda tenía entre la juventud de la época: la «juventud extraviada» a la que quería «avisar» el autor del *Aviso a los lechuguinos*.

Un eslabón más de esa juventud extraviada es la que publica *El Artista* y que ofrece, orgullosamente la estampa de Madrazo como imagen del romántico: «Inútil sería buscar entre gente no joven partidarios del romanticismo; entre la juventud estudiosa y despreocupada es donde se hallarán a millares». Así dice Ochoa en el texto que acompaña al dibujo. La contrafigura de ese romántico es el clásico: «porque no se nos acuse de predilección e injusticia, pronto expondremos también a los ojos del público, en una de nuestras láminas, el bello ideal de la especie clasiquista». Son de nuevo palabras de Ochoa, pocas líneas después de proclamar que sólo pueden ser románticos los jóvenes. Se anuncia aquí la aparición de una nueva estampa, que no llegó hasta la entrega XXI, acompañada de un célebre texto de Espronceda: «El pastor Clasiquino».

Pero más que establecerse un diálogo y una correspondencia entre el texto de Espronceda y el grabado en el que Federico de Madrazo nos muestra a Clasiquino (figura 2), nos encontramos aquí con una especial relación de ambos dibujos. El romántico está en un interior que se presume urbano, Clasiquino al aire libre; el romántico en pie, Clasiquino sentado; el romántico erguido y con apariencia vigorosa, Clasiquino apoyado en su bastón, encorvado y con aspecto de cansado; el romántico, reflexivo, Clasiquino, dormido; el romántico rodeado de libros y cuadros, Clasiquino de ovejas; el romántico viste una entallada casaca y Clasiquino un abrigo informe que arrastra por el suelo al sentarse; el romántico pantalón largo y ajustado, Clasiquino calzón anudado bajo la rodilla, y medias altas; el romántico a cabeza descubierta, Clasiquino con sombrero de copa; el romántico joven, Clasiquino viejo; el romántico, a la moda, y Clasiquino, no.

El texto de Espronceda, irónica caricatura de Gómez Hermosilla, no explica la imagen de Madrazo, ni la imagen de Madrazo tiene relación significativa con el texto; más bien el grabado de Madrazo ha sido el pretexto para que Espronceda publique su texto y ambos, pintor y escritor, se burlen de los clasicistas pasados de moda.

¿Y quiénes son estos jóvenes a la moda, que tanto empeño ponen en burlarse de los viejos clasicistas? Los más decididos y arrojados, según nos dice Pedro de Madrazo, de los tertulianos de José de Madrazo, presentes en «las reuniones de artistas y literatos románticos de que era teatro la morada de D. José de Madrazo, padre del que esto escribe, rica en objetos de arte de toda especie, esto es, en colecciones de cuadros, estampas, dibujos originales y libros, que alcanzaron verdadera celebridad. Allí trató Carderera a Lista, Ochoa, Larra<sup>22</sup>, Espronceda, Ventura de la Vega, Serafín Calderón, José Bermúdez de Castro, Bretón, Gil y Zárata, etc. De aquellas reuniones salió la idea de publicar un periódico que fuese como el portaestandarte de la nueva escuela. Y entonces salió a luz, dirigido y redactado por los más decididos de aquella falange—pues no todos se declararon románticos desde luego— *El Artista*, verdadero despertador del genio español moderno, antes aletargado.» (Madrazo: 1882a: 109)

Ya conocemos los antecedentes familiares de los dos hermanos Madrazo, hijos del pintor de cámara de Fernando VII, hábil trepador en el escalafón del poder del absolutismo, y hábil para mantenerse cuando Fernando VII era ya historia. Ni Federico ni Pedro fueron hijos rebeldes ni desobedientes, y la correspondencia publicada da testimonio de que estando ambos hermanos en París, ya muerto y enterrado *El Artista*, el padre seguía vigilante la educación de sus hijos, y de que estos manifestaban un gran respeto hacia las instrucciones de su padre. Pedro, prudentemente, recurrirá a sus amigos para ocultar a sus padres que en París seguía dando rienda suelta a sus aficiones literarias (Madrazo y Kuntz: 2004:16). El otro gran mantenedor de la revista, Eugenio de Ochoa, era hijo (aunque oficialmente sobrino) de Sebastián de Miñano, primero afrancesado y luego acérrimo absolutista que había hecho carrera en la corte de Fernando VII, codeándose con José de Madrazo. La amistad entre ambos personajes pronto se convertiría en relación familiar, pues Eugenio de Ochoa se casó con una hija de José de Madrazo.

Es decir que el clan de los Madrazo, que a lo largo del XIX iba a dar muestras de su capacidad de ocupar espacios de poder, de su disposición a aniquilar a todos sus adversarios y de su voluntad de ejercer una auténtica dictadura sobre la pintura y la crítica de arte, era el núcleo fundacional, pic-

<sup>22</sup> ¿Estaba Larra, en verdad, en esas reuniones? No sería la primera vez que los Madrazo utilizaban su nombre para atribuirse méritos. En la introducción a una nueva aventura editorial de 1847, la revista *El Renacimiento*, se recuerda a aquellos colaboradores de *El Artista* que no pueden participar en la nueva revista porque ya han muerto; en concreto se nombra a tres: Espronceda, Campo-Alange y... Larra. Aquí los directores de *El Renacimiento* hacen trampa, puesto que el nombre de Larra sale a relucir para dar una respetabilidad literaria aún más alta a *El Artista*; hay que recordar que *Fíguro* nunca afirmó nada en dicha revista. Pero ya habían pasado once años, los recuerdos se habían difuminado y el nombre de Larra, ya por entonces de considerable prestigio, ennoblecía aún más los méritos de *El Artista*. (Rodríguez Gutiérrez: 2004: 79).

tórico, literario e intelectual del *Artista*. Bueno es recordar que ese clan actuó en repetidas veces de forma coordinada, que promovió muchas actividades, siempre beneficiándose de ellas y que no se caracterizó nunca por la generosidad ni por la filantropía, sino por la defensa y promoción, recurriendo a casi cualquier medio, de sí mismos y de los suyos<sup>23</sup>.

Porque tampoco es posible obviar el hecho de que la revista (cuya historia económica no nos es conocida) fue la plataforma de lanzamiento de Federico de Madrazo (que contaba diecinueve años cuando apareció *El Artista*), autor que, como ya hemos comentado con anterioridad firma cuarenta y un láminas, mientras que el segundo colaborador más asiduo, Carlos Luis de Ribera (de la misma edad que Federico de Madrazo), sólo llega a la mitad, veinte. Y ambos hijos de pintores de cámara de Fernando VII, amigos los hijos y amigos los padres. En cuanto a composiciones literarias y críticas, allí hicieron sus primera ramas Ochoa (también de diecinueve años) con setenta y tres colaboraciones, futuro yerno del dueño del Tívoli, y Pedro de Madrazo (dieciocho años), el otro hijo de José de Madrazo que participó en la revista, con veintisiete.

Los otros colaboradores asiduos del *Artista* fueron Santiago de Masarnau (veintinueve años), que se ocupa de cuestiones musicales, con veinticinco artículos; José Negrete, conde de Campo-Alange (veintidós años), con doce; Jacinto de Salas y Quiroga (veintiún años), autor de once colaboraciones, José de Espronceda (veintiséis años), que firma en la revista nueve veces; José Bermúdez de Castro (veintiocho años), Luis de Usoz y Río (veintinueve años) y Valentín Carderera (con treinta y ocho años el mayor del grupo), con siete artículos cada uno, y José Zorrilla (sólo diecisiete años) con seis.

