

Andalucía: Una Imagen en Europa (1830-1929)

Blanca Krauel Heredia

Alberto Egea Fernández-Montesinos

Rocío Plaza Orellana

Jesús Rubio Jiménez

Javier Piñar Samos

Javier Osuna García

Antonio Zoido Naranjo

Rafael Utrera Macías

Luis Sazatornil Ruiz

El Centro de Estudios Andaluces es una entidad de carácter científico y cultural, sin ánimo de lucro, adscrita a la Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía.

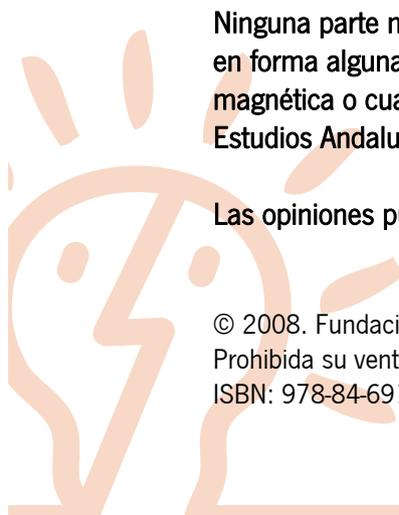
El objetivo esencial de esta institución es fomentar cuantitativa y cualitativamente una línea de estudios e investigaciones científicas que contribuyan a un más preciso y detallado conocimiento de Andalucía, y difundir sus resultados a través de varias líneas estratégicas.

El Centro de Estudios Andaluces desea generar un marco estable de relaciones con la comunidad científica e intelectual y con movimientos culturales en Andalucía desde el que crear verdaderos canales de comunicación para dar cobertura a las inquietudes intelectuales y culturales.

Ninguna parte ni la totalidad de este documento puede ser reproducida, grabada o transmitida en forma alguna ni por cualquier procedimiento, ya sea electrónico, mecánico, reprografía, magnética o cualquier otro, sin autorización previa y por escrito de la Fundación Centro de Estudios Andaluces.

Las opiniones publicadas por los autores en esta colección son de su exclusiva responsabilidad

© 2008. Fundación Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia. Junta de Andalucía.
Prohibida su venta.
ISBN: 978-84-691-9892-6



VIAJANDO POR ANDALUCÍA: EL TESTIMONIO DE ALGUNAS DAMAS VICTORIANAS

Blanca Krauel Heredia

Universidad de Málaga

Mary Elizabeth Herbert (1822-1911), viuda del estadista Sydney Herbert (Lord Herbert of Lea), se convirtió al catolicismo en 1865. Al año siguiente emprendía un viaje a España con sus hijos por motivos de salud. Lady Herbert escribirá más tarde que la luz del sol era la razón que movía a muchos ingleses a congregarse cada año, por el mes de noviembre en los transbordadores que parten de Dover y Folkestone, cargados de equipaje¹.

La creencia en el valor terapéutico del clima mediterráneo movió a muchos británicos, enfermos de tuberculosis o tisis, a visitar Roma y Nápoles en los años treinta y cuarenta. A mediados de siglo Málaga, Malta y Argel gozaban de cierta reputación como lugares para invernar. Pero en los años setenta se impondrá la Riviera, desde Niza hasta Bordighera. No es que se creyera que el clima lo resolvía todo, sino que la farmacia no bastaba para atender las enfermedades crónicas. La medicina victoriana tenía presente las condiciones que predisponían a la enfermedad: psicológicas, biológicas y, por supuesto, el medio ambiente².

George Eliot y Annie J. Harvey también vinieron a España en busca de salud. Mary Ann Evans (1819-1880), más conocida como George Eliot, fue traductora, novelista y oráculo de la piadosa *intelligentsia* victoriana. Vivió 24 años con George H. Lewes (1817-1878), hombre de letras: desde 1854 hasta la muerte de Lewes. Según parece, fue la mala salud de éste la causa principal del viaje a España en el invierno de 1867³. En cuanto a Mrs. Harvey, que nos visitó en 1872, señala al término de su estancia que los lugares meridionales son admirables para prevenir el desarrollo de la enfermedad. Pero una vez contraída ésta, poco se puede conseguir y los sufrimientos del enfermo aumentan debido a la falta de confort y a la depresión causada por estar fuera de casa⁴.

¹ HERBERT, Lady: *Impressions of Spain in 1866*, pp. 9-10. Manejo la edición de "The Catholic Publication Society" (Nueva York, 1869)

² PEMBLE, John: *The Mediterranean Passion. Victorians and Edwardians in the South*, Oxford, University Press, 1987, pp. 84-95

³ HAIGHT, Gordon S.: *Selection from George Eliot's Letters*, Yale, University Press, 1985; HAIGHT, G.S.: *George Eliot. A Biography*, Harmondsworth, Penguin, 1985

⁴ De ahí que su lugar preferido sea Gibraltar, donde el mes de febrero se asemejaba al mayo inglés. Pero las autoridades militares no quieren alojar a este tipo de viajeros, y las "villas" de los alrededores suelen estar ocupadas

Matilda Betham-Edwards (1836-1919) escribió docenas de novelas y libros para niños, convirtiéndose en miembro prominente del mundo literario londinense. En 1867 hizo un viaje a España acompañada de una amiga íntima. Ambas cruzaron los Pirineos el 10 de noviembre. Su interés en estudiar la obra de Velázquez justifica la larga estancia en Madrid y su desdén por Sevilla, que no se molestó en visitar. En ello influiría su otra pasión por las antigüedades árabes—visitas a Toledo, Córdoba y Granada—y su deseo de llegar pronto a Argelia, donde su amiga poseía una finca⁵.

Marguerite Purvis (1817-1896), más conocida como Mrs. William Augustus Tollemache, venía a Andalucía en 1869 atraída por sus colecciones pictóricas⁶. Su libro está dedicado a Sir William Stirling Maxwell (1818-1878), que escribió mucho sobre arte español después de haber recorrido nuestro país en 1843, deteniéndose algún tiempo en Sevilla⁷. En este sentido, cabe afirmar que Mrs. Tollemache vino con la intención de seguir sus pasos.

En cuanto a Frances Dickinson (1820-1898), sabemos que fue novelista, periodista, crítico de arte y, desde 1863, segunda esposa del Rvdo Gilbert Elliot, deán de Bristol. Vivió en Roma muchos años y murió en Siena. Estando en Italia, llevó a cabo un viaje por España en 1881. Da a entender por qué vino en el título del libro que publicó posteriormente⁸.

I.-Formas de viajar

Lady Herbert se desplaza al viejo estilo. Parte de Inglaterra en compañía de sus hijos—cuatro varones y tres chicas—, un médico y dos amigos. Y va de un lugar a otro de Andalucía provista de las correspondientes cartas de presentación: para el gobernador de la Alhambra, el obispo de Cádiz y el capitán general de Sevilla, por citar algunos ejemplos⁹.

Matilda Edwards y su amiga viajaban solas. Que yo sepa, fue en Granada donde por primera y única vez se sirvieron de un guía para ver la Alhambra. Me refiero a Emmanuel Bensacken—un gibraltareño recomendado por Richard Ford en su *Handbook*—, que entretuvo a nuestra viajera hablándole de sus relaciones con Irving, Longfellow y otros visitantes ilustres¹⁰. Los problemas

por los oficiales de la guarnición y sus familias. Cf. *Cositas españolas; or Everyday life in Spain*, Londres, Hurst and Blackett Publishers, 1875 (2ª edición), pp. 206-207

⁵ Cf. *Through Spain to the Sahara*, Londres, Hurst and Blackett Publishers, 1868, p. 63

⁶ Mrs. W.A. TOLLEMACHE: *Spanish Towns and Spanish Pictures*, Londres, J.T.Hayes, 1872

⁷ En 1848 publica sus *Annals of the Artists of Spain*. En 1855 edita aparte las páginas dedicadas a Velázquez: *Velázquez and his Works*

⁸ ELLIOT, F.: *Diary of an idle woman in Spain*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1884, 2 vols.

⁹ No volverá a mencionar a su familia hasta que narre el incómodo viaje por mar de Gibraltar a Cádiz. Cf. *Impressions of Spain in 1866*, p. 96

¹⁰ EDWARDS, M.B.: *ob. cit.*, p.169

empezaron después que prescindieran de sus servicios. Matilda Edwards se queja porque los granadinos no la dejaron dibujar en paz el día que bajó al paseo de la Alameda. Hacían que se sintiera como el oso que exhiben en las ferias inglesas: cada uno tenía que decir algo acerca del mismo¹¹. La mañana que fueron al Albaicín para comprar algunas muestras de cerámica local, una pandilla de niños y adolescentes las obligó a buscar refugio en su coche. La viajera, que participaba de la idea victoriana de la religión como instrumento de control social, se pregunta cómo es posible que los curas dejen a estos jóvenes permanecer en estado salvaje. George Eliot había visitado el mismo sitio meses antes, acompañada de un guía, sin que nadie la molestara¹².

Annie Harvey optó por confundirse con la población española. Ella y su acompañante no tardaron en vestir de negro, llevando una amplia mantilla y un abanico. De esa guisa, y con la ayuda de un sirviente español que les facilitaba las cosas, rara vez se vieron en dificultades¹³. Frances Elliot, en cambio, no ocultó su nacionalidad y, para sortear cualquier obstáculo, se hizo acompañar a lo largo de su viaje por el mismo sirviente, Jerónimo, una especie de Viernes que hacía lo increíble por esconder sus manos desnudas—le había ordenado llevar guantes—, no cogía un paquete y fumaba a escondidas¹⁴.

En España era más necesario conocer la lengua del país que en ninguna otra parte ya que, fuera de Madrid, apenas se hablaba francés. Mrs Harvey confiesa que su “mal español” la sacó de apuros en más de una ocasión. Además, podía valorar sus progresos en función de las carcajadas que acompañaban sus equivocaciones en pronunciación y gramática. Matilda Edwards se defendía con el empleo de algunas fórmulas de cortesía¹⁵, y, de creer a Lady Herbert, ella sería la única que conocía bastante el español. Durante su visita a la catedral de Granada se valió de una monja francesa para entender al deán, que hablaba al estilo andaluz; más tarde, comprendería perfectamente las explicaciones del bibliotecario de la Colombina, que era natural de Castilla¹⁶.

Los cónsules de Su Majestad estaban para informar a las viajeras y sacarlas de cualquier apuro. Si Lady Herbert recurre al titular del consulado británico en Sevilla, Matilda Edwards descubre los “secretos” de Málaga gracias al cónsul William Mark. Años más tarde, Frances Elliot hará lo mismo con Mr. Wilkinson, cónsul en esta ciudad, y con su homólogo en Cádiz. Esta

¹¹ Cf. *Through Spain to the Sahara*, pp. 171-172 y 202-203

¹² HAIGHT, G.S.. *George Eliot. A Biography*, pp. 400-401

¹³ Cf. *Cositas españolas; or Everyday life in Spain*, pp. 97-98

¹⁴ Reconoce, no obstante, que era un servidor fiel. Cf. *Diary of an idle woman in Spain*, I, p. 258; II, p. 66

¹⁵ Cf. *Cositas españolas*, p. 97 y 159; *Through Spain to the Sahara*, p. 110

¹⁶ Cf. *Impressions of Spain in 1866*, pp. 71 y 130

viajera añade que los cónsules británicos en Andalucía se pasaban la vida enviando protestas oficiales a causa de los robos de que eran víctimas sus compatriotas en los trenes¹⁷. Quedaba, además, el recurso de hacerse acompañar por residentes no españoles. Lady Herbert recorrió Córdoba escoltada por un caballero alemán; años después, Frances Elliot visitaría el casino local acompañada de Mr. Poole, sobrino del cónsul de Sevilla, el vicecónsul Mr. Shaw, un clérigo escocés y un irlandés de Málaga¹⁸.

Matilda Edwards no comparte la idea de ir al extranjero con poco equipaje. Ella y su compañera viajaban con sus mejores vestidos y un mínimo de seis baúles. De esa forma eran objeto de un trato educado y tenían asegurado de antemano el uso exclusivo del departamento de 1ª clase en un vagón de ferrocarril. Se instalaban en él con una caja de medicinas, un baño de caucho plegado, un cesto con provisiones, una bolsa de cuero con materiales de dibujo, blocs de varios tamaños, una bolsa de seda con agujas e hilos, un viejo bolso con libros de notas, gemelos de ópera, pasaportes; una tetera, una bolsa de agua, un cojín de aire, zapatillas y tres paquetes de libros que contenían casi medio centenar de títulos¹⁹. Muchos ingleses viajaban con estas bibliotecas portátiles, atiborrados de información y, sobre todo, de prejuicios acerca del país que visitan, los cuales van a determinar lo que ven y cómo lo ven²⁰.

1).-El tren y la diligencia

En 1866 Lady Herbert y los suyos se trasladaron en el expreso Madrid-Alicante hasta Alcázar de San Juan, donde tuvieron que esperar la llegada del tren de Córdoba, que en realidad no venía de esta ciudad sino de algún punto impreciso del trayecto pues la línea ferroviaria aún no se había completado. Consiguieron acomodarse en un departamento sin fumadores—un auténtico lujo en España- y dormir algunas horas. En un lugar determinado tuvieron que apearse para coger unas diligencias que los llevaron a Córdoba. Desde ésta se desplazaron en tren hasta Málaga, pudiendo disfrutar del paisaje al pasar por el desfiladero del Chorro. Aunque se vieran obligados a bajar con su equipaje de mano y continuar a pie cuando el convoy cruzó

¹⁷ *Ibidem*, p. 105; *Through Spain to the Sahara*, pp. 140-141; *Diary of an idle woman in Spain*, II, pp. 24, 40-43 y 156

¹⁸ Cf. *Impressions of Spain*, p. 55; *Diary of an idle woman*, II, p. 69

¹⁹ Entre otros, el "manual" de Ford, la biografía de Velázquez, de W. Stirling Maxwell, un ejemplar del Quijote en español, los cuentos de Washington Irving, el libro de Viardot sobre la España musulmana, y la relación del viaje de Teófilo Gautier. Cf. *Through Spain to the Sahara*, pp. 26-28

²⁰ PEMBLE, J.: *ob. cit.*, pp. 68-70

determinados túneles, considerados inseguros. Lady Herbert volvería a coger un tren para trasladarse de Cádiz a Sevilla, esta vez sin ningún incidente digno de mención²¹.

Al año siguiente Matilda Edwards y su amiga viajaban de Castilla a Córdoba tras haber reservado un departamento de 1ª clase en el “coche de las señoras” con objeto de evitar a los fumadores. El hecho de despertarse a la mañana siguiente y ver un paisaje distinto a través de la ventanilla la induce a afirmar que los ferrocarriles, frente a lo que comúnmente se cree, no han acabado con la poesía del viaje. En el trayecto Córdoba-Málaga las viajeras tuvieron la oportunidad de disfrutar de la belleza del Chorro de los Gaitanes, que les recuerda la edición del Quijote ilustrada por Gustavo Doré. Y aunque les advierten sobre la inseguridad que ofrecen algunos túneles, se niegan a bajar cuando les avisan. Ya tenían bastante con las paradas en las estaciones, tan prolongadas que les daba tiempo a leer, escribir cartas y dibujar, como si estuvieran en casa²².

La estancia de Miss Edwards y su amiga en Granada coincidió con la apertura de la línea ferroviaria entre esta ciudad y Loja. No hay que decir que aprovecharon la oportunidad de participar en el viaje inaugural. Fueron así testigos de cómo el arzobispo granadino bendecía la locomotora y acto seguido arrancaba el convoy ante el asombro e incredulidad de la gente congregada en la estación. Faltaba un John Leech para inmortalizar la ceremonia. Una vez en Loja, supieron que la construcción del tendido ferroviario corría a cargo de condenados a trabajos forzados, bajo custodia militar. Un sistema carcelario que a Miss Edwards se le antoja saludable y provechoso²³.

En 1869 Mrs Tollemache tardó quince horas en llegar a Córdoba desde Aranjuez. Más adelante, en el trayecto de Sevilla a Córdoba se sobresaltó al oír unos disparos procedentes del vagón de primera clase, donde—según le dijeron— un viajero tiraba contra los pájaros “para divertirse”. Vivirá una auténtica aventura cuando se desplace por ferrocarril de Córdoba a Granada. Como no funcionaba aun el ramal de Antequera a Loja, se vieron forzados a alquilar un coche de mulas con la mala fortuna de que perdió una rueda en mitad de un descampado. La señora Tollemache y los suyos prosiguieron a pie, en plena noche, a la espera de que el cochero los alcanzara tras haber reparado la avería. Más placenteras le resultaron las ocho horas

²¹ Cf. *Impressions of Spain*, pp. 42-46 y 103-104. En 1859 se inauguró la línea Sevilla-Córdoba. En 1861, la línea Sevilla-Jerez-Cádiz. Ese mismo año se trabaja ya en la línea Córdoba-Alcázar de San Juan. En 1864 entra en funcionamiento la línea Utrera-Morón-Osuna. En 1865 se concluye la línea Córdoba-Málaga. Remito al texto de Pedro Tedde de Lorca en BERNAL, A.M. (Coord.): *Historia de Andalucía*, t.VI (Madrid, 1980), pp. 371 y ss

²² EDWARDS, M.: *ob. cit.*, pp. 39-40, 115, 125 y 135-136

²³ John Leech (1817-1864) fue un famoso caricaturista de la revista “Punch”. Cf. *Through Spain to the Sahara*, pp.209-214 y 216

invertidas en el trayecto Málaga-Córdoba, pues pudo disfrutar de la belleza del Chorro cuyos túneles, según parece, ya eran seguros²⁴.

En 1872 Annie Harvey llega a Córdoba en el tren expreso procedente de Madrid. Este tren nocturno es el más adecuado en un país de inviernos cortos y veranos prolongados, si bien no es aconsejable para los viajeros que deseen ver paisajes. En este caso, deberán acudir a los trenes diurnos, que salen a horas intempestivas y tardan más en cubrir el trayecto. Coincide con viajeras anteriores al recomendar que se use el *coche de las señoras* si se desea evitar el humo del tabaco. Ciertamente éste tiene el inconveniente de que suele ir lleno de niños, pero es cuestión de acostumbrarse²⁵.

Una década más tarde, Frances Elliot nos ofrece una semblanza de la red ferroviaria andaluza que nos resulta familiar y recuerda bastante a la de nuestros días. La viajera llegó a Sevilla tras quince horas de viaje en el expreso de Madrid. De aquí tomará un tren para Cádiz, que se bifurcaba en Utrera. La línea Sevilla-Málaga pasaba ya por La Roda y Bobadilla, siendo aquí donde se les agregaba el convoy procedente de Córdoba y se desenganchaban los vagones que seguían viaje hasta Granada. No existía todavía el ramal Bobadilla-Algeciras, pues el enlace con Ronda se aseguraba mediante coches que recogían a los viajeros en el apeadero de Gobantes. En cada estación había campesinos que vendían agua, naranjas y vino. Los trenes reanudaban la marcha sin aviso previo y la duración de las paradas dependía del tiempo que tardaba el maquinista en fumar un cigarrillo o en departir con los amigos y conocidos. En definitiva, viajar en tren por Andalucía se estaba convirtiendo en una actividad rutinaria²⁶.

Algunas viajeras tuvieron que recurrir a la diligencia para trasladarse de Málaga a Granada o viceversa, pues el enlace ferroviario entre ambas ciudades tardó mucho en estar listo. La duración del viaje dependía del estado del camino y de las condiciones meteorológicas. En este sentido, Lady Herbert tardó dieciséis horas en llegar a Granada debido a las lluvias que cayeron al atravesar la sierra, y otras veinticuatro horas al volver pues las mulas se hundían continuamente en el barro²⁷. La diligencia, que partía de Málaga a las 18 h, era un vehículo grande, incómodo, dividido en tres partes—berlina, rotonda y cupé— y tirado por nueve mulas. Matilda Edwards recomienda reservar la berlina que, a pesar de su estrechez, es preferible a la

²⁴ Cf. *Spanish Towns and Spanish Pictures*, pp. 156-157, 161-165 y 186-187

²⁵ Cf. *Cositas españolas; or Everyday life in Spain*, pp. 142-146

²⁶ Si exceptuamos el tramo Despeñaperros-Córdoba, donde en 1880 el expreso de Madrid había sido atacado por bandoleros; el mismo tramo donde Frances Elliot estuvo a punto de sufrir un accidente a causa de las fuertes lluvias caídas en la zona. Cf. *Diary of an idle woman in Spain*, I, pp. 156-157; II, pp. 3, 32,34-35, 122 y 128.

²⁷ Cf. *Impressions of Spain in 1866*, pp. 63-64 y 88

rotonda, donde los pasajeros van amontonados y expuestos al humo del tabaco²⁸. La señora Tollemache cogió la diligencia en Loja con destino Málaga, tras haber reservado el cupé. Debajo de ellas estaban los cocheros, que dirigían a las mulas mediante el látigo, los silbidos y las piedras. El vehículo se balanceaba de tal manera que era preciso agarrarse para no caer²⁹. Por su parte, Annie Harvey señala que esta diligencia podía llevar hasta veinte pasajeros con su equipaje. Los asientos eran duros y estrechos incluso en la berlina. Un viaje de veinticuatro horas en estas condiciones dejaba maltrechos los huesos; máxime si la porción de espacio reservada a cada pasajero era adecuada sólo en el caso de que éste fuera delgado y de corta estatura³⁰.

No está demás señalar que las circunstancias obligaron a Lady Herbert a desplazarse por vía marítima de Gibraltar a Cádiz y de Málaga a Algeciras en el caso de Matilda Edwards³¹. De la primera sabemos que tuvo la intención de ir a caballo de Málaga a Granada, con alguno de los suyos y, posteriormente, de Málaga a Gibraltar vía Ronda. Pero las lluvias dieron al traste con ambos proyectos³². Estas cabalgadas eran cosa corriente en aquella época: estando en Granada la curiosidad de George Eliot y su compañero se vieron estimuladas por la llegada al hotel de dos jóvenes inglesas que venían cabalgando desde Córdoba. Al parecer, no dejaban de echar pestes de los españoles, sobre todo los de clase baja, a los que consideraban unos salvajes³³.

2.-El alojamiento y la comida

Ya han pasado los tiempos de las fondas, ventas y posadas que los viajeros denostaban. Por supuesto, siguen existiendo, pero las damas victorianas que van de ciudad en ciudad por los caminos de hierros, encuentran mejores alojamientos. Córdoba, una de las ciudades más provincianas de Andalucía, contaba en 1867 con el *Hotel Suisse*, que ofrecía buenas camas,

²⁸ Cf. *Through Spain to the Sahara*, pp. 159-160. La berlina estaba en la parte anterior de la diligencia, con un asiento transversal para tres plazas, ventanillas de cristales al frente y dos puertas laterales de vidrio. Va detrás del pescante y debajo de él, pues se encuentra éste elevado sobre el techo de la caja. La rotonda está en la parte posterior del carruaje con dos asientos laterales para tres o cuatro plazas cada uno. Tiene puerta trasera central entre los asientos y estribos en todas las puertas

²⁹ Cf. *Spanish towns and Spanish pictures*, pp. 184-185. Detrás del pescante, sobre el techo del carruaje y delante de la barandilla, hay otro departamento, cupé, formado por un asiento transversal para tres plazas abierto por delante con cubierta de cuero para pies y piernas, que se une a una capota como la de los cupés

³⁰ Cf. *Cositas españolas; or Everyday life in Spain*, p. 29

³¹ Cf. *Impressions of Spain*, pp. 95-97; *Through Spain to the Sahara*, p. 222

³² Cf. *Impressions of Spain*, pp. 63 y 95

³³ HAIGHT, Gordon S.: *ob. cit.*, p. 401

mejor comida y un servicio demasiado lento para el gusto de Matilda Edwards³⁴. Al llegar a Sevilla Lady Herbert y los suyos se hospedaron en un hotel confortable, la *Fonda de Londres*, pero tuvieron que adelantar su marcha porque los precios, exorbitantes, no justificaban la mala calidad de la comida³⁵. Frances Elliot lo visita quince años más tarde, cuando era conocido como *Hotel de Madrid*, y lamenta que no disponga de un salón vetado a los fumadores³⁶. En lo que toca a Málaga, todas las viajeras se hospedaron en el *Hotel Alameda* y ninguna se fue de él contenta. Si la señora Tollemache lo considera un lugar carente de confort, Frances Elliot añade que el servicio era malo y la comida, peor; aunque el establecimiento dispone de una bonita escalera de mármol³⁷.

Los hoteles granadinos tenían más categoría si hacemos caso del testimonio de las viajeras, las cuales, a excepción de Lady Herbert, se alojaron en hoteles contiguos a la Alhambra³⁸. Matilda Edwards y George Eliot residieron en el *Hotel Ortiz*, al lado de los jardines del palacio; Mrs Tollemache tuvo ocasión de estrenar el *Washington Irving*, el hotel más confortable de España según Frances Elliott, que también se alojó allí. Annie J. Harvey prefirió, en cambio, la *Fonda de los Siete Suelos*, el otro establecimiento hotelero abierto en la colina de la Alhambra en la década de los setenta³⁹.

Estos hoteles ofrecían veladas folclóricas a cargo de guitarristas y “bailaores” gitanos. Lady Herbert nos describe al rey, o capitán, de los gitanos, como “un hombre muy notable”, de treinta o cuarenta años de edad, y herrero de profesión, que tocaba la guitarra como un verdadero artista⁴⁰. Matilda Edwards asistió a un recital a cargo del mismo individuo, que en esta ocasión bailó, además, con la hija del dueño del hotel. George Lewes nos dice que Antonio—pues así se llamaba el sujeto en cuestión—, era un hombre guapo, con voz de barítono, que dirigía la danza ejecutada por tres o cuatro hombres y seis muchachas con el traje típico. Éstos fueron los únicos contactos que las viajeras tuvieron con los gitanos andaluces y que, en el caso de Miss Edwards,

³⁴ Cf. *Through Spain to the Sahara*, p. 120

³⁵ Cf. *Impressions of Spain*, p. 183

³⁶ En España los hombres fuman por doquier y sin pedir permiso: en los comedores, los trenes, los teatros, etc. Cf. *Diary of an idle woman*, I, p. 150

³⁷ Cf. *Spanish towns and Spanish pictures*, p. 185; *Diary of an idle woman*, II, p. 39

³⁸ Lady Herbert se alojó en el *Hotel Alhambra*, en las afueras de la ciudad. Las habitaciones, limpias, carecían de hogares o estufas. Cf. *Impressions of Spain*, pp. 64-65

³⁹ No obstante, Frances Elliot se queja de la escasez de la comida servida en el *Washington Irving*. Cf. *Diary of an idle woman in Spain*, II, pp. 137-138

⁴⁰ Cf. *Impressions of Spain*, p. 86

sirven de pretexto para una digresión histórica sobre los mismos extraída, sin duda, de alguno de los libros que llevaba consigo⁴¹.

El tema de la comida es casi una obsesión para Annie Harvey. Estando en Sevilla, el olor a ajo y a aceite de oliva rancio le quitaba el apetito en los días cálidos. Residían en una especie de pensión donde les servían comidas abominables: sopas con trozos de carne desconocida, dura y carente de sabor; pescados sin identificar y, lo peor de todo, la terrible *olla*: plato nacional compuesto de judías pintas o gazpachos, pedazos de salchicha, pan y verduras condimentados con ajo, cebolla o chilis, y sazonados con azafrán, vinagre y aceite. Confiesa la viajera: “Nunca puedo pensar en esta *olla* sin estremecerme”⁴².

No había mantequilla para desayunar. Según Mrs Harvey, hasta hacía pocos años se vendía en las farmacias como un ungüento y ahora sólo podía encontrarse en algunas casas particulares⁴³. Matilda Edwards la probó por vez primera en el “Hotel Ortiz” de Granada, gracias a que en el “carmen” de Mme Calderón de la Barca, escocesa de origen, había una lechería para beneficio de los visitantes de la Alhambra⁴⁴. La esposa francesa del jardinero hacía mantequilla que vendía junto con la nata de la leche aprovechando las ausencias de la señora⁴⁵.

II.- Las ciudades y el patrimonio histórico andaluz

Las ciudades andaluzas compartían dos defectos: el pavimento irregular y los malos olores. Lady Herbert destaca lo primero al señalar que desplazarse en coche por Granada y Sevilla le dislocaba los huesos⁴⁶. Matilda Edwards, que califica de execrable el estado del pavimento granadino, destaca asimismo el olor a pescado—crudo, hervido y frito—de las calles de Málaga⁴⁷. Por su parte, Frances Elliot constata el abandono de las calles en las zonas residenciales de Sevilla y censura la actitud de quienes viven allí, los cuales se desentienden al considerar que es un problema del ayuntamiento⁴⁸.

⁴¹ Cf. *Through Spain to the Sahara*, pp. 193-201. Lewes compara el cante gitano a un aullido salvaje. HAIGHT, G.S.: *ob. cit.*, p. 401

⁴² Cf. *Cositas españolas*, pp. 161-162. En cambio, sí le gustaban las bebidas frías (pp. 163-164)

⁴³ *Ibidem*, p.162

⁴⁴ Cf. *Through Spain to the Sahara*, p. 166

⁴⁵ Cf. *Impressions of Spain*, pp. 82-83. Frances Erskine Inglis (Edimburgo 1806-Madrid 1882) casó con Ángel Calderón de la Barca, embajador de España en Méjico. Las cartas remitidas a su familia desde la capital mejicana entre diciembre de 1839 y enero de 1842 sirvieron de base para su libro *Life in Mexico during a residence of Two Years in that Country* (Boston, 1843). A su regreso se convierte al catolicismo y, ya viuda, fue institutriz de las hijas de Isabel II. En 1876 Alfonso XII le otorga el título de marquesa de Calderón de la Barca

⁴⁶ Cf. *Impressions of Spain*, pp. 66 y 108

⁴⁷ Cf. *Through Spain to the Sahara*, pp. 147 y 206

⁴⁸ Cf. *Diary of an idle woman*, I, p. 161

1.- Ante todo, Sevilla

Córdoba es considerada como la ciudad más muerta de todas las ciudades muertas por George Lewes—el compañero de George Eliot—, con quien pasó allí dos días⁴⁹. La señora Harvey la juzga atrasada porque no hubo forma de que en sus comercios la dejaran pagar con oro inglés o francés, como era habitual en cualquier ciudad italiana o alemana de segunda fila⁵⁰. Sin embargo, tres lustros más tarde Frances Elliot nos habla de una Córdoba moderna cuyo signo visible era un antiguo convento transformado en casino, que visitó el Príncipe de Gales a su vuelta de la India⁵¹. Granada quedaba relegada a un segundo plano por tener la Alhambra. Aunque Matilda Edwards exagera cuando escribe que le suponía un gran esfuerzo bajar a la ciudad pues, aparte de la Alcaicería, ninguna otra cosa merecía la pena⁵².

Málaga concita opiniones muy severas. Aparte del clima, es una ciudad aburrida y carente de interés según Lady Herbert⁵³. Miss Edwards, que estuvo en noviembre y soportó mucho viento y polvo, opina que deberían levantar fuera de la ciudad un hotel para los enfermos, que no soportan ni el calor ni los malos olores⁵⁴. Para Mrs Tollemache cualquier ventaja del clima se ve contrapesada por el descuido de todas las regulaciones sanitarias en una ciudad verdaderamente sucia⁵⁵. Mrs Harvey considera que Málaga no es lugar para una residencia prolongada porque, siendo cálido y abrigado, al estar estrechamente rodeado por colinas arenosas el clima provoca laxitud y el deseo de subir a las alturas para que los pulmones reciban aire fresco⁵⁶. Y Frances Elliot no se explica por qué el clima malagueño goza de tanto predicamento fuera de España⁵⁷. Otro tema tópico es la delincuencia. Según Matilda Edwards la gente corriente es sucia, desagradable, con mirada malévola; medio gitanos y medio bandidos. Se apoya en un libro del Rvdo James Meyrick, clérigo anglicano residente en Málaga, al afirmar que en 1857 todavía eran corrientes los asesinatos callejeros⁵⁸. Muchos años después Frances Elliot mantiene que la población malagueña es la más sanguinaria de España⁵⁹.

⁴⁹ HAIGHT, G.S.: *ob. cit.*, p. 401

⁵⁰ Cf. *Cositas españolas*, p.156

⁵¹ Cf. *Diary of an idle woman*, II, p. 69. El heredero de la corona británica viajó a la India entre octubre de 1875 y mayo del año siguiente

⁵² Cf. *Through Spain to the Sahara*, p. 206

⁵³ No obstante, permaneció allí un mes disfrutando de la hospitalidad de la alta sociedad local. Cf. *Impressions of Spain*, pp. 56-58

⁵⁴ Cf. *Through Spain to the Sahara*, pp. 146 y 147

⁵⁵ Cf. *Spanish towns and Spanish pictures*, p. 185

⁵⁶ Cf. *Cositas españolas*, pp. 209-210

⁵⁷ Cf. *Diary of an idle woman*, II, p. 39

⁵⁸ Cf. *Through Spain to the Sahara*, p. 146

⁵⁹ Asegura que se cometían dos asesinatos diarios. Cf. *Diary of an idle woman*, II, p. 39

Annie J. Harvey y su acompañante se sintieron abrumadas por las cosas que había que ver en Sevilla: “Para los que no son muy fuertes, o más bien perezosos –escribe–“esta necesidad de ir a todas partes provoca un sentimiento de rebeldía”. Por eso deciden ver unos cuantos monumentos con tranquilidad. Pero al prolongarse su estancia en la ciudad, vuelven a visitar los que más les había gustado⁶⁰. La pintura es lo que interesa sobre todo a la señora Tollemache. Mientras que Lady Herbert y Frances Elliot hablan de todos los *lion* sevillanos: la catedral, los reales alcázares, el palacio de San Telmo, la casa de Pilatos, la Lonja, las excursiones a Itálica y Santiponce, etc. Lady Herbert se entretuvo en visitar todos los conventos importantes de Sevilla; es la única viajera que habla de la Cartuja y de un inglés que “hace ollas y cazuelas feas y baratas para adaptarse a los gustos y bolsillos de los sevillanos”; se ocupa, asimismo, de la Fábrica de Tabacos y alaba la destreza de las cigarreras⁶¹. Por su parte, Frances Elliot tuvo la desgracia de padecer una riada durante su estancia en Sevilla y confiesa que llegó a sentir miedo los días en que la ciudad se quedó sin gas, teatros y bailes⁶².

2.-Las catedrales y las pinacotecas

La catedral de Granada resulta decepcionante para Lady Herbert y para Mrs Tollemache. Ambas consideran que su estilo es más pagano que cristiano, y la primera añade que le recuerda a las iglesias londinenses del período georgiano⁶³. El juicio de Frances Elliot es contundente: la catedral granadina se encuentra en el grupo de las menos artísticas de España, junto con las de Cádiz, Jaén, Málaga y Valencia⁶⁴. De la catedral gaditana, concretamente, se decía que estaba fuera de lugar porque su estilo “palladiano” no encajaba en el sur morisco⁶⁵.

Lady Herbert y Frances Elliot coinciden al destacar la grandeza de la catedral de Sevilla. La segunda señala que éste es el rasgo que la define, lo mismo que la elegancia caracteriza a la de León y la riqueza a la catedral de Toledo. Una y otra recomiendan visitar el templo mayor sevillano al atardecer si se quiere apreciar los múltiples detalles del interior⁶⁶. George Eliot opina que la catedral de Sevilla y el museo de Madrid “son suficientes para justificar la civilización occidental, con todos sus defectos”. Y agrega que contemplar los cuadros que poseía el cabildo

⁶⁰ Cf. *Cositas españolas*, pp. 164-165 y 170

⁶¹ Cf. *Impressions of Spain*, pp. 145 y 182

⁶² Cf. *Diary of an idle woman*, I, cap. XX

⁶³ Ambas coinciden también al apreciar el encanto de la Capilla Real. Cf. *Impressions of Spain*, p. 71; *Spanish towns and Spanish pictures*, pp. 176-180

⁶⁴ Cf. *Diary of an idle woman*, II, pp. 167-168

⁶⁵ Cf. *Impressions of Spain*, p. 97; *Diary of an idle woman*, II, pp. 25-26

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 109-113; I, pp. 191-195

la ayudó a soportar los mosquitos de Sevilla⁶⁷. Si Mrs Tollemache describe todas las obras importantes que albergaba la catedral, Annie Harvey, decepcionada por el “San Antonio” de Murillo, critica que los cuadros estén cubiertos y hayan de contemplarlos bajo la atenta mirada de un custodio⁶⁸.

La pintura de Bartolomé Murillo interesaba de antiguo a los ingleses, si bien se llevarían sólo aquellas obras que no manifestaban con fuerza el sentimiento católico del artista⁶⁹. La Sra Tollemache se ocupa con detalle de los seis cuadros que el pintor sevillano ejecutó con destino al Hospital de la Caridad y comenta algunos de ellos—el milagro de los panes y los peces, San Juan de Dios—, mientras que Mrs Harvey destaca la ventaja que supone ver las obras en el mismo lugar para el que habían sido concebidas. No ocurría lo mismo con el antiguo convento de la Merced, convertido en museo de Bellas Artes gracias a los esfuerzos del deán Manuel Cepero, que reunió allí cuadros valiosos que habían estado a punto de perderse a raíz de la Desamortización⁷⁰. En su visita a este museo Tollemache describe nueve obras de Murillo, dos de Zurbarán, una de Torrigiano, una de Roelas y otra de Herrera el Viejo. Un cuadro del primero—la Visión de S. Francisco—la lleva a criticar la actitud de un compatriota que, basándose en la Biblia, rechaza la leyenda y, por tanto, menosprecia la pintura: la ignorancia “no es un don en una galería de pinturas”⁷¹.

Quiero detenerme un instante a comentar ciertos frescos conservados en la Cartuja de Granada que, sin tener mucho valor artístico, no pasaron desapercibidos al estar relacionados con la persecución religiosa en la Inglaterra de Enrique VIII. Este monarca se sirvió de Thomas Cromwell para disolver los monasterios y casas conventuales del reino y quedarse con sus rentas, ofreciendo a los frailes y monjes una pensión a cambio. Pero el abad del monasterio cartujo de Glastonbury se negó, razón por la que tanto él como su comunidad fueron sometidos a tortura. En este sentido, las pinturas de la Cartuja ofrecen una galería de monjes azotados, descuartizados, degollados, quemados...El guía recomienda a Lady Herbert, católica, que más vale que sus acompañantes piensen que las pinturas tratan de los horrores de la Inquisición, un tema que siempre atrae a los ingleses⁷². Si Matilda Edwards se sorprende porque los españoles crean que los ingleses siguen siendo tan fanáticos como en tiempo de los Tudor, Mrs

⁶⁷ Carta a Bárbara Bodichon (Londres, 18 de marzo de 1867) en Cartas, p. ;HAIGHT, G.S.: *ob. cit.*, p. 401

⁶⁸ Mrs Tollemache también repara en los órganos y sus tubos horizontales, que habría que imitar en las catedrales inglesas. Cf. *Spanish towns and Spanish pictures*, pp. 127-134; HARVEY, Mrs.: *ob. cit.*, p. 173

⁶⁹ Cf. *Impressions of Spain*, pp. 31 y 32

⁷⁰ Cf. *Spanish towns and Spanish pictures*, pp. 145-155; *Cositas españolas*, pp. 173 y 176

⁷¹ TOLLEMACHE, Mrs W.A.: *ob. cit.*, p. 151

⁷² Cf. *Impressions of Spain*, p. 78

Tollemache se ríe del guía, que ha confundido a Thomas Cromwell con el Lord Protector⁷³. Frances Elliot, que describe los frescos en cuestión, al ser informada por su cicerone que aquello sucedió después del matrimonio del rey Enrique con Ana Bolena, concluye que las pinturas son una venganza de los cartujos por el repudio de Catalina de Aragón⁷⁴.

3.-Los monumentos árabes

Todas las viajeras condenan la iglesia construida en el interior de la mezquita de Córdoba porque interrumpe la perspectiva del bosque de columnas. La más dura es Matilda Edwards, que manifiesta su enfado por la supresión de todo vestigio de devoción islámica⁷⁵. Mrs Tollemache considera que la mezquita no es un lugar apto para el culto: sus múltiples columnas y arquerías proporcionan goce estético pero no elevan el espíritu⁷⁶. Otra observación interesante es la de Annie Harvey, cuando escribe acerca de la Puerta del Perdón. Afirma, con razón, que los cristianos han tomado y adaptado del arte oriental, pero no al revés; ni siquiera en España⁷⁷.

