

Adiós al Bécquer de Laurent

GOODBYE TO THE BÉCQUER OF LAURENT



JUAN CARLOS DE LARA

Instituto La Rábida (Huelva)

RECIBIDO: 24-04-20 / ACEPTADO: 09-05-20

RESUMEN: En 1948 Dionisio Gamallo Fierros afirmó haber descubierto una fotografía de Gustavo Adolfo Bécquer realizada por Jean Laurent, el más célebre de los fotógrafos que trabajaron en España durante el siglo XIX, y la dio a conocer en el libro *Del olvido en el ángulo oscuro*. A partir de entonces, ese retrato ha engrosado la iconografía del poeta sevillano como una de sus imágenes más conocidas, siendo reproducida en infinidad de ocasiones y en obras de toda índole, desde las más especializadas hasta las únicamente divulgativas.

A través de una investigación basada en la documentación de archivo, este artículo viene a revelar la verdadera identidad del personaje retratado, contribuyendo a despejar el entorno biográfico de Gustavo Adolfo Bécquer de uno de los muchos errores que han empañado durante décadas diversos aspectos de la vida y de la imagen del poeta de las *Rimas*.

PALABRAS CLAVE: Gustavo Adolfo Bécquer, Jean Laurent, fotografía, poeta sevillano, siglo XIX, retrato, iconografía.

ABSTRACT: In 1948 Dionisio Gamallo Fierros claimed to have discovered a photograph of Gustavo Adolfo Bécquer taken by Jean Laurent, the most famous of the photographers who worked in Spain during the 19th century, and made it known in the book *Del olvido en el ángulo oscuro*. Since then, that portrait has increased the iconography of the sevilian poet as one of his best-known images, being reproduced in countless occasions and in works of all kinds, from the most specialized to the only informative ones.

Through research based on archival documentation, this article reveals the true identity of the portrayed character, helping to clear up the biographical environment of Gustavo Adolfo Bécquer from one of the many errors that have complicated various aspects of life and the image of the poet of *Rimas* for decades.

KEY WORDS: Gustavo Adolfo Bécquer, Jean Laurent, photography, sevilian poet, 19th century, portrait, iconography.

«dos almas confundidas»

RIMA IV

Nadie puede dudar hoy acerca de la enorme importancia que las imágenes poseen a la hora de acceder a la visión del mundo específica de una determinada época. Si trasvasamos esta certeza al plano bibliográfico, no puede sorprendernos que en gran medida se haya superado la tradicional tendencia a usarlas como meras ilustraciones.

Y, si descendemos al terreno de los estudios biográficos, habrá que convenir que ya no solemos contemplar las imágenes como simples complementos o como incompletas e inmóviles sombras de ese personaje que se fue y cuya vida sólo podemos reconstruir a través de la palabra escrita, sino que han tomado cuerpo –y nunca mejor dicho– como verdaderos pilares que aportan una incuestionable consistencia documental.

El afán de conocimiento que sobre la figura de Gustavo Adolfo Bécquer ha existido desde el mismo momento en el que sus *Rimas* se volvieron universales justifica el acopio de imágenes que sobre el poeta han realizado sus biógrafos a lo largo del tiempo. Su nacimiento en una familia de pintores ha permitido, por otra parte, que casi todas las fases de su trayectoria vital hayan quedado registradas a través del pincel o del lápiz en numerosos retratos, algunos de los cuales se han dado a conocer recientemente con la recuperación para el público de diferentes álbumes, algo en lo que ha jugado un decisivo papel Jesús Rubio Jiménez.¹

En esta variada iconografía becqueriana, sobre la que domina el célebre óleo de su hermano Valeriano conservado hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, comparcen también algunas fotografías que acaparan una especial curiosidad. Frente al arte y su innegable capacidad de transformación, la fotografía capta fielmente lo que un día estuvo delante de la cámara. A pesar de ser un testimonio más cifrado de lo que suele pensarse, es inevitable que la fotografía sea concebida como un calco riguroso de la realidad.

Si exceptuamos el retrato fotográfico que Santos Torroella incluyó en su libro *Valeriano Bécquer*, de 1948, y que nunca ha vuelto a ser reproducido (tal vez porque sus rasgos no coinciden con los del poeta, sino más bien con los de su inseparable hermano),² son tres las fotografías que circulan actualmente sobre el huésped de las nieblas pertenecientes a tres de los más conocidos estudios del Madrid de la época. De pie ante decorados muy diferentes, parece como si el mismo hombre que posa ante ellos fuera a la vez, como en el verso de Borges, hombres distintos.

