Associació Valenciana Musicologia

Julia Espín y los arquetipos románticos femeninos

Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo

Resum

Julia Espín y Pérez de Collbrand (Madrid, 1838-1906) fou la segona filla del compositor Joaquín Espín y Guillén. Coneguda per ser la musa de Gustavo Adolfo Bécquer, la seua faceta com a cantant ha estat relegada relegada a un segon pla, sense existir estudis biogràfics exhaustius fins època recent. Julia Espín va desenvolupar la seua brevíssima carrera com *prima donna* fora d'Espanya, des del seu debut en Milà en 1866 fins el 1870, quan una afecció vocal l'allunyà des escenaris. Per a comprendre els arquetips femenins que va simbolitzar Julia Espín, es necesario conéixer el seu periple biogràfic i professional, ja que en el es troben els elements que determinaren i condicionaren diferents estereotips femenins que se li van atribuir durant la seua vida –i també després de la seua defunció, el 1906–, on cobra especial importància l'estudi de la interrelació entre l'imatg idealitzada assignada a Julia Espín per Gustavo Adolfo Bécquer, i l'anàlisi de les característiques –dramátiques i musicals– dels rols operístics que va interpretar en la seua curta carrera com *prima donna*, que confluiren en l'arquetip d'heroina romàntica proposada per Naomí André des de l'àmbit de la a Musicología Feminista.

Resumen

Julia Espín y Pérez de Collbrand (Madrid, 1838-1906) fue la segunda hija del compositor Joaquín Espín y Guillén. Conocida por ser la musa de Gustavo Adolfo Bécquer, su faceta como cantante ha quedado relegada a un segundo plano, sin existir estudios biográficos exhaustivos hasta época reciente. Julia Espín desarrolló su brevísima carrera como *prima donna* fuera de España, desde su debut en Milán en 1866 hasta 1870, cuando una afección vocal le alejó de los escenarios. Para comprender los arquetipos femeninos que simbolizó Julia Espín, es necesario conocer su periplo biográfico y profesional, pues en él se encuentran los elementos que determinaron y condicionaron los diferentes estereotipos femeninos que se le atribuyeron durante su vida –y también después de su fallecimiento, en 1906–, donde cobra especial importancia el estudio de la interrelación entre la imagen idealizada asignada a Julia Espín por Gustavo Adolfo Bécquer, y el análisis de las características –dramáticas y musicales– de los roles operísticos que interpretó en su corta carrera como *prima donna*, que confluyen en el arquetipo de heroína romántica propuesto por Naomí André desde el ámbito de la Musicología Feminista.

Abstract

Julia Espín y Pérez de Collbrand (Madrid, 1838-1906) was the second daughter of composer Joaquín Espín y Guillén. She was known as a Gustavo Adolfo Bécquer's muse, her facet like a lyric singer has remained in a second level due to the absence of biographic research until recent time. Julia Espín developed her briefest career like *prima donna* outside of Spain, from her debut in Milan in 1866 to 1870, when a vocal illness moved her away from the theatres. The knowledge of her biographical and professional career is necessary to understand the female archetypes that Julia Espín symbolized, because the elements that determined and conditioned the assignment of the different female stereotypes attributed along her life –and after her death, in 1906–, were located in it. According to this, the study of the interrelation between the idealized image assigned to Julian Espín by Gustavo Adolfo Bécquer, and the analysis of the characteristics –dramatic and musical– operatic roles that she performed in her quite short career as *prima donna*, have turned important because both converged in the romantic heroine archetype set by Naomí André from the ambit of the Feminist Musicology.

TRAYECTORIA BIOGRÁFICA Y PROFESIONAL

Julia Espín Pérez de Colbrand nació en Madrid, el 18 de noviembre de 1838.1 Fue la segunda de los cuatro hijos de la familia Espín y Pérez. El primogénito, Joaquín, dedicó su carrera a la dirección orquestal.2 Sus hermanas pequeñas, Josefina y Ernestina3, no se dedicaron profesionalmente a la música, pero era habitual que participasen en los salones madrileños como cantantes –soprano y contralto, respectivamente–.

No resulta sorprendente que todos los hermanos se desenvolviesen con soltura en el mundo filarmónico, pues toda la familia de Julia estaba ligada a la música de manera muy directa. Su padre, Joaquín Espín y Guillén, fue organista supernumerario de la Real Capilla y profesor de solfeo en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid –en adelante, Conservatorio de Música de Madrid–, además de compositor, musicógrafo y crítico musical. Estaba bien relacionado en los círculos aristocráticos y burgueses, y mantenía lazos cercanos con la corte (Rodríguez, 2006) debidos no sólo a su propia trayectoria profesional, sino también a la de sus familiares más cercanos.

El abuelo materno de Julia fue Joaquín Espín Beltrán, organista y miembro del ejército imperial. Su bisabuelo materno, Vicente Pérez Martínez, había sido primer tenor en la Real Capilla durante casi 30 años.4 Su plaza fue ocupada posteriormente mediante oposición por su hijo, José Pérez Ponce5, quien fue además Vice-maestro de la Real Capilla. José Pérez se casó con Gaspara Collbrand, hermana mayor de Isabel Colbrand. Debido a este parentesco, la familia Espín mantenía una relación cercana con Rossini. De hecho, el propio Joaquín Espín y Guillén se trasladó a Bolonia en 1845 para solucionar los papeles relativos al testamento de la tía de su esposa, momento en que conoció personalmente a Gioachino Rossini y a Verdi6 (Peña, 1881: 250-253). La relación fue siempre lo suficientemente cercana como para que el compositor de Pésaro le propusiese la oportunidad de establecerse en Italia, le brindase su apoyo para ingresar en la Academia Filarmónica de Bolonia y también para que Espín se sintiese con la libertad de acudir a él en busca de consejo (Rodríguez, 2006) o solicitando el apoyo para lanzar las incipientes carreras artísticas de sus dos primeros hijos.7

La educación musical de Julia Espín –y la de su hermano mayor– transcurrió al margen del Conservatorio de Madrid. Su padre manifestó con frecuencia su rotundo desacuerdo con el enfoque de la formación musical ofrecida por el citado centro, especialmente, a través del primer periódico musical que él mismo fundó y dirigió, *La Iberia Musical* (Rodríguez, 2006 y 2008). Opinaba que la enseñanza estaba excesivamente orientada hacia el canon operístico italiano, y criticaba la falta de una educación integral para los futuros cantantes y compositores líricos españoles, llevándole a proponer otras alternativas educativas, como el *Museo Musical*.8 Su método de enseñanza no fue adoptado por otros, pero en la prensa se han localizado testimonios sobre los buenos frutos que dio, especialmente, con su hija Julia.

En 1856, con tan sólo dieciocho años, Julia Espín fue invitada a cantar para la reina Isabel II. La buena relación de su padre con la Casa Real –especialmente desde su nombramiento como organista supernumerario desde 1855– y el talento de la joven como cantante, debió propiciar esta invitación. En su audiencia, interpretó algunas de las canciones que su padre había compuesto por encargo de la reina, reunidas bajo el título *Álbum lírico-español de S. M. la reina Dª Isabel II*.9 La prensa recoge este hecho y resalta las excelentes cualidades vocales de Julia, y la eficacia del magisterio paterno.10 Dos años más tarde, solicitó apoyo a la reina para desarrollar su carrera como cantante en el extranjero.11 A pesar de la buena impresión que había causado y los elogios recibidos por parte de la reina hacía escasos años12, sus condiciones artísticas no debieron de resultar tan sobresalientes como las de su hermano, ya que ella no obtuvo la protección de la monarca, que sí le fue concedida a su hermano Joaquín para completar su formación en el Conservatorio Imperial de Música y Declamación de París (Casares, 1994, 2).

Las primeras interpretaciones de Julia Espín como cantante tuvieron lugar en el marco del *Círculo Filarmónico*, asociación fundada por su padre en octubre de 1847. De acuerdo con la ideología de Joaquín Espín, esta institución ofrecía una formación musical alternativa a la del Conservatorio de Madrid: centrada en la enseñanza de solfeo, piano, canto, armonía y composición, a ella podía acceder cualquier ciudadano –previo pago de la cuota estipulada– y los socios –quienes disfrutaban de un descuento en dicha cuota–. Como parte de las actividades del *Círculo Filarmónico*, se contempló la celebración de dos conciertos mensuales –excepto durante la estación estival, por causa del calor– que, además, servirían como herramienta para que los alumnos aventajados de la academia pudieran poner en práctica las destrezas musicales adquiridas.13 Se celebraron casi siempre en el domicilio familiar –al menos hasta 186214–, y a pesar de ser denominados inicialmente como conciertos, estas sesiones son más semejantes a las tertulias músico-literarias del Romanticismo, ya que solían incluir frecuentemente la recitación de poemas en los intermedios del concierto. La recepción de estas veladas artísticas –dirigidas especialmente a las familias nobles y burguesas adineradas– fue muy buena desde sus inicios, por lo que se amplió su número siempre que las circunstancias económicas y laborales lo posibilitaron, llegando a celebrarse semanalmente.