Pedro I el Cruel interesaba a los ingleses cultos por el recuerdo que había dejado en la historia de Sevilla y porque fue suegro de Juan de Gante, duque de Lancaster, que reclamó el trono de Castilla después de su muerte. De ahí que la memoria de este monarca salga a relucir cuando las viajeras visitan los reales alcázares sevillanos y, en especial, sus jardines⁷⁸. También resulta inevitable la comparación con la Alhambra. Los alcázares están mejor conservados que ésta porque no han dejado de ser alojamiento de reyes, pero debido a eso han perdido parte de su encanto original, observa Mrs Harvey⁷⁹.

Pero es la Alhambra el monumento que supera las expectativas de las viajeras por razones que considero obvias. Al recorrerla no se puede pensar, sólo sentir, nos dice Lady Herbert⁸⁰. Para Matilda Edwards la Alhambra está arruinada en su conjunto, pero se mantiene perfecta en alguna de sus partes; y la compara, muy acertadamente, con una joya antigua: “Algunas de las joyas se han caído, el oro está deslustrado, el cierre está roto, la corona está doblada, pero si se contempla un ratito, todo se convierte en lo que una vez fue”⁸¹.

⁷³ Cf. *Through Spain to the Sahara*, p. 170; *Spanish towns and Spanish pictures*, pp. 180-181

⁷⁴ Cf. *Diary of an idle woman*, II, pp. 171-173

⁷⁵ Cf. *Through Spain to the Sahara*, p. 128

⁷⁶ Cf. *Spanish towns and Spanish Pictures*, p. 158

⁷⁷ Cf. *Cositas españolas*, p. 151

⁷⁸ Cf. *Impressions of Spain*, pp. 105-107; TOLLEMACHE: *ob.cit.*, pp. 134-137; ELLIOT, F.: *ob.cit.*, cap. XVIII

⁷⁹ Cf. *Cositas españolas*, p. 177

⁸⁰ Esta viajera da cuenta, asimismo, de los trabajos de restauración emprendidos por el Sr. Contreras, que hace reproducciones a escala .Cf. *Impressions of Spain*, pp. 68-71

⁸¹ Cf. *Through Spain to the Sahara*, p.176

Otras viajeras valoran más los paisajes que pueden contemplarse desde la antigua ciudad palaciega. Para George Eliot, la vista de la luz solar reflejándose en las cumbres de Sierra Nevada al atardecer justifica un viaje tan largo⁸². Mrs Tollemache—que compara el color verde de la Vega con el de un prado inglés—se emociona al contemplar la puesta de sol desde la Torre de la Vela, mientras los ruiseñores cantan en el bosque de la Alhambra. Corría el mes de mayo cuando la viajera estuvo en Granada y se enteró de que el gobierno vendía o alquilaba algunas de las torres de la muralla. No vacila al afirmar que cualquiera de ellas sería una hermosa residencia veraniega⁸³.

Annie Harvey conoció a algunos de los “hijos de la Alhambra” que habitaban esas torres medio en ruinas. Trabaron amistad con la familia que vivía en la Torre de las Infantas, que las invitó a comer en varias ocasiones. Y tuvieron que vérselas con los pilluelos que se guarecían en la Torre de los Siete Suelos, los cuales no dejaban de pedirles “cuartos” en sus paseos matutinos. Buscaron a un grandullón que los mantuviera apartados y, sin saberlo, cometieron el mismo error que Frankenstein al crear a un ser del que luego no pudieron desprenderse⁸⁴. En cambio, Frances Elliot tuvo que soportar a aquellos compatriotas, carentes de sensibilidad, con los que se topaba durante sus paseos por el palacio de los nazaries: en la Torre de Comares, en el Patio de los Leones o en la Sala de la Justicia oírá comentar los últimos chismes de Londres a los turistas de la agencia Cook que se paseaban por el recinto sin prestar atención a las bellezas del mismo⁸⁵. Los expatriados británicos residentes en Italia echaban pestes de los llamados *cookites* –pioneros del turismo moderno– porque ponían en peligro la atmósfera frágil y la belleza de las ciudades italianas. En este sentido hay que interpretar los comentarios de la señora Elliot, la cual, recordémoslo, vivía en Italia⁸⁶.

III.- Los Andaluces

No vamos a encontrar un análisis de la sociedad andaluza en los relatos de las viajeras. Tampoco parece que éstas sintieran la necesidad de hacerlo. A fin de cuentas van a moverse dentro de círculos de clase media-alta, sin apenas tener contacto con el pueblo. Y sus juicios van

⁸² Ver carta a John Blackwood (Granada, 21 de febrero de 1867) en *Letters*, p. 328

⁸³ Cf. *Spanish Towns and Spanish Pictures*, pp. 173 y 182. Lady Herbert menciona a un compatriota que vivía ya en una de esas torres. Cf. *Impressions of Spain*, p. 66

⁸⁴ Cf. *Cositas españolas*, pp. 49 y 56

⁸⁵ Cf. *Diary of an idle woman*, II, pp. 145, 150 y 153-154

⁸⁶ Cf. *The Mediterranean Passion*, p. 170.

a estar determinados por lo que oigan dentro de los círculos citados, si es que no venían ya cargadas de prejuicios.

Lady Herbert nos ofrece un ejemplo de lo antedicho en su entrevista con Fernán Caballero. Esta escritora costumbrista supo captar magistralmente los ambientes andaluces, ofreciendo retratos verosímiles de los tipos populares. Pero en sus obras—“La Gaviota”, “Clemencia”, “La familia de Alvareda”...— hay demasiado sermoneo y maniqueísmo moral en los personajes. Cecilia Böhl de Faber prefería el campo a la ciudad: el liberalismo urbano corrumpía y sus nuevas formas de vida se oponían a las antiguas tradiciones campesinas. La nostalgia explica que en su visión de la sociedad andaluza aparezcan sólo las clases populares y la aristocracia, mientras que la clase media no existe⁸⁷. Lady Herbert la visitó en su apartamento del Alcázar sevillano—que le había cedido la reina—y se rindió ante sus gustos refinados y su sensibilidad religiosa. Disfrutó oyéndola contar anécdotas de la vida española, sobre todo en las clases humildes. Desde su punto de vista, Fernán Caballero lleva razón al declarar que el catolicismo no es la religión del pueblo, “es su vida”. Y llama la atención sobre la pureza moral del campesinado andaluz, su limpieza y su cortesía, que contrastan con las de los campesinos ingleses. Da la impresión de que la viajera ha encontrado su alma gemela⁸⁸.

1.-Hombres y mujeres

A Lady Herbert le gusta la forma de vestir de los granadinos. Ellas llevan chales o mantones de colores brillantes—amarillo, naranja o rojo—, con flores en un lado de la cabeza, justo encima de la oreja. Los hombres, chaquetas cortas de terciopelo, chalecos con botones de plata colgantes—que pasan de padres a hijos—, sombreros de alas anchas; faja roja en la cintura, polainas de cuero sin curtir que se abren, con tiras de cuero colgando y botones de plata, y capa si hace frío⁸⁹. Refiriéndose a los cordobeses, Matilda Edwards anota: chaqueta de piel de oveja, sombrero nacional, faja y polainas de cuero cordobés. En cuanto a las mujeres, aunque la mayoría vistan algodón barato, de Manchester, no olvidan la mantilla y el abanico a la hora de ir a misa⁹⁰.

⁸⁷ Sigo a Pilar Palomo en *Historia de Andalucía*, t. IX (Madrid, 1980), pp. 250-252

⁸⁸ Cf. *Impressions of Spain*, p. 132. Intentó crear una Sociedad Protectora de Animales similar a la londinense, llevada por su ternura hacia aquellas criaturas, “una rara virtud en España”

⁸⁹ Cf. *Impressions of Spain*, p. 85

⁹⁰ Cf. *Through Spain to the Sahara*, pp. 122-123

En las corridas de toros la mujer sustituye la mantilla negra por otra de color blanco, que apenas la resguarda de los rayos del sol⁹¹. Mrs Harvey observa que las españolas rara vez se sirven del parasol. Y Matilda Edwards señala que para ellas—al revés que los hombres—no hay diferencias entre el invierno y el verano a la hora de vestir⁹².

Lady Herbert, que no quiere pasar por envidiosa, se pregunta si la manera de vestir de las gaditanas no tiene mucho que ver con su cacareada belleza, y opina que otro gallo cantaría si vistieran a la usanza europea⁹³. Annie Harvey es más objetiva al juzgar a las andaluzas, en especial a las sevillanas. Aunque no sean bonitas en sentido literal, tienen los ojos hermosos, una figura exquisita y se mueven con gracia; destaca, asimismo, la belleza de las manos y de los pies, que son pequeños. En cuanto a los hombres, brillantes e inteligentes, son atractivos por la diligencia que ponen en lo que dicen o hacen. Pero es su encanto y su desgracia porque pronto desisten de su propósito, como es habitual en las gentes del sur⁹⁴.

No podía faltar el consabido comentario sobre la decencia femenina. Matilda Edwards señala que las señoras jóvenes salen a la calle acompañadas pues, de lo contrario, se arriesgan a ser objeto de comentarios de los viandantes masculinos. Y remite a Mesonero Romanos al añadir que acuden solas a las tiendas porque éstas son lugares de citas⁹⁵. Frances Elliot se refiere a las seguidillas y fandangos como danzas que se ejecutan con el cuerpo más que con los pies. Una especie de *can can* oriental sumamente desvergonzado. E informa a sus lectores que vio a las jóvenes bailarlo sin sentimiento de culpa delante de sus padres y de sus hermanos⁹⁶.

2.-La corrida de toros

Matilda Edwards vio una corrida en Madrid antes de partir para Toledo y, luego, Andalucía. En la estación de Castilleja, entabla conversación con unas señoras españolas e intenta averiguar lo que piensan acerca de la “fiesta nacional”. Una se muestra reticente a hablar dado que los extranjeros “comentan demasiado” sobre las corridas. Otra confiesa que el espectáculo, aun siendo horrible, le divierte. Una tercera agrega que todo el mundo critica las corridas pero van a verlas, incluyendo a las señoras inglesas que luego cuentan lo que quieren⁹⁷. Annie J. Harvey también vio una corrida en Madrid, pero se marchó de la plaza tras la muerte del primer toro.

⁹¹ Cf. *Spanish Towns and Spanish pictures*, p. 127

⁹² Cf. *Cositas españolas*, p. 114; *Through Spain to the Sahara*, pp. 42-43

⁹³ Cf. *Impressions of Spain*, pp. 101-102

⁹⁴ Cf. *Cositas españolas*, pp. 101-102 y 183

⁹⁵ Observaciones formuladas a su paso por Córdoba. Cf. *Through Spain to the Sahara*, pp. 131 y 132

⁹⁶ Sucedió en Sevilla. Cf. *Diary of an idle woman*, I, p. 177

⁹⁷ Cf. *Through Spain to the Sahara*, p. 114. Su descripción de la corrida madrileña, en pp. 56-62

Para ella es un consuelo comprobar que pocas señoras de la buena sociedad, empezando por las más jóvenes, acuden a contemplar el espectáculo: las clases altas ya no miran la fiesta con buenos ojos. Pero en provincias se mantiene el viejo sentimiento nacional. Y en su condición de inglesa rechaza la comparación de la corrida con la caza del zorro: éste tiene una oportunidad para escapar que se niega al toro⁹⁸.

Mrs Tollemache estuvo en Sevilla durante la feria de abril pero, aparentemente, se abstuvo de ir a la Maestranza. No obstante, trata el tema de las corridas al recoger las opiniones de otros extranjeros, que se alojaban en la misma pensión. Un ciudadano francés considera que el espectáculo es soberbio pero cruel, y se muestra disgustado consigo mismo por haber ido a verlo. Otro, inglés, lo califica de aburrido y cruel; el francés conviene en que está decayendo y, al mismo tiempo, es cruel⁹⁹.

Frances Elliot asistió a la corrida celebrada el domingo de Pascua en Granada. Había una gran expectación pues toreaba Frascuelo y en la plaza pudo ver a muchos ingleses. No es sorprendente que le disguste la brutalidad con la que eran tratados los caballos. En este sentido, la muerte del toro le resulta menos *shocking*: suena el clarín y el matador “con postura garbosa” estudia a la bestia, y ésta a él, antes de propinarle la estocada mortal. Pero le interesa más el ambiente reinante en el coso. Como en todo lo que hacen los españoles—excepto hablar—en las corridas hay largas pausas. Los matadores se retiran a charlar y fumar un cigarrillo, mientras que el toro deambula sin rumbo, la banda no deja de tocar malos valeses, los picadores intercambian saludos con el respetable y los vendedores de naranjas vocean su mercancía¹⁰⁰.

3.-La religión católica

El culto católico presentaba a ojos de las viajeras rasgos singulares como las iglesias sin asientos. Lady Herbert se lamenta de lo pesado que fue el servicio del Domingo de Ramos en la catedral de Cádiz al no haber sillas o bancos. Tuvo que permanecer arrodillada mientras que las españolas, durante el sermón, se sentaban en los talones tal y como les enseñaron en su niñez. La señora Tollemache, que asistió a la misa de Corpus Christi en la catedral de Sevilla, lamenta no tener la habilidad de las nativas para dejarse caer sobre el pavimento durante el sermón, que duró una hora¹⁰¹.

⁹⁸ Cf. *Cositas españolas*, pp. 131-132

⁹⁹ Cf. *Spanish towns and Spanish pictures*, pp. 138-139

¹⁰⁰ Cf. *Diary of an idle woman*, II, pp. 202-203

¹⁰¹ Cf. *Impressions of Spain*, p. 100; *Spanish towns and Spanish pictures*, p. 167

Lady Herbert y Frances Elliot tuvieron ocasión de presenciar procesiones de Semana Santa en Sevilla y Granada respectivamente. La primera constata que los desfiles del Miércoles Santo son muy apreciados por el pueblo. También le resulta conmovedor el orden que reina en los mismos y el hecho de que la gente de calidad no dude en andar horas y horas para honrar al Señor. Todas las cofradías entraban en la Catedral portando imágenes de tamaño natural. A los ingleses, que prefieren las vírgenes pintadas por Raphael, les disgustan estas otras, adornadas con joyas, pañuelos y toda la parafernalia de las damas del siglo XIX¹⁰². Por su parte, Frances Elliot contempló una procesión del Viernes Santo granadino: carabineros a caballo, bandas que interpretan marchas fúnebres, centuriones de aspecto fiero, aguadores y vendedores de dulces que gritan al paso del Salvador coronado de espinas. Pero la excitación se apodera del público cuando se acerca la Virgen: una enorme muñeca coronada de diamantes, de cara pálida y ojos profundos, mano anillada, levantada para bendecir, y vestido imperial de tejido escarlata, bordado en oro. Como la viajera no entiende que el paso de la Virgen levante más expectación que el de su Hijo, le pide explicaciones a Jerónimo, su sirviente, el cual responde: *¿Qué quiere la señora? El Cristo está muerto, y no se hace nada por los muertos. ¡La Virgen está viva!*¹⁰³.

No dejaba de llevar razón a la vista del trato de que eran objeto los cuerpos de los difuntos; al menos los de los indigentes. Lady Herbert vio un cortejo mortuorio en Granada: el ataúd iba descubierto, seguido de deudos que cantaban himnos. Pero todo el respeto y decencia desaparecían como por ensalmo al llegar al camposanto: el cadáver era desnudado y arrojado brutalmente a una fosa, que permanecería abierta hasta que no se llenase¹⁰⁴. Matilda Edwards, que también tuvo la oportunidad de ver otro cortejo fúnebre en Granada, cuenta que en un momento dado los portadores del ataúd se detuvieron para liar un cigarrillo y conversar¹⁰⁵. Refiriéndose a Sevilla, Frances Elliot escribirá más tarde que los padres arrojaban a sus hijos muertos a la fosa porque no podían pagar los ataúdes. A veces los colgaban en la puerta del cementerio, confiando en que alguien se apiadaría de ellos¹⁰⁶.

A la vista de los cambios acaecidos en España durante las últimas décadas, Matilda Edwards se pregunta hasta qué punto los españoles seguían siendo católicos. Saca el tema a relucir a su paso por Málaga, si bien no está claro en qué medida nos ofrece sus propias consideraciones o las que el Rvdo James Meyrick vierte en su libro *Church of Spain*. Destaca el

¹⁰² Cf. *Impressions of Spain in 1866*, pp. 119 y 120

¹⁰³ Cf. *Diary of an idle woman in Spain*, II, p. 181

¹⁰⁴ Cf. *Impressions of Spain*, pp. 81-82

¹⁰⁵ Cf. *Through Spain to the Sahara*, p. 174

¹⁰⁶ Cf. *Diary of an idle woman*, pp. 165 y 182-184

tono desdeñoso con que todas las clases sociales se refieren al clero; el hecho de que los jóvenes huyan de los sacramentos, la excesiva mariolatría y que el rezo del rosario siga siendo más importante que la lectura de las Sagradas Escrituras¹⁰⁷.

Mrs. Tollemache da cuenta, asimismo, de la falta de respeto al culto católico que manifestaban algunos de sus compatriotas. Con motivo de un incidente acaecido en la catedral de Sevilla durante la celebración de la santa misa, la viajera lamenta que los ingleses se distinguen más por su mal comportamiento que por la pureza de su religión. Parecen olvidar que están en la casa de Dios y que buena parte del servicio anglicano procede del misal católico¹⁰⁸. La descortesía del turista británico era bien conocida en Roma, donde no desaprovechaban la oportunidad para molestar durante la celebración de los oficios del Viernes Santo en la basílica de San Pedro. Experimentaban un placer perverso al mostrar de este modo su disgusto por la pompa y el esplendor papistas¹⁰⁹.

Lady Herbert se interesó por conocer los establecimientos hospitalarios y asistenciales que regentaban las hermanas de San Vicente de Paúl, orden francesa cuya instalación en España a partir de 1856 se vio favorecida por la reina Isabel II. Un interés en consonancia con el celo que ella tuvo en promover la caridad desde los tiempos de la guerra de Crimea, cuando colaboró activamente con Florence Nightingale¹¹⁰. A su paso por Madrid había observado la división del trabajo que se daba entre la rama francesa de la orden y las Hermanas de la Caridad españolas, que seguían la misma regla. En Granada, mientras las hermanas españolas de San Vicente de Paúl regentaban el hospital de San Juan de Dios, las francesas se habían hecho cargo de un amplio orfanato y escuela fundados por Mme Calderón de la Barca¹¹¹. En Málaga, estas mismas hermanas tenían un establecimiento- factoría donde un ciudadano belga enseñaba a las niñas a hacer lazo de Valenciennes. Se vendía parte de su trabajo y los beneficios se guardaban para proporcionar una dote a las chicas cuando se casaran o se marchasen del establecimiento. Las hermanas españolas, por su parte, cuidaban de los pacientes del Hospital Militar¹¹². En Sevilla las hermanas de la Caridad tenían a su cargo el Hospital de la Sangre o de las Cinco Llagas, mientras que en Cádiz, otras monjas de la rama hispana de San Vicente de Paúl dirigían el

¹⁰⁷ Cf. *Through Spain to the Sahara*, pp. 51-52, 148-149 y 157

¹⁰⁸ Cf. *Spanish towns and Spanish pictures*, pp. 128-129

¹⁰⁹ PEMBLE, J. :*ob. cit.*, p. 212

¹¹⁰ Acaso por esto dedica su libro a Lady Georgiana Fullerton (1812-1885), escritora convertida al catolicismo en 1846. Nueve años después pierde a su único hijo, no lo supera y se dedica a obras de caridad. No tarda en unirse a la orden terciaria de San Francisco.

¹¹¹ Cf. *Impressions of Spain*, p. 85

¹¹² *Ibidem*, pp. 58-61. Matilda Edwards también se interesó por el funcionamiento del hospicio-factoría de Málaga. Cf. *Through Spain to the Sahara*, pp. 142-146

“Albergue de los Pobres”, sito en un palacio donado por un ciudadano acaudalado. Lady Herbert destaca las condiciones en las que viven los niños y niñas huérfanos acogidos a esta institución, las cuales contrastan con el concepto de caridad que la Inglaterra protestante practica en las *workhouses*, donde la pobreza es considerada un crimen. En el hospicio gaditano la sordidez brillaba por su ausencia¹¹³.

IV.-La situación política

La revolución de 1868 había traído a España la libertad de culto. El 18 de abril del año siguiente Mrs Tollemache asistió a un servicio dominical en el primer piso de una vivienda sita en la calle Zaragoza, de la ciudad de Sevilla. El capellán Mr. Tugwell también daba otro en español que, según le dijeron, estaba muy concurrido. Al parecer, el consulado disponía ya de permiso para levantar un templo o, si lo prefería, aprovechar alguna de las iglesias católicas vacantes¹¹⁴.

Tras la marcha de Isabel II al exilio, los militares y los burgueses comprometidos en la revolución van a configurar la nueva situación política y a delimitar el alcance de las reformas. El gobierno provisional presidido por el general Serrano convoca elecciones a Cortes Constituyentes con la participación de todos los varones mayores de veinticinco años. Las cortes se abren el 11 de febrero de 1869 y, aceptada la solución monárquica, se procede a buscar un candidato al trono. Algunos grupos andaluces pensaron en Antonio de Orleans, duque de Montpensier, como futuro rey de España. Este hijo de Luis Felipe residía en Sevilla, en el palacio de San Telmo, desde que contrajera matrimonio con la infanta Luisa, hermana de Isabel II. Inmensamente rico, había participado en múltiples conspiraciones contra su cuñada con el propósito de reemplazarla en el trono. Pero sus expectativas se vieron truncadas después que matara en duelo a Enrique de Borbón, cuñado de la reina por parte de su marido. Así se impuso la candidatura de Amadeo I de Saboya, promovida por el general Prim, que mandó a don Antonio al exilio en 1870¹¹⁵.

Los Montpensier van a ser objeto de atención de nuestras viajeras. En 1869 Mrs Tollemache lamenta no haber podido visitar el palacio de San Telmo debido a la ausencia del príncipe, pues en su interior había algunos cuadros de Zurbarán que antaño colgaron de los muros del Pavilion Marsan, de Paris. Un triste recuerdo ahora, con la dinastía Borbón proscrita y multitud de carteles en las paredes de Sevilla denunciando a los miembros de la familia real

¹¹³Cf. *Impressions of Spain*, pp. 98-100 (Cádiz) y 160-162 (Sevilla)

¹¹⁴ Sin embargo, fueron los presbiterianos quienes se adelantaron al adquirir, por setecientas libras, una iglesia cordobesa que estaba abandonada. Cf. *Spanish towns and Spanish pictures*, p. 160

¹¹⁵ BERNAL, A. M.: *Historia de Andalucía*, t. VII (Madrid, 1980), p. 18; *Historia de Andalucía*, t. VIII (Barcelona, 2006), p. 48

“como los peores enemigos de España”¹¹⁶. Annie Harvey, que viene durante el efímero reinado de Amadeo I (noviembre 1870-febrero 1873), nos cuenta que el duque ha vuelto a abrir su palacio a los viajeros y curiosos en general, mientras crece el número de los que envidian su prosperidad¹¹⁷.

El rechazo al rey Amadeo hizo que muchos burgueses y parte de la nobleza andaluza apoyaran la causa del pretendiente don Carlos Isidro¹¹⁸. Mrs. Harvey recorrió una Andalucía donde no faltaban las partidas carlistas. Trabajo les costó coger la diligencia de Granada porque, según les dijeron, la ruta estaba amenazada por los enemigos del rey extranjero. Una vez en Granada, no se atrevían a cabalgar por sus alrededores por miedo a ser atacadas. La llegada de algunas unidades militares provoca alarma en la ciudad y las anima a volver a Madrid. Pero cuando se disponen a tomar el tren, oyen decir que los raíles del tramo Salinas-Bobadilla habían sido arrancados. Y el lobo, tantas veces invocado, acaba presentándose. Su viaje en el expreso de Madrid se ve interrumpido por la voladura del puente de Vílchez por los carlistas. Las viajeras se resisten a bajar del tren: hay hogueras por doquier e individuos de siniestra catadura moviéndose entre las mismas. Aunque el revisor les advierte que son “hombres muy guapitos”, que intentan arreglar las vías, a ellas les parecen espantosos. Annie Harvey, que presumía de sus progresos en el aprendizaje de nuestra lengua, no había captado la intención del ferroviario¹¹⁹.

Algunos sectores del campesinado andaluz protagonizaron alborotos y revueltas a favor de la instauración de la república, creyendo que ésta llevaría a cabo una reforma agraria¹²⁰. La citada viajera recuerda la ansiedad reinante en Sevilla en vísperas de la fiesta del Corpus de 1872: las reliquias más valiosas se habían guardado bajo llave y las tropas que iban a rendir honores en la procesión llevaban las armas cargadas porque, según decían, los republicanos preparaban un levantamiento. Un rumor plausible pues Sevilla—nos advierte Mrs Harvey—era para España lo que Génova para Italia: el centro del movimiento republicano¹²¹. En ese sentido hay que lamentar que no hubiese una Miss, o Mrs., Witt en Andalucía durante la Primera República (febrero 1873-enero 1874). Habría merecido la pena leer sus opiniones sobre el cantonalismo andaluz.

¹¹⁶ Cf. *Spanish towns and Spanish pictures*, pp. 141-142

¹¹⁷ Sólo la venta de sus naranjas le reportaba tres cuartos de millón de reales al año. Cf. *Cositas españolas*, pp. 171-172

¹¹⁸ La tercera guerra carlista duró de 1872 a 1876

¹¹⁹ Cf. *Cositas españolas*, pp. 58-60 y 84-87

¹²⁰ BERNAL, A.M.: *Historia de Andalucía*, t. VIII (Barcelona, 2006), pp. 13-17

¹²¹ Cf. *Cositas españolas*, p. 179. Las distintas elecciones nacionales y municipales celebradas entre 1869 y 1873 muestran el peso del republicanismo en Andalucía y, sobre todo, en Sevilla. *Supra*, pp. 54-55

Frances Elliot viene a España en 1881. Hacía siete años que reinaba Alfonso XII y el político conservador Antonio Cánovas—artífice de la restauración borbónica—acababa de traspasar la presidencia del gobierno a Práxedes Mateo Sagasta, jefe del partido liberal. A su paso por Sevilla la viajera recuerda al duque de Montpensier, al que la fortuna parece estar dándole la espalda. Ha perdido a sus hijas Mercedes—reina de España durante seis meses— y Cristina, se encuentra al borde de la ruina y sus enemigos insisten en desacreditarlo: no se sabe si le odian por ser francés, por su participación en el asesinato del general Prim o, porque en un arrebato de celos, había envenenado a Mercedes...Su estancia en Sevilla coincidió con la llegada del rey y de María Cristina, su segunda esposa. Desde una tribuna levantada junto a la Lonja pudo observar que muy pocos espectadores se descubrían al pasar el monarca. Dado que la señora Elliot no simpatizaba con los fumadores, adivino cierta ironía cuando escribe que los sevillanos ya manifestaron su republicanismo en 1868 al asaltar la Fábrica de Tabacos¹²².

La convocatoria de elecciones aquel mismo año hizo que la oposición republicana cerrara filas en torno a Francisco Pi y Margall, uno de los cuatro presidentes que tuvo la Primera República. Frances Elliot nos proporciona un testimonio inapreciable sobre su campaña electoral, pues coincidió con él en un hotel de Córdoba y en el tren que los llevó luego hasta Granada. En la estación de Puente Genil le esperaban varios centenares de “hombres vestidos decentemente”. Al asomarse a la ventanilla, le saludaron más que con vítores con el fuego “de ojos brillantes y mirada fija y sombría”. Había muchos guardias civiles vigilando pues el candidato era un veterano conspirador “y con él estaban dos o tres destacados comunistas”. A partir de Loja el tren se detiene en cada apeadero para que el veterano político dirija la palabra a la gente allí congregada. Al llegar a Granada la viajera tuvo dificultades para salir de la estación, que estaba llena de “comunistas que olían a ajo”. Al día siguiente verá a Pi y Margall paseando por la Alhambra con un ramillete de flores en la mano, como Robespierre. A las 14 h. tenía previsto asistir a un banquete en el *Hotel de los Siete Suelos*, donde se esperaba que criticase a la monarquía con su elocuencia acostumbrada¹²³.

Las elecciones de 1881 fueron las primeras elecciones “verdad” porque Sagasta había legalizado a la Federación Española de la AIT (Asociación Internacional de Trabajadores) antes de convocarlas. Pi y Margall preconizaba, además, una república federal con tendencias socializantes. No es extraño, pues, que Frances Elliot viera “comunistas” entre sus seguidores.

¹²² Cf. *Diary of an idle woman*, I, pp. 161-162 y 239

¹²³ *Ibidem*, II, pp. 127-128 y 135-136

Pero no cree que la opción republicana tenga futuro pues el país quiere monarquía y tranquilidad, sobre todo desde la llegada de la izquierda al poder¹²⁴. No le faltaba razón al pensar de ese modo. Después de la estrepitosa derrota de Pi y Margall en 1886 el republicanismo será sólo una forma de protestar contra el mal gobierno de Cánovas o de Sagasta, según leemos en un informe del cónsul británico destacado en Málaga¹²⁵

¹²⁴ Supra, p. 132. Parece que Mrs Elliot contempla a Sagasta como la versión española del “premier” Gladstone

¹²⁵ Según A.M. BERNAL: *ob. cit.*, t.VII (Madrid, 1980), p. 30



UNA IMAGEN ALTERNATIVA DE ANDALUCÍA: VIAJERAS NORTEAMERICANAS EN EL SIGLO XIX

Alberto Egea Fernández-Montesinos

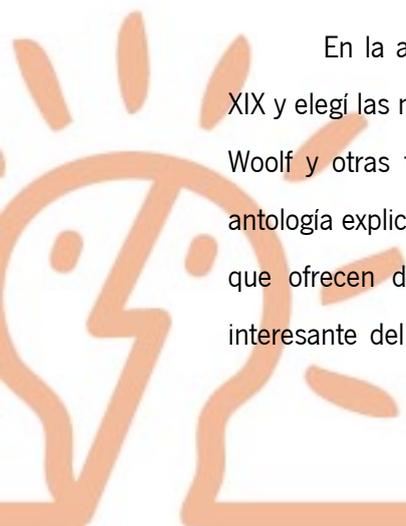
Investigador del Centro de Estudios Andaluces

Introducción

Pocos lugares cuentan con tantos visitantes y relatos de viaje como España y Andalucía. Washington Irving, George Borrow o Prosper Mérimée son unos pocos de la larga lista de ingleses, franceses y norteamericanos que legaron sus páginas como memoria de su paso por Andalucía. En esta amplia lista faltaban los testimonios ofrecidos por mujeres. Sorprende que, aunque numerosas en el siglo XIX, no existan apenas ediciones ni traducciones de las obras de las viajeras británicas y norteamericanas.

El trabajo que presento hoy está basado en la obra *VIAJERAS ROMANTICAS EN ANDALUCÍA: UNA ANTOLOGÍA* que acaba de publicar el Centro de Estudios Andaluces que he coordinado tras varios años de investigación en bibliotecas de varios países y búsquedas. El texto recoge las mejores páginas de seis escritoras románticas inglesas y norteamericanas en sus viajes por Andalucía durante el siglo XIX y principios del XX. Se trata de obras inéditas en su traducción al español de seis aventureras que plasmaron, de manera muy particular y pintoresca, la realidad social, histórica y cultural de toda España, y que centraron su mirada en Andalucía.

En la antología seleccioné de entre 40 escritoras que visitaron España durante el siglo XIX y elegí las mejores páginas sobre Andalucía de seis autoras, unas consagradas como Virginia Woolf y otras totalmente desconocidas, como Emmeline Stuart-Wortley o Louisa Tenison. La antología explica quiénes fueron, los itinerarios realizados, la importancia de cada obra y la visión que ofrecen de Andalucía para desvelar una cara desconocida de la España del XIX. Lo interesante del trabajo de estudiar estas perspectivas es que creo que se puede apuntar que



existe una visión alternativa a la tradicional ya vista y estudiada de los viajeros románticos hasta la fecha. Huyendo de cualquier esencialismo que pueda atribuir a la mujer, por cuestión de género, una diferencia generalizadora, creo que las visiones de estas mujeres presentan una nueva hipótesis sobre la cultura y la sociedad andaluza de la época que, en muchos casos, reformula los viejos tópicos y estereotipos recogidos y perpetuados por sus coetáneos, los autores varones. A partir de ahora, estos relatos serán imprescindibles para acercarse a la historia contemporánea de Andalucía.

Lo diferente de este libro, la principal aportación, es que ofrece una visión alternativa partiendo de la subjetividad femenina. Ésta sirve para completar la visión que se tiene hoy en día sobre la Comunidad andaluza y que hasta la fecha, sorprendentemente, sólo estaba esbozada por autores varones. Dada la calidad literaria de los textos de estas viajeras y su valor como legado antropológico y testimonial, se justifica este esfuerzo editorial que sirve para completar la visión ofrecida por escritores como Washington Irving, Richard Ford o Ernest Hemingway a los que la crítica y la edición sí que han prestado la atención merecida.

La mayoría de estas autoras son poco conocidas en España, con la excepción de Virginia Woolf, aunque en sus países de origen, Inglaterra o Estados Unidos, hayan sido famosas como escritoras, activistas políticas o personajes de la cultura del XIX. Entre ellas destaco a Virginia Woolf. Sus textos sobre Andalucía han sido extraídos de sus colecciones de ensayos y de las cartas que envió durante sus estancias en la península Ibérica desde 1920 a 1930. Alpujarra – Yeguen, Gerald Brenan.

También presente en la antología y de gran interés es la americana Katharine Lee Bates, militante feminista y reconocida hoy día como autora lesbiana y defensora en la sombra de esa causa con las mejores páginas de su obra de 1900 *Carreteras y caminos de España*.

Otra escritora es Emmeline Stuart Wortley, cuya pasión por los viajes la llevaron hasta la muerte. De ella recogemos los mejores fragmentos de su diario de viaje *El Suave sur*, de 1856. Las aventuras de Stuart-Wortley fueron numerosas, desde cruzar en barca el istmo de Panamá con su hija Victoria, que sufría de escarlatina, hasta viajar a Francia e Italia durante la revolución

de 1848. Fue amiga y mantuvo correspondencia con importantes políticos y personajes de la época, Benjamin Disraeli y la misma reina Victoria. Fue una increíble emprendedora para su tiempo, y estuvo en Perú, Cuba, Constantinopla, Marruecos y México.

La muerte fue lo único que le impidió continuar con sus intrépidos viajes. En su recorrido por Jerusalén y otras ciudades de la zona, Emmeline fue sorprendida por la enfermedad. Tras ver morir a su asistente de un golpe de calor, y ser coceada por una mula, Emmeline decidió emprender viaje de Beirut a Aleppo sin guía acompañante. Falleció de insolación y disentería en 1855 sin poder llegar a su destino. Su hija Victoria quedó sola en Tierra Santa con dos cadáveres, el de su madre y el de la asistente, a cuestas.

Estas escritoras, y las cerca de 40 que he podido documentar que realizaron escritos de viaje durante el XIX en Andalucía, eran de orígenes muy diversos: aristócratas británicas en busca de aventuras, viudas con una vocación por la escritura y el conocimiento de otras culturas, esposas de embajadores en nuestro país, o mujeres fascinadas por el toque oriental de Andalucía. Efectivamente se trata de personas letradas de clase alta, ya burguesas o nobles, dado el alto coste que estas aventuras solían conllevar.

Viajeras traducidas e investigadas hasta la fecha

Las traducciones de obras de viajeras extranjeras en España han sido mínimas y parciales hasta la fecha.

Las referencias a viajeras son también nimias en obras clásicas con afán enciclopédico, como el caso de *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y Homenaje a Gerald Brenan*, de A. González Troyano, publicada en 1987. No se sabe si la ausencia de mujeres es porque la palabra “viajeros” del título se usa para referirse a un colectivo formado exclusivamente por hombres, es decir, en su sentido literal, y no con el sentido genérico del masculino en lengua española, o quizá porque las escritoras no tenían interés para los compiladores de ese libro. De igual modo, el amplio texto de Carlos García-Romerol Pérez de 1999 titulado *Bio-Bibliografía de viajeros por España y Portugal (siglo XIX)* constituye un minucioso catálogo de listas e índices de viajes y viajeros, y aunque las miras del estudio son

muy ambiciosas, sorprende que falten nombres importantes de mujeres viajeras y de sus obras. Finalmente, el estudio de título también enciclopédico *Viajeros románticos por España*, de Alfonso de Figueroa y Melgar, de 1971, realiza un recorrido geográfico ciudad por ciudad y se mencionan los conocidos de siempre sin referirse siquiera a los textos escritos por mujeres.

Afortunadamente, en fecha reciente han aparecido aportaciones importantes a los estudios académicos sobre el tema. Se trata de las obras de Blasina Cantizano Márquez, Blanca Krauel Heredia y Antonia López Burgos. Cantizano recopila no sólo la literatura de viajes británica sobre tema español sino también analiza a las mujeres vistas por sí mismas, es decir, la mujer andaluza según la visión de las viajeras anglosajonas. Por otra parte, Krauel sienta las bases de los estudios sobre viajeros con su obra *Viajeros británicos en Andalucía, de Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*, publicada en 1986, basándose principalmente en la obra de escritores varones. Por su parte, López Burgos ha escrito sobre viajeros y viajeras, bandolerismo, y sobre la provincia de Granada. Su obra *Siete viajeras inglesas en Granada: 1802-1872* de 1996 y su artículo en la compilación *El bisturí inglés: literatura de viajes e hispanismo en lengua inglesa*, de Carmelo Medina Casado y José Ruiz Mas, de 2004, son buenos ejemplos de documentación y recopilación de textos de viajeras. Sin embargo, en estos casos se presenta el análisis académico de los textos y no los textos en sí. Esta antología pretende llenar ese hueco existente en los estudios tanto sobre la realidad andaluza como sobre las escritoras extranjeras que nos visitaron presentando a los lectores esos textos de manera directa. Esta es, por tanto, la primera antología de textos de viajeras sobre tema andaluz.

Desmontando tópicos: La visión alternativa de las escritoras

En comparación con la imagen estereotípica de los escritores varones, estas autoras ofrecen una visión alternativa que cuestiona ciertos tópicos sobre Andalucía. Aunque de manera diversa, si es cierto que el acercamiento de Katharine Lee Bates o el de Louise Chandler Moulton desdibuja anteriores estampas típicamente románticas de las obras canónicas, lo cual posibilita que el lector aprecie un cambio de paradigma de un modelo al otro. Comparar los tópicos sobre España de las crónicas anteriores es una tarea ardua por la enorme cantidad de obras, autores y temas presentes. Sin embargo, en líneas generales e intentando no caer en un esencialismo paralelo, es posible ver un enfoque alternativo en varias de otras obras.

Resulta interesante, por ejemplo, comparar la perspectiva de Louise Chandler Moulton con la de los autores hombres que visitaron nuestro país en el XIX, entre ellos los archiconocidos, ampliamente traducidos y profusamente publicados, Washington Irving o Richard Ford. Chandler-Moulton deconstruye y cuestiona muchos de los tópicos que levantaron sus colegas hombres. Así, algunos de los estereotipos de violencia, vagancia o crueldad de los españoles, heredados de la Leyenda Negra, son puestos en entredicho y rebatidos por Chandler-Moulton. La autora pasa de puntillas sobre los tópicos más manidos, pero sí que se recrea en una crítica mordaz contra los gobernantes que, según ella, tienen en total abandono tanto al patrimonio como al pueblo en general.

Para centrarnos en el cuestionamiento del discurso masculino precedente es posible utilizar el ejemplo de los tópicos en relación a los peligros que aguardaban a los viajeros a su llegada a Andalucía. Antes de la salida de Louise Chandler-Moulton de Estados Unidos, ya sabía de la existencia de bandidos, pillos y bandoleros sobre los que hablaban sus coetáneos varones. Aun así decide viajar para correr aventuras. Al llegar comenta que no existieron riesgos ni avatares reseñables, sólo las dificultades propias de un terreno diferente. Al final hasta se lamenta de que no la hayan asaltado un grupo de forajidos para poder fabricar una buena historia que dejara huella en sus lectores.