La más interesante de las fotografías es, sin duda, la que fue tomada junto a un recargado sillón y un espeso cortinaje en el estudio que Ángel Alonso Martínez y su

1. Además de dar a conocer en su totalidad los álbumes de Julia Espín, en la difusión de nuevos retratos del poeta han sido fundamentales, entre otras, sus obras: RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «*Spanish sketches*: un nuevo álbum de Valeriano Bécquer». *El Gnomo*, boletín de estudios becquerianos, 1993, núm. 2, pp. 73-78; RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Viajeros románticos en el monasterio de Veruela*. «*Spanish sketches*»: un nuevo álbum de Valeriano Bécquer. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 1999; RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Pintura y Literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006; y RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *José María Domínguez Bécquer*. Sevilla: Arte Hispalense, 2007.

2. SANTOS TORROELLA, Rafael. *Valeriano Bécquer*. Barcelona: Cobalto, 1948, p. 24. Se trata de una fotografía realizada en el estudio de Reynoso, Sevilla, que había difundido Rafael de Balbín en 1942, según indica Gamallo Fierros, que también cree que no se trata de Gustavo, sino de Valeriano. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Del olvido en el ángulo oscuro...* Ensayo biocrítico, apéndice y notas de Dionisio Gamallo Fierros. Madrid: Valera, 1948, p. 521.

hermano tenían en el número 14 de la madrileña Puerta del Sol, datada entre 1865 y 1867 por Rafael Montesinos.³ Dada a conocer por José Gestoso en su folleto *Homenaje rendido por la ciudad de Sevilla a sus ilustres hijos Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer*,⁴ de 1916, una copia de la misma fotografía forma hoy parte de la colección que ha dejado Enrique Toral Peñaranda, que fue investigador y académico de honor de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía. La identidad de Gustavo Adolfo Bécquer no ofrece lugar a la duda, ya que una ampliación del rostro realizada por J. Mon a partir de esta fotografía sirvió de base para el grabado de M. Luque que figura al frente de la segunda edición de las *Obras de Gustavo A. Bécquer*, de 1877, y también para el de Povedano, que se encuentra en la tercera, de 1881. Y aunque Francisco de Laiglesia afirmara en *Bécquer. Sus retratos* que el poeta nunca se hizo fotografías y que esos grabados no se correspondían con la realidad,⁵ Rodríguez Correa, cuyo testimonio es incuestionable por la íntima amistad que le unió a Gustavo, dijo en su prólogo a la segunda edición de las *Obras* que ésta venía «ilustrada con el verdadero retrato del autor».⁶

Procedente del estudio que los hermanos José y Pedro Martínez de Hebert tenían en el número 30 de la Calle Caballero de Gracia, de Madrid, y dada a conocer por Rafael Montesinos en su artículo *Adiós a Elisa Guillén*,⁷ es la fotografía en la que Bécquer, en la última etapa de su vida según todas las referencias, posa ante el paisaje de una ciudad fluvial levemente apoyado en una balaustrada excesiva. Guardaba este retrato el marqués de Valmar, «una de las personas más cultas y universales de su tiempo»,⁸ que había invitado en diversas ocasiones a los hermanos Bécquer a su casa de Deva, llegándole a encargar a Valeriano seis cuadros con escenas de teatro para decorar su biblioteca. Esta fotografía, a cuyo dorso el marqués había escrito el nombre del poeta,⁹ pasó posteriormente a la colección de Antonio Rodríguez-Moñino –el «príncipe de

3. MONTESINOS, Rafael. *Bécquer. Biografía e imagen*. Barcelona: RM, 1977, p. 254.

4. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Homenaje rendido por la ciudad de Sevilla a sus ilustres hijos Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer*. Sevilla: Oficina tipográfica de Gironés, 1916. Ya en 1879, cuando el pintor Salvador Sánchez Barbudo realiza un retrato del poeta por encargo de Gestoso para la Biblioteca Capítular Colombina, de Sevilla, es evidente que se inspira en esta fotografía, bien a través de la copia que ya pudiera poseer Gestoso o, más probablemente, del grabado de Luque de la segunda edición de las *Obras*, que se basa en ella. PALENQUE, Marta. «Fama y fortuna de Gustavo Adolfo Bécquer. La heterodoxia de las *Rimas* y el episodio del retrato de la Biblioteca Colombina». *Bulletin Hispanique*, junio de 2009, núm. 1, t. 111, pp. 190 y ss.

5. LAIGLESIA, Francisco de. *Bécquer. Sus retratos*. Madrid: Voluntad, 1922, p. 15.

6. RODRÍGUEZ CORREA, Ramón. «Prólogo», en *Obras de Gustavo A. Bécquer*, t. I. Madrid: Librería Universal de J. A. Fernando Fe, 1877, p. XI.

7. MONTESINOS, Rafael. «Adiós a Elisa Guillén». *Ínsula*, diciembre de 1970, núm. 289, p. 1.

8. CABRA, María Dolores. «La pintura de Valeriano Domínguez Bécquer», en *Actas del Congreso «Los Bécquer y el Moncayo»*. Edición a cargo de Jesús Rubio Jiménez. Zaragoza: Centro de Estudios Turiasonenses, 1992, p. 48.