La primera participación documentada de Julia Espín en estos conciertos tuvo lugar en 1858, donde interpretó una barcarola de Rossini, un terceto compuesto por su padre, el dúo entre Leonora y el Conde Luna del *Il Trovatore* –Acto IV–,y el dúo de los dos esposos de *Macbeth* –Acto I–.15 Por el repertorio interpretado, Julia Espín poseía una voz de soprano dramática de coloratura, que le permitirá interpretar posteriormente roles como el de Margarita en *Faust*. Ambos dúos los cantó con el barítono Guayar16, uno de los cantantes contratados para la compañía lírica del Teatro Real en temporadas anteriores.17

Además de la participación de aficionados y personajes de la alta sociedad madrileña en estas sesiones, era habitual que tomasen parte algunos de los cantantes contratados por las compañías líricas que operaban en los teatros madrileños, como el citado barítono Guayar o el bajo Reguer18, el tenor Cagigal19 o el tenor Biondi.20 Colaboraban también algunos de los músicos más importantes del momento con los que su padre guardaba una cercana relación, como Saldoni, Iradier21 o Barbieri22, y otros muy conocidos y apreciados en el ámbito musical madrileño, como el

violinista Molberg.23 En estas sesiones, participaron frecuentemente literatos que posteriormente se consagrarían como representantes de nuestra literatura española, como Gustavo Adolfo Bécquer, y fue en este contexto donde Julia Espín le conoció. Bécquer frecuentó estas tertulias al menos desde 186024, en un momento de dificultad económica para él. El salón de la familia Espín suponía una oportunidad para establecer contactos, especialmente, vinculados con el mundo musical y también con teatral, no solo por los asistentes a las tertulias sino también por la influencia que podía ejercer Joaquín Espín en determinados ámbitos, bien relacionado en los círculos aristocráticos y amigo de músicos, políticos y literatos de renombre.

Como soprano, Julia Espín participó en otras *soirées* madrileñas durante la década de 1860, asistiendo a diversas tertulias artísticas que ofrecían las clases sociales más acomodadas, como las celebradas en la casa de los Condes de San Luis25, las realizadas en la residencia familiar del Primer Oficial del Tribunal Supremo de Guerra y Marina (Paulino González)26, y las que tuvieron lugar en el Salón de los Álvarez27 o en casa de la familia Soler.28

Su carrera artística como cantante pudo despegar gracias a su contrato como *prima donna* para cantar en el Teatro alla Scala de Milán durante la temporada de Carvanal de 1867, en una época caracterizada por las dificultades de gestión del teatro milanés y por el buen número de españoles que allí se encontraban.29 Partió para Italia en diciembre de 1866 mientras la prensa españolar se refería a ella ya como la sobrina de Rossini –cuando en realidad Isabel Collbrand fue su tía abuela– y debutó en Milán el 13 de enero de 1867, en el estreno de la ópera *Turanda* de Bazzini –cuyo argumento es el mismo que el utilizado para el *Turandot*, de Puccini30 –como comprimaria, en el papel de Adelma.31

La ópera no gustó ni al público ni a la crítica, pero la prensa española e italiana alabaron la interpretación de Giuletta Collbrand32, nombre artístico adoptado por Julia Espín desde entonces, de mayor proyección internacional que su nombre español para su incipiente carrera como cantante, y que fue fruto de algún que otro comentario jocoso en los periódicos madrileños.33

La prensa italiana señaló que «il libretto della Turanda è un assurdo drammatico, una fiaba, che vuol darsi l'aria di un episodio della vita reale, é appunto, per la pretesa di realizzarsi, si annienta. […] nessum personaggio che interessi, nessuna scena che commuova».34 Bazzini no salió mejor parado que el libretista Gazzoletti, pues la crítica musical consideró que la ópera era más propia de un principiante que de un violinista y compositor experimentado como Bazzini, acostumbrado a manejar con soltura el oficio. Aunque fue valorado por su habilidad para la composición de música instrumental –con varios cuartetos, sinfonías y oberturas en su catálogo–, lo cierto es que era un compositor nobel en lo relativo al género lírico, ya que *Turanda* fue su primera y única ópera.35

Por la contra, Julia Espín, fue alabada por su interpretación. El recuerdo de la gran cantante que había sido su tía abuela todavía estaba vívido en el ámbito lírico:

[…] La signora si rese accetta colla purezza dei suo soprano e colla castigata facilità dei suoi accenti. É un nome promettente codesto! Esso si ricorda la celebre attrice cantante che fu moglie al più grande genio musicale del nostro secolo, all'inmortale Rossini! Noi le auguriamo la carriera della prima Colbrand, ed anche la facoltà (qualche volta accordata alla donna) di creare un grande maestro a benefizio dei nostri posteri […].36

A pesar del poco éxito de la ópera *Turanda*, continuó poniéndose en escena, al menos, hasta abril.37 Posteriormente, la ópera de Bazzini no volvió a representarse, pero el aria de Adelma –vinculada desde entonces a Julia Espín– formó parte del repertorio vocal de los salones milaneses, como confirma su presencia en una colección de arias para soprano publicada en 1919.38

En Milán, Julia también tuvo oportunidad de cantar en el Teatro della Società Filodrammatica. Fundada en 1798, esta sociedad disponía de un teatro dotado de 1000 butacas que solía organizar sus funciones líricas el día de cierre del Teatro alla Scalla.39 En mayo, interpretó en este coliseo el aria de Zayda de *Don Sebastian* de Donizetti, que había formado parte de la temporada de Carnaval de la Scalla ese mismo año, cantada por la Destin. La prensa valoró la interpretación de Julia Espín, destacando que:

[…] La Signora Giuletta [Sic] Colbrand cantò con molto sentimento la romanza del *Don Sebastiano* e piacque specialmente in una arietta spagnuola *Aventuras de un cantante*. In questo pezzo originalissimo la briosa cantante si palesó vera figlia dell'Andalusia, e ottenne di eletrizzare tutta la massa degli spectatori […].40

La *arietta* a la que se refiere es seguramente el polo *Ay bendita sea la hora* del Entremés de igual título, obra de Barbieri (Casares, 1994, 1: 148-149). La canción española gustó tanto que Julia Espín tuvo que repetirla hasta tres veces.41 Ante semejante éxito, le pidió a Barbieri –a través de su padre– que le autorizase para publicarla en Italia42 pero no han permanecido evidencias sobre su realización.

Durante este año, continuó en Milán hasta diciembre43, cantando en varias funciones en la Scalla −donde volvió a interpretar el aria de Zayda en una función extraordinaria a beneficio de los profesores de la orquesta en junio44− y en el Teatro di Carcano, contratada como *prima donna* para la temporada de Otoño. Se conservan evidencias de su interpretación de Rosina en *Il Barbiere di Siviglia*, –junto con el tenor Vidal, Giannini y Poli-Lenzi45–. La prensa señaló que el público «no se cansaba de aplaudir a la joven y simpática artista, obsequiada al mismo tiempo con multitud de ramos y flores»46.Julia Espín incluyó una canción española en el momento de la lección de Rosina –Acto II–, titulada *La Juanita*, de autoría desconocida. Sobre su presencia en los salones milaneses y su reconocimiento como cantante en Milán, tan sólo han llegado hasta la actualidad un *Stornello* que le dedicó Filippo Filippi –de quien también se conserva un fragmento de otra canción en el Segundo Álbum de Julia Espín– titulado

L'abbandonata, op. 33. Fue premiado en la 3ª categoría del concurso organizado por *La Gazetta Musicale di Milano*, quien publicó este dúo para dos sopranos con acompañamiento de piano como parte de sus suplementos musicales.48 Dedicada también a ella se publicó otro *stornello*, *Povero fiore*47, del cual se conserva el inicio en el Segundo Álbum de Julia Espín, fechado el 20 de julio de 1867.49

Todavía en Italia, en enero de 1868, volvió a cantar *Il Barbiere* en el Teatro Bellini de Palermo –junto a Guidotti y Beneventano–, siendo nuevamente muy aplaudida. En este mismo año –durante la temporada de Carnaval50–, interpretó, además de los roles de Desdémona, Margarita, Leonora y Leila, en *Otello*, *La Favorite*, *Faust*, y *L' Ebreo*, respectivamente.51

