

HABLANDO CON LOS DESCENDIENTES, DE CARMEN DE BURGOS

Begoña Torres González

*Directora del Museo Nacional del Romanticismo
Museo Nacional del Romanticismo
C/ San Mateo, 13. Madrid 28004
begona.torres@mcu.es*

ABSTRACT: Hablando con los descendientes (Talking to descendants) is a compendium of interviews made to the descendants of the most outstanding artists –especially– the ones in the Romantic period. It is related to the customs articles and the journalistic report. In this compilation, Colombine is usually capable to see the general facts although she felt overwhelmed by the particular details that's why so many times she lost her way and quibble and focussed on the mere anecdotes of the stars' life. She carried out the categorization of the characters and like in Mesonero's, the ways of living are much more important than the ways of being. Touched by the positivism and the rationalism the author defended the importance of each man's own vital experience. She had felt fascinated by the material progress in the modern society anyway she seemed to glimpse the need to give this project an alternative lead by the virtue. We find a humanistic idealism of moral codes "hobnobbing" the past tradition as this one is considered a valid option in order to form the new standards in the present time.

KEY WORDS: Biography; journalistic report; Determinism and positivism; the Hero; the environment as a reflection of the human being; Carmen de Burgos; Colombine.

INTRODUCCIÓN

Ya desde 1913, año en el que *el Heraldo* publicara la entrevista que había hecho a "La viuda de Zorrilla" (6-VIII), Carmen de Burgos se había visto inmersa en este interesante género de la entrevista biográfica sobre diversas figuras de hombres ilustres, a través de la localización y la visita a sus descendientes –esposas, hijos, nietos– que todavía conservaban recuerdos y anécdotas útiles para trazar una semblanza viva del personaje.

En 1916 tuvo un gran éxito con otro libro recopilatorio de entrevistas: *Confidencias de artistas*, que recoge sus encuentros con actrices, cantantes y bailarinas españolas y extranjeras, de diferente tendencia y categoría (de Sara

TALKING TO DESCENDANTS BY CARMEN DE BURGOS

RESUMEN: *Hablando con los descendientes* es un compendio de entrevistas llevadas a cabo a los descendientes de los más importantes artistas –sobre todo– del período romántico. Se relaciona con el artículo de costumbres y con la crónica periodística. En esta recopilación *Colombine* sabe ver lo general, pero le abruma lo particular por lo que, en muchas ocasiones, se pierde en la maleza de las nimiedades y anécdotas de las vidas de sus protagonistas. Lleva a cabo una tipificación de sus personajes en la que, como ocurría con Mesonero, cuentan más los *modos de vivir*, que los *modos de ser*. Tocada de lleno por el positivismo y el racionalismo, la autora defendió la importancia de la experiencia vital propia de cada hombre. Fascinada por el progreso material de la sociedad moderna, parece vislumbrar, sin embargo, la necesidad de proveer a este proyecto una alternativa regida por la virtud. Encontramos un idealismo humanístico de códigos morales que convive junto a la presencia de la tradición del pasado a la que considera válida para la formación de nuevos patrones del presente.

PALABRAS CLAVE: Biografía; crónica periodística; Determinismo y positivismo; el Héroe; el ambiente como reflejo del hombre; Carmen de Burgos; *Colombine*.

Bernhardt a La Chelito). En 1918, Carmen proyecta una nueva batería de entrevistas, en la sección titulada "Españoles de antaño. Confidencias familiares" del periódico *el Heraldo de Madrid*, en la que fueron apareciendo sucesivas semblanzas hasta 1921.

Escritores, músicos, pintores, actores, toreros, se sucedieron desde agosto, con el intervalo de septiembre y octubre (tiempo del viaje a Suiza) y continuaron en 1919. En este año llevó a cabo, siguiendo a Concha Núñez (Núñez, 2005, 463), otra labor complementaria: compuso breves semblanzas para la sección "Homenaje a los novelistas españoles del siglo XIX" que, *La Novela Corta*, publicaba periódicamente. Comenzó con Zorrilla, en febrero, y acabó con Ayguals de Izco, en enero de 1920; entre ellos

aparecieron Martínez de la Rosa, Espronceda, Mesonero Romanos, Cánovas del Castillo, Campoamor, Patricio de la Escosura y Hartzembusch.

Toda esta labor culminó en 1929, con la publicación de *Hablando con los descendientes*, un importantísimo libro recopilatorio de entrevistas de origen periodístico; un proyecto aplazado más de una década y casi olvidado (Nuñez, 2005, 571-575)) con una variopinta selección de figuras, entre las que incluía personajes históricos de la política, como Nicolás Salmerón, Rafael del Riego, Joaquín Costa y Pi y Margall, escritores como Pedro Antonio de Alarcón, José Zorrilla, Mesonero Romanos, Bécquer, Ángel Ganivet, Juan Valera y Pereda; actores famosos, como Rafael Calvo y Antonio Vico, el músico Chapí, el pintor Rosales y el torero Frascuelo.

Colombine había cultivado ya con mucho éxito el género biográfico. En 1919 publica también su conocidísimo *Figaro*¹, obra que señaló un hito en su trayectoria literaria y la consagró, por su rigurosa labor erudita, como una gran polígrafa de nuestras letras.

En los *Descendientes*, sin embargo, la labor de erudición era mucho menor que la llevada a cabo en *Figaro*. En este caso la autora no acomete la ardua tarea de recolección y análisis de datos previos y, por eso mismo, en ocasiones, peca de inexactitud.

Efectivamente, en todo el libro sólo aporta, cuando habla de Ramón Cabrera, un documento desconocido y revelador: "Me enseñaron un curioso documento, que no se ha publicado jamás: la carta que Cabrera escribió a Canovas del Castillo, reconociendo a Don Alfonso XII, como rey legítimo de España" (Burgos, 1929, 198).

Sin embargo, también es verdad que el libro supuso un tremendo esfuerzo de localización de familiares y documentación histórica, por lo que el proyecto se dilató, más aún en aquel tiempo en que tantas tareas la reclamaban. Posteriormente, supo aprovechar una época de menor actividad creadora, para publicar todo ese riquísimo material acumulado, que es consciente y considera que puede convertirse en auténtica novedad mediática: "¡Qué hermoso libro podría hacerse con las cartas de Alarcón que conserva su familia y con las que éste poseía de Zorrilla, de Catalina y de todos los grandes hombres de su tiempo, y que es fácil

que en este culto íntimo no se den nunca a la publicidad!" (Burgos, 1929, 44).