9. MONTESINOS, Rafael. *Bécquer...*, p. 291.

los bibliógrafos» en palabras de Leonardo Romero Tobar–,¹⁰ donde también se hallaban cinco álbumes de dibujo de José Bécquer. El legado de Rodríguez-Moñino pasó tras su muerte a la Real Academia Española, de la que era miembro. Avalada por todas estas circunstancias, la identificación de Gustavo Adolfo Bécquer con el personaje de esta fotografía no parece poder ponerse en tela de juicio.

Obra del más célebre fotógrafo que trabajó en la España del siglo XIX, Jean Laurent y Minier, que tenía su estudio en el número 39 de la madrileña Carrera de San Jerónimo, es el retrato que Dionisio Gamallo Fierros dio a conocer en 1948 en *Del salón en el ángulo oscuro* como «la más grande joya de la iconografía becqueriana»,¹¹ datándola entre 1864 y 1868. Este gran estudioso de Bécquer, que sin duda no había llegado a ver la fotografía del poeta realizada por los hermanos Alonso Martínez y reproducida por Gestoso en 1916, decía al final de las *páginas abandonadas* de su libro: «Hasta hoy se carecía, casi en absoluto, de una idea clara acerca de la presencia física total de Bécquer. Se desconocían las proporciones de su cuerpo, el aire de su estampa y el alma de su apostura». Y, dejándose llevar por el entusiasmo, afirmaba que la cuestión en torno a cómo era Bécquer «se zanja hoy, de un modo definitivo, y nada menos que aportando un retrato de su melancólica madurez: de cuerpo entero, envuelto en la atmósfera elegante del siglo, y en que el poeta se yergue sobre un pintoresco fondo de escenografía tropical».¹²

Revelaba Gamallo que dicha fotografía se conservaba en el importante archivo histórico y artístico del cordobés Pedro Criado Gallo. Era cierto, desde luego, que el que fuera miembro de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba y que se había casado con Carmen Sotomayor Valenzuela, descendiente de los marqueses de El Carpio, disponía de un nada desdeñable archivo, aunque su documentación era mayormente de la época medieval.¹³ Sin embargo, ningún dato aportaba el impetuoso becquerianista sobre cómo había llegado la fotografía a manos de Criado o acerca de las razones sobre las que se depositaba la certeza de que el personaje rodeado de aquel desconcertante ambiente tropical era Gustavo Adolfo Bécquer. A falta de un nombre al dorso, que sin duda se habría apresurado a consignar, Gamallo procuró que no hubiera lugar a la duda sobre su identidad con una profusión de argumentos que, sin embargo, tenían como común denominador el de la mera apariencia física y que comenzaban en el mismo pie de la fotografía, donde había reproducido unas palabras de Julia Bécquer, sobrina de Gustavo: «...yo le recuerdo de frac, cuando iba a las reuniones, y, habitualmente, con pantalón de rayas y

10. ROMERO TOBAR, Leonardo. «El Rodríguez-Moñino que yo conocí», en *Antonio Rodríguez-Moñino en la cultura española*. Edición de José Luis Bernal y otros. Badajoz: Alborayque, 2013, pp. 17 y s.

11. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Del olvido...*, p. 6.

12. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Del olvido...*, p. 520.

13. *Boletín de la Real Academia de Córdoba, Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, enero-junio de 1995, núm. 128, pp. 155 y s.

con chaquet o levita, a la moda de la época».¹⁴ Pero, aunque la levita y el pantalón de rayas coincidían con la indumentaria del hombre que posaba en la fotografía, el final de la frase, «a la moda de la época», sin duda le restaba vigor a la coincidencia.

Seguía insistiendo Gamallo en las páginas finales de *Del olvido en el ángulo oscuro* en resaltar las concordancias existentes con otras descripciones del vestuario habitual del poeta, caso de la levita o el sombrero de copa. Como la chistera la tenía el olvidado hombre de la fotografía en la mano, Gamallo pudo precisar con entusiasmo que «en todos los detalles (sobre todo en la cabellera esponjada y abundosa, de lírico león, que monta por encima de las orejas y se divide –por raya al medio– en dos rizadas alas de sombra) están presentes el halo, el fluido y la energía del temperamento artístico».¹⁵ Pero, si nos detenemos en el cabello del hombre de la fotografía, sorprende que lo describiera con las palabras «de lírico león», que tan poco se ajusta a la realidad de lo que estamos contemplando. Si consideramos que, en la página siguiente, Gamallo confiesa saber que «en 1919 José Montero Alonso tuvo a la vista la fotografía o retrato de un Bécquer de caballera leonina» –la de los hermanos Alonso Martínez, que él no había llegado a ver–, es inevitable pensar que, en el fondo, estaba procurando acomodar su descripción con lo que había leído con anterioridad.