En el verano de 1868 pasó a Rusia, pues estaba contratada para cantar en los teatros imperiales durante 8 meses.52 Allí debutó en agosto con *La Favorite*, en el Teatro de ópera de Novgorod –el actual Teatro del Arte Dramático–53, e interpretó también el papel de Leonora en la *Sonnambula*. La prensa recogió la ovación que recibió la *prima donna*, especialmente, en la ópera de Bellini y en la canción española *La Juanita* –que cual *aria de baule*, era insertada en las funciones líricas en las que cantaba–. Especialmente ésta última despertaba tal atracción entre el público ruso, que hubo de repetirse –junto con el aria de Margarita de *La Favorite*– a petición de uno de los hijos del Zar, en el concierto que se celebraba en su honor y al que Julia Espín había sido invitada.54

En febrero, participó en el estreno del *Faust* en aquella ciudad. Su padre –quien solía encargarse de la sección "Miscelánea" del periódico *La Guirnalda*– señaló que había sido un éxito rotundo, siendo llamada repetidas veces a escena al final del Acto III.55 En su despedida, cantó una de las arias de *La Favorite* y también fragmentos de *Il Barbieri*, logrando el delirio del público que asistía.56 Debió de ser la última ópera de la temporada de Carnaval, pues de allí pasó a Odesa –actual Ucrania, pero entonces formaba parte de Imperio Ruso–, donde fue contratada como *prima donna* para la temporada de Otoño en el que hoy conocemos como Teatro de Ópera y Ballet de Odesa. Cantó el rol de Leonora de *Alessandro Stradella* –de Flotow– en una función a beneficio del director de orquesta57, e interpretó nuevamente el papel de Margarita en el *Faust*.58

Estaba contratada para cantar en Moscú y San Petersburgo desde septiembre de 1869 hasta enero –temporada de otoño59, como parte de una compañía formada casi íntegramente por cantantes españoles, como la señorita Roselló, y los señores Carrión y el barítono Padilla.60 Es probable que esta compañía contratada por Bartolomeo Merelli61, fuera una de las que estaba organizada por su hijo Eugenio Merelli, encargado de organizar los tours europeos de las compañías líricas que gestionaba su padre en aquella época (Rosselli, 1984: 340–341). Sin embargo, en diciembre de 1869, una afección de garganta le hizo regresar a Madrid para recuperar su salud.62 Aunque su propio padre hizo público en enero que se encontraba ya casi completamente restablecida63, Julia ya no volvió a cantar ni en el extranjero ni dentro del país, quedando truncada su carrera como *prima donna*, a los 31 años de edad.

Giuletta Colbrand y su prometedora carrera desaparecieron de la esfera artística. Ni siquiera han quedado testimonios de la presencia de Julia Espín en los salones aristocráticos tras su regreso a Madrid. En 1873, con 35 años, se casó con el ingeniero Benigno Quiroga López Ballesteros, un joven perteneciente a las clases altas gallegas –9 años más joven que ella–, que se dedicó a la política, llegando a ser diputado y ministro. El matrimonio tuvo tres hijos, Jose64, Luis y Joaquín.65 Ninguno de ellos se dedicó profesionalmente a la música.66 Julia Espín falleció a causa de una bronconeumonía el 20 de diciembre de 1906, a los sesenta y ocho años de edad.67

JULIA ESPÍN COMO HEROÍNA ROMÁNTICA: LA *PRIMA DONNA* VISTA POR BÉCQUER

Existen varias versiona acerca de cómo se conocieron Gustavo Adolfo Bécquer y Julia Espín. Fueron varios los que trataron de explicar lo sucedido, narrando el momento en que él la ve asomada al balcón del domicilio familiar acompañada de su hermana –una imagen, por cierto, típica de la ronda sevillana y del mundo operístico del Romanticismo–. Julio Nombela se atribuye «el honor» de ser el primero en facilitar una posible presentación, ya que conocía al hermano de Julia (Nombela, 1976: 502-503). Según sus memorias, Gustavo Adolfo habría rechazado la oferta, no queriendo conocer a Julia personalmente. Eduardo del Palacio (Palacio, 1947: 48-49) mantuvo esta versión, añadiendo que Rodríguez Correa había sido el artífice de introducir a Bécquer en las tertulias artístico-literarias de la familia Espín. Jesús Rubio (1997: 135) ha desmentido completamente estas declaraciones al estudiar los álbumes de Julia Espín y comprobar que están repletos de materiales literarios y pictóricos realizados por Bécquer. Lo más probable es que se conociesen la cantante y el poeta a través de un amigo común: Ramón Rodríguez Correa, a quien Julia Espín le había regalado un retrato suyo realizado durante su estancia en Moscú (Montesinos, 1977: 183).

Los dibujos con los que Gustavo Adolfo Bécquer obsequió a Julia Espín en los dos álbumes que se conservan actualmente, son fruto de su asistencia reiterada a las sesiones del Círculo Filarmónico. La moda del álbum –importada de Francia– no era ninguna novedad a mediados del siglo XIX. En un primer momento, fue considerado un signo del prestigio público para las mujeres (Tobar, 2000) y aunque era habitual que en ellos se plasmasen también las impresiones personales de la propietaria, éstas no se recogen en este caso concreto. En ellos se reúnen una colección de textos autógrafos –poesías, dedicatorias, etc.–, dibujos y ejemplos musicales de diversos autores, donde el que más destaca por su importancia y mayor presencia es Gustavo Adolfo Bécquer. Pero también es muy característico el hecho de que los álbumes contengan muchos dibujos y textos alusivos al mundo lírico y teatral (Rubio, 1997: 144), algo poco frecuente en otros álbumes de señoritas.68

Los estudiosos de la obra de Gustavo Adolfo Bécquer, especialmente Robert Pageard (1990) y Jesús Rubio (1997, 2006), han señalado cómo el poeta vio en Julia Espín la personificación de algunas de las imágenes femeninas habituales en su obra –y propias también del Romanticismo– a las que sugiero que debería añadirse el arquetipo femenino de heroína romántica desde la perspectiva propuesta desde el campo de la Musicología Feminista (Clément, 1979, y André, 2006), que presenta concomitancias con el arquetipo de heroína sufridora y pasiva por causa del amor− también denominada como musa romántica (Sánchez, 2004-2005) –utilizado habitualmente en otros ámbitos artísticos–.

En su corta carrera como cantante, Julia Espín interpretó óperas cuyo personaje femenino protagonista presenta este arquetipo femenino –la heroína romántica–, que es apreciable en sus álbumes únicamente a través de las aportaciones pictóricas realizadas por Gustavo Adolfo Bécquer. Los dibujos se relacionan directamente con casi todos los roles operísticos que interpretó, lo que nos permite considerarlos como parte del repertorio lírico de Julia. De este modo, Gustavo Adolfo nos ofrece una visión de la imagen pública de la mujer, de la soprano que llegaría a convertirse por un tiempo en la *prima donna* Giuletta Collbrand, enmarcada dentro de unas características acordes con esa imagen femenina arquetípica comentada, y que se señalan a continuación en función de los roles operísticos interpretados por ella:

-La dependencia obligada del varón: se alude a ellas como hijas, hermanas, esposas, amantes, etc. Su destino no está al alcance de su mano, si no de aquéllos que las tutelan y que les conciertan matrimonios de conveniencia, destino último de este tipo de mujer. Sobre ellas recaen las acciones de los demás. El ejemplo más claro de los interpretados por Julia Espín es el rol de la hebrea Leila –en *L'ebreo*–: obligada a convertirse al cristianismo por los Reyes Católicos bajo pena de muerte, finalmente es asesinada por su padre, quien considera que es preferible morir antes que vivir una vida como cristiana, robándole así la capacidad de decisión sobre su propio destino. Esa dependencia también se localiza en el papel de Leonora –en *Alessandro Stradella*–: prometida a su tutor –Bassi–, éste planea matarla ante la posibilidad de que se case con otro hombre.

– La fragilidad y debilidad de estas mujeres que tienden a la histeria (Gies, 2005), y a sufrir desmayos y alucinaciones que les lleva hasta la muerte. Quizás el mejor ejemplo de esta característica sea el papel de Margarita, en *Faust*: engañada y abandonada, es repudiada por todos al ser madre fuera de las convenciones sociales de la época; la opresión sufrida le impulsa a matar a su hijo e inmediatamente, comienza a sufrir alucinaciones que la conducirán hasta su irremediable muerte.