Solo añadió la autora un brevísimo y emotivo prólogo en que subraya con nostalgia el tiempo "de vivo desinterés" del que proceden todas las semblanzas:

"Brotó de este conjunto un emulativo sedimento de bondad, de romanticismo, de vivo desinterés, que complace recontar. Alguno de los que me dieron en estas entrevistas detalles de los ilustres muertos ya ha ido también a unirse a ellos; pero en lo anecdótico todas las cenizas se encandecen y guardan un último corazón de rescoldos, que hace que un texto de recuerdos del pasado, tenga siempre palpitante inmortalidad" (Burgos, 1929, 1).

Por estas palabras se diría que quiere rendir un homenaje a una época pasada, pero aún no tan lejana, como es el Romanticismo. Fue precisamente en esos momentos cuando los poetas se aficionaron, incluso con desmesura, a dedicar sus obras a personajes famosos de relieve artístico, cultural o político, muchas veces en un clima de pérdida irremisible, junto al panegírico exaltado de las virtudes del protagonista, a veces ya difunto.

Era la moda de las coronas fúnebres en las que, a la muerte de cualquier personaje célebre, se recopilaban todas las composiciones que estaban dedicadas a su memoria y luego se publicaban, llegando a constituir algunas una destacable colección de poesías de los mejores autores de la época.

También *Colombine* trata de hacer un ejercicio de rehabilitación de la memoria, como en los homenajes y coronaciones tan característicos del Romanticismo, para "hacer que sean los que les amaron mucho y los trataron íntimamente, los que evoquen sus figuras. Es la única manera de hacerles vivir, de que no caigan en ese olvido ingrato que es la verdadera muerte" (Burgos, 1929, 15).

ROMANTICISMO—REALISMO—MODERNISMO

Carmen de Burgos forma parte de un ambiente intelectual aún dominado completamente —o muy mayoritariamente— por el racionalismo, como único posible desarrollo

histórico. Pertenece a la última generación de intelectuales españoles que planteó la posibilidad de transformación de su atrasado país sobre moldes enteramente burgueses.

Y es que el fin de siglo es un tiempo de profundo cambio. El positivismo filosófico –una de las tendencias de más larga duración del pensamiento de occidente– fue el ingrediente de más importancia en ese ambiente intelectual. Ese positivismo tuvo una visión del mundo y de la vida, edificada sobre las ideas de razón, de individuo, de progreso y de libertad.

Carmen, como heredera todavía de la tradición realista y naturalista, creía en el progreso material, tenía confianza en el futuro, una fe en el Progreso que descansaba en los logros alcanzados por la Razón, así como los avances de la ciencia. El Modernismo, sin embargo, había perdido la fe en esos valores y el irracionalismo subjetivista había sucedido al racionalismo.

El Realismo, había prestado especial atención al registro del mundo visible, tendiendo a excluir cualquier cosa no clasificable ni verificable como realidad y negando los significados simbólicos. Paradójicamente esta tendencia se desarrolló entre dos períodos en los que el arte se ocupó de lo ideal: el Romanticismo, a principios de siglo, y el Modernismo, en sus últimas décadas.

Existe una clara equiparación entre ambos movimientos. Tanto el Romanticismo como el Modernismo fueron una reacción contra la Modernidad; es decir, contra esa línea evolutiva tan defendida por *Colombine*, que iba desde la Ilustración, pasando por la razón crítica, el Liberalismo, el Positivismo hasta el Marxismo, considerados todos ellos como los movimientos revolucionarios de la modernidad. Ambos se presentaron como una negación de la tradición y propusieron otra totalmente nueva.

Las vidas de no pocos modernistas se situaron en el límite de la bohemia, en una “resurrección” que ya había sido avanzada por el Romanticismo. Pero para *Colombine* este último no tenía nada que ver con el Modernismo y mucho menos con el Decadentismo. Por el contrario, de él “Brota (...) un emulativo sedimento de bondad, de romanticismo, de vivo desinterés, que complace recordar” (Burgos, 1929,

1). “Era la suya una bohemia distinta de esa *encanallada* que ha venido después. Todos unidos como hermanos, unas veces comían y otras no; pero eran incapaces de una acción fea” (Burgos, 1929, 58-59).

Carmen de Burgos se mantuvo inalterable, no experimentó la transición o metamorfosis de muchos literatos –compañeros de generación (y alguno, como su amigo Blasco Ibáñez, posterior)–, en casi todos los cuales se percibe similar evolución desde la simpatía por el modelo realista y la técnica naturalista, hacia el espiritualismo modernista: Pardo Bazán en *Insolación* (1889); Galdós en *Miau* (1888); Clarín, en *Su único hijo* (1890); Palacio Valdés en *El origen del pensamiento* (1893); Blasco Ibáñez en *Entre naranjos* (1900).

Carmen, como heredera todavía de la tradición realista y naturalista, creía en el progreso material; el Modernismo, sin embargo, había perdido la fe en esos valores y el irracionalismo subjetivista había sucedido al racionalismo.

Todas estas tendencias conviven en un caldo de cultivo característico de estos primeros años del siglo; un tiempo de profundo cambio. En este ambiente intelectual tan caótico, era posible observar una coexistencia de posturas y corrientes. No es difícil sorprender el carácter netamente romántico en todo lo que se refiere a los sentimientos o la ideología, las reacciones o superaciones del racionalismo, conviviendo con el positivismo más ortodoxo y sus derivaciones, o con un costumbrismo tradicionalista –muchas veces teñido de cuestiones religiosas–. Paradójicamente, todo este magma, se entremezclaba, a la vez, sin ningún problema, sin generar grandes conflictos ni inquietudes.

Por ello tampoco es de sorprender la confusión ideológica, terminológica y estética del momento, claramente detectable en esta obra de *Colombine*. La autora parece no tener muy claros cuales son los límites del Romanticismo y del propio Realismo, ya que incluye en sus semblanzas personajes que pertenecen a diversas generaciones y movimientos artísticos: los puramente románticos, con otros como Valera, Pereda o Ganivet. Pero téngase en cuenta que, en la época, las valoraciones estéticas no tenían nada que ver con las de hoy en día, y se hacían amalgamas que hoy claramente nos desorientan.

TÓPICOS ROMÁNTICOS

El realismo fue una modalidad literaria que se recreó en el gusto por las cosas tal y como son, sin contaminaciones sentimentales. El romanticismo, sin embargo, se había caracterizado por su vaguedad idealista, por la constante huida de la grosera realidad, por su falta de interés hacia el verdadero y *objetivo* semblante de las cosas, cuya realidad consideraban que podía ser cambiada según sus inclinaciones.