---

<sup>23</sup> La sintonía con la que trabajaban, en provecho mutuo, todos los componentes de la familia Madrazo, se puede ver, por ejemplo con motivo de la exposición de la Academia de San Fernando de 1842. Tras la exposición un articulista anónimo, atacó duramente a Antonio María Esquivel, gran triunfador de la exposición, mientras que ensalzaba sobre todos los demás cuadros los presentados por Federico de Madrazo y José de Madrazo. Álvarez Lopera que ha estudiado a fondo (1996) esta exposición y la polémica que surgió posteriormente entre Esquivel y el articulista anónimo, revela que este último no era otro que Pedro de Madrazo, que se emplea a fondo y con muy pocos escrúpulos para defender la obra de su padre y su hermano. Indica Álvarez Lopera que la razón de este ataque era el creciente favor del público hacia las obras de Esquivel, y en menor medida de Gutiérrez de la Vega, éxito que los Madrazo no deseaban porque pondría en peligro el papel hegemónico de la familia. La hostilidad hacia Esquivel venía ya desde 1837 cuando Salas y Quiroga, amigo y aliado de los Madrazo, censuró directamente, desde su revista *No me olvides*, a Esquivel y Gutiérrez de la Vega, a quienes consideraba «culpables» de querer restablecer una escuela pictórica, la sevillana, justamente desaparecida. En la polémica que se estableció en las páginas del *Corresponsal* entre Esquivel y Pedro de Madrazo bajo la capa del anónimo, un indignado Esquivel, que sabía muy bien quiénes eran sus enemigos, acusó a su contrincante de ser «un ciudadano pariente o amigo de ciertos artistas a quienes quiere preconizar y para ello elige como medio más oportuno el deprimir a otros».

Estos «jóvenes rebeldes» van haciendo desfilar por la revista una galería de personajes ilustres a los que se dedica un texto y un retrato. Son en total veintinueve láminas con los retratos de diferentes personajes, entre las que brillan con luz propia las diecinueve firmadas por Federico de Madrazo, que a sus diecinueve años ya anunciaba al portentoso retratista que iba a dominar la pintura española durante años<sup>24</sup>. Si esta galería de personajes representa a los españoles más ilustres e importantes de España en el campo de la cultura, la literatura y las artes, según los criterios de los jóvenes románticos, «más decididos de aquella falange» como decía Madrazo, no cabe duda de que llama la atención la devoción que estos jóvenes tiene hacia la generación de sus mayores.

En efecto, en el campo de las artes, si exceptuamos a dos pintores, Velázquez y Murillo y un arquitecto, Juan de Herrera, que florecieron en otra época de España, la galería de *El Artista* más bien parece la plana mayor del arte neoclásico español: dos escultores que se inscriben totalmente en ese movimiento: Esteban de Agreda (1759-1842) y José Álvarez Cubero (1768-1827); cuatro arquitectos a los que le pasa exactamente lo mismo: Juan de Villanueva (1739-1811), Isidro González Velázquez (1765-1829), Juan Miguel de Inclán (1774-1852) y Custodio Teodoro Moreno (1788-1854)<sup>25</sup>. En cuanto a los pintores, aparecen cinco, el mayor de ellos, Francisco de Goya (1746-1829) y el más joven... José de Madrazo (1781-1859). En el medio Vicente López (1772-1850), José Rivelles (1778-1835) y Juan de Ribera (1779-1860). Si estos eran los modelos que proponían los más decididos de aquella falange romántica que dio origen al *Artista*, si José de Madrazo era el representante de la joven pintura española, habría que hablar mucho de las características de ese romanticismo, al menos en lo que se refiere a las artes plásticas<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> C. Pamaroli firma los retratos de Juan de Herrera, Calderón de la Barca y José Álvarez; Carlos Luis de Ribera los de Murillo, Esteban de Ágreda y su padre, Juan de Ribera; Morales es autor de los retratos de Ercilla y de Lope de Vega, José Avrial de Fernando de Herrera y un autor anónimo retrata a José Rivelles. Federico de Madrazo retrata a Velázquez, Juan de Villanueva, Francisco Martínez de la Rosa, Ángel de Saavedra, Juan Nicasio Gallego, Telesforo Trueba y Cossío, Manuel Bretón de los Herreros, Manuel José Quintana, Concepción Rodríguez (la única mujer retratada en *El Artista*), Francisco de Goya, Vicente López, José de Madrazo (uno de los mejores retratos de la serie), Alberto Lista, Isidro González Velázquez, Antonio García Gutiérrez, Santiago de Masarnau, Ramón Carnicer, Juan Miguel de Inclán y Custodio Teodoro Moreno.

<sup>25</sup> Que cultivó también la literatura, destacando como autor teatral propagandista del absolutismo y defensor acérrimo de Fernando VII. (Freire López: 1994: 35).

<sup>26</sup> Pedro de Madrazo certificó, años más tarde que la selección de retratos del *Artista*, obedecía ala intención e presentar los más importantes artistas del momento, los más dignos de imitación: « Hemos presentado a la veneración de nuestros contemporáneos las semblanzas de los preclaros artistas y literatos de los siglos pasados, [...] y las de muchos genios que honran hoy u honraban poco ha el parnaso español y el estadio de nuestras artes plásticas, como D. José Álvarez, Martínez de la Rosa, D. Ángel de Saavedra, duque de Rivas; D. Juan Nicasio Gallego, D. Telesforo Trueba y Cossío, D. Manuel Bretón de los Herreros,

De entre todos estos retratos, puede hacerse especial mención a dos, ambos firmados por Federico de Madrazo y que representan a dos montañeses: su padre, José de Madrazo y el escritor Telesforo de Trueba y Cossío.

El retrato de José de Madrazo (figura 3) atrapa inmediatamente la atención del contemplador. En la serie de efigies que Federico de Madrazo hace desfilar por las páginas del *Artista*, vemos que en la mayoría de las ocasiones la mirada de los retratados no está dirigida hacia los que contemplan el retrato. Martínez de la Rosa mira de soslayo y hacia abajo, Ángel de Saavedra fija la mirada en el cielo, hacia la derecha de los lectores de la revista, la misma dirección que Trueba y Cossío aunque éste parece perdido en su ensueño, lo mismo que Quintana que medita, perdida la mirada a la izquierda del espectador; hacia el cielo, con trágico gesto, dirige su mirada Concepción Rodríguez, la actriz, y así otros muchos. José de Madrazo, en cambio, sentado en un sillón mira directamente al espectador. No hay en él meditación, ni ensoñación, ni el gesto bonachón de Vicente López, ni la afectada espiritualidad de Santiago de Masarnau. En esa mirada está toda la fuerza del personaje, la determinación, la voluntad, la dominante personalidad. Delgado, casi ascético, contrasta con la galería de artistas bien alimentados que comparten con él las páginas del *Artista*, las aulas de la Academia y la salas de la corte. Aparece sentado, en una silla que es una suerte de trono (la mayor parte de los retratos son bustos) con un immaculado chaleco blanco, la mano de dedos largos y finos en posición de sostener un pincel y al cuello la cruz de la orden de Isabel la Católica, condecoración creada por Fernando VII, y que José Madrazo fue de los primeros en obtener. Una postura regia para este rey de los pintores.