– La condición de inferioridad femenina que les atribuyen los varones que las acompañan permite que su honor sea cómodamente cuestionado –casi como una cualidad inherente a ellas mismas–, posibilita que sean insultadas, vejadas, y repudiadas públicamente (Bosh y Ferrer, 2003). Incluso las amenazas y promesas de muerte surgen con asombrosa naturalidad desde la perspectiva del hombre celoso y agresivo que cree que ha sido traicionado. Éste es el caso del papel de Desdémona, en el *Otello*: una mujer de conducta intachable que es acusada de infidelidad por su amado –Otello–, quien jura matarla –y de hecho, lo hacía en la primera versión que Rossini escribió para la ópera y que fue censurada–. Además, Desdémona será repudiada también por su padre –Elmiro– que no aprueba su amor por Otello. Otro ejemplo de los roles interpretados por Julia Espín que presenta esta característica es el papel de Amina, en *La Sonnanbula*: acusada de infiel por otra mujer –Lisa–, todos creen rápidamente en su falta de honor a pesar de que varios personajes varones interceden para justificar su inocencia.

La admiración de Gustavo Adolfo Bécquer por Julia Espín tiene que ver con ese arquetipo de heroína romántica que, a nuestro juicio, encarnaba sus ojos, convirtiéndola en su musa inspiradora.[69] Tras la revisión y estudio de los dibujos que aparecen en estos álbumes, se observa que en los dibujos relacionados con el mundo lírico en los que aparece una mujer, siempre se representa a ésta como Julia Espín, delatada por la inclusión de su rasgo más característico: su nariz aguileña.[70] Un ejemplo de este tipo se aprecia también en el dibujo donde se ha inmortalizado la presencia de Joaquín Espín y Guillén con dos de sus hijas –Julia y Josefina– en el palco familiar del Teatro Real.[71]

El primer ejemplo de la representación gráfica del arquetipo citado se encuentra en uno de los dibujos realizados como parte de la serie dedicada a la ópera *Lucia di Lammermoor*, una de las óperas preferidas de Bécquer y una de la obras líricas más importantes del Romanticismo, siendo muy apreciada en Madrid y frecuentemente interpretada, no sólo en el Teatro Real –se repuso durante varias ocasiones en la década de los años 50 (Turina, 1997)– si no también en las *soirées* de la capital.

No han pervivido evidencias que acrediten que Julia Espín hubiera interpretado esta ópera o alguno de sus fragmentos más importantes. Sin embargo, teniendo en cuenta que poseía una voz de soprano dramática de coloratura –muy apropiada para cantar la parte vocal de Lucía–, es muy probable que la ópera formase parte de su repertorio. Además, se encuadra dentro del mismo estilo belcantista de algunas de las otras óperas que sí interpretó, lo que refuerza esta suposición. El dibujo al que nos referimos alude a un momento de la Escena del Acto II, donde Lucía es obligada por su hermano Edgardo a casarse con un hombre al que no ama[72], presentando –a nuestro juicio– a Julia Espín encarnando a Lucia Lammermoor: la presencia de uno de sus rasgos físicos distintivos −su nariz aguileña− es una prueba irrefutable de que Gustavo Adolfo quiso representar la heroína romántica que veía en Julia. Este rasgo se aprecia en todas las imágenes femeninas relacionadas con dicho arquetipo, en las que Bécquer la imagina como *prima donna*.

Andrés Moreno ha indicado cómo los gustos operísticos de Bécquer estaban relacionados con las óperas que había presenciado en Sevilla, especialmente aquéllas con las que compartía el enfoque melodramático. Afirma que (Moreno, 1997: p. 59) «el amor a la ópera le llevó al amor por Julia Espín», y observando la confluencia entre los gustos líricos de Bécquer y los roles operísticos desempeñados por Julia Espín como *prima donna* en Italia, Rusia y la

actual Ucrania, resulta realmente complicado no sumarse a su opinión. Especialmente difícil, atendiendo a que muchos de ellos fueron plasmados pictóricamente en sus álbumes por el poeta como, por ejemplo, observando a Julia Espín imaginada como Marie –de la ópera *Le fille du régimen*73–, o Leonora –de *La Favorite*74–.

De las obras que ella interpretó como *prima donna assoluta*, solamente *Alessandro Stradella* y *L'Ebreo* no habían sido puestas en escena –pública– en Madrid. Este hecho, unido a que estas óperas son obra de dos autores que no apasionaban a Gustavo A. Bécquer, podría ser la explicación de la ausencia de alusiones pictóricas a ambas en los dos álbumes de Julia Espín. En el caso de *La fille du régimen* –y aunque la ópera ya había sido interpretada reiteradas veces en Madrid–, no fue hasta su estreno en el Teatro Real –en febrero de 1851– cuando produjo verdadero furor, seguramente, gracias a la solvencia de la Alboni interpretando el rol de Marie.75 Aun así, desde la década de los años 40, era una de las óperas más apreciadas del ámbito filarmónico madrileño: sus fragmentos se programaban con frecuencia tanto en los conciertos privados como en los públicos, y se vendían en diferentes formatos a los aficionados.76 La preferencia por esta ópera de Donizetti en el ámbito musical madrileño explicaría la presencia del figurín de Marie en los álbumes de Julia, que probablemente también habría incorporado esta ópera a su repertorio vocal a pesar de no haberla interpretado nunca en escena.

Para Bécquer, la imagen que le proporcionaba Julia Espín no solamente le inspiraba para simbolizar o representar el arquetipo femenino de la heroína romántica; de hecho, en algunos de sus escritos, las hermanas Espín –Julia y Josefina– le sirvieron de inspiración para simbolizar el par de opuestos que han funcionado como modelos femeninos habituales en la literatura universal (Lara y Lara, 2000), una estética de contrarios habitual en el Romanticismo que se aprecia también en el dibujo relacionado con *Faust*, donde se alude a esas dos imágenes femeninas contrapuestas: la mujer idealizada y la mujer tentadora.77

Gustavo A. Bécquer dejó traslucir esta ambivalencia femenina en las aportaciones pictóricas que aparecen en estos álbumes. En algunos de los dibujos, se aprecia la imagen de la mujer idealizada, inaccesible y misteriosa (Sánchez, 2004-2005), en la que el amor religioso que la caracteriza ha sido sustituido por el amor que Julia Espín tenía por la ópera y su devoción por desarrollar su carrera como *prima donna*. En otro de los dibujos que contiene este álbum78, se representa a una mujer que navega tranquilamente –con los rasgos de Julia– mientras un hombrecillo lejano se agita entre las olas, lo que podría ser interpretado como una metáfora de la autodeterminación de Julia Espín por convertirse en una reputada *prima donna*, anteponiendo su carrera ante cualquier hombre... ¿tal vez ante la posibilidad de una relación amorosa con Bécquer? En realidad, no puede deducirse de la imagen y no existen evidencias suficientes que confirmen esa suposición, por lo que se trataría de una fabulación. Jesús Rubio (1997) no ha logrado aclarar si se trataría de un mensaje en clave del poeta a su musa, a pesar de es posible que utilizase los dibujos –especialmente, los relacionados con el mundo lírico– como (2006: 367) «pauta del joven poeta para comunicar su propia pasión a Julia».

Lo mismo ha sucedido en torno a los versos iniciales incluidos en la primera hoja del álbum de Julia Espín (Tabla 1). Se ha reflexionado en torno a la posibilidad de que estos versos fuesen un mensaje en clave de ella para Bécquer, al igual que ha sucedido con algunas de las rimas recogidas en sus álbumes.79 El hecho de que fuesen escritos antes de que Bécquer se casase con Casta Esteban ha servido como acicate para considerarlos como una alusión velada a una posible relación entre Julia Espín y el poeta, del mismo modo que el contenido de algunos de los dibujos de los álbumes pueden también interpretarse en este sentido.

«Sventurato il cor che fida Nel sorriso dell'amor: Brilla e muor qual luce infida Che smarrisce il viator»	«Infeliz el corazón que confia En la sonrisa del amor Que brilla y muere como luz engañosa Que pierde el caminante».

Tabla 1. Versos pertenecientes a *La Straniera* (Aria de Alaide, Acto I) Primer Álbum de Gustavo Adolfo Bécquer, h. 1, Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849, Biblioteca Digital Hispánica, BNE.

Coincidimos con Rubio y Pageard al creer que tanto los versos escritos por Julia Espín al inicio de su primer álbum, como las rimas y los dibujos de Bécquer no aluden a una relación amorosa real. De hecho, Rubio había señalado la posibilidad de que estos versos perteneciesen a alguna obra lírica (1997: 148-149), sin lograr identificar cuál. Los versos a los que nos referimos (Tabla 1) pertenecen a la ópera *La Straniera*: son los versos iniciales del aria de presentación de la soprano, en el Acto I. Esta ópera de Bellini había sido representada varias veces en el teatro del Palacio Real durante 185080, y había sido muy apreciada en el mundo filarmónico, frecuentemente incluida como parte del repertorio interpretado en los salones madrileños81, adaptada incluso para ser interpretada por otros instrumentos –como la flauta–82, a pesar de que no llegó a representarse en el Teatro Real de Madrid durante el siglo XIX. Formando parte del repertorio lírico más apreciado en la capital, se comprende que Julia Espín conociese la ópera y que decidiese ilustrar con esos versos el inicio de su álbum.