De igual modo, Chandler-Moulton cuestiona todo el tema de la Leyenda Negra sobre España, que en su día extendieron los autores anglosajones. En el texto, se apunta cómo se documentó antes de venir a España para conocer de antemano la realidad. Espera encontrarse con personajes como Pedro I “el Cruel”, ver matanzas de herejes o ser detenida al entrar en el país por cuestiones teológicas. Los tópicos que había leído en otros textos se desmoronan nada más llegar a la aduana. Durante su estancia, ni Leyenda Negra ni gentes de corte inquisitorial, sino todo lo contrario. Califica su viaje a España como una de las experiencias más placenteras de su vida. Su satisfacción por haber estado en España y la satisfacción de su estancia le hacen afirmar que no desea volver a EE.UU. Cuando le llega la hora de partir se despide llorando:

¿Por qué ir a Italia cuando se puede uno quedar en España? ¿Por qué marcharse de Sevilla? Y, sobre todo, ¿por qué volver a casa y encontrarse con los vientos del este mientras que

las naranjas maduran bajo el sol de Sevilla y las rosas están listas para ser cortadas?... Nos despedimos con lágrimas en los ojos. (46, 47).

Además de desmentir esos estereotipos se encarga de recordar al lector la necesidad de percibir y describir la realidad desde muchos puntos de vista, teniendo en cuenta a los otros, es decir, está cuestionando un estereotipo para crear lo que yo llamo una geografía romántica alternativa. En este sentido es posible afirmar que las viajeras van un poco más allá de lo que critica el reverendo Hugh Rose sobre el turista: “no hace el intento de ver más allá de las estampas de serie mostradas por las frívolas, desorbitadas y simplistas guías escritas en inglés” (citado por David Mitchell, 92).

Otro posible ejemplo de cuestionamiento de la revisión sobre los tópicos orientalistas sobre Andalucía que realiza Mary Catherine Jackson en su obra *Estampas literarias del dulce Sur* de 1873. Pese haber consultado la bibliografía disponible sobre viajeros y viajeras y los compendios de referencia de las biografías de literatos y personalidades relevantes del siglo XIX, no se ha encontrado ninguna información sobre ella. En este sentido podemos pensar que se tratara de la esposa de algún embajador o simplemente una dama aristocrática excéntrica que sí dejó por escrito su testimonio sobre su aventura de viaje, pero sobre la que la sociedad de su tiempo no se preocupó de hacer lo mismo.

El viaje de Mary C. Jackson a España tuvo lugar entre 1870 y 1871 y el libro se publicó un par de años después, en 1873. Es curiosa la dedicatoria del libro. Jackson brinda su obra a los contribuyentes británicos, a los que debería de interesar este relato que incluye la posesión británica de Gibraltar.

Jackson llega a Gibraltar en un vapor. La paulatina cercanía a tierras meridionales se traduce en una mayor presencia de elementos orientalistas en la descripción de los paisajes, de las gentes y de las costumbres. A partir de aquí, la realidad se observa a través del filtro del pintoresquismo. Por eso, no es casualidad que el primer día de buen tiempo, mientras surcaban el mar frente a Portugal, se describa la puesta de sol como un espectáculo de “verdadero esplendor oriental” o que el escenario del viaje recuerde “a los cuadros de Warren”, pintor del siglo XIX conocido por tratar temas orientales, bíblicos y legendarios.

Tras una pausa en Lisboa, el barco continúa su trayecto hasta llegar a la bahía de Cádiz, donde, por primera vez, Jackson consigue avistar la costa andaluza a un lado y la africana al otro. De este modo, la autora parece creer dibujar puentes entre las dos orillas del Estrecho, al menos culturalmente, para satisfacer así su deseo orientalista.

El viaje en tren, que sirve como preámbulo a la descripción de la visita a Granada, da lugar a muchas reflexiones sobre Andalucía y sobre cómo percibían la realidad andaluza los viajeros del siglo diecinueve. Antes de alcanzar su destino, Jackson plantea una cuestión fundamental al reconocer que sus expectativas sobre la capital del antiguo reino nazarí deben mucho más a la literatura y al arte que al conocimiento historiográfico. La narradora se muestra expectante en todo momento, ansiosa por encontrarse con la leyenda granadina a la par que nerviosa por si aquello con lo que sueña no se corresponde con la realidad.

El miedo a los bandoleros, otro de los grandes temas de la literatura de viajes sobre España, también aparece en este capítulo. Como en tantas otras ocasiones, Jackson también se refiere a estos delincuentes para desmentir su existencia. Durante el trayecto en tren, la máquina se vio obligada a hacer una parada a mitad de camino. El hecho, que inevitablemente causó alarma a la autora, se debió, en realidad, a un accidente. Finalmente, el tren prosigue su marcha. Más adelante volvería a producirse un episodio parecido: una parada aparentemente injustificada hace pensar en bandoleros, aunque éstos se desvelan, finalmente, como guardias civiles.

Al pasar por Antequera, la contemplación del paisaje suscita en Mary C. Jackson, de nuevo, reflexiones que denotan una actitud chauvinista y no duda en afirmar que la prosperidad de esta localidad malagueña era el resultado de la inversión extranjera y del trabajo de emprendedores extranjeros. El texto concluye con la fascinación de Jackson al llegar a Granada al amanecer. La belleza de tan deseado momento hace que olvide los avatares del viaje y consiga disfrutar de la contemplación de Granada según se acercaba a ella y el día avanzaba.

El hecho de haber podido cuestionar estereotipos sobre Andalucía pienso que tiene que ver con el hecho de ser mujeres. Es decir, el hecho de haber sido mujeres posibilitaba a

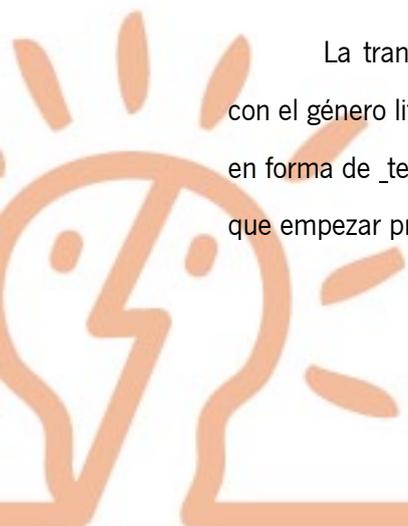
estas escritoras la entrada en un ámbito que los viajeros tenían más difícil acceso: el ámbito familiar y de lo privado les era de más fácil acceso. Mientras que los varones entraban en despachos de alcaldes y otros ámbitos de poder las mujeres tenían acceso a éstos pero también a lo privado. Quizá fuera por esto que pudieran presentar un imagen alternativa a la masculina.

Espacio público del varón versus espacio privado de la mujer

Lo destacado de estas aventureras es analizar cómo se encargan de romper la división bipolar de los dos espacios, el público y el privado, al que nos tenía acostumbrada la sociedad patriarcal de la época. Este sistema define la epistemología de Occidente según esos dos espacios, en el que el principal es el público, que está reservado al hombre, un lugar para lo político, para el poder. Este orden está roto desde el comienzo, si pensamos en el detalle mismo de que con el mero hecho de viajar estarían ya rompiendo ellas mismas el orden establecido.

En los libros de viajes, estas mujeres se encuentran con la posibilidad de componer, de disfrutar de libertad creativa, de experimentar con descripciones realistas o con viajes imaginarios que sirven para liberar su persona. El viaje les permite entrar en contacto con otros mundos femeninos, con otras clases sociales y con formas de vida que van a ampliar sus horizontes y su creatividad literaria. Los textos de algunas de estas escritoras presentan estas particularidades, que son muy productivas a la hora de analizar las grandes transformaciones sociales que iban a producirse durante todo el siglo XIX. La apuesta última por el gesto de viajar, escribir o cuestionar el mundo masculino está basada quizá en el deseo de mejorar la educación para la mujer y para todas las clases sociales con el objetivo último de ayudar a la emancipación de la mujer.

La transgresión femenina en la que se basa este trabajo también está relacionada con el género literario elegido, esto es, el relato de viaje. Estas mujeres no desarrollan su obra en forma de teatro, poesía, ni artículos científicos sino en forma de libros de viaje: lo que hay que empezar preguntándose es por qué.



En este trabajo defiende que la elección del género literario usado no es una cuestión casual ni fortuita, sino que es clave para entender la relación entre género literario y género sexuado. El género fue elegido de manera consciente y cuidadosa, ya que escribir como sociólogas, naturalistas, cartógrafas o antropólogas hubiera sido casi imposible debido a que esos eran discursos reservados casi exclusivamente al varón, en los que la mujer tenía prácticamente vedada la entrada. Sin embargo, el relato de viajes era considerado como “género menor” al que sí podía acceder la mujer, lo cual le permitía escribir precisamente sobre los aspectos sociológicos, antropológicos o botánicos que realmente les motivaban.

La única manera de expresar su voluntad de ser sociólogas, antropólogas o historiadoras es a través de este discurso: el relato de viaje como único género con un acceso relativamente permitido. En realidad, ésta era una manera de entrar por “la puerta de atrás” en otros géneros considerados “terreno vedado” de uso casi exclusivo del varón, tales como el ensayo, la filosofía, la sociología o incluso la novela. Mediante el recuento de sus aventuras en España, o en otras latitudes, estas mujeres llegaban a un espectro mayor de lectores y retrabajaban aquello que querían decir en una forma que sí era posible para ellas, esto es, utilizaban una estrategia discursiva disfrazada para poder transmitir ciertos contenidos.

Llama poderosamente la atención la obra de la norteamericana Emmeline Stuart Wortley *El dulce Sur*, que tiene impreso en la portada la siguiente inscripción: “for private circulation” [*para circulación privada*], es decir, que la publicación de la obra era, solamente, para uso privado, restringido, quizá para los amigos de la autora y escogidos lectores, pero no para que se reconociera su mérito como escritora y menos para que su trabajo le permitiera el tránsito de la esfera de lo privado a la de lo público.

Vocaciones no frustradas para unas mujeres de ciencia

En las páginas de esta antología se presenta la labor creativa de una serie de mujeres del XIX, entendida como un intento de transgresión, lo cual nos permite encuadrarlas hoy bajo el epígrafe de “mujeres de ciencia con vocaciones no frustradas”. Si bien la sociedad patriarcal de su época les impedía el acceso al conocimiento y el trabajo en la redacción del discurso de la

ciencia, ellas se las ingeniaron para entrar en éste eligiendo el relato de viajes, mediante el cual podían convertirse en mujeres de ciencia según sus deseos. Las hay, por ejemplo, como Katharine Lee Bates, que desarrollan un interesante trabajo en el campo de la lingüística y la dialectología del andaluz. Tanto en el plano léxico, con el uso de giros y léxico local en muchos de estos textos, como en la fraseología, documenta refranes populares, canciones, chascarrillos y dichos. Al mismo tiempo, también ofrece detalles en el ámbito de la fonética y los usos dialectales mediante lo cual la autora estaría realizando la labor de una auténtica filóloga. Además se preocupa por la historia de la literatura insertando citas traducidas de los clásicos españoles como Lope, Cervantes, Garcilaso o Góngora. Katharine Lee Bates se convierte así en una auténtica antropóloga del lenguaje.

Otras autoras, como el caso de Louisa Tenison, se ponen en el papel de los aventureros casi descubridores y llegan a subir a las cumbres de Sierra Nevada. Allí realizan una meticulosa descripción de las especies vegetales endémicas de la zona y de los minerales y rocas que abundan en cada cota. Botánica y geología, Tenison se dedica a esas ciencias describiendo las plantas, tipos de flores, vegetación, sistemas de regadío, tipo de suelo y accidentes geográficos, entre otros. Desde la descripción del tipo de “maíz indio” a la orografía de Sierra Elvira, pasando por los tipos de suelo de la vega de Granada a la descripción de flores raras y plantas alpinas endémicas de Sierra Nevada. Además, la autora aporta el nombre en latín de cada ejemplar. La descripción de todos estos elementos geológicos y botánicos convierte a Tenison en otra mujer de ciencia, truncando de esa forma la tendencia de la época de intentar frustrar las vocaciones femeninas. Finalmente, cabe reseñar que tanto Stuart-Wortley como las otras autoras reafirman su voluntad de transgresión de papeles para revertir los roles sociales asignados a la mujer a través de las descripciones en los campos de la Historia del Arte y la Historiografía en general.

Conclusiones

Una vez que el lector complete esta antología sería interesante conocer sus respuestas a las siguientes preguntas: ¿Cómo complementa la visión de estas mujeres a la ya existente en la literatura de viajes sobre Andalucía? ¿Qué queda por hacer en traducciones y ediciones de casos similares? ¿Cómo y por qué no se tradujeron ni editaron todos estos libros antes? En este sentido me gustaría parafrasear a una de estas viajeras que, por cuestiones de espacio, no ha podido

incluirse en esta recopilación. Rose Macaulay comenta su primera reacción al llegar a Andalucía: “Uno no entra en Andalucía sin un sobresalto del corazón” (*Fabled shore: from the Pyrenees to Portugal*, 123). De igual modo, uno no entra en el canon literario español, o internacional, sin otro buen sobresalto en el entendimiento. Reconocer a estas mujeres, su parte y su aportación a la literatura en general y, en particular, a este género de narrativa de viajes es un trabajo en curso.

Otra escritora también del siglo XIX, Lilian Leland, en su libro titulado *Viajando sola, aventura de una mujer por el mundo*, comenta lo siguiente:

Estoy reafirmandome como viajera. Creo que ya aventajo a la mayoría de los hombres viajeros, ya que recorro todo el mundo sin brazos que me protejan, sin Baedeker ni Bradshaw que me informen, y sin compañero que me bendiga ni tabaco que me consuele (82).

Esta antología posiblemente sirva para probar que la mujer estuvo mucho más involucrada de lo que se pensaba hasta ahora en la configuración del imaginario identitario en torno a Andalucía. Mediante investigaciones como ésta será posible desbanicar razonamientos esencialistas o infundados de grandes pensadores, como el siguiente de Gregorio Marañón: “En todas las que han dejado un nombre ilustre en la Historia se pueden descubrir los rasgos del sexo masculino, adormecido en las mujeres normales” (*Tres ensayos sobre la vida sexual*).

Para terminar, siempre es necesario estar abiertos a posibles cambios en el canon literario, sus popes supuestamente intocables y las estructuras de poder que los sustentan. Los análisis que aquí se presentan son una visión “otra” (la visión de las mujeres) sobre una realidad española “otra” (la realidad de Andalucía). En cierta medida se trata de una heterodoxia de lo heterodoxo, de unas viajeras extranjeras que consiguieron crear unas geografías románticas a través de sus visiones alternativas. Mediante su transgresión llegaron a ser mujeres de ciencia y al mismo tiempo consiguieron que sus vocaciones no fueran, al menos del todo, frustradas.



FUENTES CONSULTADAS

AA.VV. “El viajero Histórico: Lady Mary Wortley Montagu”, *El Legado Andalusi*, 2007.

ADAMS, Henry. *The Education of Henry Adams*. Nueva York, The Modern Library, 1931.

BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel. *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

BORROW, George. *La Biblia en España*. Madrid, Ediciones Cid, 1967.

CANTIZANO MÁRQUEZ, Blasina. *Estudio del tópico de Carmen en los viajeros británicos del siglo XIX*. Granada, Universidad de Granada, 1999.

CARMONA GONZÁLEZ, Ángeles. “Carmen de Burgos: Una adelantada a su tiempo”. *Andalucía en la Historia*, núm. 10. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2005.

CORNER HARRIS, Miriam. *Un rincón de España*. Málaga, Editorial Miramar, 2001.

CUST, Nina. *Wanderers: Episodes from the Travels of Lady Emmeline Stuart-Wortley and her daughter Victoria. 1849-1855*. Londres, Butler & Tunner, 1926.

DEFOE, Daniel. *The true-born Englishman*. London: s.n., 1700

DAVILLIER, Jean Charles. *L'Espagne*. Paris, Librairie Hachette, 1874.

D'AULNOY, Mme. *Relación del viaje de España*. Trad. Pilar Blanco y Miguel A. Vega. Madrid, Cátedra, 2000.

FIGUEROA Y MELGAR, Alfonso de. *Viajeros románticos por España*. Madrid, Escuelas Profesionales Sagrado Corazón, 1971.

FORD, R. *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*. Madrid, Ediciones Turner, 1980.

A Hand-book for Travellers in Spain, and Readers at Home. London, Murray, 1847.

FOUCAULT, M. *L'Archeologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1969.

FOULCHE-DÉLBOSC, Raymond. *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*. Madrid, Julio Ollero Editor, 1991.

GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, Carlos. *Bio-Bibliografía de viajeros por España y Portugal (siglo XIX)*. Madrid, Ollero y Ramos Editores, 1999.

GONZÁLEZ TROYANO, A. *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y Homenaje a Gerald Brenan*. Málaga, Diputación Provincial, 1987.

HARPER, L. M. *Solitary Travellers. Nineteenth-century Women's Travel Narratives and the Scientific Vocation*. Madison, Fairleigh Dickinson, 2001.

IRVING, W. *Cuentos de la Alhambra*. Barcelona, Henrich, 1910.

JACKSON, M. K., *Word-Sketches in the Sweet South*. Londres, R. Bentley and son, 1873.

KRAUEL HEREDIA, Blanca. *Viajeros británicos en Andalucía, de Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*. Málaga, Universidad de Málaga, 1986.

LELAND, Lilian. *Travelling Alone. A Woman's Journey Around the World*. Nueva York, The American News Company, 1890.

LÓPEZ BURGOS, Antonia. *Siete viajeras inglesas en Granada: 1802-1872*. Granada, Axares, 1996.

—. "Viajeras por España: audaces, intrépidas y aventureras", 173-221. *El bisturí inglés: literatura de viajes e hispanismo en lengua inglesa*. Eds. Carmelo Medina Casado y José Ruiz Mas. Jaén, Universidad de Jaén, 2004

MACAULAY, R. *Fabled shore: from the Pyrenees to Portugal*. London, Hamish Hamilton, 1949.

MARAÑÓN, G. *Tres ensayos sobre la vida sexual*. Espasa-Calpe, Madrid, 1934.

MERIMÉE, P. *Carmen, and the Letters from Spain*. Paris, Harrison, 1931.

MIDDLETON, D. *Victorian Lady Travellers*. Chicago, Academy, 1982.

MITCHELL, David. *Travellers in Spain*. Mijas, Santana Books, 2006.

MORGAN, S. *Place Matters: Gendered Geography in Victorian Women's Travel Books About Southeast Asia*. New Brunswick, Rutgers UP, 1996.

MORRIS, J., Ed. *Travels with Virginia Woolf*. London, Hogarth Press, 1993.

MOULTON, L. C. *Lazy Tours in Spain and Elsewhere*. Boston, Robert Brothers, 1897.

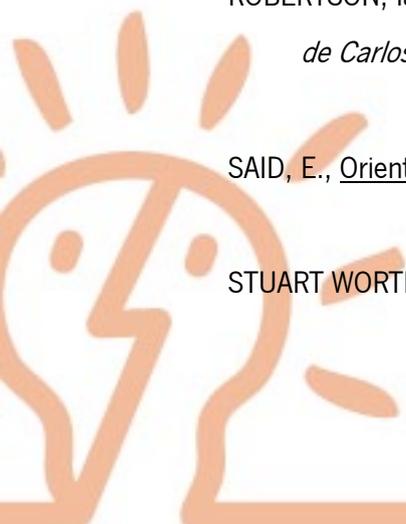
PESSARRODONA, Marta. *Viajes y viajeros: Virginia Woolf*. Barcelona, Plaza & Janés, 2001.

PRATT, M. L. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London, Routledge, 1992.

ROBERTSON, Ian. *Los curiosos impertinentes: viajeros ingleses por España desde la ascensión de Carlos III hasta 1855*. Madrid, Editorial Nacional, 1976.

SAID, E., Orientalism, Nueva York, Pantheon, 1978.

STUART WORTLEY, E. *The Sweet South*. 2 vols. London, George Barclay, 1856.



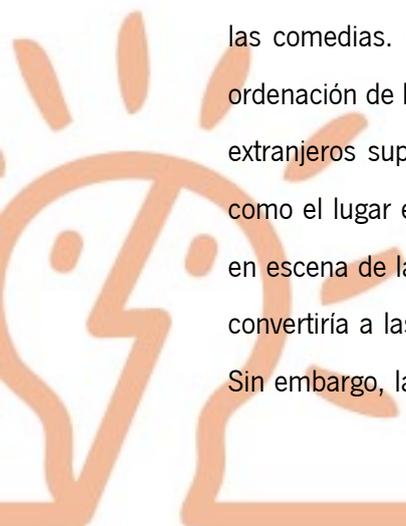
“DEL ARTE AL SOUVENIR”. EL COMERCIO DE LO COTIDIANO

Rocío Plaza Orellana

Profesora ESAD, Sevilla.

Cádiz, ciudad de intenso comercio internacional, poblada por una gran cantidad de extranjeros dedicados a todo tipo de transacciones sería, a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX, la única ciudad andaluza capaz de ofrecer negocios bien surtidos. El panorama que se desplegaba en las restantes ciudades andaluzas al inaugurar el siglo XIX era bien distinto. Las tiendas contaban con los productos necesarios para el consumo interno, y en cualquier tipo de casa, fuera cual fuera la condición social, no se acostumbraba a acumular más de lo imprescindible para su uso inmediato. Más allá de la austeridad que los viajeros denotaban entre las diferentes clases sociales, posiblemente sólo destacables entre las clases superiores, la miseria condicionaba las posibilidades de la mayoría de los andaluces.

Los objetos que más interés despertaron entre los viajeros de este siglo están relacionados con determinados espacios de la diversión, en los que tuvieron ocasión de comprobar las diferencias que existían con respecto a sus países de origen. El paseo y el teatro serían los dos principales expositores de objetos que se convertirían en un pequeño negocio. A lo largo de todo el siglo XVIII, los viajeros que llegaron a Andalucía, procedentes en su gran mayoría de profesiones vinculadas con el comercio, la política o la diplomacia, y por ello de estamentos sociales elevados en sus respectivos países, escribieron en sus memorias parte de aquellos elementos que más interés despertaron en sus viajes. Dentro de las narraciones vinculadas con la diversión y la vida cotidiana, destacarían dentro de los paseos las descripciones vinculadas con los atuendos de sus paseantes; y en el teatro, los bailes, intercalados en los entreactos de las comedias. La oferta de un espectáculo similar en toda la nación, debido a las normas de ordenación de los espectáculos emitidas en la segunda mitad del siglo XVIII, determinaba que los extranjeros supieran que en cualquier función encontrarían danzas características del país, así como el lugar en el que aparecían. La mala calidad de los elementos que componían la puesta en escena de las obras, como la escenografía; y la peculiar manera de declamar de los actores, convertiría a las comedias, dramas y tragedias en piezas poco relevantes en sus descripciones. Sin embargo, la presencia de los bailes, con sus peculiares atuendos, haría de la función teatral



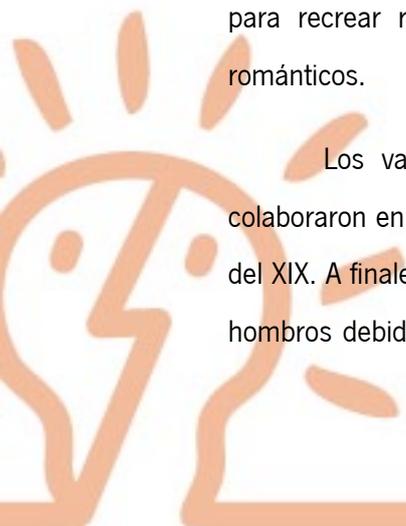
un motivo suficiente para acudir hasta las salas. Desde entonces, a aquellos extranjeros, se les informaba que para disfrutar de las mejores bailes y bailarinas era imprescindible acudir a las principales ciudades andaluzas. La reiteración a lo largo de las narraciones marcaría una tendencia, que se convertiría en costumbre ininterrumpida a lo largo del siglo XIX.

En los paseos destacarían determinadas prendas de los paseantes, ya que transmitirían a lo largo de las narraciones que se sucedieron, la impresión de que el paseo, habitual en cualquier población española, era el lugar más adecuado para observar las costumbres propias del país. Las prendas más distinguidas por su interés entre las mujeres serían el abanico, los diferentes tipos de mantilla, los mantones con especial relevancia con posterioridad a 1870, y los zapatos, envoltorio característico de un pie que se presumía diminuto. La acelerada incorporación de las modas francesas supondría la desaparición de antiguas prendas tradicionales como los corpiños o las basquiñas. La indumentaria masculina merecería especial atención desde los diferentes tipos de sombrero hasta las botas, debido a la incorporación más tardía y lenta de sus particulares modas francesas, simbolizadas por el sombrero y la levita.

El baile, por su parte, presente como fandangos, seguillas y boleros a lo largo del siglo XVIII, pasaría a incorporar desde los últimos años de la década de 1840 pasos nuevos, creados muchos sobre la base que ofrecía la escuela bolera. Inventados por maestros todo tipo de pasos aflamencados, se impondrían muchos sobre las crónicas, describiendo con minuciosidad cada prenda, cada tejido y cada exorno. En definitiva, el baile catalizaría todos aquellos elementos, creando pasos especiales para exhibir las prendas a partir de la década de 1850 en las diferentes academias de baile, cafés y ferias de Sevilla.

A partir de entonces, aquel universo de sonoros vocablos que formaban parte del lenguaje habitual de los andaluces, se adentró a través de la literatura de viajes en los hogares europeos. Alamares, caireles, filigranas, lentejuelas, corales se desplegarían minuciosamente para recrear recuerdos vividas al calor de una noche de fiesta andaluza en los tiempos románticos.

Los vaivenes caprichosos de la moda francesa, especialmente a partir de 1830, colaboraron en la consagración de las prendas que sobrevivieron como características a lo largo del XIX. A finales de esta década, se impusieron los vestidos femeninos con una amplia caída de hombros debido a las mangas *gigot* y *beret*. Aquella amplísima caída de hombros que abría a

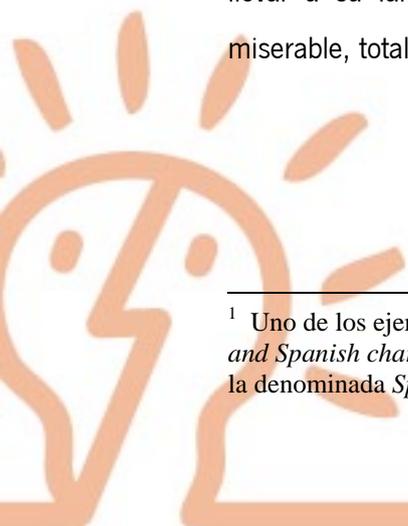


unas mangas colosales impedía el uso de la capa, esa prenda tan habitual durante los años napoleónicos. Y así para abrigar aquellos torsos escogieron como accesorio favorito el chal. Los bailes de máscaras, popularizados entre la aristocracia y la nueva burguesía revolucionaria parisina especialmente a partir de 1832, y la notable presencia de bailarines españoles en 1834 hicieron el resto. A aquellos chales de paño de China, de Cachemira y al albornoz de Argel se le sumaron las mantillas andaluzas, que se convertirían en uno de los más preciados acompañamientos de los salones europeos en las décadas siguientes. A partir de entonces se iniciaría un singular trasiego de encargos, que desde Madrid o Sevilla se dirigía hacia París en manos de algunos conocidos, con intermediarios tan singulares como el mismo Merimée. No sólo las parisinas se incorporaron a este trasiego de prendas, sino también las británicas, atraídas por los libros ilustrados con los que las editoriales inglesas principalmente, pretendían atraerlas. Fiel reflejo de esta dinámica serían las producciones de Lewis o de Roberts a principios de la década de los treinta. Los viajes que realizaron por Andalucía, acompañados por cicerones tan notables como el mismo Richard Ford, les servirían para llenar de sugerentes colores las producciones de Byron, esas revistas de carácter científico que iban proliferando especialmente en Inglaterra, o simplemente colecciones de estampas¹.

Este creciente interés por los componentes que conformaban los atuendos populares generó, a su vez, un interesante comercio interior, que no tardaría en convertirse en un buen negocio. Ejemplo de las transformaciones que se manifestaron al respecto serían los testimonios de William Jacob, Richard Ford, Elizabeth Mary Grosvenor e Isabella Romer con menos de cuatro décadas de diferencia entre ellos.

Testimonios como los que nos dejan las cartas de William Jacob, a su paso por Sevilla en noviembre de 1809, siendo esta la capital de la España libre del imperio francés, nos reflejan una realidad repleta de carencias. En sus paseos por las calles, buscando algunos objetos que llevar a su familia de aquel arriesgado viaje, descubrió que las tiendas tenían un aspecto miserable, totalmente desprovistas. Aunque no tardaría en descubrir que las mejor surtidas eran

¹ Uno de los ejemplos más significativos por la acogida que encontró fue el de *Lewis's sketches of Spain and Spanish character made during his tour in that country in the years 1833-4*. Entre las que destacaría la denominada *Spanish ladies habited in the maja dress*, que se abocetó, según comentaba en Sevilla.



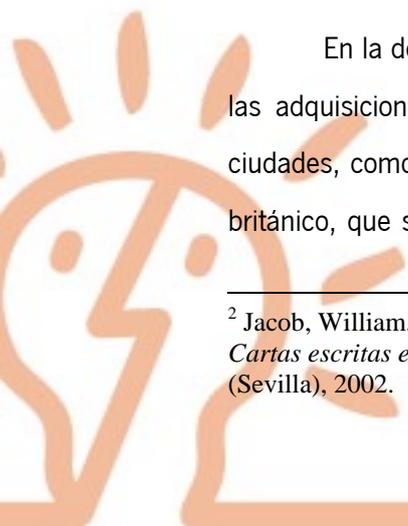
aquellas “de bordadores, encajeros de oro y plata, y de otros productos para la Iglesia”². Estos eran productos que guarnecían también los trajes de majos, boleras y toreros.

Los años que le siguieron no trajeron novedades en el pequeño entorno del consumo de estos productos. Aquellas eran unas tiendecillas, o sombríos cuartuchos, en las que se adentraban elegantes europeos desbordantes de modernidad, hasta encontrarse de golpe con un espectáculo singular. Aquellos rincones, en el mejor de los casos, permitían el acceso a través de una puerta de la que, no siempre, colgaba un cartel que indicaba que en su interior se encontraba un maestro sastre, un zapatero o cualquier otro artesano. Las mismas que salpican las estampas que diseñaran Roberts o Lewis en los últimos años del gobierno fernandino.

En aquellos años en los que se iniciaba una nueva etapa para el país, tras la muerte de Fernando VII, empezaron a vislumbrarse cambios. Harriet Ford, una mujer enferma, abandonaba España durante el verano de 1833, huyendo de una epidemia de fiebres tifoideas, acompañada de su esposo, Richard Ford, y de sus hijos. Entre el equipaje que embarcó en Gibraltar, figuraba un vestido negro de maja “con innumerables galones y colgantes y con gran profusión de adornos de plata”, que su esposo mandó hacer a un sastre sabiendo “que hará morir de envidia a las Andaluzas”. Aquella prenda que con tanto cariño regaló a su joven esposa, tal y como aseguró a su amigo Addington en una carta escrita el 15 de diciembre de 1832, tenía “cuatro millones de botones de plata”. Al equipaje se sumaron un traje completo de majo que Richard se hizo para la feria de Mairena, un par de castañuelas, unas zapatillas de seda rosa con cintas que el zapatero José Pérez hizo para Harriet y otras de baile que hizo para la marquesa de Nicolás de terciopelo marrón con margaritas púrpuras, varias mantillas y una pequeña colección de joyas. Todas estas prendas habían sido confeccionadas a medida, realizadas por sastres y zapateros a los que habían tenido que incorporarles los bordados y exornos adquiridos aparte. Y es que este comercio artístico seguía fiel a una reducida proyección local.

En la década siguiente, esta realidad de la producción artesanal a medida, conviviría con las adquisiciones preparadas para llevar. Esta situación se daría especialmente en aquellas ciudades, como Sevilla, que empezaron a acoger a un tipo de viajero, femenino, especialmente británico, que se convertiría en consumo de este tipo de objetos que llamaron recuerdos. En

² Jacob, William. *Travels in the South of Spain*. London, 1809, p. 168. Jacob, William. *Viajes por el Sur. Cartas escritas entre 1809 y 1810*. Traducción de Rocío Plaza Orellana. Portada Editorial. Dos Hermanas (Sevilla), 2002.



octubre de 1840 visitó Sevilla Elizabeth Mary Grosvenor, marquesa de Westminster. De aquel animado viaje recordaría que la mejor tienda de majos de toda España se encontraba en “una callecita cerca de la catedral”³. Tras ella vendrían otras británicas que asomarían sus sombreros por aquel mismo cuartillo. Isabella Romer, entraría dos años después, en 1842, en “aquella famosa tienda donde hacen esos trajes de toreros”⁴, Un lugar del que saldría indignada, porque el maestro le pidió el equivalente a unas ochenta y cinco libras por una preciosa chaquetilla azul de terciopelo bordada, ya que el cicerón le indicó que a un sevillano no se atrevería a cobrarle más de cuarenta y cinco. Además de haber advertido la marquesa de Westminster a todos sus lectores, de la frecuencia de estas estafas en la adquisición de estas prendas colgadas y listas para llevar.

Por entonces, las tiendas todavía resultaban “pobres e indiferentes”⁵, como escribiría Charles Vane en 1840. Lady Grosvenor recordaría que aquella tienda era “de un tamaño tan pequeño que a duras penas se pueden acomodar más de dos clientes a la vez, y de la misma capacidad son las demás tiendas de Sevilla”.

A esta realidad que ya despuntaba de prendas destinadas al consumo inmediato, sobrevivía otra, dedicada al consumo local y para quienes dispusieran del tiempo suficiente para acudir varias veces al sastre. Las chaquetillas realizadas por encargo continuaron a lo largo de la década de 1840, formando parte de los *souvenirs* de los viajeros europeos. Posiblemente el ejemplo más ilustrativo sea el que nos ofrece Théophile Gautier durante el verano de 1840, en la tienda del sastre granadino Juan Zapata:

“Este traje me seducía tanto que mi primera preocupación fue encargarme uno. Me llevaron a la tienda de un tal Juan Zapata, hombre de gran reputación para los trajes nacionales, y que sentía alimentaba hacia los vestidos negros y las levitas un rechazo por lo menos igual al mío. Al ver en mí alguien que compartía sus antipatías, se desahogó soltándome sus elegías acerca de la decadencia del arte. Recordó con un dolor que encontraba eco en mí el tiempo feliz en el que un extranjero vestido a la francesa habría sido abucheado en las calles y acribillado con peladuras de naranja, y cuando los toreros llevaban chaquetas bordadas con esmero que los toreros llevaban chaquetas bordadas con esmero que cuando los toreros llevaban chaquetas

³ Grosvenor, Elizabeth Mary. *Narrative of a yacht voyage in the Mediterranean during the years 1840-1841*. London, 1842, p. 46.

⁴ Romer, Isabella Frances. *The Rhone, The Darro and the Guadalquivir: a summer ramble in 1842*. London, 1843, p. 261

⁵ Vane, Charles W. *The Southern part of Spain*, London, 1840, p. 43

bordadas con esmero que valían más de quinientas monedas, y los jóvenes de buena familia valían más de quinientas monedas, y los jóvenes de buena familia aderezos y cintas de un precio exorbitante. “Pero ¡ay señor!, ya no compran trajes españoles más que los ingleses”, me dijo mientras acababa de tomarme medida.

Este señor Zapata era para sus vestidos un poco como Cardillac para sus joyas. Le daba mucha pena entregarlos a los clientes. Cuando vino a probarme el traje, quedó tan deslumbrado por el resplandor del tiesto que había bordado en medio de la espalda sobre el fondo pardo del paño, que fue presa de una alegría loca y se puso a hacer toda suerte de extravagancias. Y de repente, la idea de dejar esta obra maestra en mis manos vino a cruzarse con su hilaridad y de repente le puso triste. Bajo no sé qué pretexto de querer hacer una pequeña corrección, envolvió la chaqueta en su paño, se la entregó a su aprendiz, pues un sastre español se desconsideraría deshonorado si llevase él mismo paquete, y se puso a salvo como alma que lleva el diablo, lanzándome una mirada irónica y hosca. Al día siguiente vino él solo; y sacando de una bolsa de cuero el dinero que yo le había entregado, me lo devolvió diciéndome que le daba demasiada pena separarse de su chaqueta, y que prefería devolverme mis duros. Sólo la observación que le hice de que ese traje daría una alta idea de su talento y le crearía justa fama en París consiguió moverle a desprenderse de ella⁶.”

Pocos años después, en 1847, Alejandro Dumas, el pintor Giraud y parte de aquella comitiva que en 1847 vino a España con motivo de las bodas del duque de Montpensier y Luisa Fernanda de Borbón, volcaría dos ejemplos igual de significativos. Por una parte con motivo de una de las fiestas que los corresponsales del periódico *La Giralda* le ofrecieron en la ciudad, se harían todos con unas chaquetas de majo, con la que acudieron a la invitación, adquiridas de entre aquellas que colgaban de esas tiendas diminutas que se encontraban en el entorno de la catedral. Y por otra, presenciaria la realidad de la confección de los trajes de baile por las propias bailarinas, obras de arte cosidas a oscuras en un cuartucho miserable a los que se le iban cosiendo y descosiendo exornos para aparentar variedad y riqueza. Carmen, una menuda bailarina a la que conocí en aquella fiesta, le mostró la realidad de los domésticos talleres de costura sevillanos:

“(…) yo quería llevarme un recuerdo de la velada de ayer. Tomé a Giraud y a Buisson, y nos encaminamos hacia la calle que Carmen habita. Se trataba de conseguir que se dejara retratar

⁶ Gautier, Théophile. *Viaje a España*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 243

en traje de guerra, es decir, con esas gasas, esas lentejuelas, esas fruslerías que constituyen el atuendo de una bailarina.

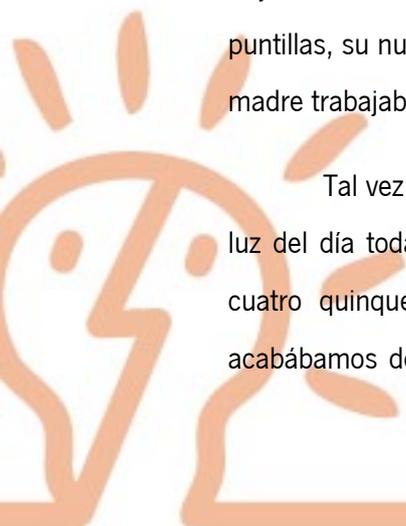
La pobre niña se ruborizó toda al vernos entrar. Trabajaba, junto a su madre y una hermana menor que ella, en un traje aragonés que debía ponerse esa misma noche para bailar la jota.

Llevaban prisa en la tarea; así que apenas me atreví a explicar el motivo de mi visita, puesto que ya era mediodía, el vestido no estaba muy avanzado, y la sesión debía llevarnos como mínimo una hora. Tal fue la objeción que nos hizo su madre: pero Carmen le dijo al oído algunas palabras que apartaron al obstáculo. Supe además cuáles eran esas palabras. *Si no cenó*, había dicho Carmen, *recuperaré el tiempo perdido*. Quedo convenido entonces que Giraud apelaría a toda su presteza, y que Carmen posaría.

Estábamos en una piececita pobre de la planta baja, blanqueada a la cal como todos los interiores españoles, que tenía cuatro sillas por todo mobiliario. Carmen nos invitó a esperarla, y subió rápidamente la escalera para ir a cambiarse. En su ausencia, su madre nos contó todos sus pesares: el padre estaba enfermo y agonizaba de una enfermedad de postración. Mucho tiempo había dudado Carmen antes de dedicarse al teatro; pero el trabajo manual que hacía le reportaba apenas tres o cuatro reales al día. La infortunada familia vendió las pocas joyas que tenía, y con el dinero que produjo esa venta, Carmen, que sentía una inclinación por la danza, pudo tomar algunas clases.