La paradoja se extrema: ¿una realista adepta al romanticismo? En contra de lo que pudiera parecer no es un caso aislado; podemos poner el ejemplo, entre muchos otros, de otra mujer con parecida intensidad temperamental, como es Margarita Nelken². En las dos se detecta una clara ambigüedad, así como continuas contradicciones en el pensamiento: variación de juicios, criterio oscilante, inclinación a ciertas efusiones líricas...; las dos se dejaron seducir por el determinismo de Taine, doctrina que las llevó, con la radicalización de sus ideas políticas, a una metodología sociológica de raíz marxista.

Colombine sabe manejar como nadie ciertos tópicos sobre el Romanticismo que, seguramente, y gracias a ella, han influido para dejar su huella en el inconsciente colectivo.

El primero y más empleado de estos tópicos se refiere al drama de la vida del artista. Durante el Romanticismo, los términos *genio* e *inspiración* –que se pueden rastrear desde muy antiguo– adquirieron un nuevo valor, que no es posible separar de un trasfondo religioso o mítico. Estas dos ideas también llevan aparejadas la imposibilidad, por parte del artista, de poder conciliar su arte con la vida en sociedad, de adaptar su inspiración y su genio al mundo del presente, distanciándole del resto de los hombres. Por ello será un ser incomprendido, enajenado, condenado a la soledad y al destierro (Torres, 2001, 54).

El libro está plagado de tópicos sobre el artista romántico, incomprendido, triste, desolado, atormentado; como Luis Eguilaz, que "era un gran romántico, en la sana acepción de la palabra; es decir, un corazón apasionado, lleno de ternura, que no vivía de la vanidad de los triunfos, sino de sus afectos íntimos, y en ello fue muy desgraciado"; el pintor Rosales que llevó "una existencia triste y atormentada" (Burgos, 1929, 98); o el poeta Gustavo Adolfo

Bécquer que "pasó toda esa vida de tristeza y miseria, que no es un secreto para nadie" (Burgos, 1929, 144).

Este drama interior del hombre, desgarrado entre su vocación y la sociedad, en continua lucha entre sus ideales y la dura realidad termina, en muchas ocasiones, en una muerte prematura. Volviendo otra vez a hablar sobre los hermanos Bécquer, comenta que "... parece pesar una fatalidad sobre los miembros de la familia [...] No puedo menos de recordar al poeta latino: "los que mueren jóvenes son amados de los dioses" (Burgos, 1929, 143).

Las cuestiones morales, de raigambre cristiana, se mezclan con otras características del alma romántica. Los biografados siempre son hombres buenos, bondadosos, generosos, dativosos: "La figura de Pérez Escrich es la del hombre bueno, bondadoso, que esparce su ternura en la páginas de sus libros, llenas de un romanticismo sano y exaltado" (Burgos, 1929, 65), y por lo que se refiere a Zorrilla, comenta que es un "poeta ingenuo, romántico, inspirado, soñador y bueno; desinteresado, leal, desbordante; un verdadero poeta en su sensibilidad, sin academicismos, con honradez" (Burgos, 1929, 105).

Otro adjetivo o rasgo común a casi todos los grandes artistas y que no falta en prácticamente ninguna de las biografías es la ingenuidad y sencillez, propia del corazón de un niño. Durante el Romanticismo, la visión artística, la fantasía, reivindicaba motivos poéticos tan inocentes como el paisaje, la infancia, los estados primitivos de la humanidad. Este retorno a la naturaleza incontaminada ayuda a comprender la predilección por los niños. "Los niños son lo que éramos". En esta frase, atribuida a Schiller, se trasluce la añoranza del Idealismo romántico por la infancia biológica de la humanidad. La contemplación ingenua, desprejuiciada e impoluta de la naturaleza promueve una recuperación de este pasado perdido. Baste evocar los cuadros de Runge, cuyo motivo son los niños, la exaltación de su fresca visión por Novalis, la predilección por la infancia en el poeta inglés Wordsworth, el americano Emerson, etc., la vuelta de los pintores Nazarenos a lo que estimaban como la infancia del arte, la relevancia concedida a las leyendas populares, a los cuentos de hadas –*Märchen*–, a los campesinos y a los primitivos, en general.

De algunos pintores como William Turner y de su personísima pintura, surgiría una imagen de la naturaleza nunca

antes concebida. Su crítico más entusiasta, John Ruskin³, ya observó que sus cuadros nos hacen ver el mundo de una forma totalmente nueva: "Todo el efecto de la pintura des cansa, en cuanto a la técnica, sobre nuestra capacidad de recuperar ese estado que pudiéramos llamar la *inocencia de los ojos*, ese modo de ver infantil que percibe las manchas coloreadas como tales, sin saber lo que significan".

Existe un mito romántico, "el ojo inocente", que se aplicó especialmente a la pintura de paisaje. Según éste, el artista natural tiene dentro de sí una visión, supuestamente directa y verdadera, libre de las enseñanzas académicas y de todas las restricciones externas "estéticas, económicas y culturales". *Colombine* parece aplicar todas estas teorías a sus protagonistas, sin eludir la idea de que también las experiencias personales del artista y su imaginación ejercen sus propios efectos transformadores.

Sin embargo, hay otras cuestiones que la escritora no esta dispuesta a "edulcorar", como son todas aquellas que tienen que ver con su posición ante la política, de clara extirpe liberal y, en consecuencia, en clara oposición al carlismo. El liberalismo y el carlismo fueron dos modelos de organización social divergentes y rivales. Los carlistas eran católicos y antinacionalistas, esto es, opuestos a la idea de una España nacional, y no admitían ni la soberanía popular, ni el individualismo liberal.

En este sentido destaca su semblanza y su opinión sobre Riego –del que dice que "Fue un apóstol de la libertad, un redentor de los pueblos oprimidos" (Burgos, 1929, 254), que contrasta con la de Cabrera– "Desdichadamente –digo, obligada por la sinceridad– no es sólo la novela, sino también la historia la que habla de la crueldad de Cabrera" (Burgos, 1929, 193).

SUBJETIVIDAD Y MEMORIA

En un relato biográfico aquello que se cuenta es siempre necesariamente selectivo; se desarrolla en torno a núcleos temáticos que son considerados por el narrador como relevantes, cruciales para entender cómo fueron vividos los acontecimientos. Tiene por ello una connotación personal, una orientación subjetiva e interiorizada, que no siempre debe coincidir con los datos más objetivos.