Jesús Rubio hacer referencia a que en Bécquer (1997: 148 y ss.) «lo cotidiano es trascendido y situado a un nivel superior. Con frecuencia, los dibujos son ricos en indicios de referentes artísticos que le interesaban». Bécquer se inspiró en Julia para representar otras imágenes femeninas no sólo a través de sus dibujos, sino también a través de sus versos, como el tópico de la mujer entrevista en un balcón, común en la ópera romántica y en la ronda Sevillana (Rubio, 1997: 142, 158-159). Como indica González (2009: 57), «la mujer inalcanzable representa la búsqueda infinita del poeta: es algo así como la personificación perfecta e irreal de sus ansias de trascendencia, lo que se convierte en su objeto poético». Ese objeto poético es Julia Espín convertida en su musa inspiradora, estereotipo

femenino romántico que plasmó en el dibujo conocido como «El poeta y las musas», regalado a la familia Marañón (Rubio, 1997: 151). También en los textos literarios con que agasajaron a Julia los asistentes a las sesiones filarmónicas de la familia Espín como aquéllos con los que tuvo contacto durante su breve carrera como cantante, aparecen alusiones a esa imagen de Julia como musa –encarnando todo lo ideal y puro–, pero también como mujer tentadora, perniciosa o mujer fatal (Sánchez, 2004-2005: 69-83). Sin embargo, la imagen de Julia Espín como heroína romántica no existe fuera de los dibujos y poemas de Bécquer.

LA IMAGEN DE JULIA TRAS SU MUERTE: DE LA AUSENCIA DE *PRIMA DONNA* A LA AUSENCIA DE LA MUSA

Antes de la muerte de Julia Espín, nadie se atrevió a comentar la relación que mantuvo con Bécquer por respeto a ella y por deferencia al hombre influyente con el que había contraído matrimonio. Según Pageard (1990: 241), el primero que se refirió a ello fue Eusebio Blasco, en torno a 1886 en estos términos:

> No es un secreto para nadie que el poeta estuvo ciegamente enamorado de una hermosura que no debo nombrar porque existe todavía y tiene ya legal y legítimo dueño. Muy hermosa criatura, pero sin seso. Un admirable busto como el de la fábula, y muy incapaz de comprender las delicadezas del hombre que quiso vivir para ella.83

Afortunadamente, esta imagen negativa de la mujer como objeto de adorno (Bosh y Ferrer, 2004-2005) –de su propietario, como refiere Blasco– no fue retomada por Everett Ward Olmsted (1907), quien pudo entrevistarse con amigos cercanos de Gustavo A. Bécquer, como Manuel Palacio. Sin embargo, José Montero y Pedro de Répide obviaron su trabajo y publicaron ambos (en 1919) sendos artículos con bastantes imprecisiones biográficas, tanto sobre la propia Julia Espín como sobre su familia, aunque en ellos se ofrecía una imagen femenina diferente, más positiva y vinculada al arquetipo de la musa inspiradora.84 En esta misma línea se pronunció Augusto Martínez Olmedilla en 1936, al publicar en prensa un artículo afirmando que, en realidad, el poeta no tenía ningún interés por conocer a la mujer real sino que buscaba la inspiración para su arte85, a pesar de las declaraciones de la sobrina de Bécquer– Julia Bécquer Coghan (1932: 76) –quien había contribuido a difundir la imagen de una Julia Espín que era incapaz de comprender al poeta. Eduardo del Palacio (a través de los testimonios de su padre, Manuel del Palacio, amigo de Bécquer) no contribuyó a alejar a Julia Espín de ese perfil de mujer inaccesible, distante y altiva, a la que tachó de superficial al afirmar que buscaba un matrimonio ventajoso (Palacios, 1947).

Coincidimos con Jerónimo Rubio en que al casarse Julia con Benigno Quiroga López-Ballesteros, (1954: 237) «obtuvo de él lo que podía ambicionar legítimamente, una posición acomodada y respetable, ingresar en los altos círculos aristocráticos y políticos e incluso que alguno de sus descendientes llevase un título nobiliario». En otras palabras, el matrimonio de Julia Espín se produjo dentro de las convenciones sociales vigentes, las mismas que desaprobarían un supuesto matrimonio entre ella y Gustavo A. Bécquer en la época en la que se conocieron, pues el poeta acaba de salir de una enfermedad –que ya nunca le abandonaría, con frecuentes recaídas– y tenía entonces serias dificultades económicas. Por otra parte, una relación de noviazgo en aquel momento debía resultar incompatible con la carrera como cantante que Julia Espín deseaba desarrollar y que parecía, por fin, perfilarse ante sus ojos tras haber exhibido con éxito sus cualidades vocales en la corte. Desde esta perspectiva, cobra significado la selección del texto perteneciente a *La Straniera* que Julia Espín eligió para inaugurar su primer álbum.

No obstante, la imagen de una Julia Espín altiva y fría fue frecuentemente retomada:

> […] después de muerto Bécquer […] ésta negó siempre sus relaciones con Gustavo. Hasta se ponía nerviosa cuando sus sobrinos, pasados los años, le solicitaban noticias sobre Bécquer. La respuesta, rápida, hiriente, siempre idéntica, no tardaba en aparecer: 'Bécquer era un hombre sucio'. […] ¿Por qué ese desdén póstumo de la musa hacia su poeta? ¿Qué recuerdos trataba de alejar de su mente Julia Espín? […].86

A la luz de las evidencias actuales, lo que señala Montesinos (1947: 33) parece bastante improbable y poco coherente. De acuerdo con las normas de la sociabilidad vigentes durante la vida de Julia Espín, lo más plausible es que tal reacción por su parte –si la hubiese habido– fuese una manera de preservar su honor de mujer casada pues, de otro modo, no se comprende que hubiera conservado con tanto mimo los álbumes con las aportaciones pictóricas y poéticas que le regaló Gustavo A. Bécquer.

La supuesta incapacidad de Julia Espín para generar en el poeta un (González, 2009: 66) «oasis de paz y comprensión para el hombre» que sirva de inspiración y apoyo al artista creador, no es más que la denuncia de la ausencia de otro arquetipo femenino: la mujer doméstica. En definitiva, se le critica que no hubiera sido esa mujer dedicada exclusivamente al hombre. Resulta curioso como esta imagen como mujer doméstica o ángel del hogar (González, 2009) –que fue la que pervivió tras su boda con Benigno Quiroga Ballesteros– fuese precisamente la que se le criticase en su relación con Gustavo A. Bécquer.

EPÍLOGO

En Julia Espín confluyeron diferentes imágenes femeninas acordes con su trayectoria vital. Como *prima donna* fue la heroína romántica que inspiraría a Gustavo A. Bécquer, convirtiéndose en su musa mientras mantuvieron el contacto a través de las tertulias artístico-literarias que se celebraron en el salón de la familia Espín. Tras abandonar su carrera como cantante y casarse, la única imagen pública que se le atribuyó fue la de mujer doméstica dedicada exclusivamente a su marido y sus hijos. Finalmente, a la leyenda becqueriana se le superpuso la leyenda en torno a

su musa, personificada en Julia Espín, a quien se le atribuyó la imagen arquetípica de mujer inaccesible, que desdeña al poeta al que sirve de inspiración, y que se mantuvo durante mucho tiempo, hasta que Robert Pageard realizó su tesis doctoral sobre Gustavo A. Bécquer y, más recientemente, completamente desmitificada por las investigaciones de Jesús Rubio Jiménez.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉ, N. (2006): *Voicing Gender. Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*, Bloomington (USA), Indiana University Press.

BÉCQUER, J. (1932): «La verdad sobre los hermanos Bécquer», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*.

BOSH, V. y V. FERRER (2003): «Fragilidad y debilidad como elementos fundamentales del estereotipo tradicional femenino», *Feminismo/s*, 2.

CASARES RODICIO, E. (1994): *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador. 2. Escritos*,Madrid, ICCMU.

CLÉMENT, C. (1979): *L' Opéra ou la Défaite des femmes*, Grasset, Figures.

GIES, D. T. (2005): «Romanticismo e histeria en España», *Anales de Literatura Española*, 18.

GONZÁLEZ, I (2009): «De la romántica a la mujer nueva: La representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX», *Spanhis Language and Literature*, Paper 28. http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/28

HEILBRON, M. (2000): «Isabel Colbran: una soprano española en el mundo de Gioachino Rossini», Anuario Musical, 55.