Finalmente, con mucho esfuerzo pudo ingresar en el teatro, en el que está desde hace un año, y donde gana, no se ría Madame, ya que a mí me pareció muy triste cuando me lo dijeron, donde gana dos francos con cincuenta cada vez que baila. Baila cuatro veces por semana, lo que hace cuarenta francos por mes. Con esos cuarenta francos ella se povera de sus trajes. Usted comprende que si la pobre Carmen no hubiese retornado a sus bordados y puntillas, su nueva profesión no habría enriquecido mucho la casa; pero la hermana trabajaba, la madre trabajaba, Carmen trabajaba, y si no se vivía, se tenía al menos la apariencia de vivir.

Tal vez alguien que no hubiese oído lo que acabábamos de oír habría sonreído al ver a la luz del día todas esas gasas y esos oropeles que la noche anterior, bajo el resplandor de los cuatro quinqués humeantes, podían producir todavía un cierto efecto, pero nosotros que acabábamos de oír el doloroso relato, le aseguro que fue con el corazón estrujado que vimos



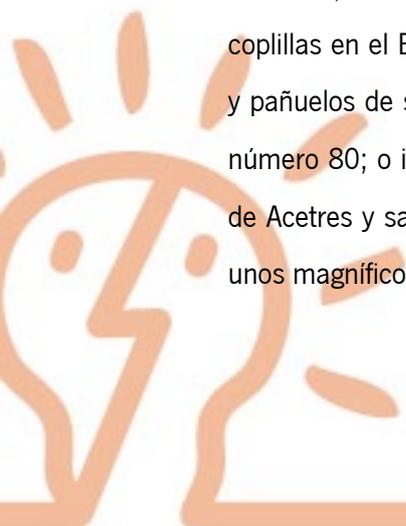
reaparecer a esa joven que, a una edad en que no debería ocuparse de otra cosa que de ser bella y feliz, tenía que cargar ya con todos los pesados fardos de la vida.

Posó con su encantadora sonrisa, asombrándose sin duda de ese velo de tristeza que se había expandido ante nuestros ojos en su ausencia. Giraud pidió un poco de miga de pan para borrar su lápiz; no había pan en la casa; nos vimos obligados a ir a buscarlo en casa del vecino. Al cabo de una hora el retrato estuvo terminado; era muy bello. Pocas veces Giraud había hecho un croquis tan bien logrado.

Yo no sabía qué ofrecer a toda su familia; rogué a Carmen que hiciese para Giraud una toca igual a la que ella llevaba. Era una especie de repollo de gasa bordado en plata; ella desprendió la que envolvía su cabeza y se la dio en el acto. Yo tenía unos gemelos, un par de brillantes, los desprendí y rogué a Carmen que los aceptara para hacerse unos aretes. Luego di un luis a la hermanita, sin atreverme a dar más, temiendo que creyeran que no daba a cambio de nada.

Difícilmente se haría usted una idea del sentimiento de profunda tristeza que experimentaba al salir de esa casa. (...) Carmen me hizo prometerle que iría a verla bailar la jota aragonesa. No podía faltar a mi promesa: la pobre niña estaba feliz con sus gemelos como si hubiesen valido mil luses. Me prometió que los usaría desde esa misma noche”.

Lentamente la modernidad que tanto parecía despreciar Gautier en su *Viaje a España*, se terminó imponiendo. No sólo en los alineamientos a cordel de las calles sobre el entramado de la ciudad, los derribos de las murallas, la extensión del alumbrado público de gas adentrándose por todos los arrabales de Sevilla, la aparición de los hoteles o la proliferación de las academias de bailes. También en una ciudad como Sevilla, aparecería un diario con publicidad moderna, cerrando con un salpicado de anuncios su última página. Desde 1847, y especialmente a partir de 1850, los sevillanos y sus huéspedes sabían, gracias a *El Porvenir*, que podían comprar coplillas en el Bazar Sevillano de la calle de las Sierpes número 92; todo tipo de blondas negras y pañuelos de seda bordados o encajes blancos en el Martillo Sevillano en la calle de la Sierpes número 80; o incluso pasarse por el Bazar del Artista, situado en la calle de la Cuna frente a la de Acetres y salir con varios cortes de chalequillo de seda o de terciopelo, países de abanicos y unos magníficos completos vestidos de majo.



Por entonces, quienes ofrecían novedades de paso en la ciudad se anunciaban en *El Porvenir* o en *La Andalucía* a partir de 1855, indicando las fondas en las que se alojaban expendiendo los productos, o las tiendas en las que estarían provisionalmente instalados. En estos años, un escaparate era un espectáculo digno de verse, como anunciaban en ocasiones desde la prensa cuando se ofrecían retratos, espejos de grandes dimensiones, u objetos populares como guitarras o vestidos de especial valor. Este tipo de anuncios se ubicaban entonces entre las noticias locales, ya que cubrían como una crónica cotidiana la aglomeración o el interés que había despertado su presencia.

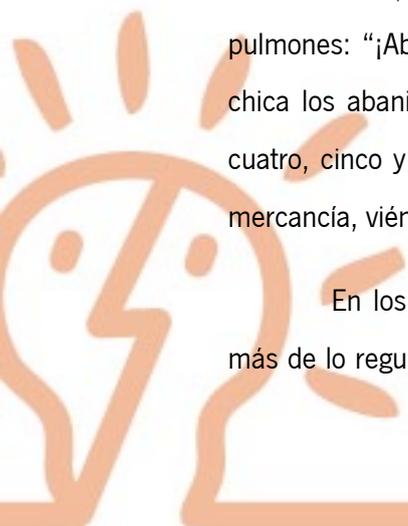
Las guías de Sevilla de Vicente Gómez Zarzuela, editadas a partir de la década de 1850, serían otro de los elementos que contribuyeron a la difusión del negocio. Formaban parte habitual de los lugares en los que se alojaban los turistas, como las fondas o los hoteles, indicándose por orden alfabético las tiendas especializadas por géneros, tan sólo conociendo su denominación en castellano: Los abanicos, las guitarras, las partituras de música, los tejidos, los bordados o los zapatos aparecían indicados con la calle, el número, e incluso en algunas ocasiones el maestro que los realizaba. De esta forma sabemos, a modo de ejemplo que en 1877 existían en Sevilla seis tiendas que vendían abanicos, ubicadas cinco de ellas entre las calles Sierpes y Gallegos. Las tiendas especializadas en el comercio de determinados productos continuarían a lo largo del siglo ubicados en espacios concretos.

Otra de las formas que conviviría sería la venta ambulante. Entre todas destacaría especialmente la venta de abanicos.

“Mercancía de verano: el abanico”, publicado por José Gestoso el 1 de enero de 1906 en *La Ilustración Artística*, es un ejemplo de las ventas que se hacían en las calles con paíes de papel:

“...Mozalbetes y mozuelas, tan alegres y bulliciosos como desarrapados, pululan por los sitios más céntricos, y atravesándose al paso de los transeúntes gritanles con toda la fuerza de sus pulmones: “¡Abanicos!, ¡abanicos de calaña, que se rompe el papel y queda la caña! ¡A perra chica los abanicos!..., ¡abanicos de *tos* colores!...” A veces acuden a un mismo punto tres ó cuatro, cinco y seis, os rodean y no os dejan andar, encareciendo las excelencias de la pobre mercancía, viéndoos obligados a osearlos como enjambres de impertinentes moscas.

En los días primaverales de nuestra renombrada Feria de abril, en que ya el sol pica más de lo regular, cuando el pueblo acude rebosando alegría, llevando retratados en los rostros

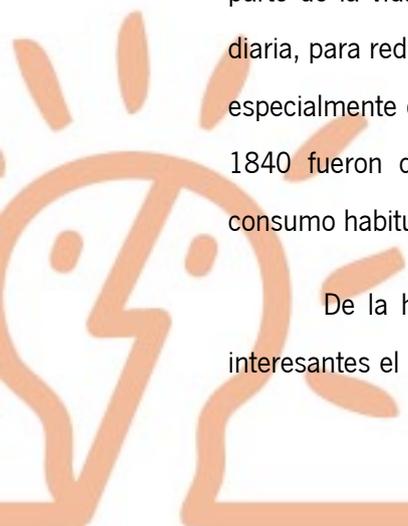


la ansiedad de llegar cuanto antes al circo, ganoso de coger un buen sitio para presenciar su espectáculo favorito, sálenle al paso los vendedores de abanicos, llevando pendiente del brazo izquierdo un canasto repleto de aquellos, y agitando vertiginosamente con la mano derecha uno abierto, en cuyo fondo de vivo papel rojo, amarillo ó verde, campean asuntos toscamente grabados, con los retratos de los más afamados diestros, ó bien representan lances de la lidia. Buenos días de venta son aquellos, pues como son muchos los espectadores que acuden a las gradas, bañadas de sol por completo de muy buen grado, gastan la *perrilla*, por adquirirse un *quitapesares*, que también con tal calificativo lo vocean los vendedores.

(...) Y cuando se aproximaba el calor era cosa de ver los portales de las tiendecillas de la calle llamada de la Alcaicería, tan semejantes en su estructura y pequeñas dimensiones, a las de los Zocos africanos, pintorescamente engalanados con largas sargas de abanicos de todos los colores, que parecían anunciar la llegada del estío. Delante de ellas parábanse las gentes del pueblo para comentar los asuntos de sus países, y bien recuerdo, a raíz de la muerte del desgraciado diestro El Espartero, su retrato y el momento de su muerte fueron entonces predilectos de la gente joven del pueblo, que si bien en algunos de aquellos retratos encontraba parecido con su ídolo, exclamaba “¡Pobresillo, y qué propio está!. Pero en el caso contrario, indignábase y solía prorrumpir en estas censuras: ¡*Míalo*, Fulanillo..., cualquiera dice que ese era Manué...Vaya, vaya, que no le *jagan ná ar pintó*...! ¡Valiente mala sangre!” Y con esta y otras frases análogas, condenaba la torpeza del tosco buril que no había logrado grabar en la madera los verdaderos rasgos fisonómicos del infortunado torero”

Todas estas fueron formas de venta de elementos de uso cotidiano, que se adquirían en las calles; tiendas surtidas de todo tipo de géneros, o especializadas tan sólo en algunos; en las casas particulares de los diferentes maestros realizados a medida, o listas para llevar más allá del ajuste correspondiente de la talla. Muchos de estos elementos, que en principio formaron parte de la vida cotidiana de los andaluces, se fueron convirtiendo en prescindibles de la vida diaria, para reducir su existencia en determinados festejos o eventos. Este desgaste se produciría especialmente en las ropas. Muchas de sus prendas, como reflejan los viajeros de la década de 1840 fueron desapareciendo de las calles, manteniéndose en los bailes organizados para consumo habitual de extranjeros.

De la heterogeneidad de esta singular realidad, nos ofrece uno de los ejemplos más interesantes el maestro sastre de toreros Víctor Rojas con establecimiento abierto en la plaza de



San Francisco. Víctor se había casado con Rosario Monje, una de las grandes *bailaoras* de fin de siglo, conocida en las tablas como “La Mejorana”, que había criado a sus dos hijos entre los retales, encargos y caireles de aquella tiendecita. Pastora Rojas, conocida posteriormente como “Pastora Imperio” y Víctor Rojas, uno de los grandes guitarristas del siglo, serían artífices del *Amor Brujo* que compusiera Manuel de Falla.

Posiblemente la imagen de Andalucía provenga en parte de la venta de esos pequeños accesorios y elementos en los que el pueblo encontró un negocio, cuando se pusieron las bases del turismo en Sevilla a finales de la década de 1830. Antes ni las prendas, ni los pasos de bailes, ni las costumbres cotidianas se parecían excesivamente, e incluso eran diferentes. Sin embargo, los viajeros, a partir de la imposición del ferrocarril, empezaron a notar una homogeneidad desde Jaén a Huelva tanto en las ropas como en los espectáculos, que surgía de la expansión de este negocio, amalgamado con las influencias de las modas francesas. Esta homogeneización colaboraría de una forma considerable en la imagen de la delimitación de Andalucía como una cultura única en la historia contemporánea.



JOSÉ DOMÍNGUEZ BÉCQUER Y LA CREACIÓN DE LA IMAGEN ROMÁNTICA DE ANDALUCÍA

Jesús Rubio Jiménez

Universidad de Zaragoza

Aludir a José Domínguez Bécquer (1805-1841) como uno de los pintores notables en la formación de *la imagen romántica* europea de Sevilla, de Andalucía y aun de España es un lugar común de la crítica, pero pocas veces se ha intentado averiguar qué hay de cierto en esta afirmación y describir su alcance. Esto me llevó a escribir un estudio publicado por la Diputación de Sevilla este año y que será la base de mi intervención: *José María Domínguez Bécquer*.¹ En él se encuentran precisiones sobre el pintor y su entorno. Aquí solo me voy a referir a cómo sus pinturas contribuyeron a la construcción de *la imagen romántica de España*, identificada con aspectos y tópicos de la cultura andaluza.

Durante los años treinta del siglo XIX, que fue el decenio de sus creaciones más notables, Sevilla cambió de aspecto. Numerosos edificios religiosos o de otra procedencia fueron enajenados y habilitados para nuevos usos, iniciándose una transformación de la ciudad, incentivada por la demanda de viviendas por el incremento de la población. Sevilla pasó de 81.875 habitantes en 1823 a 112.529 en 1856. El recinto urbano amurallado estalló edificándose nuevos barrios y se fueron reordenando los antiguos a la par que se creaban espacios públicos más amplios y modernos. Las viejas puertas de la ciudad o los paños de las murallas pasaron a tener una función decorativa pintoresca, rodeadas por el nuevo caserío que destacaba más y mejor su aspecto artístico. La fisonomía urbana se secularizó. Nuevos espacios con vegetación y asientos ocuparon solares que dejaban las demoliciones, y se reorganizaron las riberas del río, para que los sevillanos tuvieran lugares de paseo y esparcimiento.

La nueva situación impuso un reajuste en cuanto tenía que ver con la pintura. Todo convergía hacia la aparición de una nueva *escuela sevillana de pintura* que supuso desde una renovación de las enseñanzas pictóricas a la aparición de una demanda de pinturas diferente que los pintores jóvenes se aplicaron a satisfacer. Se desarrollaron una sociabilidad y unos hábitos de consumo suntuario entre los que se contó la pintura de tal manera que a finales de

¹ Jesús Rubio Jiménez, *José María Domínguez Bécquer*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n° 82, 2008.

los años treinta se habían establecido ya instituciones burguesas como el Liceo Sevillano, promovido por personas de cultura cosmopolita como el duque de Rivas o Serafín Estébanez Calderón, donde se hicieron exposiciones de pintura y donde los sevillanos iban conociendo nuevas tendencias.

Los pintores mejoraron su consideración social, desarrollando formas de producción y reproducción artística que revolucionaron en pocos años el panorama, proyectando el trabajo de los talleres sevillanos hacia el resto de la península y hacia otros países europeos, lo que dio lugar a la ya mencionada *imagen romántica de España* en la que jugó un papel sustancial Andalucía.

La iglesia y la aristocracia dejaron de ser los clientes de los pintores y la burguesía ocupó su lugar demandando pintura destinada al ornato de sus casas –tipos costumbristas, vistas y paisajes- y a dejar constancia de su dominio social: retratos. Las tipologías pictóricas se renovaron surgiendo una pintura destinada a exaltar aspectos cotidianos de la vida de las clases populares, con una visión amable y pintoresca de sus costumbres. Iban a ser los géneros en los que José Bécquer encontró un medio de vida al que se aplicó con éxito durante los años treinta.

El impulso renovador en la pintura fue paralelo al producido en la literatura. Los sevillanos tomaron conciencia de su esplendor pasado tanto literario como pictórico. El incipiente nacionalismo halló en esta tradición un asidero firme y glorioso al que aferrarse. Los siglos XVI y XVII se convirtieron en puntos de referencia inexcusables para afirmar el renacer de la ciudad. Y así no resulta difícil encontrar testimonios donde se insistía en la común andadura de pintura y literatura puestas al servicio de una representación de la ciudad y de sus habitantes.

Cuando José Bécquer falleció inesperadamente en las primeras semanas de 1841 quedó la sensación en Sevilla de que se había perdido un gran pintor cuando estaba alcanzando a dar sus mejores frutos y satisfacía los deseos de la nueva clientela. Los coleccionistas de pintura incorporaban cuadros suyos a sus colecciones tanto. Se le valoraba como sucesor de los grandes pintores áureos, aunque el pequeño formato de sus cuadros le restaba impacto visual. Pero mirados con detenimiento eran cuadros que revelaban a un pintor de gran solidez en las composiciones y de viveza colorista. Y, además, José Amador de los Ríos no olvidaba señalar en 1844 que su taller se había convertido en un lugar frecuentado por visitantes de la ciudad



bética.² Allí adquirirían pinturas que llevaban consigo como recuerdos y hasta tomaban lecciones del pintor.

Sobre este dinámico telón de fondo de una ciudad embarcada en un proceso de renovación hay que situar a José María Domínguez Insausti Bécquer, nacido el 22 de enero de 1805 en Sevilla donde morirá el 28 de enero de 1841. Fue la suya una vida breve truncada cuando tras años de intenso trabajo había logrado hacerse un nombre como pintor con una clientela internacional. No se han precisado los estudios y la primera formación de José Bécquer, que fueron los que se realizaban en la Academia de Bellas Artes de Sevilla a la que estuvo siempre vinculado, formando parte del equipo directivo en sus últimos años como parte del reconocimiento de su maestría y de los servicios prestados. En el aprendizaje del oficio resultaron básicos para el pintor el dominio del dibujo y del arte de la composición.

Independizado como artista, el pintor se casó a los veintidós años, el día 24 de febrero de 1827 en la parroquia de San Lorenzo mártir, de Sevilla, con Joaquina Bastida y Vargas. Entre sus mejores relaciones personales figura el pintor Antonio María Esquivel. Estudiaron juntos y compartían el interés por las novedades plásticas traídas por los pintores extranjeros que recalaban en Sevilla. La confluencia entre el oficio aprendido estudiando a los maestros clásicos y la apertura a la pintura de tipos costumbristas y paisajes tal como se cultivaban entre los pintores europeos románticos son los dos polos entre los que se sitúa su quehacer.

La casa y el estudio del pintor se encontraban en el número 9 de la calle Ancha de San Lorenzo. Hoy corresponde al número 26 de la calle Conde de Barajas, aunque la casa original fue derribada para construir otra más moderna.³ Se fue llenando pronto de hijos, pues fueron ocho los que tuvieron. Vivía con ellos Joaquín Domínguez Bécquer, primo de José y sucesor suyo como pintor. Los álbumes de trabajo de José Bécquer guardan imágenes inolvidables de la pasión con que la familia Bécquer vivía su dedicación a la pintura, que era el medio del que dependía su subsistencia y se proyectaba en muchos otros aspectos de su actividad cotidiana. Rica Brown aventura un retrato psicológico del pintor y da noticia de un autorretrato dibujado en 1839:

¿Cómo era el padre de Bécquer? Las necrologías y los apuntes biográficos en las historias del arte lamentan su prematura muerte y coinciden en atribuirle gran talento.

² AMADOR DE LOS RIOS, José: *Sevilla pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Álvarez y Compañía. Sevilla. 1844.

³ BROWN, Rica: *Bécquer*. Aedos. Barcelona. 1963, p. 7.

Los retratos, uno de Esquivel y otro hecho de memoria años después de su muerte por su hijo Valeriano, le dan facciones correctas, ojos vivos y cierto aspecto de dignidad, casi de nobleza. La tradición recogida en Sevilla le da un carácter jovial y cordial. Nosotros hemos tenido el privilegio de contemplar otro retrato del pintor, desconocido hasta ahora por los biógrafos de Bécquer; autorretrato dibujado en 1839, dos años antes de su muerte, en la intimidad del hogar, en el que vemos al pintor, alto y bien parecido, frente a su caballete, y un niño de la edad que tendría entonces Gustavo Adolfo. En este dibujo de misterioso encanto, se juntan los que son, probablemente el último retrato de la vida de José Bécquer y uno de los primeros de Gustavo Adolfo.⁴

Pero Rica Brown no reprodujo esta página de los álbumes. Es una de las que mejor resumen esta vivencia familiar de la pintura, un boceto de cuadro donde se representa el artista pintando rodeado de su familia. El pintor se presenta pintando acompañado por su esposa y tres de sus hijos, no solo Gustavo Adolfo como indicaba Rica Brown. En el lado izquierdo, de pie, se encuentra otro niño que bien pudiera ser Valeriano. En brazos de su madre, probablemente Gustavo Adolfo. Y también Estanislao u otro de los hermanos. Es un acto de afirmación social: ratifica la posición social obtenida por el artista con su arte.

Su *Libro de cuentas* recoge información de los últimos años del pintor pero cabe suponer que en los años anteriores su actividad era similar. Los encargos eran variados y abarcaban desde *figurines* a retratos, desde vistas de la ciudad a copias de cuadros conocidos. Muchos de los encargos anotados en este registro se concretan y precisan con los dibujos que recogió el pintor en sus álbumes de dibujo donde encontramos abocetados los cuadros y un repertorio de apuntes de variada temática.

El primer tipo de pinturas que llama la atención por el volumen de encargos son los *figurines de costumbres*. Eran pequeños cuadros a la acuarela, a la tinta o al óleo donde se representaban tipos populares. En el taller de don José se creaban y copiaban estas pinturas. Existían modelos que se presentaban a los clientes en un muestrario y sobre estos se podían encargar variaciones. En el *Libro de cuentas* junto a los nombres de los clientes aparecen listados de números de «figurines encargados» que deben corresponder a este catálogo. Sólo los cuadros de mayor empaque o los retratos tenían un tratamiento original. Don José había descubierto, además, otra forma de aprovechar mejor todavía comercialmente sus dibujos: su reproducción litográfica, que multiplicaba la difusión de sus composiciones y los ingresos.

Manuel Piñanes rescató algunas de aquellas aguadas con tipos populares. Los tipos muestran analogías con los de las estatuillas de barro que se fabricaban en Málaga y con los que

⁴ BROWN, ob. cit., p. 16.

ofrecen las colecciones de oficios y trajes populares desde el siglo XVIII: «Un valenciano», «Maja tapándose», «Majo tocando la guitarra», «Bandolero con trabuco» y «Una bailaora».⁵ Todas ellas firmadas y fechadas en Sevilla: entre 1833-1841. En las más tempranas -«Un valenciano»-, responde a los cánones de las estampas de tipos regionales del siglo XVIII mientras las otras son ejemplos característicos de los tipos sevillanos que José Bécquer popularizó. Aguadas como estas jugaron un gran papel en sus colaboraciones gráficas en libros de viajes y en series de litografías sobre España. Y contribuyeron así a la fijación de la *imagen romántica de España* identificada con tipos andaluces y sus maneras de vestir. Cuando lo español se puso de moda en Francia a mediados del siglo XIX, aquellos figurines sirvieron para diseñar trajes *a la española* y alimentaron el desarrollo de la *espagnolade*.⁶

A medida que se van recuperando acuarelas se va reconstruyendo la serie a que pertenecieron y el mismo Piñanes-García Olías pudo comparar ya «Bandolero con trabuco» con otra versión similar a la anterior y que forma pareja con otra que representa a una maja. De estas últimas destaca su acabado esmerado y que el escenario de las figuras se ha enriquecido en el caso del bandolero con un paisaje agreste de sierra y en la de la maja con una calle de Sevilla. Y en el acabado del dibujo, ofrecen unos contornos redondeados «que son exactamente iguales a los que presentan las litografías realizadas sobre dibujos del propio José Bécquer que aparecen en la publicación romántica sevillana *El Álbum Sevillano* (1839)».⁷

Partían de una iconografía tradicional sobre la que los nuevos pintores ejercitaban el arte de la variación. El reto de los pintores era dar a estos tipos un toque personal que los hiciera atractivos a los clientes. Desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX, los talleres malagueños produjeron una ingente cantidad de estatuillas de barro de majos, majas, contrabandistas y bandoleros en distintas actitudes: andando, fumando, bailando, paseando a caballo. Se representaban oficios como hortelanos, labradores o vendedores y una figura marginal que encontramos muy repetida en la pintura de don José: el mendigo o el ciego

⁵ PIÑANES GARCÍA-OLÍAS, Manuel: «Algunas aguadas inéditas de José D. Bécquer», *Laboratorio de Arte*. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, 6, 1993, pp. 359-366. ROMERO TORRES, José Luis: *Los barros malagueños del Museo de Unicaja de Artes Populares*. Mesón de la Victoria. Unicaja. Madrid. 1993.

⁶ PAGEAUX, Daniel Henri: «Une constante culturelle: l'exotisme hispanique en France», *Exotisme et création, Actes du congrès de Lyon III*, Lyon, Hermès ed., 1983, pp. 109-119. «Recherches sur l'espagnolade en France (1870-1914). Elements d'une bibliographie», *Récifs*, 8, 1986, pp. 122-134. SENTAURENS, Jean: «Des effets pervers d'un mythe littéraire romantique: à Séville, toutes les cigariérez s'appellent carmen», *Bulletin Hispanique*, 96-2, 1994, pp. 453-484.

⁷ PIÑANES GARCÍA-OLÍAS, art. cit., 361.

mendigo, sólo o acompañado de su lazarillo. Por otro lado, jugaron un importante papel las ediciones de estampas de oficios y tipos tradicionales diferenciados según las regiones. En estos modelos se basaban los *figurines* de José Bécquer. Como aquellas estatuillas, en estas láminas las figuras se apoyan en un pequeño soporte rectangular no muy decorado, que en las acuarelas se enriquecerá con motivos vegetales, pequeños muros, columnas o en las más elaboradas con rincones del paisaje urbano. Comparando los *figurines* de don José con las estatuillas se comprueba su procedencia y su adecuación a una sociedad en cambio del que uno de los primeros síntomas son las modificaciones en la vestimenta con el acortamiento de la capa o las alas de los sombreros o en los tipos femeninos llaman la atención las telas progresivamente más lujosas. El acabado dibujo y las ricas transparencias en los vestidos atraían la atención de los coleccionistas. Y, además, en aquella década ocurrieron cambios que resultaron decisivos en la contribución de estas pinturas a la conformación de la imagen romántica de Andalucía: su reproducción litográfica permitió incluirlos en libros de viajes o ser vendidos sueltos, cada vez más masivamente en España y en otros países cuando importantes litógrafos aplicaron su arte a estos dibujos. En muchos casos los dibujos de nuestro pintor sirvieron de punto de partida a los litógrafos.

El pintor, al igual que Jenaro Pérez de Villaamil, José María Escacena y Daza, José María Arango o Antonio Cabral Bejarano, se relacionaba con viajeros que frecuentaban el consulado inglés cuyo responsable era Julian Williams. Los cónsules británicos en las ciudades andaluzas coleccionaban arte y fueron clientes de estos pintores a quienes, además, les remitían otros compradores. En los años y ciudades que aquí interesan fueron cónsules o vicecónsules británicos de Sevilla –Julian Williams–, de Cádiz –John Brackenbury– y de Málaga, William Mark. Los dos primeros al menos fueron clientes de José Bécquer. José Bécquer retrató a Julian Williams y sabemos que en su *galería* se hallaba alguna copia de Murillo realizada por él. De John Brackenbury figuran en el *Libro de cuentas* encargos.

Julian Williams se había establecido en Sevilla, casándose con una andaluza. Fue mencionado por quienes acudían a España para conocerla y estudiar sus tradiciones como uno de los mejores conocedores del país y como un experto en pintura española clásica con la que comerciaba. Richard Ford en su célebre *Manual para viajeros por España*, Mr. Standish en sus memorias o Delacroix en su *Journal* proporcionan testimonios de la alta estima que gozaba y de cómo ser aceptado en su tertulia significaba un verdadero honor.⁸ En su casa de la Calle Abades

⁸ JOUBIN, A.: *Eugène Delacroix. Viaje a Marruecos y Andalucía*. Barcelona. 1984.

Alta reunió una colección de más de 300 cuadros que estaba consideraba entre las mejores de la ciudad. De ella pasaron a las de de Richard Ford, a Mr. Standish y al barón Taylor. Los cambios de cuadros entre coleccionistas eran habituales y el coleccionismo no estaba desligado de los intercambios comerciales. Tertulias como la de Julian Williams fueron los lugares donde se cerraron importantes tratos en un momento en que el trasiego de obras maestras de pintura española fue enorme, tomando el camino del extranjero.

La tertulia de Williams favoreció encuentros entre pintores españoles y extranjeros. En ella coincidieron pintores, intermediarios y coleccionistas como Franck Hall Standish o el barón Taylor y sus ayudantes los pintores Pharamond Blanchard (1805-1873) y Adrien Dauzats (1804-1868) cuando vinieron pensionados en 1836-1837 por Louis Philippe con el fin de adquirir cuantos cuadros notables encontraran a la venta. Durante sus veladas se cerraron operaciones comerciales mientras eran obsequiados por su esposa e hijas –Dauzats anduvo flirteando con una de ellas, Florentina, su «comadrita»– y les introducía en el mundo andaluz facilitándoles la asistencia a ferias, espectáculos de cante y baile o a cuanto evento social notable tenía lugar en Sevilla. Dauzats refleja en sus *carnets de voyage* estas veladas.⁹

Los británicos primero y siguiendo su estela franceses o alemanes fueron conformando una visión de España como país romántico sin percatarse muchas veces que esa imagen se construía sobre apreciaciones no siempre ajustadas a la realidad. Las guías de viaje facilitaban esta información e interesantes interpretaciones de las costumbres del pueblo español tan diferentes de las de quienes acudían a visitar España. Y los viajeros vivían verdaderas inmersiones en aquella cultura que cambiaba sus vidas. Los Ford entraron de tal modo en la vida sevillana que adoptaron la manera de vestir de los sevillanos. Su esposa, Harriet, recibía clases de guitarra, paseaba vestida de maja por la ciudad y hasta organizaron bailes de carnaval en su casa que fueron comentados en los periódicos.¹⁰ En una carta de 15 de diciembre de 1832 daba cuenta Richard Ford de este extraordinario ejercicio de mimetismo con lo español que iban realizando:

⁹ GUINARD, Paul: *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*. Fêret & Fils. Éditeurs. Bordeaux. 1967, pp. 226-242.

¹⁰ FORD, Brinsley: «John Frederick Lewis and Richard Ford in Seville, 1832-1833», *Burlington Magazine*, LXXX, 1942, pp. 124-129. FORD, Brinsley: *Richard Ford en Sevilla*. CSIC. Madrid. 1963. Con notas de Diego Angulo. FORD, Richard: *Manual de viajeros por Andalucía y lectores en casa*. Turner. Madrid. 1980.

Aquí vamos todos tirando en nuestra ociosidad habitual. Mi mujer, sin duda, mucho mejor. Le acabo de comprar un caballo y se ha hecho un espléndido traje de montar *de Maja*, que hará morir de envidia a las *andaluzas*; negro con innumerables encajes y colgantes y gran profusión de botones de filigrana de plata. Tengo a don Luis alojado en casa, ha hecho varios hermosos apuntes de Granada y está muy ocupado con Sevilla.¹¹

No era otro que John Frederick Lewis quien pasó una temporada con ellos. Y no solo su esposa se vestía a la andaluza sino todos los miembros de la familia como testimonian los dibujos que Ford hizo de sus hijos. El lujo creciente de estos trajes desnaturalizaba los modelos originarios como quedó patente en los años siguientes cuando dio lugar a un casticismo aristocrático que iba a ser criticado por los escritores costumbristas españoles que veían con inquietud cómo lo más característico de la vestimenta española se iba nivelando con elementos de otras latitudes y modas.

Viajando por España Richard Ford adoptó el traje nacional y de esta guisa fue retratado por José Bécquer así como vestido de majo en la feria de Mairena, personalizando uno de sus *figurines* más conocidos. Resulta difícil diferenciar cuánto había de pose y cuánto de adaptación a los modos españoles.

John Frederick Lewis (1805-1876) viajó por España entre 1832 y 1834, alojándose en la casa sevillana de los Ford durante el invierno de 1832 y la primavera de 1833. En aquellas semanas trató con los pintores sevillanos y vio sus pinturas al igual que estos las suyas. Cuando retornó a Inglaterra dio a conocer los resultados de su viaje en libros con litografías.¹² Entre las 25 estampas que recoge su libro al menos tres pertenecen a Sevilla: «Plaza de San Francisco: the great square of Seville», «Spanish Ladies: habited in the Maja dress of Andalusia. Sketched at Seville» y «A Girl of Seville». Lewis sabía buscar rincones pintorescos y construir vistas con atractivas perspectivas que daban realce y profundidad a los cuadros. Fueron muy imitadas. Las otras dos son muestras de las mujeres andaluzas que se estaban poniendo de moda.

En la manera de interpretar a la mujer andaluza el pintor británico no hay que excluir la influencia de las pinturas de *figurines* populares de majas y cigarreras en las que tan brillante se mostraba José Bécquer, actualizando los tipos y enriqueciendo su interpretación con trajes y

¹¹ En B. FORD, ob. cit., 18

¹² LEWIS, John Frederick: *Lewis' Sketches of Spain & Spanish Character, made during his Tour in the Country in the Years 1833-1834. Drawn on Stone from his original Sketches entirely by himself.* Printed at C. Hullmandel 'Lithographic London. 1834. London. 1836.

mantillas que están muy cercanos a los del pintor británico en las litografías citadas, aunque no buscó su dimensión popular sino que enalteció a los modelos resaltando su belleza y distinción. Y destacando su intensa mirada o los rizos de sus peinados. Las mujeres *salerosas* de Sevilla contribuían ya a crear el prototipo de mujer española que cuajaría en *Carmen* (1845), de Merimée, luego consolidada en una versión más superficial pero más masiva por Bizet en su ópera homónima en 1875. En el límite de la *espagnolade*. Pero antes de alcanzar estas formulaciones pululaba el tipo por la pintura y la literatura costumbristas confluyendo en él elementos que se repartían todavía entre majas, cigarreras y gitanas. Eran interpretadas por pintores y escritores viajeros proyectando en ellas sus ensoñaciones a la vez que las retrataban con el pincel o la pluma y trataban de explicarlas. El mero análisis de un rasgo de estos tipos – los rizos, por ejemplo- se convertía en motivo de complejas especulaciones.

David Roberts vino a España siguiendo los pasos de pintores amigos suyos como David Wilkie o John Frederick Lewis. De Andalucía, David Roberts conoció Córdoba, Granada, Gibraltar y Cádiz, pasando luego por Jerez a Sevilla, adonde llegó en mayo de 1833, permaneciendo en la ciudad hasta finales de septiembre. Roberts fue acogido en el círculo de Julian Williams y los jóvenes pintores siguieron con gran interés su trabajo. Su llegada a Sevilla fue un verdadero soplo de aire nuevo para los pintores sevillanos. En una carta explicaba a su corresponsal Mr. Williams que el Sr. Williams le había puesto en contacto con los pintores:

Él me ha presentado a algunos de los pintores sevillanos quienes, desgraciadamente, se hallan muy lejos de alcanzar la brillantez de sus paisanos, Velázquez o Murillo, pero que no obstante son personas muy agradables. Sienten gran curiosidad por ver pintar a un inglés, sobre todo después de quedar asombrados por las dotes de Lewis, pues su desconocimiento de las diferentes técnicas pictóricas es manifiesto, diría incluso que están a la altura de los moros de Berbería. Me ofrecieron lápices de colores, y he pintado pequeños cuadros, así como el fondo de un retrato de cuerpo entero. Desconocen por completo la técnicas del difuminado y del barnizado, y en cuanto a los efectos de la perspectiva y las sombras –la verdadera esencia del Arte con mayúscula–, siento decirle que para ellos, es algo que está más allá de lo comprensible, pero aun así muestran deseos sinceros de aprender.¹³

En Sevilla, David Roberts trabajó como paisajista ante la atenta mirada de estos jóvenes, pintando cuadros como «El Guadalquivir y la Torre del Oro» (Museo del Prado). Con su peculiar

¹³ ROBERTS, David: *Picturesque Sketches in Spain. Taken during the years 1832-1833*. Hodgson & Graves. London. 1837. GIMÉNEZ CRUZ, Antonio: *La España pintoresca de David Roberts. El viaje y los grabados del pintor*. Universidad de Málaga. Servicio de Publicaciones. Málaga. 2004, p. 289.

concepción teatral de la pintura aprendida y perfeccionada durante sus años de pintor escenógrafo, variaba el emplazamiento de los edificios para resaltar su carácter pintoresco. Pintó otros cuadros más pequeños para particulares sobre la Giralda vista desde calles cercanas. Realizaba también bocetos que guardó en su cartera y que utilizó en la creación de cuadros, grabados y litografías que iban a inundar Europa con sus imágenes de España.

Visitó las ruinas de Itálica y Carmona; estuvo invitado en la casa de campo que Julian Williams tenía en Alcalá de Guadaira y de esta población pintó una conocida vista, «El castillo de Alcalá de Guadaira» (Museo del Prado), de llamativo efectismo lumínico y que iba a ser muy imitado en paisajes con ríos o lagos al igual que sus vistas del Guadalquivir a su paso por Sevilla con la Torre del Oro destacándose en la ribera. Emprendió también dos cuadros más ambiciosos, el primero, «El interior de la catedral de Sevilla durante la ceremonia del Corpus Christi» (Abadía de Downside), quedando prendado de su majestuosidad y de los bailes de los seises.¹⁴

Jenaro Pérez Villaamil, Antonio María Esquivel o José Gutiérrez de la Vega cuando se desplazaron a Madrid se convirtieron en propagandistas de la pintura que se cultivaba en Sevilla. Estos pintores impulsaron en la capital el gusto por la pintura que se iba imponiendo en el Sur y reforzaron hábitos de los pintores que hasta entonces no parece fueran muy habituales en Madrid. La figura del pintor viajero adquirió una relevancia antes ignorada, dando lugar a manifestaciones artísticas importantes tanto plásticas como literarias o mixtas. De especial relevancia es por el protagonismo de Pérez Villaamil y de José Bécquer en su ilustración *La España Artística y Monumental* sobre la que vuelvo más adelante.

José Bécquer participaba en todos los ámbitos culturales de su ciudad: exposiciones en el Liceo, publicaciones ilustradas y otras empresas artísticas. La demanda de obras del pintor era tal que llegó a encargar a alumnos de su taller cuadros, que después él retocaba y vendía como propios. Otros cuadros encontraban acomodo a través del establecimiento litográfico que regentaba Vicente Mamerto Casajús con quien mantuvo una estrecha relación comercial que les condujo a introducir en Sevilla el arte litográfico. Y tuvo también un representante comercial en Cádiz.

¹⁴ Así aparecen ya en *The Tourist in Spain. Andalusia* (London, Robert Jennings and Co. Cheapside, 1836) de Thomas Roscoe, que contiene varias vistas de Sevilla: «Plaza Real and procession of the Corpus Christi at Seville», «Seville from the Cruz del Campo», «Moorish tower at Seville called the Giralda», «Entrance to the court of the orange trees», «Entrance to the hall of Ambassadors. Alcazar at Seville», «The golden tower. Seville» y «Ruins of the ancient city of Itálica».

Alguno de los clientes gaditanos de José Bécquer alcanzó singular relevancia. Es el caso de Frank Hall Standish (1799-1841) perteneciente a una antigua familia de Durham, notable viajero y comerciante, que había recorrido buena parte de Europa hasta que se afincó en Cádiz. Reunió una importante colección de arte, que legó al morir junto con su biblioteca a Louis Philippe cuando estaba formando su *galería española* ya que admiraba la tradición cultural francesa. Acudía a la tertulia sevillana de Julian Williams y recogió sus recuerdos en *Seville and its Vicinity* (1840), que ha sido traducido y editado parcialmente como *Sevilla revisitada* (1996).¹⁵ Mr Standish mantuvo una continuada relación comercial con José Bécquer quien anota con reiteración su nombre en su *Libro de cuentas* como «Standis», «Standhis» o «Standish». Le encargó varias obras, tanto copias de Murillo o Zurbarán como nuevas.

En el inventario de la colección de pintura de Standish añadida al Museo español en 1842 que recoge Ilse Hempel Lipschutz son otros cuadros los que figuran formando uno de los lotes más importantes de los que se llegaron a reunir de José Bécquer –cuyo nombre, no obstante, aparece confundido como «Jean»–, pero hoy ilocalizados tras pasar a formar parte de la galería española de Louis Philippe, que esta fue subastada en Londres.¹⁶ Ignoramos el destino de estas pinturas, cuyas composiciones cabe imaginar por aproximación dado que, con su tendencia a repetir temas y elementos compositivos, espejean con otros cuadros localizados del pintor.