Trueba y Cossío (figura 4) aparece retratado con motivo de un artículo que le dedica Eugenio de Ochoa, ante la noticia de su muerte, «con la cabellera alborotada, mostachos de miliciano y el mirar melancólico de los que presienten el fin próximo» (García Castañeda: 1978: 13). Pero más que el retrato en sí mismo lo que es significativo es el interés que Trueba y Cossío despierta en los redactores de *El Artista*. Como ellos ha vivido fuera de España, como ellos conoce otros idiomas, como ellos es cosmopolita. No podemos olvidar que en París, antes de la publicación de *El Artista*, Ochoa y Federico de Madrazo, pensionados por Fernando VII conocieron, trataron y se hicieron amigos de otro joven, que luego fue destacado colaborador de la revista: el Conde de Campo Alange, José Negrete (Aymes: 2008: 191), también de familia de origen montañés, como los Madrazo, e hijo de un afrancesado emigrado en Francia<sup>27</sup>. Con

---

D. Manuel José Quintana, la Concepción Rodríguez, Goya, D. Vicente López, D. José de Madrazo, D. Alberto Lista, D. Isidoro Velazquez, D. Juan Ribera, D. José Rivelles, D. Antonio García Gutiérrez, D. Santiago de Masarnau, D. Esteban de Agreda, D. Ramón Carnicer, D. Juan Miguel de Inclan, D. Custodio Moreno. (Madrazo: 1882b: 7).

<sup>27</sup> Su padre, Fco Javier Negrete y Adorno fue nombrado Virrey de Navarra por José Bonaparte, José Negrete pasó la mayor parte de su infancia y adolescencia en Francia.

la reunión en París de esos tres jóvenes se cumple, una vez más, una ley no escrita en nuestra historia del XIX que dice que afrancesados y absolutistas acaban siempre confluyendo, colaborando y confundándose.

Pero volvamos, por un momento, a la imagen del romántico que litografió Federico de Madrazo. Una imagen que es proclama, estandarte, de esos jóvenes que eran los impulsores de la revista. Walter Benjamin, en su *Pequeña historia de la fotografía*, acuñó el concepto de imagen dialéctica<sup>28</sup>, la diferencia entre la significación de la imagen en el momento en que se crea y la significación que adquiere ante el contemplador, tras el paso del tiempo. La idea no deja de ser muy parecida al «horizonte de expectativas» de Hans Robert Jaus. En el grabado del romántico del que venimos hablando ese concepto de imagen dialéctica, ese horizonte de expectativas también está presente, de manera que nos podemos plantear la contemplación de este dibujo como hecho estético desprovisto de significación sociocultural, si lo incardinamos mentalmente en nuestra actualidad, o por el contrario podemos reconstruir, en cuanto nos sea posible, las circunstancias en las que Madrazo, el joven grabador lanzaba esta imagen. Retrocedamos pues a ese momento. Es la tercera entrega de la revista y Ochoa en su texto y Madrazo en su litografía presentan su modelo de joven: «así somos los románticos» se entiende tras esa imagen y ese texto, «así somos los autores de esta revista, así nos presentamos al público como futuro de este país y de esta cultura». ¿Y como son, como se presentan sí mismos? Cultos, adinerados, cosmopolitas y a la moda.

Exactamente lo que fue Telesforo de Trueba, que «por su cosmopolitismo fue un extranjero en su patria» (García Castañeda; 1978:351), que tuvo amplia formación cultural, situación económica privilegiada, y que fue siempre un dandy<sup>29</sup>, un hombre a la moda.

Muy importante este último elemento: Madrazo hace una reivindicación positiva de la moda de la que van a burlarse, por esos mismos años Mesonero Romanos y Basilio Sebastián Castellanos y que Larra va a calificar como otra de las falsedades de la sociedad, en un artículo, *La sociedad*, estrictamente contemporáneo a *El Artista*. Mediante esa imagen los redactores de *El Artista* demuestran no compartir esas burlas a la moda: al fin y al cabo ellos sienten esa moda como una de las características de su grupo de élite. Como indica Joaquín Álvarez Barrientos: «Diferenciarse por el vestido o por el aspecto fue un modo de más de hacerlo, de separarse de los otros, pero a la vez era el medio de cohesionar a un grupo, a una tendencia de artistas, que tomaba conciencia de su entidad, de su diferencia, entre otras cosas por el hecho de que los que visten de la misma manera tienen un comportamiento similar» (2002: 32). La identificación de apariencia física, de moda y de corriente li-

<sup>28</sup> Véase Luelmo Jareño (2007).

<sup>29</sup> Para esa característica de la personalidad de Trueba y Cossío, particularmente en su estancia en Londres, véase García Castañeda, 1978, pp. 80-82.



teraria que el grupo del *Artista* pretendía, se hace indudable cuando Pedro de Madrazo, en 1882, al hacer aparecer en persona a la encarnación de la revista *El Artista*, vuelve a utilizar los elementos de vestuario que ha establecido su hermano Federico en la litografía de «Un Romántico». El personaje está ya muy dañado por la edad, pero los elementos fundamentales de identificación siguen en pie:

Su figura, aunque momificada, no aterra; hay en ella cierta elegancia del tiempo pasado, que interesa y previene en su favor. Lleva frac color de bronce, todo abrochado, lacia y lustrosa melena, cuello y puños vueltos, cubierta la mitad del aristocrático pie con un bien ceñido botín de tela cruda; su rostro de calavera conserva cierta expresión de varonil melancolía: su diestra huesosa sostiene una deslumbradora bandera de brocado, en que se lee esta divisa: EL ARTISTA, 1834: PINTURA, ESCULTURA, ARQUITECTURA, POESÍA, MÚSICA, ¡GUERRA AL FALSO CLASICISMO! ¡HONOR AL GENIO LIBRE, A LA TRADICIÓN, AL CRISTIANISMO! (Madrazo: 1882b: 7).

Han pasado cuarenta y ocho años, pero el *Artista* y sus autores siguen identificándose con el frac abrochado, el cuello y los puños, la melena, el botín... Moda que es identificación y proclama de pertenencia a una élite. Esa élite es la que lleva a cabo el verdadero romanticismo y los que no pertenecen a esa élite no son, consecuentemente, verdaderos románticos<sup>30</sup>.

Veamos por ejemplo otra presencia de esa idea de élite: la portada del primer número del *Artista*, obra de Carlos Luis de Ribera (figura 5). Si contemplamos esa lograda litografía nos encontramos con una de los tópicos del romanticismo: la preferencia por el arte gótico, pues el grabado nos presenta un arco ojival, perfecta representación de ese estilo. Un arte gótico ya florido, si vemos la intrincada decoración de ese arco, y que lo mismo puede denotar la ignorancia arquitectónica del pintor que la creatividad del mismo ya que esa decoración con aspecto floral<sup>31</sup> no parece pertenecer a ningún de-

<sup>30</sup> Un elemento más de esa importancia de la moda como elemento de identificación literaria es la presentación que hace Madrazo, en ese mismo artículo, del *Semanario Pintoresco Español*. La figura que representa el periódico (un retrato transparente de Mesonero Romanos) muestra con claridad la diferencia entre una y otra revista: «Personaje regordete, de semblante placentero, con anteojos de oro y airecillo burlón» (Madrazo: 1882b: 8). Por cierto que Madrazo no ha olvidado las críticas que hizo al *Semanario* en el *No me olvides* de 1837 (véase nota 16), y cuando, unas líneas más abajo, el *Semanario* se ufana de sus grabados, el *Artista* le interrumpe para decirle acremente: «¡Alto ahí! Los dibujos de sus primeros grabados de V. fueron tan ridículos, que no hay pintador de tablillas de burras de leche y panderetas que los haga peores. Testigo, la portadita gótica de su tomo primero, digna de cualquiera confitería de la feria de Madrid».