Las entrevistas de *Hablando con los descendientes* pueden ser consideradas como "micro-relatos" y no suelen tener en cuenta la dimensión temporal: aparecen en un tiempo abstracto y físico unidimensional y reductor, que no da al tiempo social todo su potencial de capacidad interpretativa. Curiosamente, la autora otorga mayor valor a la vida íntima y privada que a mostrar la importancia de la obra o el ámbito histórico, político y social que ha rodeado el devenir biográfico del personaje. Así, durante la entrevista al descendiente de Cabrera dice: "Yo tengo prisa de que me hable de las intimidades, del hombre" (Burgos, 1929, 195); con la esposa de Zorrilla comenta "Muy afable y asequible se prestó a la amistosa conversación, en la que yo pretendí, con poca piedad a veces, desentrañar sus más íntimos recuerdos" (Burgos, 1929, 106); y, con respecto a Manuel del Palacio: "Y yo, que tanto admiro las vidas nobles en los que alentó el romanticismo, siento la alegría de recoger los vestigios íntimos y palpantes que es preciso apresurarse a recoger de labios de los descendientes de los hombres ilustres para que no desaparezca el aspecto personal, que es el más interesante" (Burgos, 1929, 64).

Haciendo hincapié en sus inestabilidades y contradicciones, Carmen, en ocasiones, nos suelta una retahíla en la que parece contradecir todas sus tesis, afirmando el valor de la obra, como superior a la del autor y el artista (en cuanto es un hombre más). Al hablarnos de Ricardo Palma exclama:

"Me asusta –digo– la tragedia de esas obras que se pierden o que se destruyen, más que la muerte de todo ejército. El hombre, de todos modos tiene una existencia muy limitada y muy individual, por decirlo así. Son más importantes los frutos de su pensamiento, influyendo sobre generaciones enteras a través de los siglos, que su propia vida" (Burgos, 1929, 242).

La biografía se trata a través de hechos aislados, encadenados temporalmente por medio de una lógica puramente subjetiva. Es una recopilación de determinados momentos, situaciones o pasajes clave, seleccionados por la memoria. Un conocimiento que proviene de las experiencias vividas en el pasado, recordadas y revividas en el relato.

La memoria dependerá, tanto de la forma de ser de la persona, de su forma de entender y valorar los distintos

aspectos de la vida, como de las circunstancias contextuales que hayan confluído en su existencia. Y la memoria, por su parte, sabemos que es selectiva.

Colombine pretende indagar en la experiencia subjetiva de un modo más accesible, concreto y humano. Se interesa principalmente de las "voces" propias de los sujetos y del modo cómo expresan sus propias vivencias. Inteligentemente considera el del relato como un método por el que los seres humanos vuelven significativa su propia existencia. Para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia, uno de los modos más penetrantes de organizar o dar cuenta de la experiencia.

Se trata de un relato biográfico, pero también autobiográfico, ya que el narrador—normalmente un familiar, amigo o testigo— cuenta los hechos desde su propia perspectiva de vida y, como sabemos, la autobiografía es un acto de invención del yo, es una narración totalmente subjetiva. Recordar el pasado es un acto sugestivo. En ocasiones la óptica se desplaza al coprotagonista; es el propio testigo el que se autoanaliza, como en el caso de la entrevista con el hijo de Rafael Calvo: "Para los hijos el padre tiene otra personalidad distinta de la que ven los extraños; se confunde la vida que los ha hecho gloriosos con la vida del hogar y la admiración con el cariño" (Burgos, 1929, 15); o el de los hermanos Bécquer: "Pero doña Julia ama el recuerdo de sus protectores y yo guardo silencio, admitiendo la atenuante de haber protegido a los dos artistas" (Burgos, 1929, 144).

En otras ocasiones la escritora se hace intérprete de sus historias. A veces se esfuerza en ocultar su personalidad, al dar plena libertad al protagonista; otras se delata ella misma a los ojos del lector. Cuando comenta con su mujer las conquistas de Zorrilla, esta le dice: "... en Italia me lo disputaban...". Y la entrevistadora, "malignamente" contesta "No pude menos de sonreír maliciosamente recordando aquella frase del *Tenorio*: "Salté a Italia, buen país...". En otros casos, su intervención es realmente impactante, como ocurre con Luceño, el amigo de Fernández y González: "¿Es verdad que estaba siempre borracho?—¡Falso! —exclama Luceño con energía—. No lo vi jamás borracho, ni siquiera alegre. Se emborrachaba de genio, de imaginación: pero no bebía. Confieso que miro a Luceño con desconfianza. ¡Debe ser tan bueno!" (Burgos, 1929, 178).

EL PAPEL DE ENTREVISTADORA

Es evidente que, en estas entrevistas biográficas, *Colombine* cuenta una vida mediante la reflexión y recuerdo de episodios, a través de las preguntas del entrevistador, dando como resultado una "coproducción", ya que se establece un "pacto", una identidad entre autor, narrador y personaje.

En estos relatos, Carmen de Burgos actúa en el papel de entrevistadora y narradora, es decir, el de un sujeto que se "sitúa fuera del relato", que cuenta y genera otras informaciones, acontecimientos y resultados y además hace valoraciones, da opiniones, etc. Son relatos de vida, con reflexiones inducidas muchas veces por la propia autora.

La reflexión sobre la realidad personal que se consigue cuando se hace comparecer a la memoria y se le pide que testifique, deber ser, sin duda, utilizada de forma coherente y requerirá de una formación crítica y también honrada por parte del entrevistador. La escritora mueve la tramoya, está siempre presente en el escenario, en la descripción de la tipología humana y se diría que sus personajes han sido biografiados con su ayuda. De hecho, a veces, parece forzar los datos o las preguntas para defender a toda costa una tesis prefabricada de antemano. Sabe siempre lo que quiere ver, lo que lógicamente debe ver y, a veces, cae también en la vulgaridad psicológica.

Este universo denso, estable, coherente, unívoco, es demasiado convencional; se repite una y otra vez, con sus inventadas peripecias, con los mismos conflictos conyugales, la alternativa de la fortuna, la incomunicabilidad de afectos, la sobrevaloración sentimental. No hay tanto realidad, como realismo, no hay tanto sentimientos, como sentimentalismo gesticulante y melodramático.

CRÓNICA PERIODÍSTICA

En todo caso, Carmen utiliza un lenguaje ágil y coloquial, carente de cultismos. Se diría que escribe guiones o pequeñas crónicas periodísticas, con hechos reales y personajes conocidos y verdaderos. Busca la sustitución de la literatura libresca por la literatura periodística, atenta a la vibración del instante.

En estos momentos, los periodistas se consideraban a sí mismos como científicos o artistas del realismo: entendían por tal, no sólo la función mimética de los textos, sino la identificación de la realidad con los fenómenos externos.