De José Bécquer lo más difundido en Europa y lo que más influyó en la conformación de una imagen pintoresca de Andalucía fue la pintura de tipos y cuadros de costumbres populares donde integraba estos tipos en composiciones narrativas. Antonio Reina Palazón destacó ya el limitado repertorio de imágenes de aquella pintura y cómo algunas de ellas –ligadas a lo que dio en llamarse «el andalucismo»–, tuvieron una especial fuerza de gravedad iconográfica de manera que se puede realizar un inventario de tipos y escenas que resulta bastante común en los distintos pintores sin que esto vaya en menoscabo de sus personalidades singulares.¹⁷ Los *figurines* de don José ofrecen un catálogo significativo de tipos andaluces con su despliegue de

¹⁵ STANDISH, Franck Hall: *Seville and its Vicinity*. London.1840. Traducido y editado como *Sevilla revisitada*. Caja San Fernando. Sevilla. 1996. Traducción de F. Hidalgo y E. Miro.

¹⁶ LIPSCHUTZ, Ilse Hempel: *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge (Mas.), 1972. Existe traducción española: *La pintura española y los románticos franceses*. Taurus. Madrid. 1988, p. 266. BATICLE Jeannine y MARINA, Cristina: *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre*. Paris. 1981.

¹⁷ REINA PALAZÓN, Antonio: *La pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*. Universidad de Sevilla. Sevilla. 1979.

majos, *bailaores* y guitarristas, cigarreras, gentes marginales como bandidos, contrabandistas, mendigos y músicos ciegos. Y otro tanto sucede con sus cuadros de escenas costumbristas donde comparecen oficios ligados a la vida urbana o a las celebraciones festivas: lavanderas, buñoleras o castañeras o vendedores de agua.

Con ellos componían los pintores sus cuadros al igual que los escritores costumbristas sus escenas, aplicados unos y otros a representar hipotéticas esencias populares. La literatura y la pintura costumbristas dieron lugar a un discurso complementario que afirmaba la singularidad castiza andaluza frente a las tendencias niveladoras de la modernidad. A la larga, este casticismo se identificó desde fuera de España con «lo español». Juntas compusieron una imagen amable de un país que paradójicamente vivía en extrema inestabilidad ejerciendo una función balsámica de las tensiones y de los conflictos surgidos por la profunda reestructuración social que siguió a la extinción del antiguo régimen. La pintura de José Bécquer ofrece una de las muestras mejores y más completas de este discurso y no en vano sirvió para ilustrar en más de una ocasión textos como los de Serafín Estébanez Calderón que definieron el casticismo del que hablamos. No obstante, no se deben recalcar excesivamente los aspectos amables de aquella pintura ya que a la postre no deja de testimoniar la dureza de la vida diaria de las clases populares, denuncia lacras como la mendicidad o en más de una ocasión detrás de la representación de majos y majas se traslucen un erotismo y hasta una promiscuidad que no debía dejar indiferentes a los espectadores.

Los álbumes de dibujo del pintor ofrecen indicios de la familiaridad con que en la casa de los Bécquer se vivía la dedicación a la pintura y también a la música populares. Los cuadros costumbristas que presentaban grupos de personajes andaluces ocupados en el cante o en el baile fueron habituales. Tenían demanda y don José frecuentó el tema. Cuantas más modulaciones obtuviera el pintor en sus cuadros combinando tipos y situaciones mayor atractivo ofrecían a los clientes y resulta natural que dieran lugar en los álbumes a tanteos de cuadros que dan lugar a un repertorio de temas y sucesivas variaciones. Eran conocidos y apreciados tocadores y tocadoras de guitarra jaleados por otros personajes. Sus álbumes recogen bocetos de cuadros de esta temática. Estos apuntes no necesariamente hay que suponerlos tomados en lugares donde se ofrecían espectáculos de baile y cante, sino que bien pudieron ser realizados en alguna casa particular. En la tertulia de Julian Williams era habitual que sus hijas cantaran y bailaran en obsequio de quienes la frecuentaban.

La inmersión de los visitantes extranjeros en «lo andaluz» resultaba intensa y constante y comprendía desde estos improvisados actos íntimos hasta la asistencia a locales acreditados en ventas y aguaduchos o en casas particulares del barrio de Triana, la participación en las ferias de Mairena o Santiponce. El acercamiento mimético era tal que estuvo de moda vestirse como los personajes populares. Dauzats anotó en su *carpet* con entusiasmo el regalo de uno de estos trajes que le hizo Pharamond Blanchard: «il me donne un costume de majo délicieux.»¹⁸ En la feria de Mairena de 1837, tras visitar Alcalá de Guadaíra, se encontraron Mr. Standish, el barón Taylor y Dauzats. Probablemente iban vestidos de majos para mezclarse y confundirse con los paisanos andaluces tal como había hecho Richard Ford antes que ellos. Cuando Estébanez Calderón describió «La feria de Mairena» no hacía simple literatura al afirmar que

Allí un levitín o el frac más elegante de Borrel o Utrilla fueran un escándalo, una anomalía. Allí en los hombres (las mujeres, reinas absolutas) es obligatorio vestir aquel traje airoso, propio y al uso de la tierra. Los ingleses y otros extranjeros que vienen a visitar la feria desde Gibraltar y Cádiz son los primeros en someterse a tal costumbre; si alguno al llegar a Mairena no viene preparado en su recámara con el vestido andaluz, compra inmediatamente un calañés, y con su bota y fraque de Londres se lo cala (¡qué cosa tan cuca!) y va gravemente paseando, como si fuese de todo punto atildado a lo andaluz y la majeza.¹⁹

En otros casos las actividades festivas dan lugar a tipos y escenas relacionadas con la vida cotidiana y con los oficios callejeros. Voy a presentar alguno de estos cuadros cuyo origen rastree en mi libro en los álbumes y en el *Libro de cuentas*. En una colección particular se conservan «Escribano de portal» y «Zapatero de portal».

«Escribano de portal», que es como se ha dado en llamar al cuadro localizado sobre el tipo del *memorialista*, presenta un grupo de personajes en un interior: una familia (madre, dos niños) dicta una carta al escribano, que plumea con parsimonia el encargo de espaldas al espectador. En primer plano y también de espaldas, un calesero mira la escena mientras otro dormita. La profundidad se logra contrastando las luces de este primer plano con las luces doradas que llenan la escena principal. Técnica muy murillesca con blancos, marrones y amarillos en los vestidos. Todo gira alrededor de esa carta cuyo contenido desconocemos pero

¹⁸ GUINARD, ob. cit., p. 227.

¹⁹ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín: «La Feria de Mairena» y «Un baile en Triana», en *Vida y obra de D. Serafín Estébanez Calderón, El Solitario*. Atlas (Biblioteca de Autores Españoles). Madrid. 1955. Edición, prólogo y notas de Jorge Campos.

que atrapa la atención de los circunstantes y de los espectadores que nos introducimos en el cuadro como verdaderos *voyeurs*. Los personajes están ensimismados en sus acciones. El asunto de los *memorialistas* fue grato también a los escritores costumbristas constituyendo uno de los primeros tipos recogidos en la colección de *Los españoles pintados por sí mismos*, *pintados* con su pluma por Antonio García Gutiérrez: «El escribiente memorialista»²⁰

«Zapatero de portal» representa a una mujer probándose un zapato observada por el zapatero y algunos caleseros que departen en agradable tertulia. El efecto de profundidad se consigue mediante la colocación de una columna en sombras en el primer plano y la diferenciación de otras estancias con muros. Resulta otra vez clave la iluminación y la tendencia al murillismo en el tratamiento de las telas blancas y en general las luces. Martínez Villergas pergeñó en un irónico artículo en verso las venturas y desventuras de los caleseros madrileños fácilmente extrapolables a los sevillanos, siempre a la búsqueda de clientes, tratando de exprimir a los viajeros ingenuos al ajustar los precios de los recorridos, presumiendo de sus saberes sobre los monumentos del recorrido, contrabandeando y, en definitiva, malviviendo de un oficio que estaba destinado si no a desaparecer a quedar reducido al servicio de visitantes de las ciudades predispuestos a la ensoñación pintoresca.²¹

También el tema del zapatero de portal contaba con una tradición propia anterior al ser un oficio popular. La escena no está exenta de malicia al mostrar una mujer una parte de su pierna. Para las recatadas costumbres españolas la simple imagen de una mujer mostrando la parte inferior de su pierna al calzarse se cargaba de connotaciones eróticas. Goya contribuyó a darle un intenso carácter satírico en sus *Caprichos* explotando con contundencia una situación análoga en su capricho 17: «Bien tirada está». La escena representa a una joven mujer estirándose su media con la pierna descubierta por encima de la rodilla ante la atenta mirada de su celestina. La frase tiene un doble sentido: la media está bien tirada o estirada, pero el comentario satírico se refiere más bien a que la joven mujer está tirada, prostituida. En la literatura costumbrista continuaban vivos estos tipos celestinescos –recuérdese el artículo de Estébanez Calderón «La Celestina» en *Los españoles pintados por sí mismos*– y también la atávica curiosidad por ver las piernas a las mujeres.

²⁰ GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio: «El escribiente memorialista», en *Los españoles pintados por sí mismos*. Gaspar y Roig eds. Madrid. 1851, pp. 20-22.

²¹ MARTÍNEZ VILLERGAS, Juan: «El calesero», *Los españoles pintados por sí mismos*, ob. cit., pp. 138-142.

La vida diaria daba lugar a interesantes asuntos de cuadros. El abastecimiento de agua resultaba una ocupación continuada e inevitable en las poblaciones y dio lugar en consecuencia en el mobiliario urbano a fuentes y a tipos característicos como el aguador o a otras escenas relacionadas con el transporte y la venta del agua, o con las lavanderas. El *Libro de cuentas* menciona cuadros de estos asuntos. Voy a mostrar algunos cuadros:

«Las lavanderas» sintetiza esta visión amable de tan dura profesión. En un modesto patio de vecinos una joven mujer –que ocupa el centro de la composición– está haciendo su modesta colada observada por un majo embozado. Completan la composición otras dos mujeres –una sentada y la otra sacando agua de un pozo–, y en la parte izquierda otra pareja de personajes: un calesero requebrando a una mujer.

Manuel Bretón de los Herreros iba a ser unos pocos años después el encargado de perfilar el tipo de «La lavandera» en *Los españoles pintados por sí mismos*. Llamaba la atención sobre la dureza de un oficio con el que malvivían numerosas mujeres humildes, que atendían las necesidades higiénicas del vestido propias y las de las clases medias urbanas. Se refería a las lavanderas madrileñas y de refilón a las vascas pero no resulta violento extrapolar sus consideraciones a las lavanderas sevillanas que se agolpaban en las márgenes del Guadalquivir con sus sacas de ropa y sus baldes o como en el cuadro de José Bécquer, en los patios de vecindad.²²

Forma pareja este cuadro con otro del mismo formato que nos devuelve a las escenas callejeras y a las ferias: «La buñolera». Esta vez ocupa el centro del cuadro la buñolera sentada junto a su horno, que aviva un niño con un fuelle. Fríe sus buñuelos en una sartén ante la atenta mirada de un majo y de un hombre que pesa en una balanza buñuelos. La anónima calle adquiere sentido y significación gracias a algunos detalles arquitectónicos del fondo, en particular las grandes columnas de la Alameda de Hércules sevillana vistas en la lejanía.

Los álbumes son un verdadero inventario de escenas que semejan arrancadas de la vida cotidiana callejeando por las calles de Sevilla, Cádiz y otras localidades andaluzas cercanas pero no puedo detenerme más en ellos sino tan solo puntear algunos temas como las ferias para recuperar el asunto central de este recorrido: la contribución de José Bécquer a la imagen europea de Andalucía. Su mejor formulación es «La feria de Mairena», litografía de *La España Artística y Monumental*, que se editó acompañada del artículo homónimo de Estébanez Calderón. La composición definitiva es compleja y ambiciosa, integradora de elementos que en

²² Manuel Bretón de los Herreros, «La lavandera», en *Los españoles pintados por sí mismos* ob. cit., pp. 90-94.

otras piezas andaban sueltas. En la parte izquierda es destacada una vendedora de rosquillas o buñuelos y en la derecha equilibrando la disposición de personajes en el cuadro un puesto aún más modesto y sin parasol también de venta de este producto. En el centro del cuadro, una pareja con vestido tradicional se pavonea y, un poco más atrás, otra montada a caballo que también permite objetivar trajes y costumbres en medio del tráfago de la feria. Es plausible, que Estébanez Calderón escribiera su artículo costumbrista teniendo a la vista la imagen de José Bécquer a quien había tratado en el Liceo Sevillano. El artículo de *El Solitario* fue muy celebrado siendo reproducido de inmediato en distintas publicaciones periódicas con lo que contribuyó a afianzar la imagen romántica castiza de Andalucía. Lo difundió el mismo año 1842 el *Semanario Pintoresco Español* y, en dos entregas los días 7 y 8 de mayo de 1843, volvía a incluirlo la *Revista de Teatros*.

Estas imágenes nos sitúan en un tiempo nuevo en cuanto a sus posibilidades de difusión y que es fundamental para el asunto que trato: gracias a su reproducción mecánica llegaban a los rincones más insospechados. José Bécquer fue un pionero también con su obra gráfica. Recibió encargos como dibujante para la elaboración de algunas de las obras, que más contribuyeron a acuñar la *imagen romántica de España*. Ya no se trataba de *figurines* hechos uno a uno según un catálogo sino de la posibilidad de reproducciones masivas gracias a la estampación litográfica.

El *Libro de cuentas* proporciona datos muy valiosos para dilucidar su contribución en este aspecto. En su página nueve hallamos una relación de «Dibujos que he hecho litografías». Y aún hay otra página –la undécima-, que ayuda a precisar más todavía estos aspectos de la producción gráfica del pintor, en concreto la relación de «Cuentas con Dn. Vicente M. Casajús que he de abonar en obras» y que eran consecuencia de la compra del carruaje y de las guarniciones correspondientes realizada en 1837 por valor de 2500 reales el primero y 200 las otras. Saldó la deuda con una remesa de «Obras que le he entregado por cuenta de su valor» muchas de las cuales fueron litografiadas. Queda aclarado como adquirió y pagó su carruaje don José, pero también algo más importante aquí: el origen de sus litografías para el *Álbum sevillano* y la realización de otras litografías para el establecimiento de Casajús que desde los primeros



meses de su apertura contribuyó a la difusión de algunos temas tópicos de la pintura local, en particular con versiones litográficas de *figurines*.²³

Estos datos obligan a adelantar las fechas en que la litografía se introdujo en Sevilla que la crítica sitúa en 1838 coincidiendo con la aparición del *Álbum sevillano*, de Vicente Mamerto Casajús, cuyas trece litografías consideró Yáñez Polo las primeras realizadas en Sevilla. Antes de esta publicación existieron otras. Vicente Mamerto Casajús puso a punto su litografía en 1836 y tras los primeros tanteos dibujó la portada de su álbum, la catedral y otros asuntos. Simultáneamente escogió dibujos inéditos de José Bécquer, Antonio María Esquivel y algún otro pintor alusivos a Sevilla, sus trajes y sus costumbres. Eran las bases de su álbum sevillano, que culminó abierto ya su establecimiento litográfico en la calle Sierpes, número 30, en 1837.²⁴ El establecimiento no duró mucho tiempo, pero realizó obras como el *Álbum sevillano*, libro editado y agotado en 1838, aunque apareció en agosto. Una mezcla de textos de diferentes autores sobre la ciudad y láminas de diferentes artistas: «Torre árabe de la catedral», y «Entrada al Salón de Embajadores», por Adrien Dauzats. También, «Puerta del Perdón» y «Plaza de San Andrés con vista del Postigo del Aceyte», por Pharamond Blanchard. De este mismo pintor dos composiciones costumbristas: «A la salud de V.» (Sevilla 1836). Un hombre vestido al modo tradicional levanta su vaso brindando. Está tomado como pretexto para mostrar todos los elementos del traje andaluz. Y «Una carta de recomendación» (Sevilla, 1837). La escena presenta a un hombre con sus alforjas y catite, que espera a que otro personaje, colocado tras un mostrador y vestido a la moderna, termine la lectura de la carta de recomendación que le ha entregado.

Hay otras vistas, realizadas sobre dibujos de artistas sevillanos: «Puerta de la Carne», de Joaquín Bécquer, recoge el monumento realizando su empaque arquitectónico y situando a su pie pequeñas escenas costumbristas: tenduchos y grupos de personajes. Y «Torre de Don Fadrique con vista de la huerta de S. Clara», por Antonio Bejarano. Ocupa el centro de la composición esta torre y se completa el cuadro con algunas monjas recogiendo verduras en el huerto de su convento.

²³ *Álbum Sevillano. Colección de vistas y de trajes de costumbres andaluzas*. Publicado por Vicente M. Casajús. Imprenta de El Sevillano, Sevilla, 1838. Un cuaderno en folio. Se compone de una advertencia del editor, V. M. Casajús, y a continuación 12 litografías sin numerar.

YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel: *V. M. Casajús, introductor de la litografía y el daguerrotipo en Sevilla*. Sociedad de Historia de la Fotografía Española. Sevilla. 1987, pp. 31 y ss.

También tipos costumbristas. De Antonio María Esquivel, pintado en 1836, «¿Quiere Vd. que lo moje?», Una mujer joven inclinada sostiene un cubo. Es un pretexto para pintar un traje andaluz femenino. Los textos seleccionados por el editor trataban, además, de darle cierto tono picaresco a la estampa.

Y de José Bécquer: «Señora con saya y mantilla» (1838). Una joven mujer vestida de esta guisa para asistir a los oficios religiosos. Es otra muestra de los trajes andaluces. Además, «Majo de feria», que ofrece el tipo y la pose que aplicará al conocido retrato de Ford en la feria de Mairena y que era muy convencional en la pintura costumbrista de tipos. Y «¿No oye Vd. que no?», que representa a una joven mujer con mantilla y vestida de gala, que responde así a los requiebros de alguien que queda fuera de la escena.

El *Álbum sevillano* buscaba difundir entre el público los aspectos pintorescos de la ciudad y de sus tipos. Estas litografías ofrecen en realidad claves fundamentales de la introducción del arte litográfico en Sevilla en el que jugaron un papel fundamental Adrien Dauzats como Pharamond Blanchard. Cuando estuvieron en Sevilla eran experimentados pintores litógrafos. Dauzats desde finales de los años veinte había convertido la litografía en una de sus principales ocupaciones.²⁵ Y Blanchard fue uno de los primeros pintores litógrafos que se instalaron en Madrid cuando José de Madrazo reclutó el equipo de litógrafos que debían reproducir los cuadros de la Colección Real que no tardaría en constituir el Museo del Prado en el Real Establecimiento Litográfico.²⁶ Su colaboración con el barón Taylor tuvo que ver con la realización de litografías para sus célebres *Voyages pittoresques* que les llevaron a viajar por toda Francia y diversos países, incluida España sobre la que publicó un desigual *Voyage pittoresque en Espagne*. Y en España, Blanchard colaboró en publicaciones tan importantes para la introducción y difusión del arte litográfico en la península como *El Artista*. Los *carnets de voyage* de Dauzats relativos a su estancia de octubre de 1836 a abril de 1837 en Sevilla contienen anotaciones sobre su relación con Casajús que permiten precisar la creación de sus estampas.

Conociendo la estrecha relación que existía entre José Bécquer y Vicente Mamerto Casajús es fácil adivinar que cambiaron impresiones sobre el arte litográfico con Dauzats y con Blanchard, además de coincidir en el *Álbum sevillano*. Y no sólo ellos, sino otros pintores cercanos: su primo Joaquín, Antonio María Esquivel y Antonio Bejarano. Desaparecido José ellos

²⁵ GUINARD, ob. cit., pp. 47 y ss.

²⁶ GUINARD, ob. cit., pp. 85-86.

continuaron colaborando en libros de viajes ilustrados, sumándose también ya en 1844 su discípulo Eduardo Cano en *Sevilla pintoresca*, de José Amador de los Ríos. José Bécquer había descubierto la nueva técnica y se aplicaba a practicarla cuanto podía como se deduce de sus listados de dibujos. Se encuentran por ello imágenes basadas en dibujos suyos en obras de diferente alcance y en el futuro se podrá ir precisando más esta actividad suya pues también otros establecimientos litográficos como el de la *Revista Médica* de Cádiz editaron litografías sobre dibujos suyos.

En *La lira andaluza* (Sevilla, 1838), una temprana antología de poesía romántica sevillana publicada en dos entregas en 1838 y que formaba parte de las actividades destinadas a que Sevilla recuperara su antiguo esplendor artístico, José y Joaquín Domínguez Bécquer incluyeron tres litografías.²⁷ La más vistosa, titulada «Vista de la Catedral de Sevilla desde el patio de los Naranjos» sobre dibujo de los dos artistas, resaltando el pintoresco lugar que combina el agradable rincón de jardín con la incomparable arquitectura de la Giralda. convirtieron en sauces llorones los naranjos del patio, acaso para dotar de un carácter romántico melancólico al paraje. No exageraron con todo sus ramas colgantes ni su tamaño.

La contribución más importante de José Bécquer a esta literatura pintoresca, con todo, se encuentra en la célebre obra dirigida en su parte gráfica por Jenaro Pérez Villaamil *La España Artística y Monumental*. Fue una de las obras más singulares de aquellos años por su ambición artística y editorial.²⁸ Colaboraron en su ilustración: Cosme Algarra, José Bécquer, Valentín Carderera, Blas Crespo, Antonio María Esquivel, Vicente López, Federico Madrazo, Cecilio Pizarro, Jenaro Pérez Villaamil, Doña Rosario Weis (que fue de niña con Goya a Burdeos). Dirigieron la obra: Pérez Villaamil en lo referente a lo plástico y Patricio de la Escosura que se encargó de los textos. Suponía un empeño editorial importante y necesitaba un soporte económico cuantioso, que fue aportado por el banquero Remisa.

Pérez Villaamil ya trabajaba en el proyecto en 1840 y es probable que en 1839 el proyecto estuviera en marcha, ya que don José murió en enero de 1841 y, sin embargo, se incluyeron cinco litografías sobre dibujos suyos que debían haber quedado realizados tiempo antes. La parte costumbrista del libro se limita a las cinco colaboraciones de don José que se

²⁷ TENORIO, Miguel ed.: *La lira andaluza*, colección de poesías contemporáneas por D. Miguel Tenorio. Imprenta El Sevillano, calle de las Sierpes nº 30. Sevilla. 1838. En dos entregas.

²⁸ ARIAS ANGLÉS, Enrique: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. CSIC. Madrid.1986.

encuentran en el tomo primero de la obra: «El viático», «Una misa», «La feria de Mairena», «Un baile de gitanos» y «Ladrones en una venta».²⁹

El *Libro de cuentas* permite conocer el origen de estas litografías. El 20 de junio de 1840 José Bécquer apuntó el encargo con precisión. «La feria de Mairena» y «Un baile en Triana» o «Un baile de gitanos», litografiadas por Bayot, ilustran sendos artículos de costumbres de Estébanez Calderón que firma con su seudónimo seguido de («Don Serafin Calderón»). Estos cuadros de costumbres fueron retomados en 1847 en *Escenas andaluzas* con ilustraciones bien inferiores, aunque son las más difundidas. En la feria de Mairena, que se celebraba a finales de abril veía Estébanez Calderón una precursora de la de Ronda, la más rica de todas las ferias andaluzas entonces. La contemplaba como un vistoso espectáculo, invitando a los lectores a mirarla a través de su pluma. El artículo es la narración encomiástica de su visita a la feria tras cantar las bellezas del viaje desde Sevilla y las glorias históricas de Mairena. La feria era para él una manifestación de la vida popular: «El refinamiento de la civilización no ejerce allí su odiosa y exclusiva tiranía; todos disfrutan; los goces, la holgura son allí el patrimonio de la muchedumbre, porque están al alcance de todos.»³⁰ En la feria «se compendia, cifra y encierra toda la Andalucía, su ser, su vida, su espíritu, su quinta esencia. (...) En ti, Mairena, es donde se fija cada año el uso que ha de regir, los adornos que más han de privar, el corte que han de tener las diversas partes y aditamentos del traje andaluz.»³¹

Hasta tal punto era así, que hasta los extranjeros venidos a la feria se vestían a la andaluza como queda dicho y Mairena dictaba las normas de la moda tradicional en el vestido y en el adorno de los caballos. Una pareja formada por Basilisa y un buen mozo en su caballo enjaezado le sirven al final para ejemplificar el donaire y la gracia antes de concluir que «Mairena será siempre la universidad de los trajes y costumbres de Andalucía en toda su pureza, sin mezcla ni arrendajos de vestimentas ni de usos advenedizos de allende el mar, ni allende los Pirineos.»³² Con este artículo Estébanez Calderón realizó una contribución

²⁹ *La España Artística y Monumental, vistas y descripciones de los sitios y monumentos más notables de España*. Paris chez A. Hauser, Bouar. des Italiens, 11, Imp. Lemercier, Bernad et Cie. À Paris. 1842, 1844, 1850. (3 Tomos) Folio máximo. La obra completa consta de 144 grandes estampas litografiadas en París por los originales de Jenaro Pérez Villaamil. Aunque la mayor parte de las estampas están hechas sobre dibujos originales de J. Pérez Villaamil, este utilizó en algunas de ellas dibujos de otros artistas, entre ellos José D. Bécquer.

³⁰ Estébanez Calderón, ob. cit., 162.

³¹ Estébanez Calderón, ob. cit., 162.

³² Estébanez Calderón, ob. cit., p. 164.

fundamental en la fijación de la imagen tópica de Andalucía. Escribía así no por provincianismo – acababa de volver de un viaje europeo y era hombre de cultura cosmopolita– sino por convencimiento castizo que le llevaba a defender las costumbres españolas frente a los procesos niveladores de la modernidad.

En «Un baile en Triana», Estébanez Calderón abordó la explicación del baile andaluz desde los mismos planteamientos casticistas y con un elogio de la mujer andaluza:

En Andalucía no hay baile sin el movimiento de los brazos, sin el donaire y provocaciones picantes de todo el cuerpo, sin la ágil soltura del talle, sin los quiebras de cintura y sin lo vivo y lo ardiente del compás, haciendo contraste con los dormidos y remansos de los cernidos, desmayos y suspensiones. El batir de los pies, sus primores, sus campanelas, sus juegos, giros y demás menudencias, es como accesorio al baile andaluz y no forman, como en la danza, la parte principal. *La Gallarda*, el *Bran de Inglaterra*, la *Pavana*, la *Haya* y otras danzas antiguas españolas, fundaban sólo su vistosidad y realce en la primera soltura y batir de los pies, y en el aire y galanía del pasear la persona.³³

Sevilla era para él el taller donde se refundían los bailes antiguos en otros nuevos y «Saliendo un baile de la escuela de Sevilla, como de un crisol, puro y vestido a la andaluza, pronto se deja conocer, y es admitido desde Tarifa a Almería, y desde Córdoba a Málaga y Ronda.»³⁴ Y ensayaba después una clasificación de los bailes y sus peculiaridades de ejecución antes de describir una fiesta en Triana donde participaban *El Planeta*, el *Fillo*, Juan de Dios, María de las Nieves, *La Perla* con su amante *el Jerezano* y otras notabilidades de canto y de baile. La descripción del festejo ocupa el resto del artículo.

La España Artística y Monumental tuvo una notable difusión entre gentes de prestigio y ayudó a conformar la visión romántica europea de España. Los dibujos de tipos y escenas andaluces de José Bécquer habían alcanzado gran prestigio y se difundían acompañando tanto a textos españoles como escritos en otras lenguas. Se comprueba siguiendo el devenir de las litografías de *La España Artística y Monumental*. En 1864, Emile Guimet publicó *L'Espagne. Lettres familières* donde narraba como tantos otros viajeros extranjeros en una serie de cartas su

³³ Estébanez Calderón, ob. cit., 223.

³⁴ Estébanez Calderón, ob. cit., 223.

experiencia de viaje por nuestro país.³⁵ El libro mantiene el gran formato y la suntuosa presentación de *La España Artística y Monumental*. Se utilizó un tercio de las imágenes de la obra anterior, pero se mantuvieron las de José Bécquer. Se les otorgaba el interés de representar genuinamente las costumbres populares de la Andalucía más castiza.

Nunca durante aquellos años habían dejado de repetirse las ediciones de aquellas imágenes o las de otras inspiradas en ellas. En los libros europeos que incluyeron litografías basadas en dibujos de José Bécquer se intuye que fue su prestigio internacional lo que motivó el encargo de estampas basadas en ellos y utilizando piezas procedentes del muestrario de *figurines* que ofrecía a sus clientes.

M. B. Honan en *The Andalusian Annual for 1837* (Londres, 1836), incluye ya una docena de litografías iluminadas que realizó M. Gauci sobre dibujos de José Bécquer.³⁶ Las imágenes nos devuelven a los *figurines* de José Bécquer, estando bien representados el bandido –dos versiones: «The Bandit» y «The Bandit»–, el contrabandista: «The Contrabandist». El mundo marginal y aventurero andaluz quedaba así evocado.

Los trajes y tipos populares de majos y majas están representados por «The Andalusian Peasant» y algunos tipos femeninos: «La Hermosa Rafaella» y «La Rosa», que responden a grandes rasgos al tipo de la maja. El mundo femenino lo amplían «Doña Mariana Quintana», vestida con teja y un retrato de la actriz «Matilda Diez», es decir, Matilde Díez, que se encontraba en aquellos años en un momento ascendente de su carrera. Y completan esta representación del mundo femenino andaluz sendas figuras femeninas sentadas y con guitarras: «The Andalusian Maid»y «The Betrothed».

Un lugar aparte ocupa «The Matador», estampa que ofrece un torero en posición de entrar a matar. En esta obra tenían más peso todavía algunos tipos que hemos tenido ocasión de repasar que no el de los toros que iban a ser mucho más representados por los litógrafos franceses al menos en otras dos colecciones de litografías a partir de sus estampas de tipos populares, las conocidas como series de Bulla y Devéria. La primera remite a la casa litográfica

³⁵ Emile Guimet en *L'Espagne. Lettres familières avec des post-scriptum en vers par Henri de Ribolles*, Paris, L. Cajani et Cie Editeurs. 7, rue de Calais, 1864. Tuvo una segunda edición en 1837 cambiando el título por el de *The Andalusian Skecht-Book*

³⁶ *The Andalusian Annual for 1837*. M. B. Honan. Londres, John Macrote, St. James Sq. Impreso por G. Hullmandell (1836). Folio. (Hay una segunda edición al año siguiente que cambia el título: *The Andalusian Skecht-Book*.) 12 litografiadas iluminadas sin numeración. Consta el autor: «José D. Bécquer, Sevilla, lo pinto» y el litógrafo: «M. Gauci Lithog.»

en que fueron publicadas formando una serie de *Costumes espagnoles*.³⁷ Son 12 litografías a dos tintas (generalmente iluminadas) numeradas del 1 al 12. Consta el autor: «José Bécquer pinto» y el litógrafo «Bayot dibujo».

Salvo la segunda, que constituye un retrato del torero Francisco Montes (1805-1851), conocido como «Paquiro», el resto contiene una selección de tipos y escenas andaluzes que hemos visto reiterados a lo largo de este estudio. El mundo del toreo y todo lo que lo rodeaba fue ganando terreno con el correr de los años en la conformación de la imagen romántica de España. Si en la serie inglesa de Honan da lugar a la estampa de «The Matador», aquí se ha preferido personalizarlo con un retrato del torero que representa el toreo romántico por excelencia. «Paquiro» había nacido en Chiclana (Cádiz), en 1805 falleciendo en la misma localidad en 1851 a consecuencia de las heridas recibidas en una corrida unos meses antes. En la estampa aparece vestido de luces –después de todo se trataba de una serie de trajes españoles– con su capote y rodeado de otros participantes en la lidia, tanto ayudantes como un picador visto de espaldas. La estampa es tanto un retrato como un figurín. El mundo del toreo se completa con la estampa sexta de la serie, «Picadores», que presenta a dos de estos de frente, ataviados con su traje de faena y apoyados en unos burladeros.

La mujer andaluza, a cuyo arquetipo tanto contribuyeron los dibujos del pintor, aparece representada en la colección en distintas estampas. En la primera, «Señoras andaluzas» posan de frente dos mujeres, una ataviada con mantilla y la otra con velo y teja, más popular la primera y más aristócrata la segunda. La estampa contrapone modelos aunque en ambos casos se resalta su belleza y su atractivo: talle esbelto, rostro despejado, actitud de modesto recogimiento, pero también los inevitables rizos que tanta literatura romántica produjeron.

Los tipos marginales están representados por el contrabandista, al que se dedican dos estampas: «Contrabandista Andaluz» y «Contrabandista Rondeño». En la primera, aunque el tipo se representa montado en su caballo, se mantienen algunos de los elementos constantes en su representación: la frontalidad, forzada para que puedan ser vistos su traje y su rostro patillado. Y como era habitual en las estampas del tipo, envuelto en su capa. El caballo no sólo era un útil de trabajo para estos contrabandistas, sino la prolongación misma del personaje. Cuidadosamente

³⁷ *Costumes espagnoles*. Paris, Bulla éditeur, rue Ticquetonne, 18 et à Cádiz chez Antoine Bulla. Impresa en el establecimiento de Lemercier en París (algunas litografías cambian de editor e impresor: La cita, nº 11: Paris S. Stampa fils, r. des Gds. Augustins, 1, Lith. Becquet frères. Son 12 litografías a dos tintas (generalmente iluminadas) numeradas del 1 al 12. Consta el autor: «José Bécquer pinto» y el litógrafo «Bayot dibujo».

enjaezados. La estampa «Contrabandista Rondeño» reúne a dos personajes que son variaciones del mismo tipo y que pertenecen más bien a la tradición de la presentación del bandido tanto en la escultura de barro como en los figurines de los pintores, incluido José Bécquer. Se mantiene la pose tradicional y se resalta el colorismo pintoresco de su vestimenta.

«Miqueletes» es la otra cara de la moneda de las estampas anteriores. Bandidos y contrabandistas eran perseguidos por las fuerzas del orden, representadas por estos militares. Se representa su uniforme. Los clientes extranjeros gustaron de estas escenas pintorescas que formaban también parte de su imaginario andaluz como tierra peligrosa, habitada por salteadores y por la que viajar tenía los ingredientes siempre de la aventura y el riesgo.

El tema del majismo está en la base de dos estampas: «La cita» y «Majos de feria». En ambas comparecen parejas de majos. La primera mantiene en el tratamiento de los tipos la pose convencional: el majo situado de frente y apoyado ligeramente sobre el mostrador de un aguaduco requiebra a la maja, que pasa engalanado su pelo con una rosa, pero envuelto su cuerpo hasta los pies con un oscuro vestido y cubierta con su mantilla. La pose del majo es idéntica a la que presenta el tipo en retratos como los realizados a Richard Ford y la de la maja a las recatadas majas de las aguadas del pintor.

Y al mundo festivo remite la estampa «Buñoleros andaluces», asunto sobre el que ya hemos dicho algo. En primer plano, la buñolera fríe buñuelos con su sartén y el correspondiente hornillo. En segundo plano, su compañero que los vende pesándolos con una balanza a un comprador vestido de calesero.

No podían faltar estampas relacionadas con la música y baile andaluces: «El Bolero», «La Cachucha» y «Los tocadores de guitarra». En las dos primeras, sendas parejas muestran dos pases de estos bailes populares. La tercera nos devuelve al mundo del cante: dos guitarristas y un cantaor con sus pintorescos trajes aparecen en sus respectivas funciones.

La otra gran colección donde litografías basadas en dibujos de José Bécquer aparecen representando vestidos y tipos españoles es *Costumes historiques de ville ou de Théâtre et Travestissements par A. Devéria*.³⁸ Fue impresa en París, en el establecimiento de Cattier. La obra completa está compuesta por 125 litografías iluminadas por Cattier, numeradas del 1 al

³⁸ *Costumes historiques de ville ou de Théâtre et Travestissements par A. Devéria*. Paris Goupil et Vibert, 15, boulevard Montmartre et rue de Lancry, 7. Impresa en el establecimiento de Cattier, rue de Lancry, 12. Algunas litografías pueden variar de editor: «Bulla et Delarne, succés. De Mr. Aumont, rue J. J. Rousseau, 10».

121 (las 4 últimas sin numerar). De la número 85 a la 96 son las que aquí interesan y aparecen identificadas como: «Lith. par A. Devéria d'après Bécquer».

Constituyen una serie magnífica de litografías que resume la imagen más tópica de la Andalucía romántica como era percibida por los franceses: una mezcla de cante y baile, religiosidad supersticiosa y atractivas mujeres. Diversiones peligrosas como el toreo y restos de grupos marginales dedicados al robo y al contrabando. Achille Devéria (1800-1857) fue uno de los grandes pintores litógrafos franceses, que produjo un gran número de litografías entre 1828 y 1835, publicándolas en cuadernos y en álbumes. Colaboró en revistas como *L'Artiste*, *La Caricature* y *Le Musée des familles*. Ilustró importantes obras literarias y fueron muy celebradas sus litografías eróticas. En 1855 fue nombrado conservador de estampas en la Biblioteca Nacional de Francia.

Devéria no se limitó a reproducir los tipos andaluces de los *figurines* de José Bécquer sino que los sometió a un tratamiento personal. Sus formas redondeadas y su fantasía en los adornos traen a la memoria otras estampas suyas. E igualmente su dinamismo, ya que aunque se trate de tipos que posan siguiendo las convenciones para que sus trajes puedan ser apreciados no se pierde la sensación de movimiento. En ocho estampas, además, los tipos se han duplicado con lo que la composición queda a medio camino entre la estampa estricta de *figurín* y la estampa que recoge una escena de costumbres andaluzas. La colección de estampas de Devéria tiene así no poco de ejercicio manierista consistente en construir una serie de composiciones sobre un tema bien conocido, pero dotándolo de un sello personal.

Los tipos marginales han perdido dramatismo y se ha acentuado su carácter pintoresco: el contrabandista se confunde con el aldeano, mostrando ambos las vestiduras características. El majismo se muestra civilizado y hasta aristocrático: las telas de los trajes y los adornos de una riqueza que tiene más que ver con los trajes con que los visitantes extranjeros o los burgueses andaluces visitaban las ferias que con los tipos populares de majos. El religioso de la orden de San Francisco viste con un hábito azul muy lejano de los tonos marrones y pardos de la tradición. Se mantiene, eso sí, un tópico humorístico: es la caricatura de un personaje orondo y satisfecho.

Lo más llamativo de la serie es el avance de un tipo que en series anteriores tenía una representación contenida: el torero y cuanto tiene que ver con la fiesta nacional. Ya en la primera estampa –«Bolero»– el tipo masculino viste más como un matador de toros que como un bailarín. En segundo plano, una maja rasguea la guitarra. Es decir, se ha seleccionado más la

pose de un torero que un paso de bolero. Otras tres estampas reinciden en lo taurino: «Taurero Capeador», «Taurero 1ª Espada» y «Taureador». Las dos primeras recogen suertes de la lidia: el torero citando al toro con su capote y el torero disponiéndose a entrar a matar. La tercera corresponde a una pose habitual que permite contemplar el tipo completo, con su traje y su capote, una pose similar a la que se ha visto en la estampa de Paquiro. La importancia que la fiesta de los toros había adquirido para los ojos entre curiosos y sorprendidos de los viajeros europeos estaba cuajando en una de las imágenes más tópicas de lo español vigente hasta hoy mismo.