<sup>31</sup> Un gran número de románticos españoles se adhirieron con entusiasmo a la teoría que estuvo en boga desde finales del XVII sobre el origen vegetal y orgánico del arte gótico. De esta manera se recogía el simbolismo religioso de los templos drúidicos de los bosques dentro de las catedrales góticas. Los árboles del bosque sagrado se convertirían en los pilares de la iglesia y las ramas entrecruzadas en las ojivas. La teoría cobró fuerza en nuestro

sarrollo conocido del gótico (y sin duda hubiera hecho las delicias de J. R. R. Tolkien que hubiera podido utilizarla sin problemas para una ilustración de *El Señor de los Anillos*). Ese arco tan profusamente decorado se abre en un muro que, se supone, puede pertenecer a otro de los grandes tópicos románticos: el castillo. El arco del muro del castillo enmarca un sol naciente que ilumina un desértico paisaje: el exterior del castillo. El autor de la litografía, el pintor, Ribera, se sitúa a sí mismo en el interior del castillo: los autores de la revista están dentro de esa fortaleza. Están dentro del castillo, son la aristocracia, los que gobiernan, los que dirigen, los excelsos. ¿Qué representa ese castillo en donde se sitúan el núcleo de colaboradores del *Artista*? ¿Tal vez esa finca del Tívoli donde se reunían esos retoños del absolutismo, bajo la paternal vigilancia (quien sabe si con el paternal impulso, pero desde luego con la paternal financiación) del pintor de cámara de Fernando VII? ¿O será tal vez un espacio ideal, en donde se reunirían los artistas que anuncian el futuro romanticismo, que son retratados en la *Galería de Honor de El Artista*? Recordemos que entre esa selecta galería se cuentan Ésteban de Ágreda (escultor de cámara de Carlos IV, y Director de la Academia de San Fernando con Fernando VII), José Álvarez Cubero (escultor de Carlos IV), Juan de Villanueva (arquitecto real desde Carlos III en adelante), Isidro González Velázquez (que también fue arquitecto de los reyes de España), Juan Miguel Inclán Valdés (director de la escuela de arquitectura por nombramiento de Fernando VII), Custodio Teodoro Moreno (otro arquitecto de Fernando VII, fervoroso absolutista), Vicente López (pintor de cámara de Fernando VII), José Ribelles (masón y afrancesado arrepentido y pintor de cámara de Fernando VII), José Ribera (pintor de cámara de Fernando VII) y el más joven de todos ellos, José de Madrazo, de quien ya hemos hablado. Artistas de corte y de academia, pues todos ellos eran profesores de la Academia de San Fernando<sup>32</sup>: esos eran los modelos del *Artista*. Unos modelos que no se pueden calificar, precisamente, de revolucionarios.

Los pintores que colaboraron en el *Artista* no abominan, como hemos visto, de la generación anterior. Es más, la respetan y reverencian, poniéndolos como ejemplo (y más, sin duda, cuando estaban aprovechando un Establecimiento Litográfico que otros jóvenes creadores sin esas buenas relaciones no hubie-

---

país con la obra de Isidoro Bosarte, *Viaje artístico a varios pueblos de España* (1804). Entre los escritores que defendieron con más contumacia esta interpretación se cuentan Pablo Piferrer y José Amador de los Ríos. (Véase Panadero Peropadre: 1994) La decoración semivegetal del pórtico gótico de Ribera parece influida por esta teoría.

<sup>32</sup> Navarrete Martínez (1999) relata pormenorizadamente la historia de la Academia de San Fernando en la primera mitad del XIX, que es, al mismo tiempo, la historia de las maniobras, las intrigas y la conquista del poder de José de Madrazo. Por cierto que entre los colaboradores habituales de Madrazo en la Academia de San Fernando están varios de los retratados en las páginas del *Artista*: Juan Nicasio Gallego, Esteban de Ágreda, José Álvarez Cubero, Juan Miguel Inclán Valdés, Isidro González Velázquez...

ran visto ni de lejos). Fuera ya de proclamas de renovación, romanticismo y otras cosas semejantes, la contemplación de las láminas que van ilustrando las sucesivas entregas de la revista nos permite darnos cuenta de que hay en ella una propuesta deliberada de una estética romántica muy concreta: la misteriosa, lúgubre y nocturna, medieval, fantástica y sobrecogedora. Los tres pintores principales del *Artista*, dentro de esta corriente son Elena Feillet, Carlos L. de Ribera y Federico de Madrazo.

Antes hemos mencionado ya a Ribera y Madrazo como pintores. Elena Feillet, de quien no tenemos apenas datos, sólo firma cinco láminas del *Artista*, pero entre esa cinco hay dos que se cuentan entre las más bellas de la colección y entre las más representativas de esa imagen romántica. Son las láminas que ilustran dos poemas: *La Canción del Pirata* de Espronceda y *El Monasterio* de Ochoa.

La ilustración de *La Canción del Pirata* (figura 6) presenta una visión lejana del capitán cantando en la popa de su navío. Como es costumbre en el *Artista*, al pie de la lámina se cita el texto que se ilustra: *Y va el capitán pirata / cantando alegre en la popa / Asia a un lado, al otro Europa / y allá a su frente Estambul*. El cuadro es una muestra del dominio del dibujo de la autora que, fiel al poema, presenta la luna que rielas en el mar, mientras que al fondo del cuadro se adivinan los edificios de Estambul. Como va a ocurrir en otros cuadros de la colección de la revista madrileña, Feillet sacrifica la corrección a la estética y así añade al bergantín del pirata un tercer palo, al que además le pone una vela latina mientras que en resto de los mástiles unas enormes velas cuadradas arrastran al buque.

Pero más característica aún es la ilustración de *El Monasterio*, (figura 7) mediocre poesía de Eugenio de Ochoa, en la que el poeta, pasajero en la barca de un pescador, oye el lamento de amores de una novicia moribunda, aprisionada en un monasterio. La ilustración de Feillet recoge varios elementos del poema de Ochoa, incorpora otros no presentes y los estructura en una perfecta demostración de algunos tópicos de la iconografía romántica: como en el cuadro anterior la luna nocturna brilla con esplendor entre las nubes e ilumina la escena. En el centro la joven, envuelta en una blanca vestidura, con un velo tan transparente y ligero que de novia se dijera. Está tocando el arpa en una estancia inverosímil pero tan gótica como la portada del *Artista*, de Carlos L. de Ribera, de la que ambos hablamos: arcos ojivales, vidrieras y una barandilla que se abre sobre un mar en el que se entrevé la barca en la que escuchan la triste canción el pescador y el poeta. Es admirable la perfección técnica con la que se ha resuelto el transparente velo que flamea en el viento y la blancura de la figura que en el centro aparece, rodeada de oscuridad<sup>33</sup>. La pintura de Feillet tiene mucha más calidad, y más potencia significativa

<sup>33</sup> Para un análisis de la obsesión erótica romántica por la mujer, doliente enferma o moribunda, de blancas vestiduras véase Rodríguez Gutiérrez (2004: 252-258)

que la poesía de Ochoa y es un factor que va a tener mucha más incidencia que los versos del hijo de Miñano en crear esa imagen del romanticismo que tan asociada tenemos a lo que «es» el romanticismo básico.