La *objetividad* no fue una reivindicación de la especificidad de su discurso. El periodismo debía tomar partido y no ser neutral, ni siquiera en la elección de las noticias: lo que primaba era el interés de los lectores. Carmen es más sincera que franca, acaso porque la sinceridad es un esfuerzo por coincidir con la verdad en difícil equilibrio con el cuidado de no herir ninguna parte. Por ello fuerza lo acontecido en la búsqueda de la salida que su público más espera.

Podemos considerar este libro como ejemplo perfecto de la crónica como literatura. La crónica no saca al lector de la dimensión de la realidad de los hechos, sino que introduce en ese plano de realidad un modo de percepción que la hace mitológica y trascendental, sin perder el equilibrio de lo referencial: agotada la actualidad informativa, un siglo después, el texto tiene un valor independiente, casi ni siquiera es imprescindible que Frascuelo o Zorrilla hayan existido en la historia para tener sentido como personajes.

Carmen se distancia de alguna manera de las crónicas periodísticas caracterizadas por las descripciones *externas*, al defender el Yo del sujeto y el derecho a la subjetividad. Está interesada en explicarnos los sucesos del pasado, pero también su influencia en las situaciones de su tiempo, para actuar sobre ellas y mejorarlas con la intención transmitir su mensaje benefactor. La biografía evoca el pasado en el presente, reactualiza lo que del pasado conserva sentido y valor en sus propios días. Así, el pasado asumido en el presente es también una profecía del futuro.

LA CONTRAPARTIDA REALISTA

Sin embargo, *Colombine* vuelve a mostrarse otra vez paradójica y contradictoria: aunque por un lado pretende ser una observadora imparcial y, por ello, no permitir que se entrevean sus convicciones, por otro, no puede por menos que dejar escapar continuamente sentimientos nobles y sensiblería a raudales.

Encontramos en todos los personajes de *Hablando con los descendientes* un predominio, todavía muy romántico, de valores irracionales: amores desgraciados, sentimiento patriótico, desazones y dudas vitales, pesimismo, fracaso personal ante la sociedad, etc. Cierta repetición de lugares comunes e imágenes manidas y acuñadas en forma de clichés –otro término que, como el de *estereotipo*, está relacionado con la imprenta–.

Pero, por otro lado, fruto de su incisivo positivismo, muestra una cierta incapacidad para reflejar el lado afectivo del ser humano: más que figuras vivas, son pluralidades, formas elementales de determinadas pasiones. No es la psicología, ni las facultades del alma lo que más le interesa. Son las cuestiones más banales, las vicisitudes corrientes y, a veces, vulgares, las que prefiere. Demuestra con ello un amor a lo trivial, un gusto por los pormenores de las vidas humanas. Una de las *pegas* de este uso indiscriminado es que, en muchas ocasiones, la escritora otorga la misma validez a los detalles más importantes y a otros más secundarios, que a veces, toman un protagonismo casi inoportuno.

Aunque es verdad que Carmen desea aportar la cara afectiva del sujeto –sus deseos, emociones, ambiciones o aspiraciones que influyen de manera determinante en su conducta– no puede evitar el hecho de que, sus preguntas, vayan encaminadas a cuestiones muy concretas y pedestres, nimiedades y miserias íntimas: cómo vestía, cómo comía, las preferencias gastronómicas y, especialmente, se muestra interesada por el dinero –que siempre es una pregunta de rigor en todas sus entrevistas–. De entre todas las respuestas resulta curiosa la del hijo del torero Frascuelo: “Él trabajó para nosotros. Yo he cuidado mucho de conservar su herencia y no dilapidar ni malgastar nada. ¿Sabe usted por qué? Porque siempre he mirado con respeto estas pesetas que mi padre ganó. No eran pesetas blancas; eran pesetas rojas” (Burgos, 1929, 55).

También es cierto que, detrás de este interés tan materialista, muchas veces se escondía la intención de dejar al descubierto la situación precaria de los descendientes –especialmente las mujeres– de esos hombres ilustrísimos, por desidia y abandono de los políticos y de la sociedad en general. Por poner un ejemplo, destacaremos el caso de la madre de Joaquín Gaztambide que, “¡Ni siquiera tiene colchón dónde dormir!” (Burgos, 1929, 214).

En todo caso, es evidente que las exigencias de la anécdota son cada vez mayores y da preferencia al tipo somático, a los datos fisiológicos, a los tics tipificadores. No existe el peligro –tan habitual en el Romanticismo– de transformar al individuo elegido en un verdadero mito.

TIPOS Y ESTEREOTIPOS

Cuando un personaje adquiere rango de *tipo*, aunque posteriormente pueda modificarse el contexto en el que aparece, no por ello podrá prescindirse de los componentes que hacen del tipo un *estereotipo*: es decir, aquello que permite definir sus rasgos "invariables", "constitutivos" y "esenciales" y le confiere cierta legitimidad y capacidad de supervivencia.

El término estereotipo proviene de la imprenta y, concretamente, de la reproducción tipográfica⁴. Por ello tiene mucho que ver con el mundo de la ilustración gráfica, un ámbito en el que la literatura y las artes visuales se interaccionaban sin cortapisa alguna, incorporando imágenes en el texto, generalmente para clarificar su significado.

Muchos de los personajes del teatro barroco o romántico han quedado como *tipos* o recreaciones de las distintas naturalezas humanas, reflejadas en personajes concretos y en prototipos de actitudes, como podrían ser las que caracterizan a "el jugador", "el avaro", "el borracho", "el petrimetre", "el gracioso", "el Don Juan", etc. Todos ellos se utilizan como metáforas vivas que representan determinados sistemas de valores para la sociedad.

Así, encontramos juntos al comprometido y al indiferente; el melancólico al lado del belicoso, el timorato junto al exaltado, el intelectual frente al analfabeto, y todos poseídos por la convicción de vivir un Destino (con mayúsculas), sintiéndose capaces del acto de crear.

Este carácter teatral también impregna a los hombres y sus vidas, protagonistas de las entrevistas de Carmen. Y no es algo meramente anecdótico; se trata de una idea antigua y cristiana, de una incitación a la virtud, a través de unos actores idealizados y de conciencia recta; realmente es un asunto eternamente válido dentro de la tradición estilística. Lo teatral se combina, a veces, con lo trágico, para

marcar hondamente los tintes oscuros de la descripción de una vida o de una muerte individual.

Como ocurría con los costumbristas, *Colombine* aspira a tomar nota de todo aquello que los historiadores oficiales no tienen en cuenta –la realidad ordinaria–, con el fin de ofrecer un cuadro de la historia –desde su punto de vista más verídica–, que se encuentra excluida de los libros que tratan de la gran Historia. Uno de los principales aportes será su capacidad para representar un conjunto de experiencias (sentimientos, propósitos, deseos, etcétera), que la historia oficial y formal suele dejar fuera de su ámbito de estudio.