Inspeccionando detenidamente el rostro de la fotografía que tenía ante sí, Gamallo añadía mirándole a los ojos: «Si le escudriñáis muy de cerca, descubriréis como si un tic nervioso le hubiera hecho perder el control total del ojo izquierdo, cuyo párpado aparece ligeramente caído».¹⁶ Sin embargo, por la fotografía de los hermanos Alonso Martínez, y especialmente por la ampliación que de ésta realizó A. Mon, sabemos que Bécquer no tenía ningún problema en el ojo izquierdo, pero sí «una especie de estrabismo vertical en el ojo derecho», utilizando aquí las palabras de Rafael Montesinos.¹⁷

A diestro y siniestro, precisamente, oscila la situación de un elemento en el que nadie hasta ahora parece haber reparado. Con la garantía de que ninguna de las tres fotografías está invertida, como lo demuestran los botones a la derecha en todos los casos, la ruta que sigue la cadena a través de la levita abierta del Bécquer de los hermanos Hebert nos permite comprobar que guardaba el reloj en el bolsillo izquierdo de su chaleco. Algo natural en un diestro, como efectivamente era el poeta. Así lo confirman los dibujos de Valeriano que lo representan pintando ante un caballete o tocando la guitarra en una taberna: el mismo instrumento que, en un óleo inacabado, su hermano insiste en que vuelva a tocar como un diestro, algo que Gustavo hace también con el arpa que, colocado sobre su hombro derecho, aparece en el cuadro conocido como «El bardo». Sin embargo, el protagonista de la fotografía publicada

14. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Del olvido...*, p. 5.

15. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Del olvido...*, p. 520.

16. *Ibidem*.

17. MONTESINOS, Rafael. *Bécquer...*, p. 53.

por Gamallo guarda su reloj en el bolsillo derecho de su chaleco, lo que era propio de alguien zurdo.

Con todo, y más allá de este tipo de pormenores (como un cuello y unos brazos visiblemente más largos), lo que más aleja al personaje en cuestión de ser identificado con inmediatez visual como el autor de las *Rimas* reside en la circunstancia de que la impresión general que transmite, con su porte más estrecho, frágil y menudo, es la de encontrarnos ante una persona distinta.

A falta de un parecido inequívoco –Gamallo conocía, al menos, los grabados de Luque y Povedano– o de unas referencias documentales precisas, que en ningún momento dio, ¿qué le llevó a tener la certeza de que estaba ante un retrato de Bécquer, más allá de lo que Criado hubiera podido decirle? La respuesta nos la proporciona *La voluntad*, la novela que en 1902 había publicado Azorín, con quien el incansable investigador mantuvo una amistad que le llevó no sólo a cartearse con él, sino a realizar su bibliografía cronológica. Sabemos por el hijo de José Montero Alonso, el crítico literario José Montero Padilla, que a Gamallo le había llamado la atención una página de esa novela. En ella, el protagonista va repasando una inmensa colección de retratos que Laurent había realizado y en la que figuraban diputados, ministros, poetas, periodistas, tiples, tenores, obispos, músicos, novelistas y pintores. Una de esas fotografías es descrita minuciosamente:

Ante todo, este retrato tiene fondo; los demás no lo tienen. Y es un paisaje con una lejana montaña, con un remanso de sosegadas aguas, con palmeras cimbreadas, con lianas que ascienden bravías... un paisaje exuberante, tropical, romántico, de ese romanticismo sensual y flébil, que gustó tanto a nuestras abuelas inolvidables. Ante este fondo permanece erguido un hombre de cerrada barba; tiene en la mano un sombrero de copa; el pantalón es de menudas rayas; los pies se hunden en el felpudo que figura ingenuamente el césped. En los ojos de esta figura, unos ojos que miran a lo lejos, a lo infinito, hay destellos de un ideal sugestionador y misterioso... Este hombre se llamaba Gustavo Adolfo Bécquer.¹⁸

Teniendo por delante la fotografía reproducida en *Del olvido en el ángulo oscuro*, no es necesario observarla con demasiado detenimiento para tener la seguridad de que nos encontramos ante la misma que Azorín había detallado 46 años antes. Y es inevitable llegar a la conclusión de que Gamallo, que conocía este texto, en realidad buscó una fotografía que coincidiera en todo con él y que, a falta de otras pruebas, que nos hubiera transmitido sin duda, basó la defensa de su identidad en las coincidencias físicas y de vestuario.

18. Tomado de MONTERO PADILLA, José. «Gustavo Adolfo Bécquer según Azorín», en *Estudios de Literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998, p. 77.