Una imagen aristocrática, en tanto en cuanto, se aleja lo más posible del costumbrismo, de lo folclórico y de lo popular. Es muy perceptible la ausencia del costumbrismo en las páginas de *El Artista*, tanto en los escritos como en los grabados. Los Madrazo no comulgan con esa tendencia y Serraller y González García, en su prefacio a la edición facsímil de la revista (1981) llaman la atención sobre el desprecio que manifestaron en varias ocasiones hacia artistas como Leonardo Alenza, que tan importante iba a ser en el *Semanario*<sup>34</sup>. Su romanticismo, el de *El Artista*, es de clase alta y prefiere el gesto convulso de la muerte con tal de que sea una muerte elegante o misteriosa, la escena lúgubre y nocturna, la pose de la batalla, la presentación del mal... A este respecto es enormemente significativa la lámina de Carlos L. de Ribera (figura 8) en la que pone en imagen una escena de *El Moro Expósito*. Algunas entregas antes Eugenio de Ochoa ha hecho una semblanza del Duque de Rivas, pero ni en la entrega en la que aparece la estampa, ni en la anterior ni en la posterior hay la menor alusión a la obra de Rivas, ni al porqué de la ilustración. Se trata de una lámina para iniciados, para esos lectores que busca el *Artista*, que ya han leído *El Moro Expósito* y que por lo tanto no necesitan que se les explique ni que se identifique la escena. Los ilustradores y escritores de *Artista* buscan a sus iguales, a los que se sienten identificados en la lámina del romántico, y para ellos repiten en varias ocasiones ese tipo de lámina que aparece sin texto explicativo ni referencia textual explícita que la apoye, sino que se refieren a un texto ajeno a la revista que se supone conocido del editor, del grabador y del lector de la revista; una suerte de selección de los lectores para que sólo aquellos que estén al nivel requerido de cultura y conocimiento, de elegancia y moda, pueden llegar a disfrutar por entero de la revista.

Una vez más, en esta lámina sobre *El Moro Expósito* encontramos el ambiente gótico, nocturno y misterioso, en esa estancia sombría en donde Ruy Velázquez está meditando su crimen. En *El Caballero de Olmedo* (figura 9) de Federico de Madrazo (que ilustra un poema de su hermano Pedro que nada tiene que ver con la obra de Lope de Vega) una oscura escena destaca aún más el cadáver de la joven cuyas formas se transparentan a través del blanco vestido (una vez más ese erotismo de la muerte tan repetido). Nocturnidad y muerte nos encontramos también en la ilustración de Carlos L. de Ribera para el cuento *Ramiro* de Eugenio de Ochoa (figura 10); y más oscura, más fúne-

<sup>34</sup> A este respecto ni deja de ser significativo que en 1846, con los Madrazo gozando de un poder consolidado en la Academia, haya en la misma dieciséis profesores de pintura: diez en la sección de pintura de historia (entre los que están José de Madrazo, Federico de Madrazo, Juan de Ribera, Carlos L. de Ribera y Valentín Carderera) y sólo cuatro de paisaje y costumbres. (Navarrete Martínez: 1999: 61 y nota 22).

bre y más misteriosa aún es la ilustración para *Luisa*, de Eugenio de Ochoa, hecha también por Ribera (figura 11), en la que se representa el momento en que el fantasma de Arturo se descubre ante su amada Luisa<sup>35</sup>.

Tras este desfile de imágenes sombrías, volvamos al inicio de este artículo. ¿Es *El Artista* la revista más significativa del romanticismo español? Eso nos lleva a otra pregunta, cuya respuesta, no parece ser tan rotunda. ¿Es el romanticismo español, antes que nada y sobre todo, la imagen que se proyecta desde las páginas y desde las litografías del *Artista*? Es difícil contestar afirmativamente a esta pregunta cuando se piensa en fechas, colaboraciones y ausencias. Antes de la aparición del *Artista*, Larra, Estébanez Calderón y Mesonero Romanos son escritores ya conocidos, establecidos y que están llevando a cabo unas formas literarias distintas de las neoclásicas o ilustradas, con éxito y reconocimiento. Mucho antes de 1834, *El Europeo* ha publicado sus textos y manifiestos. Ramón López Soler es, en 1834, un novelista que ya ha publicado la mayoría de su obra. Martínez de la Rosa y el Duque de Rivas, a estas alturas, ya han tenido una amplia producción literaria. Mas bien el *Artista* fue una plataforma de proyección para unos jóvenes que se iniciaban en la literatura y en la pintura, y que plantearon, desde el principio, en una constante autopropaganda hacerse portaestandartes de una determinada modalidad del romanticismo, auxiliados de la formidable arma icónica que eran los talleres del Establecimiento Litográfico que José de Madrazo puso a su disposición. Esta apropiación de los derechos de propiedad del romanticismo fue mantenida por los Madrazo a lo largo de toda su vida:

Yo fui quien más cumplidamente llenó la santa misión de despertar en la adormecida sociedad española el amor a lo bello, a lo sublime, a lo ideal. Rompiendo las cadenas que esclavizaban la inspiración al culto de mentidas divinidades, yo

<sup>35</sup> Tanto el cuento de Ochoa como la litografía de Ribera, acusan la influencia de la célebre balada *Lenore* de Gottfried Burger. *Lenore* es una obra de culto y referencia para todos los románticos del continente y una de las obras de recepción mas amplia y rápida del XIX europeo, recepción a la que se han dedicado varios estudios (Juretschke: 1975-1976; Escobar: 1989 y Roas: 2006:128-131). Escrita en 1774, se publicaron al menos treinta versiones en inglés antes de 1892. En francés se realizaron aún más y es de destacar que cinco de ellas se deben al mismo autor, Gerard de Nerval, totalmente obsesionado con el poema. La balada cuenta la espera de Lenore a su amado Wilhelm, que no regresa a ella tras finalizar la Guerra de los Siete años. Por fin una noche llega Wilhelm, en un negro caballo y cubierto por una negra armadura. Wilhelm invita a Lenore a subirse a su caballo para casarse antes de que termine la noche y emprende con ella a la grupa un vertiginosa cabalgada en la que susurra incesantemente, «los muertos van de prisa». La cabalgada termina en un cementerio, donde fantasmas de todas clases salen a recibir a Wilhelm, que no es sino un esqueleto. En *Luisa*, relato que publicó Ochoa años después, en *Miscelánea de literatura, viajes y novelas* (1867) con el título de *Hilda*, la cabalgada termina, en la boca de una cueva, con la revelación de la condición de Arturo, y la huida de Luisa al interior de la caverna. Allí descubre el cadáver de Arturo, a quien llora su madre, una ondina. El cuento puede consultarse, en la versión que apareció en *El Artista* en Rodríguez Gutiérrez (2008: 243-249). Un excelente análisis del relato en Beser (1997).