El repaso de estas colecciones de tipos andaluces evidencia la enorme importancia que la pintura de tipos andaluces llevada a cabo por José Bécquer tuvo en la creación y fijación de algunos de los tópicos románticos españoles en Europa. Solamente la dispersión de su pintura ha impedido valorar cómo merece su contribución a la conformación de la *imagen romántica* de Andalucía y por extensión de España. Ningún pintor de su tiempo difundió con tanta eficacia tipos cuya excelente ejecución los convirtió en punto de partida para otras versiones que sumadas cristalizaron en los tópicos reseñados. Se ha podido señalar así su influencia hasta en Manet, en un cuadrito titulado «Joven en traje de torero», copia literal de la litografía de Devéria «Taurero Capeador». Jacques de Caso, al comentarla, señala que el carácter incompleto de la composición y su valor circunstancial responden a que no se trata sino de una copia de la correspondiente litografía que debió realizar Manet como un mero ejercicio de aprendizaje.³⁹

Y para concluir, se puede añadir aquí otra litografía de Devéria que en mi opinión es como un ejercicio concentrado de su visión de Andalucía y su interpretación de los andaluces. Me refiero a su litografía: «Andalous».⁴⁰ Se trata de una composición en la que, en el interior de una iglesia de trazado gótico, aparecen en primer plano arrodillados ante una estatua de la virgen una pareja de jóvenes andaluces. Ella viste de negro, con velo y teja, él un colorista vestido entre majo y torero. Da la impresión de que se están prometiendo amor eterno ante la virgen en un estado de emoción que roza el éxtasis. En un segundo plano, un religioso reza recogido y también, a mano izquierda y semioculta por una columna una vieja beata. La presencia de estos dos personajes da una dimensión inquietante a la escena. Bien pueden

³⁹ CASO, Jacques de: «Una fuente del hispanismo de Manet», *Goya*, 68, 1965, pp. 94-97.

⁴⁰ Firmada en el ángulo inferior izquierdo «A Deveria» y encima del título impreso «A Devéria del.»: «ANDALOUS.» Litografía en color.

representar dos mundos diferentes: el de la religiosidad el fraile y el de la falsa religiosidad la beata.

Después de ver la serie de litografías inspiradas por José Bécquer a Achille Devéria no cabe duda de que aquellas laten como modelos de esta, que constituye una muestra singular de la moda de lo español identificado con lo andaluz popular y castizo que tanto auge tenía a mediados del siglo XIX en Francia. Devéria nos deja en el límite del buen gusto, a un paso de la *espagnolade*. Paso que damos si no acertamos a comprender el origen primero de estas estampas, cuánto tenían de afirmación nacional, pero también cómo el tiempo superpone otros mensajes que desfiguran el sentido originario. En todo caso, todos ellos ejemplos del inagotable patrimonio artístico andaluz, sutil y único, de una intensidad que atrapa y conmueve, que resiste a cuantos intentos de de parodia y canalización se van sucediendo, renaciendo siempre con la gracia, con la sal, que hacen de Andalucía una tierra única.



ORIENTE EN EL SUR: IMAGEN FOTOGRÁFICA DE LA ALHAMBRA DURANTE EL SIGLO XIX

Javier Piñar Samos.

Universidad de Granada.

Desde hace algo más de un siglo, la evolución de la Alhambra como espacio monumental y la proyección internacional de su imagen discurren estrechamente asociados al fenómeno turístico. En virtud de esos nuevos usos, el enclave experimentó diversas transformaciones para adaptarlo a la visita pública regulada y en sus entornos surgieron servicios especializados para atender las nuevas demandas de alojamiento, circulación y consumo.

¿Qué papel jugaron en este proceso los canales y recursos de publicitación de su riqueza monumental? Hay que considerar, en primer lugar, que ni la fotografía ni las guías y libros de viaje hicieron de la Alhambra un monumento, pero resulta indudable que contribuyeron a proyectarlo más allá de sus límites geográficos, le otorgaron la categoría de obligado espacio para ver y admirar y lo ubicaron definitivamente en la geografía española y europea del turismo, agigantando aún más su significación histórica, cultural y artística. En virtud de todo ello, la Alhambra dejó de ser en exclusiva un espacio habitado y un enclave arqueológico y monumental para reinventarse, además, como un destino y un espacio turístico

Considerados en el largo plazo, el punto de arranque de los cambios y tendencias apuntados puede situarse en el primer tercio del XIX –simbólicamente, en las hojas garabateadas del primer libro de firmas de la Alhambra- en tanto que su provisional conclusión culminaría en la estadística apabullante de estos primeros años del siglo XXI, con una Alhambra convertida en el tercer monumento español por volumen de afluencia turística y capacitada para acoger casi tres millones de visitantes anuales. Y, sin embargo, lo que hoy percibimos como resultado de una evolución o de una línea de crecimiento uniforme constituye en realidad una trayectoria temporal sometida a numerosos cambios de ritmo. Buscar orígenes remotos en el fenómeno turístico puede resultar un tanto engañoso, puesto que la configuración de la Alhambra como destino turístico constituye, en realidad, un hecho relativamente reciente en cuanto a su carácter institucional y a sus dimensiones. No obstante esto, también cabría señalar que la fama de hoy no es sino el resultado de un largo proceso de promoción -en buena parte no planificada- en el que el

componente de la imagen ha tenido una responsabilidad creciente. La Alhambra es hoy un destino turístico de excepción porque existe un contexto que lo acoge –que no es otro que el reciente fenómeno del turismo de masas- y unas instituciones que lo promueven desde hace décadas; pero lo es también porque el monumento nazarí tradicionalmente ha formado parte de ese reducido álbum que reúne a los monumentos de significación universal, aquellos que no pueden dejar de verse, porque están estrechamente asociados a nuestra educación visual y a nuestro acervo cultural. Y ese proceso de construcción imaginaria sí que se ha gestado en un tiempo largo y de un modo acumulativo.

La aproximación a las posibles relaciones entre turismo emergente y fotografía a lo largo del siglo XIX obliga a fijar tanto un punto de partida como una inflexión final con suficientes elementos de discontinuidad. El punto de arranque viene marcado por imperativos tecnológicos, aunque a grandes rasgos sea también coincidente con el descubrimiento de España por parte de los viajeros cultos y ociosos del romanticismo. En Noviembre de 1839, tres meses después del anuncio oficial del descubrimiento de la fotografía en la Academia de Ciencias francesa, el óptico y editor parisino Nicolas-Marie Paymal Lerebours (1808-1873) puso en marcha un proyecto extremadamente novedoso, consistente en publicar una colección de las vistas de las ciudades y monumentos más importantes del mundo utilizando por primera vez como fuente de las ilustraciones imágenes *reales*, tomadas al daguerrotipo. El argumento de veracidad constituía la principal novedad del proyecto, en coherencia con una creciente demanda de realismo en las representaciones. La oportunidad comercial imprimió al proyecto una gran celeridad. Mientras las *Excursions daguerriennes* comenzaban a publicarse por entregas a partir de 1842¹, diversos corresponsales contratados para el proyecto recorrían el mundo en busca de lo pintoresco, logrando reunir en torno a 120 placas, que constituyeron la base de la colección. A tal efecto y entre 1842-44, el geógrafo, arqueólogo y bibliotecario Edmond F. Jomard (1777-1862) se desplazó a España para componer una colección de vistas, siendo seleccionadas para la obra sólo tres imágenes de las muchas que hubo de tomar: el Alcázar de Sevilla y dos motivos granadinos (el Patio de los Leones y una vista general de la Alhambra). En el folleto anunciador de esta entrega, el propio Lerebours ya manifestaba una especial predilección por el monumento granadino, convertido en el emblema de reducida selección española².

¹ LEREBOURS, N.-P. (Noel Paymal). *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*, Rittner & Goupil, Lerebours, H. Bossange, Paris, 1842-1844

² *M. Edmond Jomard, que parcourt en ce moment l'Espagne, nos fournira de magnifiques vues des parties les mieux conservées de l'Alhambra. On dit que l'effet de ces planches est magique!*. Vid. ROUILLE, André, *La photographie en France. Textes & controverses: une anthologie (1816-1871)*, Paris, 1989.

Lerebours fue un pionero comercial, pero no fue el que inició la construcción de la imagen fotográfica de la Alhambra. Pocos años antes de la llegada de Jomard, el propio Théophile Gautier (1811-1872) había recorrido España durante 1840 con el objetivo de componer un conjunto de artículos para la *Revue des Deux-Mondes*, una de las más prestigiosas publicaciones de viajes de la época; en su periplo le acompañaba E. Piot, quien llevaba entre su equipaje una cámara daguerrotípica, sin duda con la intención de documentar gráficamente los lugares que recorrían juntos. Las incidencias surgidas con los aduaneros, a causa del extraño aspecto de una máquina nunca vista hasta entonces, son bien conocidas; no así las fotografías que pudo llegar a realizar a lo largo del viaje, nunca publicadas y acaso perdidas para siempre.

Si la década de 1840 marca una clara ruptura tecnológica, aunque manteniendo una continuidad temática, los primeros años del siglo XX suponen, por su parte, un cambio en la trayectoria de la Alhambra como monumento, de la fotografía como documento y mercancía visual y del turismo como fenómeno elitista. La fecha de 1915 puede resultar apropiada para marcar esa inflexión; diez años antes se había creado la *Comisión especial para los Alcázares, recinto, parque, jardines y dependencias de la Alhambra*, primer organismo administrativo encargado específicamente de la gestión del monumento; como resultado de esa reorganización, en 1909 se estableció por primera vez una cuota de entrada para visitar los palacios. En abril de 1915, un Real Decreto reorganizó finalmente los servicios de conservación de la Alhambra, abriendo el camino a las importantes obras que ejecutaría Torres Balbás entre 1923 y 1936. Al tiempo que esto ocurría, el largo pleito mantenido con los Marqueses de Campotéjar concluyó en 1921 con la transferencia al Estado de la propiedad del Generalife. Esta reversión y una serie de expropiaciones posteriores de carácter más puntual configuraron el perímetro del conjunto monumental que ha llegado hasta nuestros días.

Estos fenómenos locales no son ajenos a una dinámica de cambio general, que afectaría tanto a la propia concepción del patrimonio como a su utilización como recurso turístico. La segunda década del siglo XX es fundamental para la institucionalización del turismo como activo económico a promover. En 1911 se creaba la Comisaría Regia para el desarrollo del turismo y la cultura artística popular, iniciándose una labor de difusión en ferias y certámenes internacionales que se vería truncada por el inicio de la Gran Guerra. Una de sus iniciativas más prometedoras radicó en la constitución de una red provincial de delegaciones que, en adelante, asumirían funciones estables de información turística, creación y reglamentación de servicios de intérpretes y guías, recopilación estadística, elaboración de informes y ediciones publicitarias. En Granada, la Casa de los Tiros sería entregada en 1926 a la Comisaría Regia de Turismo, instalándose en ella la primera oficina de información turística. Tal iniciativa no vino sino a

impulsar y dar cauce a un fenómeno que ya estaba en marcha desde tiempo atrás, alimentando un circuito turístico tradicional que ahora comenzaba a ser más masivo. A raíz de la implantación en 1909 del billete de entrada turística a los palacios de la Alhambra, es posible conocer con cierta precisión un volumen de visitantes que ya no dejó de crecer, desde menos de 10.000 en los primeros años del siglo hasta los 47.000 del año 1929³, pudiendo estimarse entre 1910 y 1936 una media anual en torno a los 25.000 turistas.

Este flujo creciente estimuló y justificó numerosas iniciativas empresariales que contribuyeron a transformar la faz de la colina de la Alhambra y la propia ciudad; baste citar la proliferación de estudios fotográficos y comercios turísticos o la construcción del Hotel Casino *Alhambra Palace*, promovido por el Duque de San Pedro de Galatino e inaugurado en 1910. Poco antes, en 1907, había quedado abierta la línea de tranvía urbano que unía Plaza Nueva con el bosque de la Alhambra a través del barrio del Realejo. En el campo de la promoción, surge en torno a 1915 una abundante literatura turística, que hará un uso creciente de la imagen fotográfica.

1. VIAJEROS, TURISTAS Y FOTOGRAFÍAS

El fenómeno fotográfico en el siglo XIX tuvo uno de sus pilares de actividad en las temáticas viajeras, que llegaron a constituir un género autónomo casi en pie de igualdad con el retrato. El deseo de conservar para la posteridad la memoria de lo próximo –a través de la imagen verídica de las personas- y de aproximar la imagen de lo lejano al espacio íntimo del hogar – a través de los museos imaginarios- constituyen los dos grandes motores en el desarrollo de la fotografía durante sus primeras décadas.

Aunque el viaje como experiencia personal comenzó a ser tempranamente objeto de registro fotográfico, el verdadero crecimiento de este género se sustentaría durante buena parte del siglo XIX en la promoción del viaje como experiencia visual comercializable. El motor que impulsaba su demanda no era otro que una creciente curiosidad por lo lejano, en un mundo que comenzaba a ensancharse a pasos agigantados, al compás de los nuevos medios de transporte y del dominio europeo; si no era posible recorrerlo por placer -un lujo reservado a los hijos de las elites aristocráticas y burguesas- la fotografía nació con la vocación y capacidad para proponer un espectáculo visual sustitutivo y socialmente más accesible. Al

³ Vid. BOSQUE MAURELL, J., Geografía urbana de Granada, CSIC, Zaragoza, 1962, pp. 168 y ss. El autor utiliza las cifras publicadas desde 1924 en las Memorias comerciales de la Cámara Oficial de Comercio e Industria, basadas en la estadística de visitantes de la Alhambra.

tiempo que los grandes tendidos ferroviarios y la navegación a vapor aproximaban los espacios y descubrían nuevos yacimientos artísticos, paisajísticos o pintorescos, esta nueva mercancía visual democratizaba el conocimiento gráfico de lo distante y proporcionaba la ilusión de una cierta apropiación de sus bellezas y rarezas.

El viaje imaginario no constituye, por otra parte, una propuesta ni un hallazgo exclusivos del medio fotográfico; pero éste se hallaba más capacitado que otros para afrontarlo, en tanto que industria orientada a la venta de miniaturas de la realidad susceptibles de ser compuestas por múltiples operadores -cuyo nombre y relevancia artística poco importaba- y multiplicables hasta el infinito. No se trata ya de piezas únicas, ni de obras de autor que requirieran una cierta maestría en su ejecución, ni siquiera de productos de lujo, sino de fragmentos visuales objetivos que cualquiera podía obtener y ofrecer. De ahí que la propuesta del viaje fotográfico constituya un explícito y temprano recurso para abrir nuevas ventanas al mundo. Y es en ese contexto donde deben situarse las primeras producciones fotográficas sobre España.

Si no parece existir duda sobre la entidad de la fotografía de viajes en cuanto género, resulta más complicado determinar qué se entiende por fotografía turística en el siglo XIX y si es incluso procedente la utilización de este término. Aplicar el adjetivo “turístico” a un determinado tipo de productos fotográficos que cuentan más de un siglo de antigüedad resulta, de partida, un tanto aventurado, porque supondría dar por supuestos unos fenómenos –los flujos turísticos, las empresas especializadas, los mensajes codificados- que tienen una gestación muy lenta. Hasta que estos no aparezcan como realidades consolidadas, ya en el siglo XX, lo turístico en cuanto género fotográfico autónomo no parece sostenible. Todo lo más, la fotografía turística -si así puede denominarse- constituiría una modalidad creciente de la fotografía de viajes, compartiendo con ella el objeto, pero distanciándose en el modo de abordarlo y, acaso, en los resultados materiales. Del mismo modo que es el móvil el que hace y define al turista, lo que convertiría una imagen fotográfica en una imagen de naturaleza turística sería, en este caso, la especificidad de sus consumidores y el modo en el que satisface sus expectativas a través de unos determinados contenidos.

Esta perspectiva permite aproximarse a un conjunto de ingredientes, presentes en muchas de las imágenes sobre la Alhambra, que cabría caracterizar como propios de una fotografía orientada al turista, sin que ello suponga considerar en todos los casos la existencia de una producción turística explícita y conscientemente construida. Esto es, lo que definiría la “turisticidad” de una imagen no es la existencia de un determinado contenido o intención, sino la intensidad con la que se explicitan varios de ellos. Con

respecto a los contenidos y sin ánimo de exhaustividad, pueden destacarse los siguientes, si bien algunos de ellos pueden ser elementos compartidos por imágenes que no cabe considerar como turísticas:

- La representación de una imagen radiante y destilada del monumento. La atención y el motivo fotográfico se concentran en espacios muy seleccionados, capaces de identificar el monumento en todo su esplendor; de ahí la recurrencia a las salas y patios recién remodelados, obviando aquellas zonas y estancias donde el deterioro restaba brillantez a la construcción imaginaria. La aparente veracidad fotográfica queda, así, comprometida con unas selecciones sesgadas y unos enfoques que dan lugar a numerosos ángulos muertos. La *Alhambra visible* queda circunscrita a la *Alhambra fotografiable* y el legado del tiempo es sustituido por una imagen ahistórica del monumento.
- La introducción de pobladores y ambientes humanos, ya sean los propios turistas (fotografías de pose) o una reelaboración de sus pobladores tradicionales. Gitanos y aguadores son de este modo utilizados como elemento de escala o ingredientes pintorescos en muchas vistas monumentales.
- La búsqueda de la sensación tridimensional, característica de la fotografía estereoscópica.
- La recreación del color, obtenida mediante el coloreado directo de las copias en papel o cristal y la utilización de la cromo-fotografía. El colorismo tiende a reforzar las novedades estilísticas introducidas, por ejemplo, en la cúpula y tejados del Patio de los Leones o las restauraciones del cromatismo de dependencias tales como los baños.
- La recreación de experiencias y acontecimientos pseudo-históricos mediante escenificaciones fotográficas. Los disfraces a la morisca por parte de los turistas se iniciaron en el propio Patio de los Leones, antes de que los estudios fotográficos crearan sus propias ambientaciones. Por otra parte, en los inicios del siglo XX y como heredera de un cierto tipo de pintura orientalista, surge una producción estereoscópica especializada en ambientaciones ciertamente imaginativas.

En cuanto a las intenciones, pueden establecerse tres modalidades de fotografía con una vertiente turística más o menos explícita:

- Imágenes como registro visual de la estancia. El objeto y su visitante quedan situados en un mismo plano y la imagen constituye la evidencia de que, en efecto, se estuvo allí. Esta evidencia puede ser directa o plantearse como una impostura; cuando el turista se hace retratar sobre el fondo de yeserías de un estudio fotográfico, ya sea en la propia Alhambra o en Córdoba, suplanta el monumento por su imagen comercial.

- Imágenes del monumento como *souvenir* o recuerdo material de la estancia. La visita se completa con la adquisición de testimonios visuales del espacio visitado. El álbum fotográfico o la colección postal permiten atesorar los detalles del lugar, constituyendo tanto un anclaje de la memoria como piezas para mostrar o enviar a otros. Las modalidades de productos vinculados a esta práctica pueden ser muy diversas y cambiantes en el tiempo, de acuerdo con la formación y exigencias del cliente: imágenes sueltas para ir añadiendo a un álbum personal, colección de estereoscopias, álbumes de autor ya confeccionados, colección encuadernada de tarjetas postales, guía ilustrada.
- Imágenes como ventana al conocimiento de lo lejano y como recurso coleccionable. Fotografías para consumo del turista visual, que accede al lugar que aún no ha visitado a través de las imágenes que lo definen. El fenómeno entronca con la tradición de los museos universales y se concreta en el coleccionismo gráfico y fotográfico asociado a su posesión.

Un dibujo de Buckman, publicado en la revista *The Graphic* en 1890⁴ y utilizado como cartel de este mismo seminario, resume de modo magistral muchos de esos componentes que cabría considerar como constitutivos de una fotografía turística sobre la Alhambra: el Patio de los Leones, inevitable decorado para retratarse y obtener una evidencia inequívoca de la visita; viajeras pertrechadas de un completo instrumental fotográfico, desplegado para retratar a un grupo de turistas, indudablemente británicos –su vestimenta los delata-, que utilizan los leones como improvisados asientos para la pose. La fuente identifica al Patio y a la Alhambra, del mismo modo que los monóculos, parasoles, chisteras y pieles identifican a un turismo de holgada posición económica. En los laterales de la escena, uno de los muchos *chorroejumos* ejercientes en la Alhambra contempla la escena acompañado de una mujer, tal vez una bailadora. Sin duda, uno y otra han sido contratados por los visitantes para enriquecer el contenido pintoresco de la visita, o acaso se encuentran a la espera de abordarlos para ofrecer sus múltiples servicios. Todos los ingredientes se hallan presentes en la escena, pero la composición habría alcanzado la perfección si el dibujo sobre el acto fotográfico hubiera sido también una fotografía; y probablemente lo fue.

Las consideraciones hechas hasta el momento acerca de lo que podría considerarse fotografía para consumo turístico están basadas en el análisis cualitativo de materiales gráficos producidos a lo largo de un intervalo de tiempo muy amplio, si bien con una especial concentración en las décadas próximas al cambio de siglo. Podemos aproximarnos a su caracterización, pero muy poco sabemos de su impacto real, estrechamente vinculado con un volumen de copias distribuidas que nos es desconocido. Teniendo

en cuenta las discretas dimensiones cuantitativas de los flujos turísticos y, consiguientemente, de las relativamente escasas producciones de imagen y literatura viajera anteriores al siglo XX, cabría plantearse, por último, si la verdadera significación de estos primeros repertorios fotográficos no radica tanto en su idoneidad para reflejar un mercado turístico aún en formación, como en su capacidad para educar la mirada y proponer un repertorio de lugares de imprescindible visita a las siguientes generaciones. Ello nos llevaría a situar en sus más justos términos la evidencia de que la Alhambra constituya uno de los enclaves españoles más fotografiados durante el siglo XIX. Lo era así porque, indudablemente, constituía un monumento asiduamente visitado, descrito y, admirado. Pero, al difundirse su imagen por toda Europa, acabaría convirtiéndose en obligada referencia de lo que había que ver y visitar en España. Y es la educación visual a partir de estos múltiples fragmentos gráficos y fotográficos la que hace que España no se entienda sin Granada; y que Granada sea esencialmente la Alhambra.

2. VIAJEROS, PROFESIONALES Y COMERCIANTES DE IMÁGENES: UNA PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA PLURAL

Bien fuese por su significación como escala en el circuito orientalista andaluz, bien por la entidad de su patrimonio y valores pintorescos, Granada y particularmente la Alhambra fueron un destino fotográfico de primer orden a lo largo del siglo XIX, aunque se trate de un fenómeno que desborda este campo específico. Una cuantificación de los grabados y láminas litográficas de tema alhambrense, incluso del número de páginas dedicadas a este destino en los numerosos libros de viaje decimonónicos nos llevaría a similares conclusiones. El patrimonio fotográfico sobre la Alhambra generado entre 1840 y 1915 y conocido hasta el momento sorprende, al margen de sus innegables valores formales y documentales, por su significación cuantitativa, dado que supera ampliamente las 4.000 imágenes. Tal abundancia se complementa con una inusual variedad en cuanto a los sujetos que las ejecutaron, los soportes y tecnologías utilizadas y las fechas de realización. Este notable patrimonio ha de situarse en su contexto temporal para valorarlo debidamente, porque hoy estamos habituados a considerar la fotografía como una mercancía visual abundante, tanto por su naturaleza de producto seriado, como por el hecho de constituir un documento visual que cualquiera puede realizar. Sin embargo, las imágenes tomadas en el siglo XIX y, particularmente, las compuestas entre 1840 y 1880 son particularmente escasas y requerían una notable pericia para su ejecución. Ni fueron abundantes como documentos individuales ni tampoco se editaron ni se han conservado demasiadas copias de cada una de ellas; es más, en muchos casos constituyen

⁴ BUCKMAN, E., *Modern Goths*. Revista *The Graphic*, 1 de noviembre de 1890.

ejemplares únicos (daguerrotipos, calotipos, copias en papel no comercializadas) o extremadamente escasos. De ahí que haya que considerar que este patrimonio visual sobre la Alhambra es numéricamente muy consistente.

En cuanto a la proyección pública de estas imágenes, hay que considerar que, aún cuando buena parte de ellas fueron concebidas como mercancías destinadas a la venta, su grado de incidencia hubo de ser limitado. Las imágenes fotográficas no fueron un producto de consumo corriente antes de 1860 y, a partir de entonces, su difusión tuvo lugar entre capas sociales muy concretas. Verdaderamente, la popularización de la imagen fotográfica va asociada a la difusión de las copias obtenidas por impresión mecánica, que abarataron considerablemente el coste de producción merced a las tiradas masivas. En cambio, el mercado de las imágenes reveladas, obtenidas a base de multiplicar las copias por contacto, fue necesariamente elitista. La primera modalidad fotográfica que puede considerarse como de consumo generalizado fue la estereoscopia, cuya popularización tuvo lugar en la década de 1860. Su continuadora sería la tarjeta postal fotográfica obtenida mediante impresión, que es la que verdaderamente difunde la imagen del monumento en estratos de población muy amplios. Este último procedimiento se impondría a partir de la década de 1890 y constituye ya un fenómeno vinculado a la industria gráfica del siglo XX.

El repertorio de fotógrafos aficionados y profesionales que trabajaron en la Alhambra y la cuantificación de sus producciones dibuja, por su parte, ritmos, secuencias y modas que no son ajenas a la propia evolución tecnológica del medio y al cambiante mercado de la imagen. Un rasgo a destacar a este respecto es la relevancia de muchos de los autores y editores fotográficos. Buena parte de ellos fueron viajeros, profesionales de la imagen o firmas europeas de reconocido prestigio. El hecho no resulta sorprendente si consideramos que el verdadero mercado de consumo de las imágenes locales no era la propia España, sino los países de procedencia de estos operadores. Es allí donde surge el gusto por el viaje y por la visión de lo lejano y es allí donde prosperan las iniciativas comerciales, se planifican las expediciones fotográficas y se define la selección monumental, procediéndose a continuación a desplazar a fotógrafos propios o encargar el reportaje a alguien afincado en el país. Antes de que se impusieran estos circuitos de producción y comercialización, la práctica fotográfica tuvo una escasa dimensión económica, constituyendo un aditamento creativo vinculado al viaje individual.

En cualquier caso, la cuantificación precisa del patrimonio fotográfico sobre la Alhambra –aún circunscribiéndonos al generado por profesionales o pioneros identificados- arroja resultados que hay que considerar como provisionales, a la espera de que pueda avanzarse en la investigación de nuevos fondos. Paradójicamente, las producciones más primitivas son más conocidas que las fotografías realizadas en las

décadas finales del siglo. Entre los pioneros, el escaso volumen de fotografías generado y la mayor densidad de investigación permiten conocer con cierta precisión sus fondos y canales de difusión. Problema distinto plantean las producciones gráficas de las décadas de 1860 en adelante, cuando la consolidación del mercado fotográfico ponga en primer plano la necesidad de ofertarse a un público extenso y diverso. Dado que buena parte de las fotografías no se vendían en los destinos turísticos, sino en las áreas urbanas europeas, se hizo necesario difundir la información mediante catálogos de venta, bien compuestos como folletos o insertados en la prensa especializada. Merced a ellos conocemos la entidad de las colecciones españolas editadas por Alexis Gaudín (1858), la firma Lévy, operadores británicos como G.W. Wilson, Frith o Valentine o la propia firma española de J. Laurent. Todas ellas publicitaron sus amplios fondos y utilizaron un sistema de numeración estable, por lo que es posible aproximarse a las temáticas contempladas a partir de los títulos de las imágenes, aún cuando tales colecciones se hallan muy dispersas en la actualidad y no se conozcan la totalidad de las imágenes a las que los catálogos hacen referencia.

3. LOS FOTÓGRAFOS PIONEROS Y EL DESCUBRIMIENTO DE LA ALHAMBRA.

Antes de que los primeros fotógrafos hicieran su aparición en la década de 1840, Granada había sido ya ampliamente descubierta por numerosos viajeros, escritores y dibujantes. Fueron ellos los primeros en fijar y exportar –mediante las guías ilustradas, el grabado y la litografía- una imagen particular de la ciudad y del monumento, donde se entrecruzan la visión romántica y orientalista, el legado multicultural de la ciudad, la historia con el costumbrismo y ciertos tópicos folklóricos al uso. Esta pasión por componer la imagen comprensiva del lugar entronca con la tradición *vedutista* asociada a los viajeros anglosajones desde el siglo XVIII, pero variando el centro de atención. El XIX puso de moda el Oriente ignoto; su historia y arqueología, su exotismo, la curiosidad geográfica y el deseo de conocimiento y apropiación que fomentaba el colonialismo en ciernes, ejercían un potente influjo. Y la moda de los viajes a Egipto, Argelia, Siria o Jerusalén aconsejaba iniciarlos en el Sur de España, una estación de paso entre lo europeo y lo oriental, donde la huella musulmana constituía un precedente muy documentado y ciertamente accesible. En esa suerte de espacio fronterizo e híbrido se encontraba Granada, ofreciendo ingredientes patrimoniales y folklóricos descritos y dibujados con profusión anteriormente. A lo largo de la década de 1830 Granada se convirtió en un foco de atracción de numerosos intelectuales, viajeros y artistas, y de su paso dejaron abundante huella gráfica Richard Ford,

Girault de Prangey, Lewis, Owen Jones y J. Goury, David Roberts o el Barón de Taylor, entre otros⁵. El naciente medio asumirá estos modelos, limitándose a registrar de otro modo unos temas y unos enfoques ya elaborados.

La historia de estos pioneros se inicia con una crónica viajera destinada a una revista (Gautier-Piot) y una iniciativa editorial (excursions daguerriennes), esto es, con productos netamente comerciales. Pero este arranque puede resultar un tanto engañoso; en realidad, no todos los fotógrafos presentes en la Alhambra durante las décadas de 1840 y 1850 tuvieron unas intenciones comerciales explícitas y muchos ni siquiera buscaron publicitar su obra. Alphonse de Launay, por ejemplo, nunca llegó a publicar las imágenes tomadas durante su visita en torno a 1853. John G. Crace, por su parte, no hizo sino componer un pequeño álbum para consumo privado que incluía tres imágenes de la Alhambra, de las cuales sólo llegó a publicar una. El erudito Gustave de Beaucorps tomó fotografías que sirvieron para inspirar algunas de las ilustraciones de Doré, pero nunca llegó a publicarlas. El amplio repertorio compuesto por Tenison en 1851 se concretó en un álbum privado, sin que llegara a comercializar a través de la casa Blanquart Evrard sino una pequeña fracción de las fotografías tomadas en su largo viaje. Por último, poco o nada se conoce sobre la producción y distribución de imágenes de la Alhambra por parte de fotógrafos tan tempranos como E. Pec, P. Loubère, P. Marés o Falanpin.

En un nivel discretamente comercial pueden clasificarse, en cambio, los trabajos realizados en la Alhambra por Jacob Lorent (1858) o Louis de Clercq (1860), quienes fotografiaron más por pasión que por oficio, aunque hicieron público parte de su trabajo mediante cuidadas y reducidas ediciones de álbumes y repertorios eruditos (CLERCQ, Louis de, *Voyage en Orient, 1859-1860, villes, monuments et vues pittoresques, recueil photographique*. LORENT, J., *Egypten, Alhambra, Tlemsen, Algier: photographische skizzen von Dr. A. Lorent*, Buchdruckerei von Heinrich Hogrefe, Mannheim, 1861). Al margen de estos fotógrafos de clientelas muy selectas, la verdadera difusión fotográfica del monumento es obra de personajes con intenciones comerciales explícitas, esto es, profesionales del medio que vivían de las imágenes, ya fuera vendiéndolas a editores, componiendo álbumes o depositando colecciones en establecimientos. Es el caso de Leygonier y Masson -ambos establecidos en Sevilla- o de J. Pedrosa, uno de los escasos profesionales

⁵ Sobre la actividad de viajeros y dibujantes en Granada durante el primer tercio del siglo XIX véase, entre otros, ROBERTSON, I., *Los curiosos impertinentes: viajeros ingleses por España desde la ascensión de Carlos III hasta 1855*, Madrid, 1988. VIÑES MILLET, C., *Granada en los libros de viajes*, Granada, 1982. GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1962. GALERA ANDREU, P., *La imagen romántica de la Alhambra*, Junta de Andalucía, Ediciones el Viso, 1992. MARÍ, A., "Los viajeros románticos franceses y el mito de España", en AA.VV., *La imagen romántica del legado andalusí*, El Legado Andalusí-Lunwerg eds., 1995. GALERA ANDREU, P., "La mirada romántica de tres artistas británicos", en *Artistas románticos británicos en Andalucía [catálogo de la exposición]*, Granada, 2005.

españoles de época temprana. Otros reputados empresarios de la imagen –como los hermanos Bisson- en realidad nunca vinieron a Granada, limitándose probablemente a fotografiar en su estudio parisino unas yeserías y componer el primer libro con fotografías sobre la Alhambra⁶. Este ciclo pionero, en su vertiente comercial, puede cerrarse con dos epígonos de renombre: Charles Clifford y R.P. Napper.

Puede considerarse a Charles Clifford como el gran artífice de lo que habrían de ser las vistas fotográficas más conocidas y normalizadas de Granada y la Alhambra⁷. El valor de su producción reside tanto en su mérito profesional como en haber establecido una particular forma de seleccionar y abordar el hecho monumental y pintoresco –ampliamente explotada por los fotógrafos que le siguieron- y en la difusión internacional que tuvieron sus imágenes, merced a la composición de numerosos álbumes y a su distribución entre una prestigiosa clientela española y europea. Sabemos que, al menos, estuvo en tres ocasiones en la ciudad. La última visita –realizada en 1862- es la más conocida pero, probablemente, fue la menos productiva. Sobre las dos restantes, se barajan las fechas de 1854 y 1859. La herencia de Clifford –materializada en unas 80 imágenes en torno a la ciudad y su patrimonio- cierra una época fotográfica para la Alhambra que concluye simbólicamente con la visita oficial de la reina Isabel II a Andalucía en 1862, a la vez que resume gráficamente una de las etapas más dinámicas en la consolidación y difusión pública del monumento, asuntos ambos en los que la personalidad y actividad del decorador Rafael Contreras se harán sentir. En adelante, una parte nada desdeñable de la imagen internacional del monumento nazarí quedaría fotográficamente consolidada con las imágenes de Clifford e iconográficamente definida por las restauraciones acometidas por Contreras en el Patio de los Leones y estancias adyacentes.

4. LA ESTEREOSCOPIA, LA FOTOGRAFÍA IMPRESA Y EL TURISMO VISUAL

A partir de la década de 1850, se inaugura un estrecho contacto entre fotografía e imprenta: las imágenes comienzan a convertirse en fuente de inspiración para la realización de ilustraciones impresas mediante litografía o son incorporadas directamente al libro mediante su pegado en las páginas; el

⁶ Bisson Frères, *Choix d'ornements arabes de l'Alhambra offrant dans leur ensemble une synthèse de l'ornementation mauresque en Espagne au XIII Siècle reproduits en photographie par MM Bisson Frères*. Paris, Gide et J. Baudry, éditeurs, 1853

⁷ Sobre la actividad fotográfica general de Clifford, vid. FONTANELLA, L., “*Estancia y actividades del fotógrafo Clifford en España*”. En Charles Clifford. *Fotógrafo en la España de Isabel II*, Madrid, 1996. Sobre su actividad fotográfica en torno a la Alhambra, KURTZ, G., “Clifford y la Alhambra: aproximación a su figura y a las fotografías que realizara en la Alhambra (h. 1853-1862)”, en PIÑAR SAMOS, J. (coord.), *Imágenes en el tiempo. Un siglo de fotografía en la Alhambra 1840-1940* [catálogo de la exposición], Junta de Andalucía, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 2003.

fotógrafo sustituye progresivamente al dibujante en el mundo editorial y se promueve una cierta simbiosis entre fotografía, libro de viajes y museos visuales. Era un anuncio de lo que estaba por venir, puesto que el futuro comercial de la fotografía y su grado de incidencia pública estaban inevitablemente ligados a su integración en la industria editorial. Sin embargo, este proceso se dilatará aún algunas décadas. En los años centrales del siglo XIX la línea de crecimiento de la fotografía comercial no vendría aún de la mano del libro, sino a través de un mecanismo más autónomo y efectista.

La década de 1850 supuso en Gran Bretaña y en Francia la consagración de la fotografía de paisaje y de viajes, merced a las facilidades técnicas aportadas por el colodión y el papel a la albúmina y la adaptación de los positivos a la visión tridimensional, un procedimiento inventado décadas atrás, pero que ahora cobraría un fuerte impulso merced a la imagen fotográfica. Presentada oficialmente en la Exposición Universal de Londres de 1851, la fotografía estereoscópica constituyó un éxito inmediato y tuvo una rápida aplicación comercial. De hecho, su amplia difusión no es explicable sin el impulso y el respaldo de numerosos editores fotográficos franceses, que llevaron a cabo una ingente labor de documentación, orientada a formar colecciones de vistas montadas sobre cartón o cristal que eran ofrecidas de inmediato a un público ávido de novedades visuales⁸.

La fotografía estereoscópica cumple el papel de gozne que articula y separa dos épocas. Por una parte, constituye la primera escenificación de la decadencia del monopolio del paisaje en cuanto destino y documento visual reservado a las elites⁹. Las estereoscopias, merced a su condición de mercancías baratas, democratizan el consumo de lugares lejanos. Al mismo tiempo, las producciones fotográficas compuestas con esta finalidad amplifican el mundo y el repertorio de temas dignos de mostrarse (antigüedades, ciudades históricas, panorámicas urbanas, líneas ferroviarias); y lo hacen con una rapidez e intensidad desconocidas hasta el momento. Si tomamos como ejemplo particular las producciones relativas a Granada y a la Alhambra, el crecimiento de la oferta de vistas resulta espectacular. Entre 1840 y 1856, momento en que se inician las expediciones estereoscópicas a la ciudad, no se habían realizado, que conozcamos y se hayan conservado, más allá de 100 fotografías, la mayor parte de ellas compuestas por Charles Clifford, Leygonier y Masson. Entre 1856 y 1858 tienen lugar al menos tres grandes expediciones estereoscópicas francesas en España –Carpentier, Gaudin y Soulier- que suponen en el caso

⁸ Vid. PELLERIN, D., *La photographie stéréoscopique sous le Second Empire*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1995.
FERNÁNDEZ RIVERO, J.A., *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*, Málaga, 2004

⁹ Un ejemplo muy gráfico de la democratización del paisaje monumental la constituye el propio Patio de los Leones, que sería reproducido en el Crystal Palace de Sydenham (1853) como una atracción destinada a la visita pública. Se materializaba con ello el

de Granada la elaboración y comercialización de 89 imágenes, casi las mismas que se habían compuesto desde 1840. En los años posteriores, seguirían constituyéndose nuevas colecciones de tema granadino: en 1863 E. Lamy editaba en su colección española 27 imágenes sobre Granada; J. Andrieu haría otro tanto en 1867, incorporando 52 estereoscopias granadinas. Simultáneamente, los fotógrafos afincados establemente en España, como Dubois, Masson o Laurent procedieron a formar sus propias colecciones para comercializarlas con nombre propio o suministrarlas a editores extranjeros.

El proceso de constitución de colecciones parece detenerse a finales de la década de 1860 y, en adelante, se comercializarán durante décadas las imágenes tomadas entonces. Poco importaba, porque la Alhambra había creado su halo intemporal y las panorámicas urbanas seguían resumiendo gráficamente una ciudad que, en realidad, cambia muy poco durante la segunda mitad del XIX. La única excepción en este paréntesis productivo la constituye la colección compuesta por la firma parisina Lévy en torno a 1885. De nuevo con el cambio de siglo, la moda estereoscópica se reactivaría a partir de nuevos soportes y nuevos temas, incluyendo con más profusión los detalles de la ciudad moderna o recurriendo a ambientaciones historicistas muy del gusto de un nuevo tipo de público. Vinculadas a esta época y estas nuevas líneas argumentales pueden incluirse las colecciones de Alois Beer, Underwood & Underwood, Keystone y otros editores británicos y norteamericanos.