LARA, J. C. y M. J. de LARA (2000): «La huella de Julia y Josefina Espín en la biografía sentimental de Bécquer. Las revelaciones de *El gnomo*», *El Gnomo*, 9.

MENGÍBAR, A. M. (1997): «La formación operística de Gustavo Adolfo Bećquer: los años sevilanos (1848-1854) » *El Gnomo*, 6.

MONTESINOS, R. (1970): «Adiós a Elisa Guillén», *Ínsula*, 289.

MONTESINOS, R. (1977): *Bécquer. Biografía e imagen*, Barcelona, RM.

MORENO, A. (1997): «La formación operística de Gustavo Adolfo Bécquer: los años sevillanos (1848-1854)», *El Gnomo*, 6.

NOMBELA, J. (1976): *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Tebas.

OLMSTED, W. E. (1907): *Preface,* en *Legends, tales and poems by Gustavo Adolfo Bécquer*, Boston.

PAGEARD, R. (1990): *Bécquer, leyenda y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe.

PALACIO, E. del (1947): *Pasión y Gloria de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Libros y revistas.

PEÑA Y GOÑI, A. (1881): *La ópera española o la música dramática en la España del siglo XIX*,Madrid, El Liberal.

RODRÍGUEZ LORENZO, G. (2006): «Joaquín Espín y Guillén: una vida en torno a la ópera española», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 12.

RODRÍGUEZ LORENZO, G. (2008): «Joaquín Espín y Guillén (1812-1882): biografía del fundador del primer periódico musical español, *La Iberia Musical*», *Inter-American Review*, XVIII-2.

ROMERO TOBAR, L. (2000): «Dibujos y pinturas en álbumes del siglo XIX: una variedad e *ut pintura poesis», Príncipe de Viana*, 18.

ROSSELLI, J. (1984): *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi*,Cambridge, Cambridge University Press.

RUBIO, J. (1954): «Un músico olvidado. Joaquín Espín y Guillén», *Celtiberia: revista del Centro de Estudios Sorianos,* 4.

RUBIO, J. (1997): «Gustavo Adolfo Bécquer y Julia Espín: los álbumes de Julia», *El Gnomo,* n º 6.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (2006): *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*,Sevilla, Fundacion José Manuel de Lara.

SÁNCHEZ, R. (2004-2005): «Imágenes de la mujer en el Romanticismo de Espronceda (Sancho Saldaña) », *EPOS*, XX-XXI.

TURINA GÓMEZ, J. (1997): *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial.

NOTAS

1. *Libro de Bautizos que da comienzo en diciembre de 1838 hasta fin de 1843.* Madrid, Archivo Histórico Diocesano.

2. Nació el 8 de abril de 1837, en Madrid. Estudió en París y se dedicó a la dirección musical de compañías líricas fuera de España (Milán, Bucarest, San Petersburgo, etc.) y por provincias –Valladolid, Burgos, Valencia, etc.–. Su muerte prematura –en 1879– truncó su carrera, falleciendo con tan sólo 42 años. Para completar el perfil biográfico de Joaquín Espín y Pérez de Collbrand puede consultarse: RODRÍGUEZ, *Joaquín Espín y Guillén: los problemas de la ópera española y la crítica musical 1842-1846)*, DEA, Universidad de Oviedo, inédito, 2004; RODRIGUEZ (2011) «Joaquín Espín y Pérez de Colbrand», *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, RAE.

3. Jesús Rubio Jiménez (Rubio, 1997: 140) indica en sus estudios que era Josefina la mayor de las tres hermanas Espín. Sin duda se trata de un pequeño error, pues fue Julia la mayor ya que Josefina nació dos años más tarde: el 2 de septiembre de 1840 (véase Archivo Histórico Diocesano. *Libro de Bautizos que da comienzo en diciembre de 1838 hasta fin de 1843*). Ernestina –cuya partida de bautizo está ilocalizable actualmente– debió de nacer poco tiempo después, pues es frecuente su participación en los salones madrileños acompañada de su hermana Josefina. La fotografía de la familia Espín publicada por Rita Brown (*Bécquer*, 1963: 117) corrobora esta hipótesis, al apreciarse poca diferencia de edad entre las dos hermanas más pequeñas.

4. Natural de Villa Cifuentes (actualmente, Cifuentes, provincia de Guadalajara pero que antaño pertenecía al obispado de Sigüenza, dependiente de Toledo). Fue nombrado tenor por R. O. de 25 de marzo de 1770. Falleció el 2 de enero de 1800. Madrid, Archivo General de Palacio Real, Fondo de Personal, Cª 2707, Exp. 65.

5. Anteriormente, había sido tenor en la Catedral de Toledo. Entró a formar parte del coro de la Real Capilla desde 1799, como tenor supernumerario. Fue nombrado tenor 3º en 1819, tenor 2 en 1821 y tenor 1º en 1823. Es prejubilado el 13 de abril de 1839. Falleció el 19 de agosto de 1852. Madrid, Archivo General de Palacio Real, Fondo Real Capilla, Cª 813, Exp. 18. Para los datos de su defunción consúltese «Sección religiosa», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, nº 664, 26-VIII-1852.

6. Es posible que acudiese sustituyendo al padre de su esposa, quien se encontraba ya muy mayor para encargarse de estos asuntos, tal y como lo había hecho anteriormente en 1819 –trasladándose a Bolonia–, y a Nápoles –en la década de 1820–. Madrid, Archivo General de Palacio Real, Fondo Real Capilla, Cª 813, Exp. 18**.**

7. Especialmente la de su hijo Joaquín, recomendado por Rossini para ingresar en el Conservatorio Imperial de París. Véase: «Don Joaquín Espín Pérez de Colbrand», *La Ilustración Española y Americana*, nº 29, 8-8-1879, p. 75.

8. Su propuesta educativa incluía la concepción de los salones y sociedades filarmónicas como espacios de formación, constituyendo el paso previo para el debut del músico en los teatros líricos madrileños. Véase: Espín y Guillén, J. «Museo Musical», *La Iberia Musical y Literaria*, 36, 17-9-1843, pp. 301-302.

9. ESPÍN Y GUILLÉN, J.: *Álbum lírico-español de S. M. la reina D ª Isabel I.* Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, MUS/ MSS/ 717.

10. *La Ilustración Española y Americana,* nº 29, 8-VIII-1859, p. 75. Extractamos un fragmento de lo publicado en este último periódico: « […] La señorita Espín mereció de sus monarcas la más cordial acogida y justos elogios por su magnífica voz, hermosa figura y excelentes dotes artísticas, no obstante de que solo aun cuenta 18 años de edad. Cantó con suma agilidad y firmeza algunas composiciones del álbum lírico que de orden de S. M. la Reina lleva puestas en música el Sr. Espín, y varias melodías, así españolas como italianas. SS. MM. agasajaron cariñosamente a la joven artista, felicitando al Sr. Espín por el anticipado fruto que recoge su método de enseñanza, y así los reyes como los súbditos se separaron altamente satisfechos, conservando un agradable recuerdo de esta breve sesión musical […]».

11. Madrid, Archivo General del Palacio Real, Cª 16874, Exp. 35.

«Sello del año 1858.

D. Julia Espín, hija de D. Joaquín maestro compositor y organista de la Real Capilla de S. M. A V. M. Expone:

Que desde sus primeros años se dedicó al estudio de la música deseosa de contribuir por algún medio al engrandecimiento de su país, y esto la ha hecho emprender con fe y entusiasmo la senda trazada por otros artistas notables, honra y prez de la Nación Española. Hallándose dotada la exponente de una voz extensa de soprano apenas de no tener sino diez y nueve años de edad y habiendo merecido en diversas ocasiones llamar la atención de distinguidos maestros y profesores acerca de esas dotes artísticas; contando además como su mejor triunfo la memorable noche en que la infinita bondad de la mejor de las reinas acompañada de su augusto esposo se dignó oír en su Real Cámara a la que abajo firma, son Señora otros tantos motivos para emprender decididamente la carrera del arte lírico-dramático a fin de poder llegar al mayor grado de perfección posible. La que suscribe considera a V. M. emérita artista y digna de representante de la caballerosa nación española, y no es extraño invoque su altísima protección viendo en V. M. el voto de su país y del arte; la que ve a V.M. conceder pensiones a tantos y tan señalados artistas siguiendo e laudable ejemplo de sus ilustres predecesores no es mucho que también aspire á merecer de V. M. alguna prueba de su Real aprecio que estimule y aliente a la que suscribe en tan escabrosa carrera. V. M. juzgará si la exponente reúne las condiciones y dotes necesarias para llegar a ocupar un puesto honroso en el arte del canto; no duda que V. M. sabrá comprender y hacer justicia a la noble aspiración que la ha guiado y en este concepto

A V. M. suplica se sirva aceptar con su acostumbrada benignidad estas indicaciones, y si en las disposiciones artísticas de la que suscribe encuentra V. M. algo que merezca la Real aprobación se digne significarlo señalándola con una pensión en el extranjero para continuar su carrera musical lo cual deberá a la generosidad de la mejor de las Reinas.