di el grito de emancipación y descubrí al artista y al poeta nuevos y espléndidos horizontes en regiones donde nunca les consintieron penetrar la escuela y la rutina: yo puse ante sus ojos de manifiesto las inspiraciones bíblicas, las maravillosas creaciones de la Edad Media injustamente menospreciada, y el mundo fantástico del espiritualismo germánico, tan superior al Olimpo griego y romano. Mis timbres son haber dado a conocer esas nuevas y copiosas fuentes de poesía, haber devuelto sus laureles a Lope y a Calderón, haber introducido en mi patria el culto de los grandes genios nacidos en el seno del Cristianismo —Shakespeare, Schiller, Goethe, Walter Scott, Víctor Hugo— y abrir el camino a nuevos estudios literarios y artísticos, conquistando para sus cultivadores el aplauso de la sociedad moderna. Yo y los afiliados en esta santa empresa hemos dado el ejemplo de la nueva literatura y del arte nuevo bajo toda clase de formas: historia de las artes, poesía, novelas, leyendas, cuentos fantásticos, imitaciones de antiguas crónicas, narraciones y tradiciones populares, biografías de grandes hombres, análisis de obras dramáticas, estudios arqueológicos, crítica musical, etc., todo lo hemos tratado, si no magistralmente, con entusiasmo, fe y resolución [...] Yo y mis compañeros hemos hecho renacer, cual nuevo fénix, de sus cenizas, el genio español. (Madrazo: 1882b: 7)

En estas palabras, en las que habla ese personaje de frac color de bronce, todo abrochado, y lacia y lustrosa melena, que Pedro de Madrazo ha creado para representar al *Artista* y a sus pintores y redactores, el hijo de José de Madrazo, el hermano de Federico, el cuñado de Eugenio de Ochoa, reivindicada para sí y para su familia, una vez más, la propiedad de todo un movimiento literario, proclamándose ya no los representantes de él, sino sus creadores y descubridores, ignorando de forma consciente y deliberada las aportaciones de todos los escritores que nunca pasaron por las páginas del *Artista*.

Y que duda cabe de que tuvieron éxito en su empeño, a la vista de las muchas veces que el *Artista* es citado como representación del romanticismo. José Luis González Subías, tras un análisis de los escenarios del teatro romántico, concluye que, pese a lo que podría esperarse y a lo que se ha venido considerando tradicionalmente «las grutas y subterráneos, los panteones, capillas, conventos, galerías y claustros, edificios ruinosos o las cabañas en mitad del bosque, aunque presentes a lo largo de todo el período» aparecen en mucha menor medida que otros escenarios. Y pocas líneas más adelante añade el mismo crítico: «Es una realidad que no puede ser obviada y habrá que empezar a aceptar; por mucho que nuestra todavía romántica imaginación prefiera seguir anclada en una imaginería fascinante e idealizada, sin duda atractiva y sugerente» (González Subías: 2008: 213).

Este fue el gran éxito del *Artista*, hacerse dueño en primera instancia de una determinada modalidad del romanticismo, y conseguir, a continuación, que gran parte de la crítica y de los lectores identificaran lo más puro y esencial del romanticismo español, con esa «imaginería fascinante e idealizada» y todo ello, gracias, en su mayor parte a las bellísimas láminas de Elena Feillet, Carlos L. de Ribera y de Federico de Madrazo, que, hoy en día, son lo más valioso y perdurable del *Artista*, muy por encima de la mayoría de sus textos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFINOGUENOVA, Eugenia. «El providencialismo histórica y la misión del arte en la obra de Pedro de Madrazo». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2008, LXXXIV, pp. 209-240.
- ALBORG, Juan Luis. *Historia de la literatura española. tomo IV. El romanticismo*. Madrid: Gredos, 1980.
- ALONSO SEOANE, María José. «La defensa del presente en *El Artista* y el nuevo canon romántico». En: Díaz Larios, Luis F. y Enrique Miralles (eds.). *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Barcelona: PPU, 2002, pp. 11-26.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. «Imagen y representación del artista romántico». En *Romanticismo 8. Los románticos teorizan sobre sí mismos*. Bologna: Il Capitello del Sole, 2002, pp. 25-34.
- ÁLVAREZ LOPERA, José (1996). «1842. Esquivel contra los nazarenos. La polémica y su trasfondo». *Anales de Historia del Arte*, 1996, n.º 6, pp. 285-314.
- ARENCIBIA, Yolanda. «Galdós y las artes. Las protagonistas posan para el retrato». En Botrel; J.F.; Marisa Sotelo; Enrique Rubio; Laureano Bonet; Pau Miret; Virginia Trueba y Noemi Carrasco (eds.). *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, IV Coloquio: La Literatura Española del Siglo XIX y las artes (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005)*. Barcelona: Universitat de Barcelona / PPU, 2008, pp. 11-30.
- . *Artículo literario y narrativa breve del Romanticismo español*. Alonso Seoane; María José; Ana Isabel Ballesteros Dorado y Antonio Urbach Medina (eds.). Madrid: Castalia, 2004.
- ARTIGAS SANZ, María del Carmen. *El libro romántico en España*. Madrid: CSIC, 1953.
- . *El Artista. 1835-1836*. [Ed facsímil] Francisco Serraller y Ángel González García (int). Madrid: Turner, 1981.
- . *Aviso a los lechuguinos, o sea la juventud estraviada con varias advertencias sobre la misma y un prospecto sobre los trajes, por un eclesiástico amante de su patria*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1826.
- AYALA ARACIL, M<sup>a</sup> de los Ángeles. «La defensa de lo romántico en la revista literaria *El Artista*» En *Romanticismo 8. Los románticos teorizan sobre sí mismos*. Bologna: Il Capitello del Sole, 2002, pp. 35-46.
- AYALA ARACIL, M<sup>a</sup> de los Ángeles. «La edición ilustrada de *El doncel de don Enrique el Doliente* de Mariano José de Larra». En: Botrel, J.F.; Marisa Sotelo; Enrique Rubio; Laureano Bonet; Pau Miret; Virginia Trueba y Noemi Carrasco (eds.). *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, IV Coloquio: La Literatura Española del Siglo XIX y las artes (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005)*. Barcelona: Universitat de Barcelona / PPU, 2008, pp. 31-39.
- AYMES, Jean-René. *Españoles en París en la época romántica. 1808-1848*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- BAQUERO GOYANES, Mariano. *El cuento español en el Siglo XIX*. Madrid: *Revista de Filología Española*, Anejo L, 1949.
- . *El cuento español. Del romanticismo al realismo*. Madrid: CSIC, Biblioteca de Filología Hispánica, 1992.
- BESER, Sergio. «En torno a Hilda, cuento de Eugenio de Ochoa». En: Pont, Jaume (ed.). *Narrativa fantástica del siglo XIX*. Barcelona: Milenio, 1997, pp. 249-266.
- BOIX, Félix. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Félix Boix el día 8 de noviembre de 1925*. Madrid: Gráficas reunidas, 1925.