La interrogante que se abre ahora, naturalmente, está orientada a conocer si Azorín estaba en lo cierto y el retrato que con tanta exactitud describió era el de Gustavo Adolfo Bécquer. Lo que sí parece evidente es que el protagonista de su novela hojeaba un álbum que reunía los de numerosos personajes de la vida pública española que habían posado para Laurent. Como hicieron otros establecimientos de su tiempo, el de este fotógrafo había unido a la realización de retratos personales la comercialización de fotografías de pequeño formato, las populares *cartes de visite*, con las efigies de todos aquellos que merecían ser incluidos en sus famosas *galerías de celebridades*. La difusión de estos retratos fue enorme, hablándose de ellos en los cafés y los salones.¹⁹ El propio Bécquer, a través de unas imaginarias cartas que publicó en *El Contemporáneo* los días 12 y 19 de enero de 1862, dio fe del extraordinario desarrollo de este hábito social recién adquirido. Situándose a sí mismo ante los álbumes del fotógrafo Martínez, que más tarde habría de retratarle, exclamaba sobre sus fotografías: «Desde la Rigolboche a la Ristori, desde Curro Guillén a Víctor Hugo, no hay una que no se encuentre en estas colecciones». Y en otro momento de esas cartas, la reflexión del poeta se hacía aún más nítida sobre este fenómeno:

Me han dicho que la fotografía hace en Madrid progresos fabulosos. Me han dicho que no hay bailarín de cuerda, cómico silbado, poeta de boardilla, ni político vergonzante que no esté retratado y expuesto a la pública expectación en algún almacén de comestibles, tienda de bisutería o depósito de marcos y espejos.

Estas *cartes de visite* se guardaban en álbumes al lado de fotografías de familiares y amigos y, en ocasiones, sin que se aclarase por escrito la identidad de muchos de los allí reunidos. Eso sucedía, por ejemplo, en los álbumes de una de las colecciones más extensas formadas en aquel tiempo, la del pintor Manuel Castellano. ¿Era el caso del que Azorín tuvo en sus manos? o, dicho de otro modo, ¿aparecía el nombre de Gustavo Adolfo Bécquer bajo la fotografía que nos describió?

Sin ánimo de ser incrédulos, es inevitable que nos acordemos en este punto del abultado cúmulo de errores que han conseguido enturbiar durante décadas determinados aspectos de la vida y de la imagen del poeta, circunstancia que ha sido posible a través de la repetición automática de testimonios que se han aceptado sin reservas, es decir, sin que se haya confirmado previamente su veracidad. Muchos de estos errores se han ido corrigiendo con el tiempo y para ello ha sido necesario en ocasiones recurrir a la documentación de los archivos.

19. Para más información sobre el tema puede consultarse LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *El rostro de las letras. Escritores y fotógrafos en España, desde el Romanticismo hasta la Generación de 1914*. Madrid: El Azar, 2014, p. 76.

El caso es que el Museo de Historia de Madrid custodia seis de los 32 álbumes que Jean Laurent llegó a tener en su estudio. No se trata de álbumes de particulares, como el de Castellano, o álbumes concebidos para el escaparate del establecimiento, sino de álbumes muestrario de *cartes de visite* «que pertenecieron con toda seguridad al propio fotógrafo», según el dictamen de Carmen Priego, que ha estudiado ese material.²⁰ Estos álbumes muestrario –«cuadernos de trabajo» prefiere denominarlos Publio López Mondéjar–²¹ son testigos de la actividad de Laurent entre 1860 y 1872, aportándonos una información excepcional de cómo era el proceso de trabajo en su estudio a través de anotaciones manuscritas que, por otra parte, vienen a identificar definitivamente a muchos de los retratados. El ordenado sistema de archivo por series, temas y números empleado por Laurent, que «mostró una actitud científica y clasificadora» en palabras de David Sánchez Cano,²² consiguió dotar a sus imágenes de un valor documental fuera de lo común.

Con sus 53 hojas numeradas y sus 864 fotografías, el Álbum número 1 (como así consta en su cubierta) nos va a proporcionar la respuesta a la cuestión que sobrevuela sobre todas estas páginas. En medio de su paisaje tropical, el personaje del retrato dado a conocer por Gamallo se encuentra afortunadamente allí. La primera sorpresa, no obstante, nos la suministra la existencia de otra fotografía del mismo hombre. También de cuerpo entero y con la misma vestimenta, no se ha movido mucho por aquel entorno de palmeras, que sigue siendo el mismo. Tan sólo se ha girado levemente hacia su derecha, ha soltado el bastón, se ha pasado la chistera a su mano izquierda y, con la derecha, se apoya en el respaldo de un curvilíneo sillón de mimbre, que es la mayor novedad que introduce este nuevo retrato que Laurent ha realizado, evidentemente, en el transcurso de la misma sesión. De ser Gustavo Adolfo Bécquer, nos encontraríamos ante la cuarta fotografía conocida del poeta, que nunca ha sido reproducida en sus estudios biográficos.