A muchos de los personajes y héroes románticos descritos por *Colombine* les acaba ocurriendo lo mismo que a las estampas de Gustav Doré. Su importantísima difusión, consiguió traspasar la fragilidad y corta vida de su soporte en papel para insertarse ya, definitivamente, en el inconsciente colectivo, transformando nuestra idea de los hechos y formando parte de nuestra visión del personaje.

EL AMBIENTE, REFLEJO DEL HOMBRE

En el siglo XIX, la habitación es el espacio del ensueño; en ella se reconstruye el mundo (Torres, 2009b). Muda durante mucho tiempo a propósito de los interiores, la literatura empieza enseguida a describirlos con una minuciosidad en la que se evidencia el cambio de la mirada sobre los espacios y las cosas. Sobre la capacidad de los objetos para representar a sus propietarios han escrito un amplísimo espectro de literatos, desde Dickens hasta Gogol, por poner algún ejemplo.

En el espacio privado es donde se materializan las miras del poder, las relaciones interpersonales y la búsqueda de uno mismo. Por ello, no es sorprendente que la casa adquiera tal importancia en el arte y la literatura. *Colombine* no es ajena a este sentir; sus continuas referencias al espacio donde viven sus protagonistas, al ambiente en el que se desarrollaron sus vidas, refleja esta idea de la casa como proyección del Yo. El ambiente se convierte en un museo del alma, en un archivo de sus experiencias. Quizás su pasaje más emotivo sea el de su visita a la casa de Mesonero Romanos:

"Pero en esa casa hay algo más que esa lápida; existe, como un santuario dedicado a sus recuerdos, el despachito en que él trabaja tal como se quedó a su muerte, acaecida el 30 de abril de 1882. Nada se ha cambiado allí; cuando se abre la puerta, un perfume del siglo XIX se esparce; es como si al entrar retrocediéramos en el tiempo y estuviésemos en uno de esos cuadros que él ha sabido pintar tan bien... Antes de empezar la conversación paso revista a este museo de recuerdos" (Burgos, 1929, 121-122).

Hablando con los descendientes parece, en ocasiones, un libro de recuerdos, una suerte de biografía en la que se entremezclan personas y cosas y que mueve a la autora a la búsqueda de un tiempo perdido, mediante la memoria y los objetos. En algunos bonitos párrafos, como en el dedicado a Cabrera, muestra su amor por estos objetos, sobre todo por aquellos que aportan el misterio de la existencia cotidiana de una época que ya no existe, objetos amados no solo por bellos, sino por ser restos milagrosamente salvados de un naufragio (Torres, 2009a).

"En el silencio que sigue a estas palabras hay como la evocación de una de esas viejas láminas grabadas en acero, que entretenían nuestra convalecencia en la niñez: Una revuelta confusión de gentes que luchan con sables en alto y boinas de medio lado. Se escucha como el galoparde los corceles de esos caudillos; de esa época fanática y heroica, desdichada y grande, que se aleja cada vez más de nosotros y de nuestro espíritu, dejándonos ciertas soledades, de lo que representaba de vida, pasión, independencia, preferible a la resignación con la esclavitud" (Burgos, 1929, 205).

Es verdad, como han probado, entre otros, Mario Praz, que la historia de la intimidad es, en definitiva, la historia de lo cotidiano. Todo lo que nos rodea adquiere un significado. Por eso el mobiliario revela, tal vez más que la pintura, la escultura e incluso que la arquitectura, el espíritu de una época y el carácter de sus dueños o usuarios. Parece como si Carmen de Burgos hubiera hecho suya esta idea y fuera consciente de que el hombre pasa, pero el mueble permanece: permanece para recordar, para testimoniar, para evocar a quien ya no está, como ocurre en las habitaciones del gran escritor Alarcón:

"Toda la casa esta llena de recuerdos de Alarcón. Se guardan sus libros, sus retratos, sus manuscritos, sus muebles, los objetos que le eran familiares. No se ha enterrado su

memoria, no se le ha arrojado de allí, como se hace con otros muertos; todo guarda el culto de su nombre y de su recuerdo. Hasta la cama y la alcoba en que murió, están como estaban, y allí duerme todas las noches su viuda" (Burgos, 1929, 40).

EL HÉROE

El culto al héroe popular fue un fenómeno nuevo que se desarrolló a lo largo de todo el siglo XIX. La idea de héroe como salvador, posee también un trasfondo religioso, aunque secularizado. En este sentido, se puede considerar al héroe, como un santo o un elegido que, partiendo de una empresa puramente individual, llega a alcanzar con sus obras valores universales (Torres, 2008, 46-60).

Esta herencia, de clara raigambre romántica es recogida por *Colombine*, que presenta a muchos de sus protagonistas en el papel de verdaderos héroes. Así, Nicolás Salmerón fue –de acuerdo con sus propias palabras– "un santo laico" (Burgos, 1929, 161); otros, como el pintor Rosales, "Pasó toda su vida mártir" (Burgos, 1929, 101); y que decir de Riego, a cuyo descendiente se dirige la escritora: "Yo le ruego que me hable de la vida íntima del héroe mártir" (Burgos, 1929, 248). Los héroes se convierten en los santos de un nuevo culto, consagrando su vida y muerte a la memoria eterna de los ciudadanos, a la grandiosa Fama.

En este proceso de mitificación de los héroes, el espacio en el que vivieron –impregnado de elementos religiosos– la memoria, la emoción, el gusto por lo tético y sublime, son aspectos fundamentales y necesarios a su dimensión sagrada. Es un culto, a la vez cívico y religioso –una verdadera religión civil– al nuevo mártir.

Las reliquias –incluida la presencia auténtica de los despojos o de sus restos– adquieren gran importancia como testimonio de este culto. Ya en su prólogo, la autora nos dice que: "Deseaba incluir en mis obras completas este ejemplario de vidas pasadas cuyos últimos vestigios directos he recogido [...] de sus descendientes [...] al mostrarme el relicario íntimo" (Burgos, 1929, 1); y refiriéndose a uno de sus más queridos héroes mártires –Rafael Riego– comenta como:

"... (su hijo) me muestra las reliquias que guarda, con una piedad y una veneración dignas del noble caudillo. Están a mi vista su faja de general, la espada que le regalaron las Cortes, su retrato y el de su esposa, el manifiesto de Cabezas de San Juan, una copia de las frases auténticas que pronunció para impedir que los hijos de España embarcaran y fuesen a una derrota segura, no sirviendo a la Patria sino a las ambiciones personales" (Burgos, 1929, 248).