- BOIX, Félix. *Obras ilustradas sobre Arte y Arqueología de autores españoles publicadas en el siglo XIX: discurso leído ante las seis Reales Academias reunidas en la de la Historia para conmemorar la «Fiesta del Libro» el día 23 de abril de 1931*. Madrid: Graficas Marinas, 1931.
- BOTREL, Jean-François. *Libros, Prensa y Lectura en la España del Siglo XIX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Biblioteca del Libro, 1993.
- BOTREL, Jean-François. «Novela e ilustración: «La Regenta» leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)». En: Díaz Larios, Luis F. y Enrique Miralles (eds.). *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Coloquio (1º. 1996. Barcelona), Del Romanticismo al Realismo*. Barcelona: Universitat, 1998, pp. 471-487.
- CALDERA, Ermanno. «La polémica romántica en España» en Guillermo Carnero (coord.) *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, pp. 131-142.
- CALVO SERRALLER, Francisco. «Pedro de Madrazo, historiador y crítico de arte». *Los Madrazo: una familia de artistas*. Madrid: Museo Provincial, 1985.
- CALVO SERRALLER, Francisco y GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. (1981). «Estudio preliminar». *El Artista*. Ed. facs. Madrid: Turner, 1981, tomo 1, IX-XLIX.
- CARNERO, Guillermo. «Introducción a la primera mitad del siglo XIX español» (1997). En Guillermo Carnero (coord.). *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, pp. xvii-c.
- COLACICCHI, Paola. *Presenza del Fantastico nella Narrativa spagnola dell'Età romantica*. Bologna: Il Capitello del Sole, 2001
- DIEZ, Jose Luis. *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Madrid: Museo del Prado, 1994.
- EZAMA GIL, Angeles. (1997) «El cuento». En Guillermo Carnero (coord.) *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, pp. 736-747.
- FLITTER, Derek. *Teoría y crítica del romanticismo español*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- FUENTES, Juan Francisco y Javier Fernández Sebastián. *Historia del periodismo español*. Madrid: Síntesis, 1997.
- FONTANELLA, Lee. *La imprenta y las letras en la España romántica*. Berna: Peter Lang, 1982.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María. (1994) «Teatro político en España en el primer tercio del siglo XIX». En Juan Villegas (coord.) *Actas Irvine-92 [Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 1994, Vol. 4, pp. 28-35.
- GALLEGO, Antonio. *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra, 1991.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. *Las ideas literarias de España entre 1840 y 1850*. Berkeley: University of California Press, 1971.
- . *Don Telesforo de Trueba y Cossío (1799-1835). Su tiempo, su vida, su obra*. Santander: Institución cultural de Cantabria, 1978.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Fernando. «El Artista (1835-36): Periodismo artístico en el siglo XIX». *Comunicación y Sociedad. Homenaje al profesor D. Juan Beneyto*. Madrid: Universidad Complutense, 1993.
- GOMEZ APARCIO, Pedro. *Historia del periodismo. Desde la Gaceta de Madrid (1661) hasta el destronamiento de Isabel II*. Madrid: Editora Nacional, 1967.
- GOMEZ REINO Y CARNOTA, Enrique. *Aproximación histórica al derecho de la imprenta y de la prensa en España (1480-1966)*. Madrid: Instituto de Estudios Administrativos, 1977.
- GONZALEZ LOPEZ, Carlos. *Federico de Madrazo y Kuntz*. Barcelona: Subirana, 1981.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis. «Pintar con palabras: acotaciones pictóricas en la dramaturgia romántica española». En: Botrel, J.F.; Marisa Sotelo, Enrique Rubio, Laureano Bonet, Pau Miret, Virginia Trueba y Noemi Carrasco (eds.). *Sociedad de Literatura*



- Española del Siglo XIX, IV Coloquio: La Literatura Española del Siglo XIX y las artes (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005)*. Barcelona: Universitat de Barcelona / PPU, 2008, pp. 209-217.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. «Novela e ilustraciones en *El sabor de la tierra* de José María de Pereda». *Salina*. 2000, 14, pp. 127-136.
- . «Las ilustraciones en *Al primer vuelo* de José María de Pereda». *Salina*. 2003, 17, pp. 137-150.
- . «Una imagen del país desde el exilio: *España artística y monumental* y Patricio de la Escosura». En *Romanticismo y Exilio. X Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico*. Bolonia: Il capitulo del sole, 2009, pp. 135-149.
- HENARES, Ignacio. *Romanticismo y Teoría del Arte en España*. Madrid: Cátedra, 1982.
- ILARRAZ, Aurora Virginia. *La prensa española ante el romanticismo europeo: resistencia y recepción (1780-1836)*. Indiana: Indiana University; 1987.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. «El romanticismo y la pintura española». *Estudios Románticos*. Valladolid: Casa Museo de Zorrilla, 1975.
- LE GENTIL, Georges. *Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Aperçu bibliographique*. Paris: Hachette, 1909.
- LÓPEZ SANZ, Genoveva Elvira. «Romanticismo frente a clasicismo en *El Artista*» *Especulo. Revista de estudios literarios*. 2000. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/artista1.html>.
- LOPEZOSA APARICIO, Concepción. «Ocio y negocio. El jardín del Tívoli en el Paseo del Prado de Madrid». *Anales de Historia del Arte*. 2005, 15, pp. 269-279.
- LOZANO MIRALLES, Rafael. «La prosa narrativa en *El Artista*» *Romanticismo 3-4*. Bolonia. Il capitulo del sole, 1988.
- LLORENS, Vicente. *El Romanticismo español*. Madrid: Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1979.
- LUELMO JAREÑO, José María de. «La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica». *Escritura e imagen*. 2007, n.º 3, pp. 163-176.
- MADRAZO Y KUNTZ, Pedro. «Publicaciones artísticas». *No me olvides*. 1837, n.º 7, pp. 4-6.
- . «Elogio de Don Valentín Carderera» *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 1882, Tomo 2, Cuaderno 2, pp. 115-126.
- . «Los periódicos ilustrados de Madrid. Alegación de vivos y muertos llamados a juicio con motivo de una declaración de mayor edad». *La Ilustración Española y Americana*. 1882, n.º I, pp. 7-14.
- . Pedro. *Cuentos*. Rodríguez Gutiérrez, Borja (ed.). Santander: Universidad de Cantabria, 2004.
- MARRAST, Robert. *José de Espronceda y su tiempo. Literatura, sociedad y política en tiempos del Romanticismo*. Barcelona: Editorial Crítica, 1989.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús. *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*. Madrid: CSIC, 1991.
- MESONERO ROMANOS, Ramon de. *Escenas y tipos matritenses*. Rubio Cremades, Enrique (ed.). Madrid: Cátedra, 1993.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.
- NAVAS RUIZ, Ricardo. *El Romanticismo español*. Madrid: Cátedra, 1982.
- NOMBELA, Julio. *Impresiones y Recuerdos*. Madrid: Tebas, 1976.
- OCHOA, Eugenio de. *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos*. París: Baudry, 1840.
- PANADERO PEROPADRE, Nieves. «Teorías sobre el origen de la arquitectura gótica en la historiografía ilustrada y romántica española». *Anales de la Historia del Arte. Homenaje al Profesor Don José María de Azárate*. 1994, n.º 4, pp. 203-211.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES. *Manual de Literatura española. VI Época romántica*. Pamplona: Cenlit, 1982.
- PENAS VARELA, Ermitas. «*Insolación y Morriña*, dos novelas ilustradas de Emilia Pardo Bazán». En: Gonzalez Herrán, José Manuel; Cristina Patiño Eirin, Ermitas Penas Varela (eds). *Emilia Pardo Bazán. Estado de la cuestión*. La Coruña: Casa Museo Emilia Pardo Bazán / Fundación Caixagalicia, 2005, pp. 259-294.
- PEERS, Edgar Allison. (1967), *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos, 1967.
- PERUGINI, Carla. «La prosa narrativa romántica española. Cuento e novela». *Studi Ispanici*. 1982, pp. 125-168.
- PERUGINI, Carla. «Il Fantastico nella letteratura spagnola del secolo XIX. I. Gli anni Trenta e Quaranta». *Studi Ispanici* 1985, pp. 97-123.
- . «Diabluras románticas. El diablo y su corte en la prosa narrativa romántica». *Romanticismo*. 3-4. Bologna: Il capitulo del sole, pp. 89-99.
- . (ed). *Antología del racconto romántico spagnolo*. Napoli: Edizione Scientifiche Italiane, 1991.
- POZZI, Gabriela. «Fantasmas reales y misterios resueltos. Convenciones narrativas en los cuentos fantásticos de *El Artista* (1835-1836)». *España contemporánea*. 1995. 8, 2, pp. 75-87.
- RANDOLPH, Donald A. *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1966.
- ROAS, David. «La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX». *Lucanor*. 1997, 14, n.º 79-109.
- . (Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica) *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, 1999, pp. 93-110.
- ROAS, David. «La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX». Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.
- . «El género fantástico y el miedo». *Quimera: Revista de literatura*, 2002, pp. 218-219, pp. 41-45.
- . David. *Hoffmann en España. Recepción e influencias*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- . *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. «Los cuentos de la prensa romántica española. (1830-1850). Clasificación temática». *Iberoromania*. 2003. 57, pp. 1-26.
- . «*El Artista* arrepentido: *El Renacimiento* de 1847» *Voz y Letra*. 2004. XV/1, pp. 78-98.
- . *Historia del Cuento Español. 1764-1850*. Madrid-Frankfort: Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- . «Los cuentos del *Artista*. 1835-1836». *Hispanic Journal*. 2005. XXVI.
- . (ed) Pedro de Madrazo y Kuntz. *Cuentos*. Santander: Universidad de Cantabria, 2005.
- . *Antología del Cuento Romántico*. Edición, selección y notas de Borja Rodríguez Gutiérrez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- . *El Cuento Romántico español. Estudio y Antología*. Edición e introducción de Borja Rodríguez Gutiérrez. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 2008.
- ROMERO TOBAR, Leonardo. «Relato y grabado en las revistas románticas: los inicios de una relación». *Voz y letra*. 1990. I (2), pp. 157-170.
- . *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1994.
- . Leonardo. «Sobre la acogida del relato fantástico en la España romántica». En: Frölicher, Peter y Georges Güntert (eds.). *Teoría e interpretación del cuento*. Berlín: Peter Lang, 1995, pp. 223-237. Colección Perspectivas hispánicas.
- RUBIO CREMADES, Enrique. *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el «Semanao Pintoresco Español»*. Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 1995.