Dios guarde dilatados años la preciosa vida de V. M. y la de su augusta Real familia.

Señora. A. L. Re. P. de V. M.

Julia Espín y Pérez».

12. «Madrid», *La Iberia*, 16-5-1856, p. 4.; *La Zarzuela*,nº 16, 19-V-1856, p. 127.

13. *Legado Barbieri.* Mss. 14.028-67. BNE.

14. BÉCQUER, G. A.: *Segundo Álbum de Gustavo Adolfo Bécquer¸* Dib/18/1/6850-Dib/18/1/6864, Biblioteca Digital Hispánica, BNE.

15. «Gacetillas», *La Discusión*, nº 766, 22-VIII-1858.

16. Bajo 1º cantante –denominación que posteriormente se sustituiría por barítono– en la Real Capilla desde 1849. Madrid, Archivo General de Palacio Real, Fondo Real Capilla, Cª 115, Exp. 9.

17. «Gacetilla», *El Popular*, nº 589, 6-V-1848.«Círculo Filarmónico. 30 de abril», *El Correo de los Teatros*, nº 23, 2-V-1852. «Círculo Filarmónico», *El Correo de los Teatros*, nº 33, 11-VII-1852. «Círculo Filarmónico», *El Correo de los Teatros*, nº 26, 23-V-1852. «Círculo Filarmónico», *El Correo de los Teatros*, nº 22, 25-IV-1852.

18. Bajo de la Real Cámara desde 1849, Bajo de la Real Capilla y profesor de canto de la reina desde 1852. Madrid, Archivo General de Palacio Real, Fondo Real Capilla, Cª 189, Exp. 7 y Cª 115, Exp. 9. Para su participación en el Círculo Filarmónico véase: «Noticias varias», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, nº 57, 27-XII-1847. «Variedades. Crónica de la capital», *El Clamor Público*, nº 1421, 13-II-1849.

19. Fue tenor de la Real Capilla desde 1850. Madrid, Archivo General de Palacio Real, Fondo Real Capilla, Cª 189, Exp. 7. Para su participación en el Círculo Filarmónico véase: «Correo de la capital», *El Clamor Público*, nº 1108, 25-XII-1847; «Noticias varias», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, nº 150, 29-III-1848.

20. «Conciertos vocales e instrumentales», *El Correo de los Teatros*, nº 19, 4-IV-1852.

21. «Noticias de Madrid», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, nº 22, 22-XI-1847; «Gacetilla», *El Popular*, nº 1103, 2-I-1850.

22. «Noticias varias», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, nº 57, 27-XII-1847; «Gacetilla», *El Popular*, nº 1192, 18-IV-1850.

23. Fue violinista supernumerario de la Orquesta de la Real Capilla desde 1865. Madrid, Archivo General del Palacio Real, Fondo Real Capilla, Cª 115, Exp. 9. Para su participación en el Círculo Filarmónico véase: "Conciertos vocales e instrumentales", *El Correo de los Teatros*, nº 19, 4-IV-1852.

24. Rafael Montesinos (1970: 34-39) pudo consultar y estudiar el álbum de Josefina Espín, donde la futura rima XXVII está fechada el 5 de mayo de 1860, misma fecha que presenta la versión primera de la rima XVI, recogida en el álbum de Julia, tal y como señala Jesús Rubio (1997: 138).

25. «Noticias generales», *La Época*, nº 3921, 25-II-1861. «Gacetilla de la capital», *El Contemporáneo*, nº 57, 26-II-1861.

26. «Primera edición», *La Correspondencia de España*, nº 2079, 12-2-1864, p. 2. «Primera edición», *La Correspondencia de España*, nº 2211, 24-VI-1864, p. 1.

27. «Noticias generales», *La Época*, nº 5615, 16-V-1866.

28. «Gacetilla de la capital», *El Contemporáneo*, nº 76, 20-III-1861.

29. El tenor Lorenzo Abruñedo, la soprano Istúriz, el tenor Vidal y el barítono Moragas. Incluso la prensa publica que una compañía lírica completamente española funcionaba en el Teatro Re, entre los que se encontraba Julia Espín. Véase: «Correspondencias», *El Artista*, nº 43, 22-IV-1867; *Revista y Gaceta Musical*, nº 14, 7-IV-1867, p. 68; *Gaceta Musical y Literaria*, nº 27, 7-VII-1867, p. 140; «Noticias», *La España Musical*, nº 73, 13-VI-1867, p. 4.

30. «Variedades», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, nº 1691, 28-XII-1866. «Revista musical», *La Época*, 5827, 26-XII-1866; «Noticias generales», *La Época*, nº 6852, 22-II-1867.

31. Se estrenó el 13 de enero, con María Destin como *prima donna* interpretando el papel de Turanda, Luigi Vecchi el de Cosroe, rey de Persia, Tito Sterbini en el rol de Ormut –uno de los magos supremos del reino–, y Giuseppe Fancelli en el papel de Nadir –príncipe indio–. Bazzini, A.: *Turanda*, *azione fantástica in quattro parti*. Milano, coi tipi di Francesco di Lucca, 1-67.

32. «Primera edición», *La Correspondencia de España*, año XX, nº 3??7, 22-I-1867. «Noticias generales», *La Época*, nº 5852, 22-I-1867. «Gacetilla. Del extranjero», *La España*, nº 6296, 22-I-1867. «Crónica extranjera», *La Escena*, nº 4, 27-I-1867; *Revista y Gaceta Musical*, nº 4, 27-I-1867.

33. Véase, por ejemplo: *Gil Blas*, nº 34, 27-I-1867, p. 4.

34. GHISLANZONI, A: «Corriere teatrale», *Gazzetta Musicale*, nº 5, 20-I-1867, p. 18.

35. BALLOLA G. C. y R. MONTEMORRA (1985): «Bazzini, A. », *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Mc Milan.

36. GHISLANZONI, A: «Corriere », *Gazzetta Musicale*, nº 5, 20-I-1867, p. 19.

37. *El Artista,* nº 42, 15-IV-1867, p.7.

38. *Arie per soprano*, Milano, Francesco Lucca, 1919. Milán, Conservatorio G. Verdi.

39. NIVELLINI, V. (1948): *I 150 anni di un'Accademia milanese (1798-1948)*, Studio Bibliografico Benacense.

40. «Corriere di Milano», *Gazzetta Musicale di Milano*, nº 20, 19-V-1867, p. 155.

41. «Primera edición», *La Correspondencia de España*, nº 3409, 29-V-1867.

42. *Legado Barbieri.* Mss. 14.028-68. Biblioteca Nacional de España.

«Julia ha cantado en Milán, en beneficio de la orquesta del Teatro de la Scalla y en el id. Filo-dramático [sic], tu canción española, que la han hecho repetir tres veces y, según dice Julia, no se hubieran cansado de oírla en todas las noches; ha gustado mucho y sobre todo la linda *instrumentazione*, según la opinión de aquellos maestros. Dice Julia que te felicite y te suplica concedas autorización a la Sra. Lucca para darla a la *stampa*, pues todo Milán está alborotado con la *bella canzone spagnola*. Como ves, la escribo; ten bondad de contestarme con la dadora para que Julia sepa tu opinión.

Saluda a mamá, y sabes es tuyo siempre atento amigo y s. s. s. q. b. s. m.

Joaquín Espín y Guillén».

43. J. de Castro le dedica una poesía fechada en Milán el 4 de diciembre de 1867, como regalo ante su inminente partida hacia Palermo. Segundo Álbum de Julia Espín.

44. «Misceláneas», *El Artista*, nº 1, 07-VI-1867; «Noticias», *La España Musical*, nº 73, 13-VI-1867; «Miscelánea», *La Guirnalda*, nº 22, 16-XI-1867, p. 175.

45. *Revista y Gaceta Musical*, nº 51, 22-XII-1867, p. 276; *La Correspondencia de España*, nº 3696, 26-XII-1867, p. 2; «Noticias generales», *La Época*, nº 6158, 27-XII-1867.

46. «Miscelánea», *La Guirnalda*, nº 21, 16-XI-1867; *Gaceta Musical*, nº 51, 22-XII-1867.