La gran continuadora, en cuanto recurso gráfico de consumo masivo, será la tarjeta postal fotográfica, introducida en España en torno a 1897. A diferencia de la estereoscopia, sujeta a unos procedimientos de confección relativamente artesanales, la tarjeta postal es un producto más del medio impreso. Si hasta 1880 la industria de edición fotográfica se había sustentado sobre procedimientos de obtención de copias mediante revelado, el verdadero impulso habría de producirse una vez que se resolvieron técnicamente los obstáculos para su reproducción por medios mecánicos, abriendo con ello novedosas aplicaciones comerciales. Entre 1880 y 1897, la imagen comenzó a introducirse lentamente en los libros españoles y se inició la comercialización de colecciones de láminas fotográficas impresas, merced a la invención y difusión de la fototipia, que permitía la producción masiva de copias por impresión mecánica y con una calidad similar a las positivadas sobre papel fotográfico. Los nuevos procedimientos de impresión abrieron un interesante y amplio campo de trabajo (revistas, libros de viajes y de arte, láminas, tarjetas postales), modificando simultáneamente la propia función que la imagen cumplía en cuanto elemento informativo. Hacia 1882 se publican en España las primeras fotografías mediante procedimientos fototipográficos, surgiendo en Madrid y Barcelona una serie de establecimientos (Laurent, Thomas, Hauser y Menet), especializados en suministrar

deseo expresado año atrás por Théophile Gautier: *"si fuéramos millonarios, uno de nuestros caprichos sería reproducir el patio de los*

las láminas utilizadas en sus ediciones por numerosos talleres e imprentas de todo el país. Aunque la edición fotográfica impresa constituye ya un fenómeno asociado estrechamente al nuevo siglo, existen numerosas iniciativas tempranas vinculadas a la difusión monumental, entre las que es posible rastrear una abundante producción referida a la Alhambra. Baste citar obras tales como el *Panorama Nacional*, las numerosas monografías de orientación netamente turística promovidas por A.F. Calvert en los primeros años del siglo - ilustradas habitualmente con fotografías de Laurent y Rafael Garzón- o algunas ediciones alemanas de gran calidad técnica¹⁰.

Un fenómeno productivo similar al descrito para la estereoscopia se produjo también con la tarjeta postal. Durante la primera década del nuevo siglo tuvo lugar una espectacular eclosión, promovida por diversas casas editoras españolas y europeas. A escala local, puede ejemplificarse cuantitativamente su inmediato impacto público; de los cinco grandes editores que constituyeron sus colecciones entre 1897 y ca. 1910, tres eran de origen alemán, uno español y otro suizo: Purger & Co. (Munich), Stengel & Co. (Dresde), Knackstedt & Nather (Hamburgo), P.Z. (Photoglob. Zürich) y Hauser y Menet (España). Su producción conjunta sobre Granada y la Alhambra se eleva a unas 900 imágenes, que suponen un 40% del total de las fotografías producidas sobre Granada desde los albores del medio. Este volumen la sitúa como la modalidad fotográfica más abundante, tanto más si tomamos en consideración las producciones postales editadas y/o comercializadas simultáneamente por estudios y editores granadinos (Garzón, Señán y González, Linares, Román Fernández, Martínez Juliá, Reyes, Torres Molina, etc.) y por otras casas españolas. Su impacto se vería, además, notablemente amplificado por la propia naturaleza de esta mercancía visual, destinada a producirse en tiradas masivas y a circular entre todas las capas sociales.

5. LOS GRANDES OPERADORES FOTOGRÁFICOS

El descubrimiento fotográfico de la Alhambra puede darse por concluido a lo largo de la década de 1860, una vez que los pioneros fueron progresivamente sustituidos por los fabricantes de estereoscopias y las grandes empresas de la fotografía en sus diversos formatos. Los primeros habían fijado unos temas que estos últimos explotarán intensivamente, centrando el objetivo en los espacios restaurados del monumento. La

*Leones en alguno de nuestros parques*¹. Vid. JONES, Owen, *The Alhambra Court in the Crystal Palace*, London, 1854.

¹⁰ *Panorama Nacional*, Barcelona, H. Miralles, 2 vols. 1896-1898 (incluye fototipias de originales de García Ayola, Laurent y Garzón). CALVERT, A. F., *Impressions of Spain*, London, 1903. Calvert, A.F.: *The Alhambra*, Londres, 1907. JUNGHAENDEL, Max, *Die Baukunst Spanien*, Dresde 1890

continuación de las grandes ediciones de álbumes de viajes y *Museos fotográficos*, así como el inicio de las primeras variedades impresas forzaron a estas firmas a acometer expediciones fotográficas sistemáticas, orientadas a constituir y/o actualizar un archivo capaz de dar respuesta a demandas muy plurales. Juan Laurent y Hauser y Menet conforman el tándem de empresas españolas que elaboraron un fondo propio y lo utilizaron para la producción de álbumes, estereoscopias, tarjetas, láminas impresas y postales. Junto a ellos, diversas firmas y profesionales franceses e ingleses (Lévy, F. Frith, G.W. Wilson, J. Valentine) produjeron también –a partir de trabajos directos o encargos a colaboradores- extensos repertorios que serían incorporados a sus fondos internacionales. Es merced a estos grandes operadores como la Alhambra –motivo obligado en todo archivo que se preciara- entra en los grandes circuitos de distribución de imagen. El volumen total de fotografías de tema granadino ofertadas por Laurent y las firmas francesas y británicas citadas asciende a un tercio del total de imágenes realizadas sobre Granada en el siglo XIX.

Juan Laurent ejemplifica el modelo español de empresa productora y editora, con métodos de trabajo decididamente industriales, planteamientos de diversificación en los productos ofertados y amplia red de distribución en España y Francia. Entre 1857 y 1.886, Laurent y sus socios o ayudantes obtuvieron miles de vistas de España, formando un exhaustivo y valioso archivo que fue la base para sus ediciones. Tras el retiro y muerte de Laurent, sus herederos y sucesivos compradores mantuvieron activo este fondo hasta muy avanzado el siglo XX. La relevancia de esta firma en el conjunto del patrimonio fotográfico sobre Granada y la Alhambra viene justificada por la ingente difusión de su obra y porque su producción local puede considerarse como la más sistemática de las realizadas por un fotógrafo foráneo, ascendiendo a más de 400 las placas de gran formato, dedicadas en su mayor parte a la Alhambra. Por otra parte, constituye una colección de muy alto valor documental, al haber sido construida a lo largo de período de tiempo dilatado, que discurre entre 1857 y 1885.

6. LA INDUSTRIA FOTOGRAFICA LOCAL

La atracción que ejercieron Granada y la Alhambra como temprano destino turístico, así como las oportunidades de negocio no cubiertas por las grandes firmas foráneas, constituyeron un marco de actividad aprovechado por diversos profesionales locales, que mantuvieron estudio abierto en la ciudad o en la propia Alhambra. Algunos obtuvieron un amplio reconocimiento profesional y contaron incluso con sucursales en otros enclaves turísticos del Sur peninsular, como Córdoba o Sevilla. En otros casos, se trató de empresas familiares de poca envergadura, obligadas a hacer de todo un poco para subsistir en un mercado muy

competitivo. En esta industria local que simultanea el retrato con la producción de vistas pueden encuadrarse profesionales como los Ayola, José Camino, Rafael Garzón, Abelardo y Enrique Linares o Rafael Señán y González. A diferencia de otras ciudades españolas, donde la viabilidad económica de los estudios fotográficos dependió casi en exclusiva del retrato, el *monumento fotografiabile* ofrecía en Granada un campo de trabajo adicional y ciertamente rentable, y a él se dedicaron estas firmas locales con mayor o menor fortuna y con desigual dosis de inventiva, arrojando una producción muy variada en cuanto a temáticas y de notable corrección en sus productos.

Los antecedentes más directos de estos fotógrafos locales no son ni siquiera granadinos, sino franceses. De entre los muchos transeúntes que pulularon por Granada durante las décadas de 1840 y 1850, tres de ellos –Charles Mauzaisse, Couturier y Dubois- acaso fueron más conscientes que otros del lucrativo campo de trabajo que ofrecía la imagen de la Alhambra, instalándose de modo más o menos definitivo en la ciudad, tal y como Masson o el Conde Vigier hicieron en Sevilla, o Clifford y Laurent en Madrid.

Las posibilidades de supervivencia profesional de estos fotógrafos locales se sustentaban en la relevancia de la Alhambra como destino turístico –lo que parecía asegurado- y en la posibilidad de desarrollar una labor complementaria de los grandes operadores y circuitos de distribución europeos y españoles. El impulso turístico en las décadas finales del siglo XIX y durante la *Belle époque* justifica y promueve un nuevo tipo de establecimiento especializado en la producción y/o comercialización de imágenes aptas para consumo de visitantes. Aunque subsistirán durante algunos años más los artesanos que ofertan en su propio estudio urbano y al ocasional viajero una producción limitada o unos álbumes compuestos manualmente, comienzan a imponerse los productores de imágenes instalados en el propio monumento y que asumen los nuevos canales de difusión abiertos por el medio impreso, a la par que innovan en productos visuales personalizados. La dimensión local a estos cambios se ejemplifica en los estudios abiertos en la Alhambra por Rafael Garzón, Rafael Señán y González y Abelardo Linares.

La trayectoria profesional de Rafael Garzón Rodríguez es relativamente poco conocida, pese a ser el fotógrafo local que mayor difusión tuvo fuera de la ciudad y al que ha de asignarse una mayor escala técnica y empresarial. En cualquier caso, sus actividades fotográficas no son anteriores a 1878; en 1900 aparece ya censado en el nº 24 de la Calle Real de la Alhambra regentando un negocio fotográfico que habría de estar ya consolidado. Poco antes –en 1898- había constituido con Rafael Señán la empresa GARZÓN y SEÑÁN, dedicada a la confección de trabajos y producciones fotográficas. Dicha asociación hubo de ser breve, o bien se creó exclusivamente para afrontar algún trabajo en común, puesto que Señán

y González fue el más directo competidor de Garzón y, como él, tuvo abierto desde 1900 estudios fotográficos en la C/ Real de la Alhambra, 45 y 64, cerca del local su antiguo socio. También muy próximo a ellos (Alhambra 66 y 68), el fotógrafo y comerciante Abelardo Linares mantuvo abierto un monumental estudio en unas casas propiedad de su hermano, el anticuario Enrique Linares. En los primeros años del siglo, Abelardo compraría al arquitecto Mariano Contreras otro inmueble en la plaza de los Aljibes, adosada a la Puerta del Vino, donde proyectó una nueva galería fotográfica, que le fue autorizada finalmente en 1913 como contrapartida por la cesión al Estado de la habitación de su propiedad situada sobre la Puerta del Vino¹¹.

Todos ellos pusieron en marcha proyectos muy similares, concretados en las galerías fotográficas a la morisca y en una profusa decoración en sus respectivas fachadas, literalmente empapeladas con su producción fotográfica y con rótulos anunciadores en distintos idiomas. Del mismo modo, unos y otros mantuvieron abiertas sucursales fuera de Granada; Garzón instaló en las proximidades de la Mezquita de Córdoba una galería hispano-árabe -donde era también posible retratarse a la morisca con un Patio de los Leones como decorado de fondo-, así como en Sevilla. Por su parte, Señán mantuvo abierta sucursal en Córdoba.

Esta competencia fue particularmente intensa en el negocio de las galerías a la morisca, que hubo de ser muy rentable y el verdadero eje de la actividad fotográfico-comercial. Señán denominó a la suya “Gran Mezquita de Boabdil”, en tanto que Garzón la bautizó como “Patio del Kadid”. Hasta tal punto fueron populares estas galerías fotográficas que la casa alemana Purger & Co. no dudó en utilizar una fotografía del patio construido por Garzón y editarla como tarjeta postal coloreada, sin aclarar en ningún momento que se tratara de un artificio. En virtud de este equívoco, intencionado o no, el patio del kadik quedaba incorporado sin más a la Alhambra, como un brillante elemento de su arquitectura. Pocos años antes – hacia 1907- Garzón había reformado la fachada de su estudio fotográfico, incorporando una profusa decoración nazarí a base de yeserías y tejas multicolores. Sin duda, el negocio de la fotografía de disfraz fue un feliz hallazgo, pero en modo alguno la única actividad desplegada por estos profesionales, que diversificaron cuanto les fue posible su oferta para abarcar todo el espectro del consumo turístico. Rafael Garzón, por ejemplo, disponía al menos desde 1907 de un cuarto oscuro para que pudieran revelar sus imágenes los fotógrafos aficionados y había dejado ya de ser exclusivamente un productor que suministraba vistas urbanas y colecciones monumentales, evolucionando hacia la comercialización de

¹¹ Vid. *Real Orden autorizando a Abelardo Linares a efectuar obras en su casa de la Plaza de los Aljibes*. Archivo Histórico Municipal de Granada, 1.2258.077

artículos turísticos y de colecciones fotográficas ajenas, incluyendo Marruecos; en su establecimiento se vendían modelos y reducciones en escayola de la Alhambra y del Alcázar de Sevilla, acuarelas, tarjetas postales y “otros bonitos recuerdos de Granada”. En esa misma línea de diversificación se situó el “Museo de los Mártires”, promovido por la familia Meersmans en una parcela colindante a su carmen y próxima a la parada de la nueva línea de tranvía, que proporcionaba al menos desde 1910 todo un conjunto de servicios comerciales orientados al turismo (antigüedades, encajes, mantillas, reproducciones de yeserías de la Alhambra), incluyendo una galería fotográfica y una numerosa oferta de álbumes y tarjetas postales.

7. LA AMBIENTACIÓN, EL DISFRAZ Y EL CULTIVO DEL TÓPICO

El gusto por el disfraz es una moda que se impone desde el último tercio del siglo XIX, pudiendo ser considerado como una vulgarización de la ambientación humana del monumento, que cuenta con notables precedentes entre pintores, literatos e incluso fotógrafos de la primera generación. La ciudad descubierta por ellos y perpetuada con la pluma, el pincel o el colodión siempre tuvo un doble atractivo: la herencia material de la cultura “mora” y el pueblo llano. La primera entronca con un pasado esplendoroso, intuido en los restos dispersos a lo largo de la ciudad y, especialmente, en la Alhambra. El pueblo, en cambio, es el presente cargado de pasado, del que es posible capturar su dimensión pintoresca.

La asociación entre la historia material y el elemento humano contemporáneo acabará dando lugar a curiosas combinaciones, que discurren desde las ambientaciones más o menos imaginativas -propias de las producciones orientalistas e historicistas- hasta las banales imposturas características de los estudios fotográficos. Al tiempo que esto ocurre, nuevos tipos pintorescos, nuevos temas y nuevos espacios se incorporan a ese complejo visual que acaba componiendo la imagen turística de Granada: gitanos y aguadores, cabras y cabreros repartidores de leche, la danza, el Sacromonte. El siglo XIX a este respecto podría sintetizarse a partir de un conjunto de transiciones, que tienen sus correspondientes traducciones visuales: la que nos transportaría desde la autenticidad del monumento fascinante en su propia ruina a las coloristas versiones de una Alhambra restaurada; la transición del majo al gitano; de la ambientación monumental a la impostura en el estudio fotográfico; del pintoresquismo al culto de lo típico; del viajero al turista.

En su dimensión fotográfica, estas y otras transformaciones van a dar lugar a productos y temáticas muy singulares, tanto más abundantes y transitadas conforme se potencie el uso turístico del monumento. Entre ellas, el tema gitano y los disfraces a la morisca constituyen hallazgos especialmente explotados. Las muestras fotográficas de índole pintoresca referidas a Granada no son abundantes en cuanto a variedad

tipológica, girando de modo preferente en torno a los gitanos. El tema constituye una constante en la fotografía decimonónica sobre Granada, pero en modo alguno fue una invención fotográfica; la cámara oscura no hizo sino traducir a imágenes una curiosidad previa, alimentada por una literatura plena de referencias a su entidad étnica, folklore y modos de vida. La existencia de un barrio bien delimitado y dotado de un singular atractivo -merced a las cualidades plásticas de su paisaje troglodita y a su exótica vegetación africana- constituían ingredientes óptimos para hacer de Granada la ciudad gitana por excelencia; y a esta identificación iban a contribuir cuantos viajeros escribieron sobre ella, desde Gautier y Dumas a Davillier, construyendo un atractivo modelo que no tardaría en ser explotado gráficamente.

El pintoresquismo gitano se expresa fotográficamente en una doble vertiente: como paisaje que contextualiza el monumento y como forzada ambientación entre dos realidades que nada tenían que ver históricamente, pero que conformaban en su conjunto la imagen exportable de la ciudad. Charles Clifford, al fotografiar en el Patio de los Leones a un grupo de gitanos tocando y bailando, inauguró en 1862 un maridaje que hizo fortuna. En adelante, la conjunción entre lo alhambrense y lo gitano sería un recurso muy utilizado y de su explotación turística se iba a encargar Mariano Fernández -*Chorroejumo*- autodenominado príncipe de los gitanos y modelo del pintor Fortuny. Con tales títulos y atribuciones se haría componer incluso una *carte de visite* fotográfica, tarjeta de presentación tanto más adecuada para un personaje que no sólo se prestaba como guía para cualquier turista que se adentrara en el recinto de la Alhambra, sino que posó a menudo para los fotógrafos, prestando su porte y su gracejo como modelo para ambientaciones, ya fuera vistiendo su atuendo gitano, ya disfrazado de melancólico Boabdil. La estampa de *Chorroejumo* y sus múltiples herederos e imitadores cubre todo un periodo en la vida de la Alhambra, que discurre entre 1870 y los primeros años del nuevo siglo. Aún en 1904, Rubén Darío se topa con él en la entrada de los palacios, pero lo describe ya como una decadente reliquia de otros tiempos - “En cuanto al lamentable rey *fálot*, vestido como los contrabandistas de la era romántica, con una indumentaria de comparsa de ópera cómica, «¡palojinglese!», le he mirado al pasar, a la entrada del palacio. Ya está muy viejo el pobre modelo de Fortuny, y vive apenas de las propinas anglosajonas”-.

El siglo XX se inicia con una reelaboración del tema bajo el prisma del folklore, dando paso a la identificación de lo gitano con lo flamenco. La traducción fotográfica del fenómeno es muy perceptible en las tarjetas postales y en los retratos de ambiente, que se pueblan de cuadros de baile y gitanos artistas. El Sacromonte agreste y vegetal de Clifford y los gitanos ciertamente verídicos de Laurent dejan paso a un espacio de fiesta, donde los turistas pueden disfrutar de una zambra previamente convenida, con tarifas establecidas y detalladas en las propias guías.

La utilización de espacios de la Alhambra como decorado para las ambientaciones más diversas tampoco constituye una novedad, pero sí es perceptible un uso más intenso y diversificado, incluyendo las primeras tomas cinematográficas. El Patio de los Leones –el real y los inventados- fue tradicionalmente la quintaesencia de la Alhambra y un gran telón de fondo para el retrato individual y de grupo. No hubo una reunión relevante, ni homenaje, ni visita de alcurnia que no incluyera la correspondiente foto colectiva junto a los míticos leones o a la sombra de la cúpula multicolor erigida por Contreras. Cuando el patio fue insuficiente para atender la demanda, las *galerías árabes* construidas en los propios estudios fotográficos acabaron sustituyendo al referente original, facilitando las ambientaciones y el uso de disfraces a la morisca. No se trata con ellas de escenificar el viaje en sí mismo y obtener una prueba documental de la presencia física en el lugar, sino de formar parte de su historia fabulada..

La deriva hacia lo típico, entendida como invención, definición y puesta en escena de aquellos elementos que singularizan el lugar con respecto a otros destinos turísticos, puede ser valorada como una exigencia impuesta por el turismo institucionalizado, pero también como una propuesta originada desde el propio destino turístico. Con motivo de su visita a Granada en Febrero de 1904, el poeta Rubén Darío define, con magistral agudeza, las expectativas y exigencias de ese nuevo turismo que comenzaba a poblar el monumento:

“He tenido, por llegar en este frío febrero, un singular gozo; estar solo en la Alhambra y en el Generalife. En otra estación, la afluencia de viajeros abrupta y perturba, como en todos los lugares adonde puede guiar el rojo Baedeker. Pues es esta una de las ciudades más frecuentadas por los rebaños de la agencia Cook. Además, el guía, discreto, no ha pretendido instruirme evocando la sombra del erudito Riaño. Los rebaños de la agencia Cook, que van a dar de comer a las palomas de Venecia, a oír el eco del baptisterio de Pisa, y a reflexionar sobre la inclinación de la torre; los que andan *en* busca de la especialidad señalada en las guías, o narrada por los *commis-voyageurs*, ya se sabe lo que vienen a ver a Granada: los mosaicos y azulejos, que antaño destrozaba el turismo: la Alhambra anecdótica: «¡ah, como gozaban aquellos moros!»; *Chorro e Jumo*, el rey de los gitanos y los tangos de las gitanillas, en las cuevas, en donde se compran cestillas de mimbre y candiles de cobre”¹².

Pero no todo era banalización y artificio. El mismo entorno que ahora se reinventaba y redecoraba para acoger a los “rebaños de la agencia Cook” contenía el paisaje que subyugó a Manuel de Falla y le fijó definitivamente en Granada. Poco tiempo atrás, Rusiñol no resistió la tentación de disfrazarse de moro en el Generalife, pero dejó un legado pictórico cuya delicadeza nos habla de otros públicos y otras sensibilidades. Si retrocedemos algo más en el tiempo, encontraremos una Alhambra imaginaria perpetuada por Laurent o difundida universalmente a través de los pinceles de Fortuny. Quizá la mejor lección que aporta el cambio de siglo es que el monumento nazarí estaba dejando de ser un reducto reservado a minorías, para convertirse en un patrimonio público abierto al mundo, sobre el que acabaría proyectando imágenes múltiples, plurales e, inevitablemente, contradictorias.

¹² DARIÓ, Rubén, *Tierras Solares*, Madrid, Leonardo Williams, 1904

CARNAVAL DE CÁDIZ. DEL INTERÉS TURÍSTICO A LA BOTELLONA

Javier Osuna García

Investigador

El Carnaval ha muerto. Lo expresaba un periodista decimonónico para las páginas de *El Clamor de Cádiz y su Provincia* en marzo de 1889¹. Setenta y seis años más tarde el célebre antropólogo Julio Caro Baroja lo repetía con una, nada disimulada, carga de pesimismo². Francisco Umbral hacía lo propio en su columna cáustica de la prensa periódica, en la España de la Transición³. Hoy, en el caso del Carnaval de Cádiz, probablemente haya que redundarlo de nuevo. Nos toca asumirlo y analizar sus causas.

De fines de siglo XVI son los testimonios más pretéritos del Carnaval de Cádiz. El asalto a la ciudad del Conde Esex y quema de su archivo municipal imposibilitó para siempre conocer sus antecedentes anteriores. No obstante, en los legajos archivísticos diocesanos se encuentran pistas muy suculentas, como aquel cura al que se le dispensa estar presente en un casamiento, en una nota manuscrita al margen, *“por estar en carnestolendas”*. El XVIII, el Siglo de Oro gaditano, verá la publicación de distintos tabloides. El periódico *Gaceta de Cádiz*, cuyo primer número apareció el 4 de febrero de 1763, publicaba los proyectos que la sociedad gaditana tenía, en aquel tiempo, ante las inmediatas fiestas de Carnaval. Según el escritor Ramón Solís, que lo citó primero en su ensayo sobre el periodismo gaditano, *“ya por entonces estas fiestas tenían sus fervorosos defensores y también sus detractores que intentaban suprimir por inmorales los bailes de máscaras”*⁴

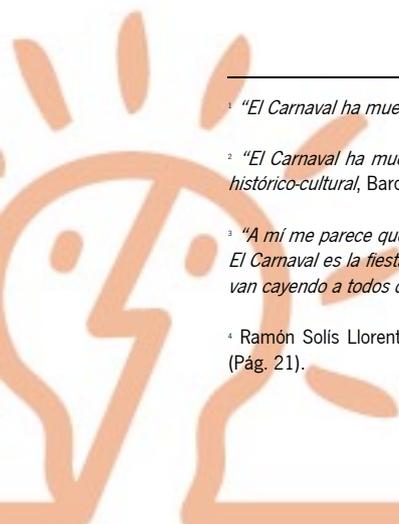
Durante el Trienio Liberal, el *Diario Mercantil de Cádiz*, anunciaba los bailes públicos en sus páginas⁵, algo que ya era habitual desde la promulgación de “La Pepa”, así como el alquiler

¹ “El Carnaval ha muerto, aunque digan lo contrario los moralistas”. *Clamor de Cádiz y su Provincia*, 10 de marzo de 1889.

² “El Carnaval ha muerto; ha muerto, y no para resucitar como en otro tiempo resucitaba anualmente”. Julio Caro Baroja, *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1992 (Pág. 39).

³ “A mí me parece que el Carnaval está patéticamente muerto. Porque corresponde a una dialéctica de la malicia que tenemos ya muy superada. El Carnaval es la fiesta de la hipocresía haciendo burla de sí misma, y a medida que la sociedad es menos hipócrita, las narices de cartón se nos van cayendo a todos de la cara”. Véase de Francisco Umbral, *Martes de Carnaval*, en *Diario de Cádiz*, 7 de febrero de 1978.

⁴ Ramón Solís Llorente, *Historia del periodismo gaditano 1800-1850*, Cádiz: Instituto de Estudios Gaditanos de la Diputación de Cádiz, 1971 (Pág. 21).



y venta de artículos relacionados con el Carnaval. Estos anuncios ponen de manifiesto que, en torno a la fiesta, se ha generado una interesante industria local:

“Desde las once de la mañana en adelante se hallarán de alquiler en el vestuario vestidos de máscaras para hombres por el equitativo precio de 20 rs. vn.”⁶

“Los fabricantes de caretas de lienzo en esta ciudad ofrecen al público un surtido completo al precio de 5 ps. fs. la docena de caretas de señoras; á 6 ps. fs. las de hombres, y las de patillas de pelo ú otro adorno á 9 ps. fs. la docena; advirtiéndolo no venderán si no es por docenas, en su propio establecimiento, calle del Jardinillo, esquina á la de la Torre, núm. 115.”⁷

“En la calle del Vestuario, núm. 83, se alquilan vestidos de máscaras, y hay proporción para vestirse y desnudarse á cualquier hora de la noche.”⁸

Estos tipos de anuncios fueron muy frecuentes en la prensa periódica gaditana de todo el siglo XIX, lo que viene a corroborar que el Carnaval había creado una economía local, estable, alrededor de los festejos carnalescos. Con el nombre de *El Amigo de los niños*, se publicitaba en el periódico *El Comercio* un establecimiento situado en el número 110 de la calle Ancha, que vendía un surtido de caretas, llegadas desde París. En ocasiones los anuncios llevaban ya el reclamo comercial en su titular, como: *Ir al baile y gastar poco dinero*, propaganda de otro establecimiento de la calle Ancha en el que se vendían caretas de raso francesas, medias caras con gafas, narices sueltas, trajes de dominó, etc.⁹.

Una parte primordial del Carnaval gaditano son sus agrupaciones, estudiadas por Ramón Solís, en otro de sus clásicos ensayos¹⁰ y por Fernando Quiñones¹¹. Es su verdadero rasgo de

⁶ “Hoy jueves 7 habrá baile público de máscaras en dicho teatro, bajo las mismas reglas que los anteriores: dará principio á las diez de la noche.= Boletín de entrada 2 rs. vn.”. Diario Mercantil de Cádiz, 7 de febrero de 1822. “TEATRO PRINCIPAL.- Mañana domingo 9 y el martes 11 del corriente, habrá baile público en el que se admitirán máscaras en los mismo términos que los anteriores”. Ibidem, 8 de febrero de 1823.

⁷ Ibidem, 9 de febrero de 1822.

⁸ Ibidem, 11 de febrero de 1822.

⁹ Ibidem, 9 de febrero de 1823.

¹⁰ El Comercio, 7 de febrero de 1853 y 28 de febrero de 1854.

¹¹ Citamos ambas ediciones: Ramón Solís Llorente, *Coros y chirigotas. El carnaval en Cádiz*, Madrid: Taurus Ediciones, 1966, y Ramón Solís Llorente, *Coros y chirigotas. Carnaval en Cádiz*, Madrid: Sílex, 1988.

¹² Fernando Quiñones Chozas, *De Cádiz y sus cantes*, Barcelona: Seix y Barral, 1964.

identidad, diferenciador y singular, que luego exportará a carnavales que lo adoptarán en un proceso mimético. Al igual que el arte flamenco, el fenómeno independiente de las agrupaciones carnavalescas cristalizó en su suelo y nutriéndose de elementos rítmicos afrocubanos, definió sus formas musicales y peculiaridades estéticas a partir de 1870. A finales del XIX y a principios del siglo XX, el género irradiará hacia otras localidades: Montevideo, Santa Cruz de Tenerife e influirá sobremanera en el tango argentino y, en idéntico proceso, en la mayoría de las provincias andaluzas, sobre todo en aquellas limítrofes: Sevilla, Málaga, Huelva...

A partir de 1861, un alcalde valenciano, Juan Valverde, visiblemente molesto con la práctica del saquillo, costumbre muy detestada por la clase burguesa, ya denunciada desde el Cádiz de las Cortes, potenciará las comparsas y reformará el Carnaval con miras al exterior y a su potencial turístico y económico. La difusión que empezó a tener el Carnaval de Cádiz a partir de 1862, fue notable y repercutió en una mayor visita de forasteros; expansión que estuvo muy ayudada por el implante del ferrocarril. Veamos un ejemplo de la intención propagandista del ayuntamiento gaditano, que cursa a sus alcaldes homólogos de la provincia en febrero de 1862:

“Alcaldía. Sr. Alcalde de Jerez de la Frontera, Arcos, Sanlúcar, Rota, Chiclana, Vejer, Alcalá de los Gazules, Pto. De Sta. María, Puerto Real, San Fernando, Conil, Medina, Algeciras. Febrero 22 / 862.

Ruego a V.E. se sirva mandar fijar en sitio público de esa población, los adjuntos programas de las fiestas que han de celebrarse en esta ciudad en el próximo Carnaval.”¹²

La prensa periódica será otro de sus grandes aliados. Cádiz es una ciudad que mantiene siempre durante el reinado de Isabel II por encima de los cinco diarios en publicación y será durante el sexenio revolucionario una de las más prolíficas ciudades de España. Todavía en los años ochenta del pasado siglo, Cádiz llegará a contar nada menos que con dieciocho diarios en publicación simultánea, por los días en que Sevilla cuenta por encima de la docena y Málaga ofrece ocho o diez diarios, como asegura el especialista Checa Godoy¹³. La prensa ilustrada de la Villa, toma nota del Carnaval gaditano que empieza a ser comparado con el de Niza y el de Venecia.

En 1898, en pleno conflicto con la colonia antillana y pese al estado de agotamiento que presentaban las arcas municipales, el Ayuntamiento organizó una monumental cabalgata bajo el

¹² Archivo Histórico Municipal de Cádiz (en adelante A.H.M.) Expediente de Gobernación Fiestas de Carnaval; año de 1862. Caja nº 5.846.

¹³ Antonio Checa Godoy, *Historia de la prensa andaluza*, Sevilla: Fundación Blas Infante, 1991 (Pág. 17).

lema de *Gran Cortejo Carnavalesco*, cuya finalidad y pretensión era simbolizar alegóricamente la entrada del Carnaval. 1898 fue también el año en el que la maquinaria municipal lubricó bien su engranaje propagandístico para la fiesta de Carnaval, no escatimando esfuerzos de ningún tipo. Esta práctica promocional, cuyo antecedente lo encontramos varias décadas antes, fue una de las claves para entender la fama que, a lo largo de los años, alcanzó siempre la fiesta gaditana. La cartelería impresa llegaba a todas las capitales de provincias de España y a la casi totalidad de los pueblos de la Baja Andalucía. Se distribuía por muchos cauces estratégicos, tales como estaciones de trenes, hoteles, consulados, casinos; siendo, naturalmente, la prensa periódica uno de sus principales puntos de apoyo para su difusión. Se editaron asimismo treinta mil programas anunciando que fueron convenientemente distribuidos, además de un periódico extraordinario titulado *Carnaval*, con fotografías y dibujos, que el consistorio gaditano publicó y distribuyó, con motivo de la fiesta, repartiéndolo gratuitamente¹⁴.

Junto a los periódicos jerezanos, isleños y arcenses, *El Guadalete*, *El Jerez*, *Revista Portuense*, *La Correspondencia* de San Fernando y *El Arcobricense*, la mayoría de los envíos se centraron en los rotativos madrileños a cuyo alcalde se le había escrito desde la alcaldía gaditana rogándole que potenciara la visita de foráneos. El cartel de Pastorino se distribuyó por duplicado en los siguientes periódicos de Madrid: *Imparcial*, *Liberal*, *Heraldo*, *Correspondencia de España*, *La Época*, *La Iberia*, *El Correo*, *El Nacional*, *El Globo*, *El Tiempo*, *El País*, *El Día*, *La Correspondencia Militar*, *El Correo Español*, *Blanco y Negro*, *El Progreso* y *Nuevo Mundo*. La distribución también se hizo en las principales cabeceras gaditanas: *Diario de Cádiz*, *La Dinastía*, *La Provincia Gaditana*, *El Contribuyente*, *El Renacimiento*, *Avisador Marítimo*, *El Cocinero*, *El Lince*, *El Pueblo Católico*, *La Semana Cómica*, *La República*, *La Revista Teatral*, *La Linterna*, *El Pueblo*, *Cádiz Alegre*, *El Pueblo Católico* y *El Combate*¹⁵.

La Comisión de Propaganda designó en la persona del periodista Eugenio Agacino el enlace entre Cádiz y Madrid, al objeto de garantizar la correcta propaganda en la capital de España¹⁶.

¹⁴ "El Presidente de la Comisión de Fiestas del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz B.L.M. al Sr. D. Javier de Burgos y tiene el gusto de enviarle doce ejemplares de la revista extraordinaria publicada en Cádiz con motivo de las próximas fiestas de Carnaval. Nicomedes Herrero López aprovecha esta oportunidad para reiterarle el testimonio de su consideración más distinguida. Cádiz, 11 de febrero de 1898." A.H.M. Caja n° 5.846.

¹⁵ Ibidem. Caja n° 6.159.

¹⁶ "El Presidente de la Comisión de Fiestas... (...) al Sr. Eugenio Agacino y tiene el gusto de manifestarle que tanto la Alcaldía como esta Comisión, en su deseo de que tenga la mayor publicidad el programa de las fiestas que se proyectan, han acordado hacer una considerable tirada reseñando ligeramente éstas y enviar a V. un buen número de ejemplares para que se tome la molestia de disponer su reparto en esa Corte en la forma que mejor estime al objeto de conseguir la afluencia de forasteros durante el Carnaval. Nicomedes Herrero López... (...) Ibidem.

El Archivo Histórico Municipal de Cádiz conserva un oficio, de marzo de 1898, en el que el alcalde Francisco Guerra Jiménez, en compañía de representantes de la Comisión de Fiestas, envía un escrito a Adolfo G. Rodrigo, redactor del periódico *El Heraldo de Madrid*, agradeciéndole la ayuda prestada para que la Estafeta Ciclista, encabezada con “Juanito Pedal”, llegase a Cádiz en representación de los gaditanos ausentes¹⁷.

Asimismo, el alcalde gaditano Guerra Jiménez dirigió otra serie de cartas personales encaminadas a la difusión del festejo. En ese sentido envió escritos a Javier de Burgos, al periodista madrileño, redactor de *El Liberal*, Martínez Viergol, que firmaba bajo el seudónimo de *El Sastre del Campillo*, y al periodista Ramiro Mestre Martínez, redactor de *La Correspondencia*, al que la prensa gaditana tildaba con broma de “*Patriarca botijil*” por haber recomendado desde sus páginas la concurrencia en Cádiz de “*touristas*” y “*botijistas*”, en alusión al célebre Tren Botijo que desde Madrid hasta Cádiz se fletó por Carnaval¹⁸.

La prensa periódica gaditana empezó a ver en la fiesta de Carnaval una clara e importante fuente de ingresos. Se hacían tiradas extraordinarias de números monográficos dedicados a la fiesta, con frecuencia costeados por los propios ayuntamientos.

En enero de 1902, el gerente del semanario ilustrado *Tinta China*, el gaditano José Caire Ojeda, enviaba un escrito al presidente de la Comisión de Festejos invitándole a que el consistorio de Cádiz se anunciase en sus páginas bajo el coste de cien pesetas y con la explícita advertencia, que la tirada era de mil ejemplares y que se distribuía en las provincias de Cádiz y Huelva. A dicho escrito le acompañó una segunda misiva¹⁹; una recomendación que Eulogio de la Herrán le hacía a José María Salazar. Eulogio era empleado de la Vinícola Española, empresa de vinos, vinagres, aceites y cereales radicada en Sevilla, en el número 19 de la calle San Esteban

¹⁷ “Sr. D. Adolfo G. Rodrigo. Redactor del periódico “Heraldo de Madrid”. Cádiz: Marzo 28 / 898. Muy Sr. nuestro: Con el fin de que pueda V. hacerlo constar de un modo oportuno, como testimonio particular y verídico nuestro, no tenemos inconveniente en declarar que a la llegada a Cádiz de la Estafeta ciclista, portadora en las últimas fiestas de Carnaval de un mensaje de los gaditanos ausentes, hizo V. a la Autoridad y Comisionados una espontánea manifestación: la de que había existido necesidad ineludible de atravesar en ferro-carril determinado trayecto, ya por el temporal que se había desencadenado la noche anterior, ya por grave accidente ocurrido a alguno de los conductores del referido mensaje. El no haberse dado publicidad al hecho, a fin de que el saludo de nuestros paisanos surtiera todo el afecto apetecido, en nada debe perjudicar a V. a quien creemos dejar complacido con lo expuesto; permitiéndonos le demos la más entusiasta enhorabuena, por haber coadyuvado, en unión de sus dignos compañeros de pedal, a que el acto realizado en la Estafeta ciclista haya merecido unánimes aplausos por su variedad, y obteniéndose no de los números más interesantes del programa de festejos. Con la mayor consideración, quedamos de V. siempre att. S.S. S.S. g. l. b. l. m. Firmado por los Sres. Alcalde D. Francisco Guerra, D. Nicomedes Herrero, D. Amado García Bourdie, D. Fernando García Arboleja y D. Benito Picardo.” Ibidem.

¹⁸ Diario de Cádiz, 2 de diciembre de 1897 (edición de tarde).

¹⁹ “Muy señor mío: con esta fecha escribe mi amigo y querido Jefe de esta casa en la cual estoy colocado, al Sr. Presidente de la Comisión de Festejos de ese Ayuntamiento para que le autorice a anunciar en su Semanario Ilustrado “Tinta China” los festejos del Carnaval y Verano, dedicando la cuarta plana de dos números al programa cuyo encabezamiento será ilustrado por la cantidad de 100 pesetas cada número. Como en esto estoy muy interesado, le agradecería hiciese todo lo que pueda, que es mucho, por que se autorice dichos anuncios. Anticipándole la gracias y rogándole salud a su señora e hija (epb) Q.S. Affto. Eulogio de la Herrán”. A.H.M. Caja nº 6.197.

que, a juzgar por el membrete y por su contenido, se trataba de una empresa también propiedad de José Caire²⁰.

En la noche del 19 de enero de 1904 se reunieron en el despacho de la Alcaldía gaditana la Comisión de Fiestas de Carnaval, en la cual formaba parte el periodista del *Diario de Cádiz*, Joaquín Quero. Éste, a través del capitán general se había encargado de hacer las gestiones oportunas para que la Banda de Infantería de Marina de San Fernando tocara en el festival del Parque Genovés²¹. Poco después, el consistorio se beneficiaba de la ayuda prestada por otro periodista gaditano²².

El Ayuntamiento de Cádiz, con su alcalde a la cabeza, conscientes de la labor primordial que ejercían los periódicos como fuente propagandística de difusión de la fiesta de Carnaval, agradecía por escrito dicho efecto amplificador a los principales directores de periódicos. En el caso de Cádiz al director de *La Dinastía*²³ y al del *Diario de Cádiz*²⁴; respecto a la prensa generalista de Madrid lo hacía con el directivo del rotativo *El Liberal*²⁵.

El agradecimiento por parte del consistorio no se circunscribía a la prensa escrita, sino que iba dirigido también a aquellos otros pilares fundamentales en los que la fiesta de Carnaval encontró a un buen aliado para su difusión, como fue el ferrocarril. En ese sentido se cursaron también cartas de agradecimiento a los directores de las compañías ferroviarias de Madrid, Zaragoza y Alicante, así como a los Ferrocarriles Andaluces. Gracias a la intermediación de

²⁰ "Muy señor mío:

A pesar de las quejas que pueda yo tener con mi Patria chica, no por eso no deseo su prosperidad y como entiendo que las fiestas populares del Carnaval y Verano dan vida al comercio, aplaudo por lo tanto la idea de celebrarla con lujo y que su propaganda sea la mayor posible y con tiempo suficiente para que los aficionados a divertirse preparen su viaje. Yo ofrezco en los dos jueves 30 de Enero y 6 de Febrero dedicar la cuarta plana de mi Semanario Ilustrado con un dibujo alusivo anunciando el programa que Vdes. Me remitiesen en 100 pesetas cada número. Debo de hacer presente que mi tirada es de mil ejemplares y que va a todos los pueblos de esta provincia y los de Huelva. También me encargaré de la fijación y colocación de los carteles en los sitios más céntricos y establecimientos más populares de esta Capital. Para esto necesito la contestación inmediata para que el dibujante tenga tiempo de hacer los dibujos. En espera de su contestación, u. s. affmo. QLMB José Caire (rubricado)" Ibidem.