En otros casos se muestra más "truculenta", en un estilo muy romántico, al describirnos la casa de Mesonero Romanos en la que "Bajo un fanal se ve la mascarilla en yeso sacada a las pocas horas de morir; a esa mascarilla se han adherido cabellos y algunos pelos de las cejas, que le dan un extraño valor de vida y realidad" (Burgos, 1929, 123).

La efigie escultórica –la mascarilla– sigue la tradición del relicario medieval: originariamente el destino de los "bustos relicario", "cabezas" o "testas", terminología con la que más frecuentemente aparecen citados en los documentos de la época, era guardar una reliquia del santo al que representan.

El poder de las reliquias era ilimitado. Según la doctrina de San Gregorio Nacianceno, el que toca o venera los huesos de un mártir participa de la virtud y gracia que reside en ellos (Torres, 2008, 62).

El culto a los santos y sus reliquias son formas de devoción en la que los ritos y los gestos sirven para establecer el contacto con la esfera de lo sobrenatural.... Dios actúa por medio de ellas. De esta manera se presenta al héroe como un protector, un intermediario del poder divino, con una fuerza que actúa casi mágicamente. Así, "El milagro de la presencia de Riego, vivo con su influencia espiritual, está bien visible" (Burgos, 1929, 259); o "Experimento un raro malestar y pienso que de Ganivet nos ha quedado algo que vale más que los tristes huesos perdidos en Riga" (Burgos, 1929, 172).

El importantísimo trabajo de mitificación que se había hecho durante el romanticismo, siguió dando sus frutos mucho más tarde. Creó una verdadera gesta legendaria que nutrirá, hasta bien entrado el siglo XX, un ferviente patriotismo. Curiosamente, este culto eminentemente militar y patriótico, fue equiparado y trasladado, durante el siglo XIX y XX, hacia otros héroes y muertos ilustres –los

grandes hombres de la ciencia, de las artes, de la inteligencia– lógica consecuencia al reinado del positivismo, contribuyendo al nacimiento de otro gran mito populista y nacionalista, que volvió a surgir varias veces en la historia de España.

El Panteón Nacional, construido en 1869, con la pretensión de reunir a los héroes en un monumento a la inmortalidad de la gloria, o los enterramientos de militares y prohombres liberales en la Iglesia madrileña de Atocha, fueron sustituidos, en 1902, por el *Panteón de los Hombres Ilustres*.

LA CASA DEL HÉROE

La casa se convierte en *la casa del Héroe*; además, obtiene un significado prioritario a la hora de acercarnos al personaje que la ha habitado, ya que se encuentra impregnada de un aspecto realmente importante: contener el "aliento vital" del protagonista, que es esencialmente algo que tiene mucho que ver con lo mágico y con las reliquias. La casa del héroe logra hacer más explícitos los valores intangibles que sostienen el aspecto mágico y heroico de sus protagonistas (Torres, 2009c).

La necesidad de establecer un *panteón* de los héroes, a través de la musealización de sus vidas, es un fenómeno que aparece primero en los Estados Unidos. La Casa de George Washington, en Virginia, adquirida por un Comité de Damas en 1858 y abierta en 1860, fue la primera. El fenómeno comenzó incluyendo casas en las que se atesoraba el *numen* patriótico de los héroes que vivieron en ellas –patriotismo imbuido de significado heroico– y pronto afectó, igualmente, a las de aquellos escritores y músicos aclamados nacional y popularmente.

Como había ocurrido con el ambiente y los objetos, Carmen de Burgos es consciente de que la casa del héroe es también importante como reflejo del personaje que habitó en ella. Porque toda casa tiene una cualidad simbólica (Torres, 2006), un sentido inmaterial y alusivo, que hace referencia a los usos de la habitación, a los hábitos sociales... es reflejo de un carácter. Por ello nuestra escritora hace un repaso de casi todas las casas que visita: "Al entrar en la casa de la calle Atocha donde vivió y murió el gran escritor hay una emoción intensa. Se entra aún en la casa de Alarcón; tiene el sello de

las viejas casas señoriales, de amplias habitaciones y altos techos, que son hoy como palacios antiguos en comparación con las jaulas modernas" (Burgos, 1929, 39); Ruperto Chapi "Vivía pobremente en una guardilla de la calle Bordadores, y allí, helándose de frío y no satisfecho de comida, compuso, a la luz de una pobre vela de sebo" (Burgos, 1929, 74).

Cuando *Colombine* visitó a la viuda de Zorrilla: "Subí conmovida la estrecha y vieja escalera del tercer piso y me detuve ante la modesta puerta en cuya madera campea un letrero que dice con sencillez: "Colegio"" (Burgos, 1929, 105). En el caso del torero Frascuelo parece que la casa se identifica con la idea cristiana de santuario "La casa de D. Antonio Sánchez, el hijo del célebre torero, tiene algo de capilla ardiente. Se ve en ella ese sello de dolor, de pesadumbre, de todas las casas en las que se llora mucho" (Burgos, 1929, 45).

LA INFLUENCIA DE TAINE⁵

La doctrina forjada por Hipólito Taine para la explicación del producto artístico cultural flotaba, por decirlo así, en el aire, esperando a convertirse en cuerpo de doctrina. La explicación de la obra por el medio, la herencia, el momento histórico, etc. llevó, ayudada por su atractiva simplicidad, al modo de pensar determinista –con detrimento de la libertad humana y de la acción misteriosa del espíritu–. Es verdad que, las circunstancias que rodean al individuo y al artista constituyen una ayuda inestimable para comprenderle a él y a su obra y, por ello, no pueden ser desatendidas. Sin embargo, también lo es que no se puede dar siempre más importancia al propio individuo que a las causas generales.

Encontramos en estos momentos en la escritura, incluso en la novela, en la crítica de arte, una obsesión por la observación y la exactitud. Hay una moda que considera, como algo indispensable para historiar o escribir sobre un determinado período, la obtención de noticias escritas, documentos e incluso objetos. Es la época de los hermanos Goncourt, que escribieron la historia por medio del "bibelot"– y, en la pintura, de Meissonier o Fortuny⁶, acumuladores y coleccionistas de objetos, documentos y rasgos individuales⁷.

Efectivamente estaba de moda la indagación de menudencias y hasta de anécdotas de la vida diaria: sucesos de cocina,

bufonadas, dramas, tragedias. Y es cierto que, de las pequeñeces, podemos deducir cosas serias, pero no lo es menos que esta óptica tenía mucho que ver con la chismografía, que daba más importancia a las vicisitudes diarias de la vida de un determinado individuo que a las causas generales.