La segunda sorpresa, sin embargo, surge cuando bajamos la mirada hacia el pie de las fotografías. Bajo la publicada en *Del olvido en el ángulo oscuro* existe un nombre escrito a mano: «Pianista Peña». Y como para confirmarnos de que no se trata de un error, el nuevo retrato del sillón de mimbre nos proporciona, también al pie y con idéntica letra, esa misma identidad, pero algo más completa: «Francisco de la Peña».²³

20. PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Carmen. «Laurent, en el Museo Municipal de Madrid», en *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid*, t. I. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2005, p. 14.

21. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *Op. cit.*, p. 82.

22. SÁNCHEZ CANO, David. «El coleccionismo de fotografía en España y la colección Castellano». *BSAA arte*, 2008, núm. LXXIV, p. 251. Puede consultarse también sobre esta cuestión ARGERICH, Isabel. «Fotografía y archivo». *Fotocinema*, 2015, núm. 10, p. 106.

23. Museo de Historia de Madrid. Álbum núm. 1 de Jean Laurent. Fotografías 1991/018/0001-723 y 1991/018/0001-722, respectivamente.

FIG. 1: Durante décadas, esta fotografía –«la más grande joya de la iconografía becqueriana», según Gamallo Fierros– le puso al poeta de las *Rimas* una de sus imágenes más reconocibles y reproducidas. Hoy, no sin pesar, se la devolvemos a su verdadero protagonista, el pianista Francisco de Asís de la Peña y Yélamos, como atestigua la anotación escrita a su pie en un álbum muestrario del fotógrafo Jean Laurent. Museo de Historia de Madrid.



Como todas las demás fotografías, las dos que aquí nos interesan aparecen pegadas y recuadradas, y en su margen izquierdo figuran las iniciales N, P y C en vertical. La investigadora Purificación Nájera nos aclara:

La letra N se refiere al número de la fotografía en el catálogo comercial, la P a la postura o posición del personaje retratado y la C parece hacer referencia a las cajas o lugar donde se guardaban los negativos. En ocasiones figura en el margen izquierdo, en tinta roja o negra, e incluso dentro de la propia fotografía una numeración que, quizás, haga referencia al cliché. En el margen inferior, generalmente aparece escrito el título de la fotografía.²⁴

24. NÁJERA COLINO, Purificación. «Los álbumes muestrario de J. Laurent en el Museo Municipal de Madrid», en *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid*, tomo I. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2005, p. 140.



FIG. 2: De haber sido Gustavo Adolfo Bécquer quien posa de manera distinta ante un repetido fondo tropical y no Don Francisco de la Peña, nombre que puede leerse con claridad en su parte inferior, nos encontraríamos en estos momentos ante la cuarta fotografía conocida del poeta, tomada sin duda en el transcurso de la misma sesión. Museo de Historia de Madrid.

En el Álbum número 1, sin embargo, la mayoría de los retratos presenta, en el lugar presidido por la letra N, una cifra tachada y, en el de la P, otra que corresponde con la numeración correlativa con la que están ordenadas las fotografías, normalmente por temas. Las dos de Francisco de la Peña, con los números 720 y 721, se encuentran efectivamente entre los músicos, en concreto entre el también pianista Dámaso Zabalza, con el 719, y el guitarrista Antonio Cano Curriela, con el 722. Por cierto que, dicho sea de paso, algunas fotografías después se encuentra Thérèse Roaldés, que solía intervenir en las veladas musicales y literarias de los Espín y que aparece retratada con su arpa, quién sabe si la misma que, «de su dueña tal vez olvidada», Bécquer veía en el «ángulo oscuro» de aquel salón.

Francisco de Asís de la Peña y Yélamos era, efectivamente, pianista. De no ser zurdo, quizás por ello solía llevar el reloj en su bolsillo derecho, ya que las actividades que requieren una gran habilidad con ambas manos pueden estimular la condición de ambidiestro. Había nacido en Trujillo (Cáceres) en 1832, por lo que tenía una edad que no

se distanciaba mucho de la de Bécquer. A los diez años, su padre le puso un profesor de solfeo y piano, pasando seis años después al colegio que el compositor Santiago de Masarnau tenía en Madrid. La muerte de su padre en 1856 le llevó a dedicarse a la enseñanza de la música.²⁵ Su faceta de compositor era a la altura de 1862 tan sobresaliente como para que las partituras de dos polkas suyas, *Marta y Nancy*, fueran impresas por el editor Casimiro Martín y sobre todo para formar parte al año siguiente de las «Celebidades contemporáneas» del *Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent*.²⁶ Podemos ver su nombre, reducido a F. A. de la Peña, en la página 17, con el número 297 concretamente, en la sección «Músicos y compositores célebres». De nuevo se encuentra tras Dámaso Zabalza, con quien comparte la referencia «pianista, profesor del Conservatorio», aunque en esta ocasión le sigue la también pianista Penélope Bigazzi.