47. *Gazetta Musicale di Milano*, nº 20, 19-V-1867.

48. BRIDA, G.: *Povero Fiore*, A-55.26.27. Milán, Conservatorio Giuseppe Verdi.

49. Se conservan en la actualidad dos álbumes que pertenecía a Julia Espín. Editados y catalogados con profundidad por Jesús Rubio (1997, 2006), alude a ellos como primer y segundo álbum. Conservados en la Biblioteca Nacional de España, utilizaremos en este estudio la denominación bajo la que se han catalogado en la Biblioteca, con objeto de facilitar su localización y visualización, a pesar de que coincidimos con Rubio en la nomenclatura que propone para ellos. De este modo, el Primer álbum de Julia Espín se corresponde con el Primer álbum de Gustavo Adolfo Bécquer (Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849) y el Segundo Álbum de Julia Espín con el Segundo Álbum de Gustavo Adolfo Bécquer (Dib/18/1/6850-Dib/18/1/6864).

50. En el Segundo Álbum de Julia Espín, se ha localizado una poesía fechada en abril de 1868, rubricada en Palermo. Su estancia en esta ciudad se extiende durante la temporada de Carnaval, por lo que es probable que estuviera contratada como parte de la compañía lírica del Teatro de Bellini para esa temporada.

51. «Primera edición », *La Correspondencia de España*, nº 3409, 29-V-1867; «Crónica general », *La Nueva Iberia*, nº 21, 26-I-1868; «Artistas músicos españoles del presente siglo », *Revista y Gaceta Musical*, nº 6, 10-2-1868.

52. «Sección de espectáculos », *El Imparcial*, 8-8-1868»; «Teatros», *La Correspondencia de España*, nº 3923, 15-VIII-1868.

53. «Crónica general. Gacetilla», *La Nueva Iberia*, nº 181, 5-VIII-1868; «Sección de espectáculos», *El Imparcial*, nº 43, 8-VIII-1868.

54. «Teatros», *La Iberia*, nº 248, 18-IX-1868.

55. ESPÍN Y GUILLÉN, J.: «Miscelánea», *La Guirnalda*, nº51, 1-II-1869, p.216.

56. Véase *La Iberia,* nº 3844, 30-IV-1869.

"[…] La despedida que han hecho a la bella *prima donna* sus admiradores, supera a cuanto pudiera decirse. Julia Collbrand tiene una voz, un método de canto, una sensibilidad tan exquisita, unida a la gracia natural que la distingue, que no es posible oírla sin sentirse cautivado. En la música dramática arrebata. La noche de su beneficio cantó la *Favorita*, y cuanto dijéramos sería poco para pintar el entusiasmo de los espectadores. Los aplausos la interrumpían a cada momento, y flores y coronas caían a sus pies, alfombrando el escenario. Las localidades habían sido disputadas para oírla, pagándose a precios enormes; y además de los ramos, con preciosas cintas de los colores nacionales e italianos […] Este entusiasmo, crecido homenaje al talento de Julia Collbrand, que descuella sobre todo en el canto dramático, subió de punto, si cabe, en la noche de su despedida. Cantó *El Barbero*, y estuvo arrebatadora. Repitió como de costumbre *La Juanita*, canción que, traducida al ruso, cantan ya todas las damas de la nobleza, y que después de veinticinco noches aún no ha acabado de satisfacer el afán que tiene el público de oírla, y como en la noche de su beneficio los aplausos no cesaban […]".

57. «Variedades. Revista musical», *La Iberia*, nº 5861, 8-V-1869.

58. «Gacetillas», *La Discusión*, nº 272, 22-VIII-1869, p. 3.

59. «Noticias», *El Imparcial*, nº 918, 15-XII-1869.

60. «Variedades. Revista Musical», *La Iberia*, nº 3959, 1-IX-1869.

61. ZAMPA, *La Iberia,* nº3959, 1-IX-1869.

62. «Sección de noticia», *El Imparcial*, año III, nº 918, 15-XII-1869. «Miscelánea», *La Guirnalda*, nº 79, 1-II-1870.

63. «Miscelánea», *La Guirnalda*, nº 73, 1-II-1870, p. 8.

64. Fue Jefe de Administración y tesorero de Hacienda en la provincia de Palencia. Se le cesó como Jefe Superior de la Administración por imposibilidad física. Véase: «La firma del Rey», *La Voz*, 23-VIII-1926, nº 1823.

65. Luis nació en La Puebla de San Julián, provincia de Lugo, en 1876; Joaquín nació en Madrid, en 1881. Archivo Histórico Nacional, Fondo Universidad, Caja 4629, Exp. 123.

66. Joaquín Quiroga Espín fue Subsecretario de Gracia y Justicia. Se casó en 1916 con Pepita Díaz, y en 1931 le fue concedido el título de Conde de Quiroga Ballesteros. Véase: «Una boda», *El Imparcial*, 31-3-1916, nº 17643, p. 3; «Sociedad», nº 22060, *El Imparcial*, 13-III-1931.

67. RODRÍGUEZ, G. A. (2011): "Julia Espín y Pérez de Colbrand", *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, RAE.

68. Por ejemplo, en el álbum de la Señorita Goyena (donde se encuentra una pieza autógrafa del padre de Julia), no contiene dibujos ni otras alusiones artísticas al mundo operístico. Véase: «Álbum de la señorita Goyena», 1852-1858. Museo Nacional del Romanticismo, R. 6745.

69. Rafael Balbín (1996: 324) indica que la admiración de Béquer por ella era tal que su sobrina –Julia Bécquer–, lleva su nombre en homenaje a la que había sido la musa de su tío.

70. Puede observarse este rasgo en BÉCQUER, G. A.: *Primer Álbum de Gustavo Adolfo Bécquer*, h. 51. Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849, Biblioteca Digital Hispánica, BNE.

71. BÉCQUER, G. A.: *Primer álbum de Gustavo Adolfo Bécquer,* Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849, h. 55, BNE.

72. BÉCQUER, G. A.: *Primer álbum de Gustavo Adolfo Bécquer*, h. 6, Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849, BNE.

73. BÉCQUER, G. A.: *Primer Álbum de Gustavo Adolfo Bécquer*, h. 13, Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849, BNE.

74. BÉCQUER, G. A.: *Primer Álbum de Gustavo Adolfo Bécquer*, h. 44, Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849, BNE.

75. «Teatro Real. La hija del regimiento», *Correo de los Teatros*, nº 14, 23-II-1851.

76. Véase, por ejemplo: «Diversiones públicas. Teatros. De la Cruz», *Diario de Avisos de Madrid*, nº 1316, 11-VI-1847; «Música», *La España*, 1192, 18-II-1852; «Sección de espectáculos», *El Observador*, nº 1541, 13-XI-1852; «Diversiones públicas», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, nº 909, 8-5-1853; «Noticias generales», *La Época*, nº 3131, 4-VII-1859.

77. BÉCQUER, G. A.: *Primer Álbum de Gustavo Adolfo Bécquer*, h. 33, Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849, Biblioteca Digital Hispánica, BNE.

78. BÉCQUER, G. A.: *Primer Álbum de Gustavo Adolfo Bécquer*, h. 34, Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849, Biblioteca Digital Hispánica, BNE.

79. Especialmente, la versión primitiva de la Rima XX: «Sabe, si alguna vez tus labios rojos / quema invisible atmósfera abrasada / que si del alma labios son los ojos/ es un beso de amor cada mirada». BÉCQUER, G. A.: *Segundo álbum* de Gustavo Adolfo Bécquer Dib/18/1/6850-Dib/18/1/6864, Biblioteca Digital Hispánica, BNE .

80. «Revista de Madrid», *La España*, nº 554, 29-I-1850.

81. Véase, como ejemplo: «Variedades. Crónica de la capital», *El Clamor Público*, nº 1985, 3-I-1851; «Espectáculos», *La Esperanza*, nº 7244, 20-V-1868.
82. «Obras en venta de Martín Salazar», *Gaceta Musical de Madrid*, nº 20, 17-VI-1855, p. 160.
83. BLASCO, E. (1896): *Mis contemporáneos. Semblanzas varias.* (1886), Madrid, Francisco Álvarez, 1886, p. 19.
84. MONTERO, J.: «Julia Espín y Colbrand», *La Esfera*, año 6, nº 267, 08-II-1919, s. p. DE RÉPIDE, Pedro: «Las grandes cantatrices madrileñas», *La Esfera*, nº 300, 27-9-1919, s. p.
85. MARTÍNEZ, A.: «La musa de Bécquer", *La Estampa*, nº 434, 9-V-1936.
86. MONTESINOS, R.: *Bécquer. Biografía e imagen*, Barcelona, RM, 1977, p. 33.