Colombine, poniéndose en el papel de una historiadora, intenta crear vida, reconstruir el pasado por medio de esos hechos menudos, de esos millares de datos pequeños que cabe extraer de lo documental. Pero, como siempre, Carmen de Burgos llega a sorprendernos; en ocasiones se aleja del crudo realismo y se muestra anticipadora, acercándose incluso al impresionismo, a la manera de Proust y Bergson, para los que, el tiempo, deja de ser disolución, exterminio, para convertirse en contemplación, recuerdo, consciencia del pasado, "belleza cautiva".

Un suceso vivido es un suceso indefinidamente evocado. Los momentos mágicos, iluminados, de la búsqueda del tiempo perdido, señalados por el propio novelista, son de dos tipos: "impresiones" y "reminiscencias". La percepción de un detalle presente, en apariencia insignificante, resituye todo un acontecimiento pasado. El pasado llega poderoso, nostálgico, bajo la sucesión de recuerdos:

"Una vez más en el curso de más entrevistas con los descendientes de los hombres ilustres revuelven mis manos esos fuertes papeles amarillentos, de tinta desteñida y borrosa, que guarda los recuerdos de vidas y de fechas lejanas, y que encierran, a veces, inapreciables revelaciones" (Burgos, 1929, 247).

"Hay como una evocación de ensueño; aquel antiguo papel de flores; aquella cortina de lona con listas verdes, amarillas y rojas; aquel búcaro cargado de flores secas, dan una realidad a la presencia del simpático don Ramón Mesonero" (Burgos, 1929, 123).

El afán de documentación tenía que ver también con el gusto por el coleccionismo, ya que aprender es una forma de coleccionar: notas bibliográficas, ideas, libros, listas, datos... todo fetichiza la historia en objetos físicos, para poder descifrarla y entenderla.

Como coleccionista, todas estas cosas se convierten en su pasión personal. Le sirvieron como instrumentos profesionales y, además, fueron un estímulo para el sueño y la memoria del pasado. Su valor documental aumenta también el placer de

poseerlas y la excitación por conseguirlas genera un vagabundeo casi ansioso por el mundo, y resulta, además, un acicate para el agudísimo instinto del coleccionista. Se diría que cada vez que vamos a la caza de un objeto de valor documental y logramos descubrirlo y desenterrarlo de su anonimato, conseguimos aumentar nuestro ego, al experimentar una especie de triunfo que nos hace sentirnos como un ser astuto, inteligente y con una sensibilidad y agudeza especial.

Los coleccionistas, aunque rescatan cosas de uso del pasado, se convierten realmente en seres especiales, capaces

de descifrar ese pasado, de ser sus guardianes. Una aureola elitista rodea siempre a este ser elegido, custodio de objetos y datos privilegiados. Refiriéndose a su entrevista sobre Zorrilla nuestra escritora comenta.

"Me marché esperando el día de volver a aquella casa para rebuscar lo inédito en los baúles que bajarán de la buhardilla, gozando con la ansiedad trémula de los coleccionistas que hallan un cuadro del Greco o de Goya en la salita cerrada, desconocida y casi sin luz de una casa muy modesta" (Burgos, 1929, 114).

NOTAS

- 1 Burgos, Carmen de, *Figaro (Revelaciones, "Ella" descubierta, epistolario inédito)*, Madrid, Imprenta de "Alrededor del mundo", 1919.
- 2 *Vid.* Entre otros muchos artículos: Nelken, Margarita (1924): "El Museo Romántico y nuestra Escuela Romántica", *La Esfera*, 14 de marzo.
- 3 Colombine fue una admiradora de Ruskin –del que traduce varias obras–, a pesar de que críticos positivistas tan cercanos a ella como Nordau, le habían considerado como un "degenerado", "con visibles muestras de exageración".
- 4 La estereotipia era un procedimiento para reproducir una composición tipográfica, mediante un molde, en el que se fundía una plancha metálica, de la que se podían obtener un ilimitado número de impresiones idénticas.
- 5 Taine, Hippolyte-Adolfe (1828-1898), *Filosofía del Arte*, Barcelona, Iberia, 1960 (publicada en París en 1890). Es el padre del determinismo estético, influido por el positivismo de August Comte. Desarrolla su teoría del medio ambiente, con los tres factores de la raza, el medio y el momento, como determinantes de todo proceso histó-

rico que alcanza su mayor radicalidad en las tesis marxistas.

- 6 Torres González, B. (2006): *Fortuny. Un mundo en miniatura*, Madrid, Libsa.
- 7 Esta influencia afectó por igual a escritores como Pío Baroja, que hablando del Greco comenta "[...]No creo que haya nada que explique de una manera tan completa la obra de un pintor como la tierra donde vive, el aire que respira, el cielo que contempla. Si en los demás artistas el medio ambiente influye con energía, en el pintor no sólo influye sino que domina, manda y subyuga [...]". Baroja, Pío (1900): "Cuadros del Greco. Tierra castellana –en Santo Tomé–", en *El Globo*, Madrid, lunes, 9 de julio.

BIBLIOGRAFÍA

- Burgos, Carmen de (1929): *Hablando con los descendientes*, Madrid, Ed. Renacimiento.
- Núñez Rey, Concepción (2005): *Carmen de Burgos Colombine en la Edad de Plata de la literatura española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Torres González, Begoña (2001): "Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico", en *Catálogo de la Exposición Amor y muerte en el Ro-*

Recibido: 14 de mayo de 2010

Aceptado: 7 de junio de 2010

- romanticismo*, Ministerio de Educación y Cultura, Ambit, Madrid, pp. 14-77.
- (2006): "Plan Museológico del Museo Romántico", *Revista del Museo Romántico*, 5.
 - (2006): *Fortuny. Un mundo en miniatura*, Madrid, Libsa.
 - (2007) "Consideraciones sobre el nuevo plan museológico del Museo Romántico", *Revista de Museología*.
 - (2008): *La Guerra de la Independencia. Una visión desde el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico* (Catálogo de Exposición), Segovia, Torreón de Lozoya, Caja Segovia, Ministerio de Cultura, pp. 11-99.
 - (2009a): "Algunas consideraciones sobre el Museo Nacional del Romanticismo", *Museos.es*, Ministerio de Cultura.
 - (2009b): *Guía del Museo Nacional del Romanticismo*, Madrid, Ministerio de Cultura.
 - (2009c): "La Hermandad Romántica: Larra y las artes plásticas", en *Larra. Actas de Conferencias, Bicentenario 1809-2009*, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid y Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, pp. 183-203.