De estos catálogos comerciales publicados por el famoso fotógrafo, tan sólo los dos primeros recogen retratos y en ninguno de ellos hay rastro de Gustavo Adolfo Bécquer. En el de 1861, que es el que los inaugura, Francisco de Asís de la Peña no aparece,²⁷ pero sí en el de 1863, como hemos indicado. Esto quiere decir, naturalmente, que las fotografías se las hizo Laurent en el intervalo acotado por ambos años. De hecho, en el catálogo del Museo de Historia de Madrid están datadas como pertenecientes a 1863 o anteriores.

El propio fondo de paisaje tropical que aparece en las fotografías avala dicha datación, señalándonos un paréntesis cronológico aún más reducido. En 1862, a la vuelta de un viaje a Francia, Jean Laurent «introduce numerosas novedades en su estudio [nos dice Isabel Argerich], entre ellas un fondo fotográfico de 9 metros con diferentes escenas, para emplearlo como fondo de retrato a la elección del cliente».²⁸ Entre ellas está la escena que nos interesa. Aunque el fondo neutro es mucho más habitual que aquéllos que dibujan distintos tipos de paisaje, al repasar las fotografías de los seis álbumes muestrario de Laurent datadas en el año 1863 o anteriores contamos que las que presentan el fondo tropical, al margen de las que aquí nos ocupan, ascienden a veinte. Sin embargo, entre las datadas en el periodo comprendido entre 1864 y 1870 no existe ninguna con dicho fondo, que parece haber caído en desuso. Este cómputo insiste en conducir la fecha de realización de las dos fotografías hacia los inicios de la década de los sesenta, concretamente entre 1862 y 1863, y no entre 1864 y 1868, como indicaba Gamallo al presentar una de ellas como retrato de Gustavo Adolfo Bécquer.

25. Vid. SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, tomo I. Madrid: Imprenta a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull, 1868, pp. 541 y s.

26. LAURENT, Jean. *Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent, fotógrafo de S. M. la Reina y SS. AA. RR. los Serms. Sres. Infantes de España*. Madrid: Imprenta de Manuel de Rojas, 1863.

27. LAURENT, Jean. *Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent, fotógrafo de S. M. la Reina*. Madrid: Imprenta de Manuel de Rojas, 1861.

28. ARGERICH FERNÁNDEZ, Isabel: «El retrato en *carte de visite*, algo más que un formato fotográfico», en *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid*, tomo I. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2005, p. 129.

17

271.—	Sr.	BELLINI, compositor.
272.—	—	DONIZETTI, id.
273.—	—	HAYDN, id.
274.—	—	HÉROLD, id.
275.—	—	PAGANINI, célebre violinista.
276.—	—	LULLI, compositor.
277.—	—	HENRI HERZ, id.
278.—	—	A. ADAM, id.
279.—	—	FRED. KALKBRENNER, id.
280.—	—	GLUCK, id.
281.—	—	ERNESTO CAVALLINI, clarinete.
282.—	—	H. BERTON, compositor.
283.—	—	J. HALEVY, id.
284.—	—	BÉRIOT, id.
285.—	—	RUBINI, id.
286.—	—	REART, profesor de varios artistas españoles.
450.—	Sr. D.	BALTASAR SALDONI, profesor del Conservatorio.
451.—	—	HILARION ESLAVA, compositor y director de la real Capilla.
452.—	—	FRANCISCO FRONTERA VALDEMOSA, profesor de canto de S. M.
287.—	—	FRANCISCO BARBIERI, compositor.
288.—	Sr. de	OUDRID, id.
289.—	Sr. D.	JUAN SKOZDOPOLE, jefe de orquesta del Teatro Real.
290.—	Sr. de	ARCHE, id. id. de la Zarzuela.
291.—	Sr. D.	JESUS MONASTERIO, violinista, profesor del Conservatorio.
292.—	—	CAMILO MELLERZ, fagot del Conservatorio y Capilla Real.
293.—	—	PEDRO SARMIENTO, flauta del Conservatorio y Capilla Real.
294.—	—	ANTONIO ROMERO, clarinete, profesor del Conservatorio.
295.—	—	GENNARO PERRELLI, pianista siciliano.
296.—	—	DAMASO ZABALZA, pianista, profesor del Conservatorio.
297.—	—	F. A. DE LA PEÑA, id.
298.—	Sra. Doña	PENÉLOPE BIGAZZI, id.
299.—	Sra. Doña	TERESA ROALDES, primer arpista del Teatro Real.
300.—	Sta.	GARCIA, id. id.
301.—	Sr. D.	ANTONIO CANO, guitarrista.

5

FIG. 3: Con el número 297 y dentro de la sección «Músicos y compositores célebres», podemos ver a F. A. de la Peña en la página 17 del Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent, del año 1863. Su nombre aparece tras Dámaso Zabalza, con quien comparte la referencia «pianista, profesor del Conservatorio».