- . «Revistas literarias y Romanticismo». En Guillermo Carnero (coord.). *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, pp. 50-51.
- . «Las ilustraciones en el *Panorama Matritense* y en las *Escenas Matritenses* de Mesonero Romanos realizadas en vida del autor». En: Botrel, J.F.; Marisa Sotelo; Enrique Rubio; Laureano Bonet; Pau Miret; Virginia Trueba y Noemi Carrasco (eds.). *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, IV Coloquio: La Literatura Española del Siglo XIX y las artes (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005)*. Barcelona: Universitat de Barcelona / PPU, 2008, pp. 375-388.
- SALTILLO, Marqués de. «Un prócer romántico: El Conde del Campo de Alange». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 1931, pp. 3-23.
- SÁNCHEZ ARANDA, José Javier y Carlos BARRERA. *Historia del periodismo español desde sus orígenes hasta 1975*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra S.A, 1992.
- SÁNCHEZ DE LEÓN, María Ángeles. «Pedro de Madrazo (1816-1898): historiador, crítico y conservador del Patrimonio Artístico Español». *Trasdós: Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*. 2003. 5. pp. 39-59.
- SCHNEIDER, Franz. «E.T.A. Hoffmann en España. Apuntes bibliográficos e históricos». *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926)* Universidad Complutense: Madrid, 1927, pp. 279-287.
- SCHURLKNIGHT, Donald E. «Spanish Romanticism and Manierism»: Pedro de Madrazo. *Crítica Hispánica*. 1992. 14 (1-2), pp. 115-124.
- SEBOLD, Russell P. *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.
- . *Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Madrid: Taurus, 1989.
- . *De ilustrados y románticos*. Madrid: El Museo universal, 1992.
- . *Ensayos de meditación y crítica literaria*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004
- SEOANE, María Cruz. *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- SIMÓN DÍAZ, José. *Semanario Pintoresco Español (Madrid, 1836-1857)*. Madrid: CSIC, 1946.
- . «Un juicio sobre la prensa ilustrada del siglo XIX». *Cuadernos de Literatura*. 1949. V, pp. 197-214.
- SIMÓN DÍAZ, José. «El Artista y su continuador *El Renacimiento*». *Revista de Literatura*, 1968. XXIV, pp. 15-29.
- TRANCÓN LAGUNAS, Montserrat. *Prensa y Cuento fantástico en el Romanticismo Español*. Universidad de Valencia: Servicio de Publicaciones, 1991.
- . «Periodismo y cuento fantástico en el romanticismo español». En *Romanticismo y fin de siglo*. Barcelona. Universitat de Barcelona: PPU, 1992, pp. 425-430.
- . «Modelos estructurales del cuento fantástico en la prensa romántica madrileña» *Lucanor*. 1993. 8, pp. 91-117.
- . «El cuento fantástico publicado en la prensa madrileña del XIX (1818-1860)». En *Narrativa fantástica en el Siglo XIX. (España e Hispanoamérica)*. Lérida: Editorial Milenio, 1997.
- . *La literatura fantástica en la prensa del romanticismo*. Valencia: Institució Alfons el Magnanim, 2000.
- TRONCOSO, Dolores. «¿Literatura ilustrada o ilustración literaturizada?». En Botrel, J. F.; Marisa Sotelo; Enrique Rubio; Laureano Bonet; Pau Miret; Virginia Trueba y Noemi Carrasco (eds.). *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, IV Coloquio: La Literatura Española del Siglo XIX y las artes (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005)*. Barcelona: Universitat de Barcelona / PPU, 2008, pp. 427-444.
- VALLS, Josep-Francesc. *Prensa y burguesía en el XIX español*. Madrid: Anthropos, 1988.

- VEGA, Jesusa. Dibujar sobre piedra. Federico de Madrazo y la litografía». *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Madrid: Museo del Prado, 1994.
- ZAVALA, Iris M. *Románticos y socialistas. Prensa española del XIX*. Madrid: Siglo XXI, 1972.
- . *Las Letras*. en *Historia de España Menéndez Pidal*. Tomo XXXV. *La época del Romanticismo (1808-1874)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989. Volumen 2, pp. 5-183.

Fecha de recepción: 8 de agosto de 2009

Fecha de aceptación: 10 de febrero de 2010