«La fotografía, como el viajero conducido por un cicerone vulgar [afirmaba el propio Bécquer en *La Ilustración de Madrid*], suele recorrer tan sólo aquellos puntos marcados de antemano». Algo parecido, sin duda, ha ocurrido en este caso, pero en el sentido contrario. Fue la fama que el poeta de las golondrinas alcanzó poco después de su muerte la que llevó, al amparo de su construcción iconográfica, a ponerle su nombre a un retrato fotográfico que mostraba un parecido razonable. Desde que en 1902 Azorín nos lo dio a conocer con sus palabras y, especialmente, a partir de que en 1948 Gamallo Fierros nos presentó su imagen, el falso Bécquer de Laurent ha sido reproducido durante décadas –a veces a toda página o en las cubiertas– no sólo en infinidad de estudios biográficos, sino en ensayos literarios, libros de texto, ediciones enciclopédicas, revistas, periódicos y medios digitales. Ha llegado, pues, el momento de que ese error sea corregido y que, como hizo Rafael Montesinos con Elisa Guillén y con algunas rimas, leyendas y cartas que resultaron ser apócrifas, le digamos adiós, aunque sea con tristeza, a la que ha sido hasta hoy una de las pocas fotografías conocidas de Gustavo Adolfo Bécquer.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARGERICH FERNÁNDEZ, Isabel: «El retrato en *carte de visite*, algo más que un formato fotográfico», en *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid*, tomo I. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2005.
- ARGERICH, Isabel. «Fotografía y archivo». *Fotocinema*, 2015, núm. 10.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Del olvido en el ángulo oscuro...* Ensayo biocrítico, apéndice y notas de Dionisio Gamallo Fierros. Madrid: Valera, 1948.
- Boletín de la Real Academia de Córdoba, Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, enero-junio de 1995, núm. 128.
- CABRA, María Dolores. «La pintura de Valeriano Domínguez Bécquer», en *Actas del Congreso «Los Bécquer y el Moncayo»*. Edición a cargo de Jesús Rubio Jiménez. Zaragoza: Centro de Estudios Turiasonenses, 1992.
- GESTOSO Y PÉREZ, José. *Homenaje rendido por la ciudad de Sevilla a sus ilustres Hijos Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer*. Sevilla: Oficina tipográfica de Gironés, 1916.
- LAIGLESIA, Francisco de. *Bécquer. Sus retratos*. Madrid: Voluntad, 1922.
- LAURENT, Jean. *Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent, fotógrafo de S. M. la Reina*. Madrid: Imprenta de Manuel de Rojas, 1861.
- LAURENT, Jean. *Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent, fotógrafo de S. M. la Reina y SS. AA. RR. los Serms. Sres. Infantes de España*. Madrid: Imprenta de Manuel de Rojas, 1863.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *El rostro de las letras. Escritores y fotógrafos en España, desde el Romanticismo hasta la Generación de 1914*. Madrid: El Azar, 2014.
- MONTERO PADILLA, José. «Gustavo Adolfo Bécquer según Azorín», en *Estudios de Literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998.
- MONTESINOS, Rafael. «Adiós a Elisa Guillén». *Ínsula*, diciembre de 1970, núm. 289.
- MONTESINOS, Rafael. *Bécquer. Biografía e imagen*. Barcelona: RM, 1977.
- NÁJERA COLINO, Purificación. «Los álbumes muestrario de J. Laurent en el Museo Municipal de Madrid», en *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid*, tomo I. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2005.
- PALENQUE, Marta. «Fama y fortuna de Gustavo Adolfo Bécquer. La heterodoxia de las *Rimas* y el episodio del retrato de la Biblioteca Colombina». *Bulletin Hispanique*, junio de 2009, núm. 1, t. 111.
- PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Carmen. «Laurent, en el Museo Municipal de Madrid», en *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid*, t. I. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2005.
- RODRÍGUEZ CORREA, Ramón. «Prólogo», en *Obras de Gustavo A. Bécquer*, t. I. Madrid: Librería Universal de J. A. Fernando Fe, 1877.

- ROMERO TOBAR, Leonardo. «El Rodríguez-Moñino que yo conocí», en *Antonio Rodríguez-Moñino en la cultura española*. Edición de José Luis Bernal y otros. Badajoz: Alborayque, 2013.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *José María Domínguez Bécquer*. Sevilla: Arte Hispalense, 2007.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Pintura y Literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «Spanish sketches: un nuevo álbum de Valeriano Bécquer». *El Gnomo, boletín de estudios becquerianos*, 1993, núm. 2.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Viajeros románticos en el monasterio de Veruela. «Spanish sketches»: un nuevo álbum de Valeriano Bécquer*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 1999.
- SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, tomo I. Madrid: Imprenta a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull, 1868.
- SÁNCHEZ CANO, David. «El coleccionismo de fotografía en España y la colección Castellano». *BSAA arte*, 2008, núm. LXXIV.
- SANTOS TORROELLA, Rafael. *Valeriano Bécquer*. Barcelona: Cobalto, 1948.