²¹ Diario de Cádiz, 20 de enero de 1904.

²² "El periodista gaditano Sr. Escobar, redactor de La Correspondencia de España, se ocupa de gestionar para que vengan muchos madrileños para ver los festejos carnavalescos. Hoy se le ha teleografiado a dicho señor dándole noticias de los preparativos que se hacen y de la brillantez y lucimiento que se esperan tengan los diversos números del programa." Ibidem, 13 de febrero de 1904.

²³ "Sr. Director de "La Dinastía". Febrero 18-904. Compláceme dar a V. las gracias más expresivas en nombre de la Comisión de festejos y en el mío por la cooperación de ese acreditado periódico que dignamente prestó, ya asistiendo algún redactor a las reuniones de aquella, bien haciendo activa propaganda en sus columnas..." A.H.M. Caja n° 3.615.

²⁴ "Alcaldía. Sr. Director del Diario de Cádiz. Febrero 18-904. La valiosa cooperación que el acreditado periódico de la digna dirección de V. ha presentado a la Comisión de festejos para los del pasado Carnaval, ya tomando alguno de sus redactores parte activa en la labor realizada, ya por la eficaz propaganda que en sus columnas ha hecho, ha venido a ser uno de los principales factores en el éxito alcanzado..." Ibidem.

²⁵ "Muy Sr. mío y distinguido amigo: Acordado por este Ayuntamiento dar a las fiestas del próximo carnaval los mayores atractivos con novedades en los festejos que hagan aumentar su ya antigua fama, se gestiona de las Compañías de F.C. el establecimiento de un tren botijo y la expedición además de billetes de ida y vuelta a precios reducidos desde esa Corte y estaciones intermedias. Pero pocos o ningunos serían los resultados prácticos que se obtuvieran si la prensa periódica y de ella sus más acreditadas publicaciones no hacen eficaz propaganda a favor de nuestras fiestas cuyo programa detallado le remitiré. Por ello me dirijo á V. rogándole encarecidamente se ocupe con interés del asunto y diga

Rafael de la Viesca -a la sazón Subsecretario de Hacienda- con el consejo de Administración de esta última se expendieron billetes de ida y vuelta, en 1904, desde Madrid a Cádiz y estaciones intermedias con gran rebaja en los precios y se dispuso de un Tren Botijo al igual que ya se hiciera en el Carnaval de 1898; no sin ciertas reticencias -por cierto- por parte de la compañía ferroviaria que entendía que dicho servicio adicional no era rentable si el consistorio no pagaba una fianza como entonces se hizo²⁶.

También fue decisiva la intervención de otro gaditano, Manuel Grosso Romero, representante de la Compañía Belga de ferrocarriles vecinales de Andalucía, que fletó un servicio extraordinario, combinado entre Sanlúcar de Barrameda, Chipiona y Rota con El Puerto de Santa María que podía enlazar con los trenes especiales²⁷.

En 1909 el ayuntamiento gaditano recibió muchas críticas por parte del periódico *El Demócrata*. El presidente de la Comisión de Fiestas era el comerciante Vicente Viniegra al que, desde la redacción del periódico, se le acusaba sin rodeos de favorecerse de los festejos de Carnaval²⁸.

Para el Carnaval de 1911, el ayuntamiento de Cádiz estableció la oportuna propaganda de los festejos, distribuyendo mil tiras anunciadoras a los alcaldes de las distintas poblaciones. Dichas tiras se cursaron, a las principales capitales andaluzas, así como a la mayoría de las poblaciones gaditanas, sevillanas y malagueñas, junto a los cónsules de Gibraltar, Tánger, Casablanca y distintas personalidades como Ramón Echevarría, Secretario General del Sindicato de Defensa Comercial, o Adrián Quijano, empresario que estaba al frente del mítico colmao “Los Gabrieles” de Madrid, sito en el número 19 de la calle Echegaray. Los directores de las compañías de ferrocarriles andaluces y del norte, así como de la Trasatlántica eran objetivos también de la distribución propagandística.

algo en favor del mismo en el Liberal. Con ello prestará un valiosísimo servicio a esta población y un favor que sinceramente le agradecerá su affo. a SS Qbsm.”Ibidem.

²⁶ “16,1° 904. Sr. D. Luis Gómez: Mi querido Alcalde: con verdadera complacencia contesto a su grata del 13 empezando por felicitarle por la iniciativa que ha tomado porque siempre he creído que estos festejos deben mirarse con especial atención aprovechando las excepcionales condiciones de nuestro clima y el nombre que en los últimos años ha tenido... (...) Desde luego me ocupo del punto concreto que me encomienda relativo al establecimiento de trenes extraordinarios; y quedo suyo muy atento afcmo. s. s. q. s. m. b. Rafael de la Viesca (rubricado).”Ibidem.

²⁷ “Sr. D. Luis J. Gómez. Presente. Mi distinguido amigo. Estoy debidamente autorizado por el Sr. Director del ferro-carril de la Costa, para manifestarle, que si la empresa de los Andaluces monta trenes especiales con motivo de las fiestas de Carnaval, dicha Compañía ofreciendo su modesto concurso establecerá con mucho gusto un servicio extraordinario... (...) Me reitero de Vd. Con la mayor consideración y afecto. s.s. q.b.s.m. Manuel Grosso (rubricado).”Ibidem.

²⁸ “Según parece, es el presidente de la Comisión de fiestas, el distinguido comerciante don Vicente Viniegra; por su negocio, por el género de industria á que se dedica, tiene que ser de aquellos á quienes más favorezcan las fiestas carnavalescas. A su casa de comercio, como á las similares, tienen que ir las muchachas á comprar sus trajes de percalina, de algodón y seda para hacer sus disfraces y cuantos más alicientes el Carnaval ofrezca, mayores rendimientos obtendrá. Pero el bueno del señor Viniegra, no se ocupa de nada; apenas si va por el Ayuntamiento y deja mangonear en este extremo á don Luis de la Torre... (...)” El Demócrata, 14 de febrero de 1909.

Asimismo se distribuyeron tiras anunciadoras estratégicamente repartidas en las principales estaciones de trenes, hoteles, balnearios, casinos, cafés, restaurantes y confiterías. La importancia de la prensa como vehículo propagandístico de primer orden nuevamente era muy tenida en cuenta por el ayuntamiento que distribuía su cartelería a cuarenta y ocho rotativos distintos; de Madrid: *El Herald*, *El Liberal*, *ABC*, *El Imparcial*, *La Mañana*, *El Mundo*, *El País*, *Diario Universal*, *La Correspondencia*, *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro*, *Gedeón*, *La Época*, *El Debate*, *El Radical*, *El Universo* y *España Nueva*; de Sevilla: *El Correo de Andalucía*, *El Noticiero* y *El Liberal*; de Córdoba: *Diario*; de Jaén: *Diario de Jaén*; de Málaga: *La Unión Ilustrada*, *Diario de Málaga* y *La Unión Mercantil*; de El Puerto de Santa María: la *Revista Portuense*; de La Línea: *El Regional*, *El Noticiero*, *El Sino* y *El Baluarte*; de Sanlúcar de Barrameda: *Sanlúcar*, de San Fernando: *Diario de San Fernando* y *La Correspondencia*; de Puerto Real: *Número Tres*; de Jerez: *La Lucha*, *El Mensajero*, *Diario de Jerez*, *El Guadalete* y *Eco de Jerez*; de Algeciras: *La Revista*, *El Combate*, *El Herald de Algeciras* y *Algeciras Ilustrada*; de Arcos: *El Arcobricense*; de Ceuta: *Defensor de Ceuta*, *El África* y *Ceuta Nueva*; y de Chiclana: *La Opinión Liberal*²⁹.

En febrero de 1923, el periodista Manuel Sanz del semanario gráfico hispanoamericano *Mundo Ilustrado*, con sede en Madrid, envió sendos escritos al alcalde gaditano, Manuel García Noguerol y a Manuel Álvarez, presidente de la Comisión de Fiestas. En ambas misivas se hacía referencia al compromiso verbal que el anterior alcalde y jefe de la minoría conservadora, Francisco Clotet, había contraído de subvencionar por doscientas pesetas un artículo dedicado a Cádiz, y se apelaba a la valiosa influencia del segundo para que la letra que había negociado con el ayuntamiento no fuera devuelta por impagada. Se hacía alusión también en el escrito a las grandes dificultades que conllevaban elaborar un número extraordinario y se daba “la de arena” justificando por qué no había salido publicado el retrato del Presidente de la Comisión: “Por falta material de espacio no ha ido ahora su retrato, pero en el número próximo que daremos en la segunda quincena irá con el del Sr. Gallego y otras cosas de Cádiz”³⁰. Por una cuestión de cortesía, el Ayuntamiento aceptó el primer pago, pero le denegó el segundo³¹.

²⁹ A.H.M. Caja nº 3.355.

³⁰ *Negociado de Fiestas. Carnaval. Año de 1923. Expediente número 4 del Registro general de Secretaría y número 2 del particular del negociado.* Ibidem. Caja nº 6.175.

³¹ “Marzo 3 – 923. Sr. D. Manuel Sanz. MADRID. Muy Sr. mío: Correspondo a su atta del 27 de Febrero, habiendo recibido un número de la Revista en que se inserta la información de Cádiz que concedió mi antecesor Sr. Clotet. Por no dejar desairado a este Sr. aceptaré el giro a su tiempo, pero como no existe consignación expresa para este gasto, porque a su tiempo se cerró la cuenta de los de fiestas veraniegas, que era el objeto de la información, no podré admitir el otro giro de cien pesetas por el nuevo trabajo que propone, del que desde luego debe desistir. Quedo de V. con este motivo att^s.s. q.e.s.m.” Ibidem.

En 1924, por acuerdo del Ayuntamiento en su sesión del día 6 de febrero, se creó una Comisión Mixta especial para la organización de las fiestas de Carnaval. Componían dicha comisión el presidente de la Unión Patronal Gaditana, el del gremio de Restaurantes y Cafés, el del Sindicato Industrial de Ultramarinos, el del Centro Cántabro, el delegado de la Federación Hostelera, el presidente del gremio de carruajes, el del Casino Gaditano, el del Centro Mercantil e Industrial, el del Centro del Ejército y la Armada, así como los directores de *El Noticiero Gaditano* y del *Diario de Cádiz*. Este último, finalmente, declinó formar parte de dicha comisión, no así *El Noticiero Gaditano* que estuvo representado por Luis González Campos. Previamente se habían reunido en el Consistorio el día 1 de febrero con los representantes de la prensa periódica³².

En 1926, a través de la Sociedad Oficial de Fomento de Cádiz, se tuvo la curiosa iniciativa de proyectar para el Carnaval un Concurso de Coros Regionales con el propósito de escuchar los coros gallegos “*únicos no conocidos en Cádiz*”. El concurso estableció cuatro premios: un primero de diez mil pesetas, un segundo de cinco mil, un tercero de tres mil y un cuarto de dos mil quinientas. El encargado de la organización del concurso fue Ignacio Chilia Giráldez, director y propietario del periódico *El Noticiero Gaditano* que cursó escritos a distintas agrupaciones corales gallegas³³. A pesar de los esfuerzos, finalmente se hubo de desistir del proyecto, no sólo por los elevados gastos, sino porque los coros gallegos y las más importantes colectividades corales de aquella región, habían alcanzado el acuerdo firme de no acudir a concurso alguno, toda vez que dichos certámenes “*frecuentemente siembran disgustos y rencores entre organismos que deben ser hermanos*”.

El ayuntamiento gaditano de Ramón de Carranza, a través del Comité de Iniciativas y Propaganda insertó, previo pago, un anuncio modelo que difundió en la prensa periódica durante los meses de enero y febrero de 1929. Lo hizo con los rotativos sevillanos *La Unión*, *El Noticiero*, *El Liberal* y *El Correo*; los jerezanos *Diario de Jerez* y *El Guadalete*, el sanluqueño *Sanlúcar*, los algecireños *El Comercio* y *El Noticiero* y el gibraltareño el *Gibraltar Chronicle*. Asimismo contrató los servicios de la empresa Prensa Gráfica Sociedad Anónima que, radicada en el número 57 de la calle Hermosilla de Madrid, editaba los periódicos ilustrados *La Esfera*, *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo* y *La Novela Semanal*. Se concertaron dos artículos sobre la fiesta,

³² El Noticiero Gaditano, 2 de febrero de 1924.

³³ “Aires d’ a Terra” de Pontevedra, “Cantigas d’ a Terra” de La Coruña, “De Ruada” de Orense, “Agrupación Artística” de Vigo, “Toxos e Froles” de El Ferrol y “Canzigas e Aturuxos” de Lugo.

que tuvieron un coste de mil pesetas cada uno. La revista *Mundo Gráfico* publicó el artículo *Las brillantes fiestas* y la revista *Nuevo Mundo* publicó otro bajo el título *Las fiestas carnavalescas*³⁴.

A causa de una Real Orden de la Dictadura de Primo de Rivera, el Carnaval de 1930 quedó prohibido. A la redacción del periódico *El Noticiero Gaditano*, a nombre de su director y propietario, Ignacio Chilia, llegaba una carta, bajo firma de *Una gaditana*. La carta expresaba una cruda realidad: el pueblo pasaba hambre y el Carnaval significaba un alivio momentáneo para las precarias economías de “muchos infelices” que, efectivamente, se ganaban el pan con el desarrollo de la fiesta³⁵.

La misiva fue contestada a través de una nota de redacción en la que se expresaba que, si bien, difícilmente el Gobierno haría una excepción con Cádiz, sí que entendía que habría cierta permisividad con las celebraciones callejeras, espontáneas y desmarcadas de la oficialidad.

Como se ha podido comprobar, prácticamente desde su génesis, el Carnaval gaditano siempre ha tratado de venderse en el exterior para obtener unos visitantes que les reportase beneficios.

Tras la Guerra Civil, el Carnaval es suspendido en todo el territorio español por una orden gubernamental. A pesar de las medidas restrictivas y de la férrea vigilancia de su cumplimiento, los comparsistas nostálgicos cantan coplas prohibidas en la clandestinidad de las tascas populares; cuartos reservados, donde el pueblo recordaba y repasaba su memoria en un canto a libertad.

Durante el verano de 1947 la ciudad gaditana sufrió una gran catástrofe con la explosión del depósito de minas ubicado en los terrenos militares del actual Instituto Hidrográfico de la Marina. Mientras los cines de verano estaban repletos, el cielo se puso rojo y Cádiz lloró la pérdida de centenares de familias. El cinturón amurallado de la ciudad evitó la expansión de la onda explosiva que hubiese barrido entera a la población. En el extramuros gaditano los estragos fueron estremecedores, especialmente en el barrio de San Severiano. Las cifras oficiales hablaban de una centena larga de muertos; las extraoficiales apuntaban otras bien distintas y bastante más trágicas. La muerte de Manolete, pocos días después, y la maquinaria del régimen se encargaron de barnizar y de maquillar un desastre de dimensiones impredecibles.

³⁴ A.H.M. Caja nº 6.194.

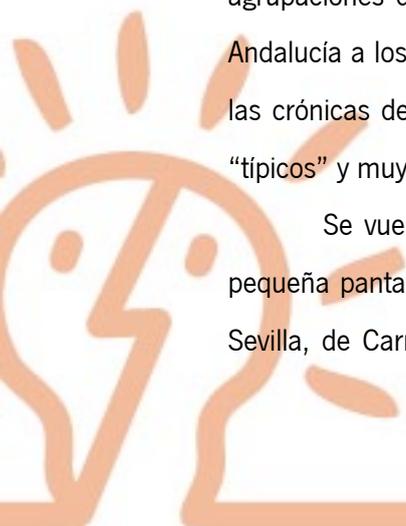
³⁵ “Cádiz, 17-2-30. Sr. D. Ignacio Chilia. *Muy Señor mío: como debido a la R. O. que se ha publicado en estos días, no se puede celebrar el Carnaval como en esta población es costumbre, con gran perjuicio del comercio en general y de muchos infelices que se ganan el pan en esos días, le expreso en estas líneas el deseo de todos los gaditanos y es: Que como en Cádiz es usted quizás de todos nuestros paisanos, por su talento y su simpatía el que ha de hacer más patria chica unido al prestigio de su popular periódico, deseamos que sea en su Redacción donde pasen a firmar todos los gaditanos sin distinción de sexos ni edades, lo que para nosotros significa que nuestra feria no sea quitada. Le anticipa las gracias y le queda agradecidísima su affma. s. s. q.e.s.m. UNA GADITANA.*” *El Noticiero Gaditano*, 19 de febrero de 1930.

Dos años más tarde, en el transcurso de la celebración veraniega de la centenario Velada de los Ángeles, un grupo de viejos comparsistas, con el apoyo de algunas personas influyentes de los mandatarios, lograron cantar los viejos tangos delante del Gobernador Militar, Carlos María Rodríguez de Valcárcel. El general tuvo un gesto sensible y generoso, autorizando nuevamente la salida a la calle de los coros y chirigotas, muy vigilados, con un control inflexible y con la prohibición expresa y firme de la palabra Carnaval. Se apunta, todavía sin demostrar, que tras la autorización del militar hay un gesto condescendiente con los gaditanos por “La Explosión”.

Llegaba una nueva etapa, con todo lo que tuvo de bueno y de malo; llegaba un sucedáneo. Llegaban las Fiestas Típicas Gaditanas (1950-1976), nexo de unión entre el antiguo y nuevo Carnaval, un Carnaval desnatado, controlado, restringido y ferozmente aburguesado, al que se le llegó a dotar de casetas de feria y en el que empezaron a verse los primeros trajes de gitanas por la ciudad, lo que viene a ser comparable a ver un pingüino en el desierto de Gobi. Recordemos que Cádiz es la única capital de provincia andaluza que –aún y por deseo propio– no tiene feria.

En ese período los disfraces brillan por su ausencia, las máscaras y antifaces estaban prohibidos, el tradicional baile de máscaras ahora es denominado “baile de etiqueta”. A pesar de todo, las fiestas tienen una enorme resonancia, y la resonancia le viene dada por su rasgo más singular; por el mismo que le hizo popular en el siglo XIX: sus agrupaciones. El propagandístico Nodo del régimen, filma en blanco y negro largas décadas de fiesta casposa e intenta adormecer las mentes en los preámbulos de las películas españolas de los cines de barrio. Hay también otros aliados, que son los mismos que tuvo antaño. Los medios de comunicación juegan un papel muy importante en su difusión. En esta segunda época, un medio como la radio, aparecido en los años 20, se unirá a otro que está a punto de irrumpir y de servirle al régimen de instrumento: la televisión. A partir de 1950 las ondas de la radio transmiten los concursos de agrupaciones de aquella década y empieza a sembrar afición en aquellos rincones de la Baja Andalucía a los que las precarias ondas hertzianas llegaban. La prensa escrita difunde mediante las crónicas de sus corresponsalías el desarrollo del concurso y de los festejos, entonces muy “típicos” y muy “folklóricos”, adjetivos predilectos de un régimen gris y alcanforado.

Se vuelve a utilizar la fiesta como reclamo turístico y todas las artistas y figuras de la pequeña pantalla del momento son traídas a Cádiz, con gran suntuosidad. Es el caso de Lolita Sevilla, de Carmen Cervera, de Paquita Rico, de Marisol, de los presentadores Mario Cabré y



José Luis Barcelona, que vinieron acompañados de sus colaboradoras, Encarnita Pacheco y María Teresa Gimpera, de todos los representantes de una cinta clave de la filmografía española, *Bienvenido Mister Marshall*, con Manolo Morán y Pepe Isbert, o las nietas e hijas de personalidades influyentes como la nietísima del que tanto mandaba: o sea, Franco, María del Carmen Martínez Bordiú, o la hija de Manuel Fraga, María Isabel Fraga, que con gran pompa y boato era coronada en la plaza de San Juan de Dios como Reina de las fiestas.

En 1964, su padre, entonces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne declaraba las Fiestas Típicas Gaditanas “de Interés Turístico Internacional”. Se colocaba la primera piedra de la botellona.

En los años 70 empieza a florecer una industria discográfica con el Carnaval gaditano. Los antecedentes lo encontramos en las primeras coplas que fueron grabadas en cilindros de cera, allá por 1899³⁶.

El empuje definitivo o segundo escalón hacia el camino de la botellona se colocó a inicios de los ochenta, ya con un Carnaval democrático, cuando aún resonaban los tiros en el hemiciclo. A los pocos días de haberse sofocado el ruido de sables, un equipo de *TVE* desembarcaba en el Gran Teatro Falla para transmitir un concurso; una transmisión televisada que ya no dejará de efectuar y que traerá consecuencias significativas e irreparables para la fiesta.

A partir de esa final de 1981, con el presidente de la Junta de Andalucía, Rafael Escuredo, saludando al respetable desde el proscenio, es decir, sacándole la renta política al evento, se inauguró la etapa televisiva, cubierta por *TVE* hasta 1990 y que heredaría *Canal Sur Televisión* desde 1991 hasta nuestros días. El “modelo Cádiz” será fenómeno a imitar y por mimesis Andalucía entera, Murcia, Extremadura, Ceuta, Melilla, Ciudad Real... y localidades tan alejadas como Santoña cultivan las chirigotas con reglamento, formas melódicas y prisma gaditano.

Nada fue ya igual. Los repertorios empezaron a globalizarse y las letras de carácter local, fedatarias de los acontecimientos próximos y llenas de giros lingüísticos del hablante gaditano, empezaron a decaer. Los de fuera tenían que entendernos, y el “*chupapijera*” y el “*ya me entiendes*” no se comprendía más allá de la Tacita. La tele incluso sucumbió a subtítular las

³⁶ “Dentro de pocos días se pondrá a la venta en Cádiz el bonito tango cantado el pasado Carnaval por la popular agrupación de “Los relojes”. Es una edición grabada en Barcelona con todo lujo musicales...” Diario de Cádiz, 2 de abril de 1899. A partir de esa fecha las grabaciones fueron sucediéndose y siendo ya habituales en el Carnaval de Cádiz, pues el fonógrafo comienza a abandonar su condición de espectáculo en salas de audiciones y empieza a comercializarse, entrando en la sociedad gaditana; aunque, como bien dice Rafael Garófano, tan sólo estará al alcance de las “familias distinguidas”. La prensa recoge en 1901 otra grabación cilíndrica en la que participaron tres importantes agrupaciones de aquel año. *Ibidem*, Diario de Cádiz, 23 de febrero de 1901.

coplas, como si éstas fueran dirigidas a la población nórdica o a las tierras de Laponia. Una chirigota callejera, transgresora y contestataria, ironizó al respecto: *“¡joé!, si entienden a Fraga, tienen que entenderme a mí”*.

Los años noventa vinieron a consolidar la globalización y sus consecuencias. La tele creó rostros famosos, iconos televisivos y chirigoteros de papel cuché, como “El Yuyu”, “El Selu”, “El Sheriff”, “El Love” o Manolito Santander, murguistas de una misma generación y deidades de una afición que idolatra a héroes imperecederos que la tele ha engendrado.

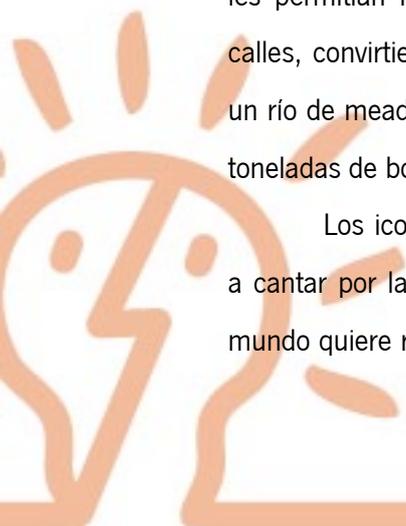
La gran final se reviste de tintes de Fin de año, con etiqueta negra y purpurina, donde todo el mundo sonríe y donde algunos presentadores se empeñan, ante las cámaras, en ser más graciosos que los propios protagonistas. Sonrisa estudiada. La gente va a la final a ver y a ser visto. La alcaldesa de Cádiz, se cree su propio tópico y crea un dudoso eslogan para la ciudad: *“Cádiz, la ciudad que sonríe”*. La misma ciudad que está a la cabeza del paro en España y cuyos afectados, sin futuro y desolados, apenas sonríen.

Los hoteles gaditanos promocionan febrero, venden febrero y hacen su agosto en febrero, ante la avalancha de visitantes, ávidos de contemplar el Carnaval idílico que, machaconamente, se les ha ofertado diciendo que Cádiz le espera con los brazos abiertos. ¿Por qué todas las ciudades que presumen de hospitalarias recurren al tópico de los brazos abiertos?

Los bares de las calles céntricas quintuplican sus ventas, pero esos mismos bares, niegan un anuncio publicitario en el libreto de coplas y siempre cuelgan en el servicio el cartel de “averiado”, como si el váter fuera un electrodoméstico. No es una excepción; es la norma, insolidaria e injusta de la mayoría de los establecimientos hosteleros que quieren el ancho del embudo de los beneficios de una fiesta. Como muestra un botón:

Un carrusel de coros que desde 1890 giraba en torno a la plaza de abastos, en la Plaza de la Libertad, y derramaba sus coplas ante una multitud, ha desaparecido de la fiesta. ¿La consecuencia?: los bares de la zona se negaron a contribuir económicamente con los coros que les permitían hacer cajas millonarias. Para colmo, las aglomeraciones y la estrechez de las calles, convirtieron una tradición centenaria en un macro botellón de calles adyacentes, donde un río de meado, pestilente, inundaba casapuertas y hacía flotar papelillos y serpentinas junto a toneladas de botellas rotas.

Los iconos televisivos, anteriormente referidos, no quieren acudir con sus agrupaciones a cantar por las calles en las mañanas del domingo, la marabunta no les deja cantar; todo el mundo quiere retratarse con ellos, con miles de cámaras de teléfonos móviles que inmortalice el



momento vivido. No importa la copla, interesa el fetiche; quieren la foto con “El Yuyu”, el autógrafo de “El Love”.

Turbas de hippies, forasteros de toda condición, pijos de pedigrí, curiosos, cultuquetas esnobistas y Canis en trenes de cercanías “asaltan” la ciudad preguntándose lo mismo: ¿dónde está el Carnaval? La macro botellona les espera. El ayuntamiento de Cádiz quiere recaudar y también quiere recaudar, aunque algunas veces lo que le interesa es recaudar, no sé si me explico. Por eso permite que *Tere la de la Tartana* dé el varazo con voz de tómbola y que el que vende los Gofres tenga puesto a Georgie Dann, cantando *Carnaval, Carnaval*, con amplificadores para que lo oigan los sordos de Astilleros que Solchaga jubiló en masa. La esencia de la fiesta, la agrupación que canta en la calle, huye despavorida viendo cómo le destruyen su hábitat natural.

La gallina hace tiempo que pone ya los huevos de cobre. Sólo el gremio de la hostelería ve cada año incrementado su negocio, impávido ante la evidente degradación de la fiesta, y la televisión encantada con sus índices de audiencia. Pero el gaditano de a pie siente que su Carnaval ha perdido una buena parte de su autenticidad, que se ha metido en un callejón sin salida y que el proceso, irreversible, no tiene marcha atrás. El primer premio de comparsas de 2008 concluía así su popurrí: *“desengáñate paisano, / el Carnaval ya no es de los gaditanos”*. Entre todos lo hemos matado y él solo se ha muerto. Tanto Tren Botijo, tanta propaganda, tanto interés, tanto turismo, tanta internacionalidad, tanta transmisión televisiva..., que hay que darle la razón a Julio Caro Baroja en su cita necrológica:

El Carnaval ha muerto.

Descanse en paz.



LA FIESTA ANDALUZA: DIVERSIÓN Y NEGOCIO

Antonio Zoido Naranjo

Investigador

Basta sólo con mirar por encima la vida de la sociedad andaluza de los siglos XVI y XVII para encontrarse una y otra vez con que las fiestas suntuosas llenaban todos los días señalados, que eran muchos. Tanto es así que, de alguna manera, la fiesta forma parte intrínseca de aquel modo de vida, del spanish way of life de un imperio que, como todo, no pensaba que pasaría.

Nos encontramos con la fiesta tanto en los ambientes más elevados como en los populares, en la Virrambla que recrea Pérez de Hita en “Las Guerras civiles de Granada” o en las “Novelas Ejemplares” de Cervantes, en la casa de Monipodio, de “Rinconete y Cortadillo”, o en la del alcalde de “La Gitanilla”.

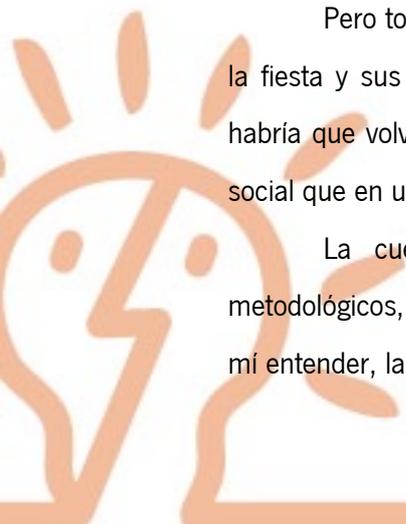
Es ahí, aunque la escena ocurriera en Madrid, donde encontramos a los gitanos como profesionales del canto y del baile, donde vemos lo que sería después un estereotipo de la fiesta andaluza.

Centrándonos en Andalucía, que en aquellos momentos era la cabecera del puente que unía el imperio con sus tierras americanas, podemos seguir casi año a año la magnificencia de la fiesta del Corpus Christi, una “fiesta de Estado” –se trataba de unir religión e imperio- en la que participaban cientos de profesionales en los diferentes coros y que creaba lo que hoy llamaríamos “economía indirecta” en decenas de profesiones.

A su lado y como complemento se situaba la “fiesta de los toros” en la que, a parte de los animales salvajes, traídos desde los territorios en donde se criaban, participaba un sin fin de “gente menuda”.

Pero todo esto no era, a fin de cuentas, más que la continuación de lo que el espacio de la fiesta y sus elementos había sido siempre, independientemente de concreciones. Tan sólo habría que volver a destacar el número de participantes, actores o comparsas y la importancia social que en un contexto esplendoroso había adquirido.

La cuestión comienza a cambiar cuando llega la decadencia que, a efectos metodológicos, podemos situar al principio del siglo XVIII porque es de ahí de donde arranca, a mí entender, la imagen de la que Andalucía y también España se revestirían después.



Con la entrada del siglo cambia la dinastía y, sobre todo, el “modelo de Estado”: el territorio español que hasta entonces había sido una especie de federación “avant la leerte”, formada por Castilla, Aragón, una Navarra diferenciada dentro de Castilla y una Cataluña con personalidad propia dentro de Aragón, más los “estados” de grandes familias nobiliarias, emprende por expreso deseo de los nuevos monarcas la “vía francesa” unitaria. Son abolidas las leyes de los antiguos reinos, comienzan a crearse una serie de organismos, como la Real Academia Española de la Lengua, que deberían servir para una revolución cultural en la que también deberían tener un papel importante los espacios escénicos y las obras que se representaran en ellos. Los espectáculos públicos servirían a la consecución de la felicidad por la prosperidad.

En este contexto hay que inscribir la creación por Pablo de Olavide de la *Escuela de Actores* en Sevilla, en una casa del barrio de San Vicente (la que hoy es sede del PSOE), en la que niños y niñas pobres fueron allí adiestrados en el arte dramático por el francés Louis Reynaud con el decidido propósito de enviar cómicos y cómicas a la Corte, donde el teatro y las tonadillas de los entreactos hacían furor.

La enseñanza que recibía el alumnado era una enseñanza teatral completa que, como bien decía la acusación anterior del eclesiástico comprendía todos los aspectos de una buena formación teatral, incluidas las clases de dicción (algo que, como veremos, iba a tener importancia), comenzando -naturalmente- por enseñarles a leer y escribir y a usar modales educados, ya que todos eran analfabetos. Durante el período de formación los colegiales no cobraban sueldo alguno, aunque recibían gratis una manutención *tan decente como correspondía a gentes infelices*.

Este intento de “convertir en actores ilustrados” a quienes no eran sino portadores de los rasgos de la antigua cultura imperial fracasó; la compañía recién formada fueron pronto solicitados desde los Reales Sitios hasta donde marchaban los “artistas”, siempre decentemente acompañados por un criado, y las mujeres por sus maridos o su madre. Allí sin, embargo, no tuvieron el éxito que Olavide esperaba conseguir; los artistas y, sobre todo, las actrices andaluzas, comenzaron a ser rechazadas a causa de su fonética.

Jacoba Núñez, por ejemplo, sólo dura un mes en la Corte aunque *se ha conducido aquí muy bien, acreditando es una muchacha modesta, pero su talento en punto del arte de la representación no es cual se requiere...* porque *tenía en gran extremo el defecto de la*



pronunciación porque también es sevillana y se encuentran en la ciudad pocas mujeres de otro país que quieran aplicarse a este ejercicio.

Su tío y tutor se lamenta del incierto futuro de la sobrina después de que ésta se ha subido a un escenario. No le queda otro remedio que seguir en ese oficio, aunque en peores ambientes ya que ése es *el único asilo que tiene esta muchacha hoy, más desvalida porque, con la preocupación de la gente, no le quedará ni aun el recurso de entrar a servir en una casa.*

El rechazo a hacer de esas mujeres actrices las lleva a esos otros ambientes a los que alude el tío de Jacoba pero es allí donde, paradójicamente, se opera un cambio fundamental. De la escuela de Olavide salieron actrices que después serían primeras figuras de la tonadilla, como María la Bermeja, las hermanas Duque, Gertrudis Valdés, Polonia Rochel y María del Rosario Fernández, la Tirana.

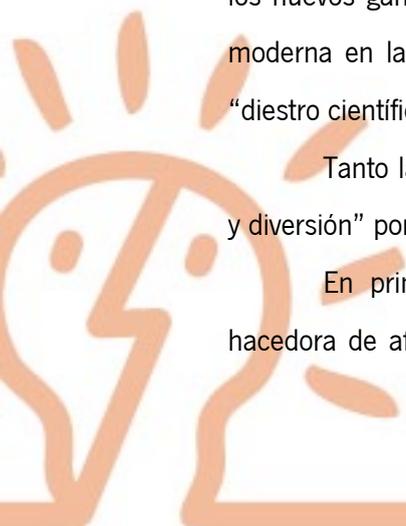
De igual manera triunfan María Antonia *la Caramba*, de Motril, Vicenta Sanz, *la Carambilla*, de Cádiz, María de la Chica, *la Granadina*... A los actores andaluces quedarán reservados, del mismo modo y por las mismas causas, los papeles secundarios de gitanos, graciosos de sainete...con los que muchos de ellos llegaron hasta nuestros días. Así echó a andar un teatro, provinciano pero con mucha aceptación, distinto pero derivado del que venía del Siglo de Oro en el que trabajaron, seguramente, muchos y muchas artistas rechazados en el *teatro grande* pero que podían usar en éste esa *mala* pronunciación castellana y hasta todas las expresiones jergales que se quisieran.

Antes de que sucediera todo esto también había empezado a cambiar la fiesta de los toros, que no gustaba a los Borbones pero que, en Andalucía, había servido como base principal de las maestranzas de caballería y éstas, por otra parte, fueron valedoras de los pronunciamientos de Sevilla, Granada o Ronda a favor de Felipe V.

Las maestranzas construyen sus plazas y tienen relaciones cada vez más estrechas con los nuevos ganaderos de reses bravas, pero ya no tolean sobre sus caballos. Nació la corrida moderna en la que la nobleza ya no estará en el que mata sino en el toro, enfrentado a un “diestro científico”, capaz de acabar con él mediante técnicas. Nació el espectáculo económico.

Tanto la tonadilla como el toreo serán fundamentales para vertebrar esa fiesta “negocio y diversión” por razones mucho más profundas de las que puedan aparecer a primera vista.

En primer lugar la fiesta –teatral o taurina- se consagra como “fiesta de masas” hacedora de afición, generadora de grandes corrientes sentimentales. En la rígida y piramidal



sociedad andaluza –finalizada por otra parte la empresa conquistadora y colonizadora de América- el ámbito de la fiesta queda como único medio de cambiar de estrato social: los toreros o las tonadilleras de renombre son los únicos que pueden elevarse desde estratos sociales inferiores a la fama.

En Andalucía novelas como *Mariona Rebull*, de Ignacio Agustí, que muestran la evolución de una familia catalana pequeño-burguesa hasta el campo de la gran empresa son imposibles, pero en cambio nacen con profusión las “novelas de la torería”, minuciosamente estudiadas casi en la misma época que Agustí por Cansinos Assens.

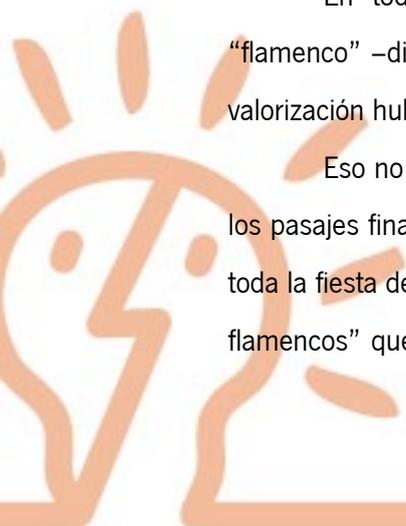
En segundo lugar esas profesiones y quienes las ejercen pasan a formar parte de la “santa alianza” (viejos nobles, frailes y gitanos) que anhelan la vuelta a la sociedad imperial, que constituye la versión andaluza de la ideología carlista. Es en ese ambiente donde se dan las legendarias fiestas agrarias o rurales de las que nos hablaron Wilhelm von Humboldt, Cadalso o Blanco White, o el de las de candil a las que asistían literatos y viajeros para contarlas.

La diversión, pues, no sólo hace ganar dinero a algunos en la Andalucía del siglo XVIII sino que empieza a configurarse como a lo que hoy llamaríamos PIB cuyos primeros atisbos percibimos en las páginas del Viaje de Williams von Humboldt y de otros.

La visita del barón a la casa de unos gitanos en un barrio malfamado de Málaga, con su mujer disfrazada de hombre, se convierte casi en un cortejo de Rubén Darío en las dos “Escenas Andaluzas” de Estébanez Calderón que relatan la fiesta en Triana, Además aquí ya existe el propósito de crear una determinada imagen de España a través de Andalucía, como puso de manifiesto Rocío Plaza en su libro “El flamenco y los románticos”: el *Planeta* no canta flamenco sino “cantos medievales”. Lo flamenco seguía siendo algo que entonces sólo podían saborear paladares extranjeros; he ahí por qué *El Planeta* corta en seco al *Fillo* cuando pretende “arrancarse” por cosas distintas a las “políticamente correctas”.

En todos los manuales se hace mención de las primeras veces que el vocablo “flamenco” –dirigido a cantaores o cantes- aparece en la literatura y, como si género musical y valorización hubieran corrido parejos desde siempre.

Eso no es así y, hasta Bécquer, no encontraremos un esfuerzo de puesta en valor: es en los pasajes finales de su artículo “La Feria de Sevilla” cuando el poeta cooloca en la cúspide de toda la fiesta de Abril (contaminada según él por las modas francesas e inglesas) el cante de “los flamencos” que, en la soledad de la madrugada, entonan las *tristes* del *Fillo* “como sacerdotes



de un culto abolido”. Y en otro artículo, *La Nena*, son alabados los decorados *andaluces* de un espectáculo de bailes cuya segunda parte es calificada de *flamenca* por el poeta.

Tenemos, pues, no sólo la aparición documental de la palabra sino, de manera principal, su puesta en valor para realzarla sobre las influencias extranjerizantes. A partir de aquí (y aunque escritores como Juan Valera –perteneciente al sector de las clases elevadas andaluzas– no entendiera que quería decir eso de “flamenco”) la fiesta flamenca se habrá convertido en “la otra fiesta nacional”. De modo que la industria del espectáculo formalmente flamenco tiene, por lo menos, siglo y medio de antigüedad.

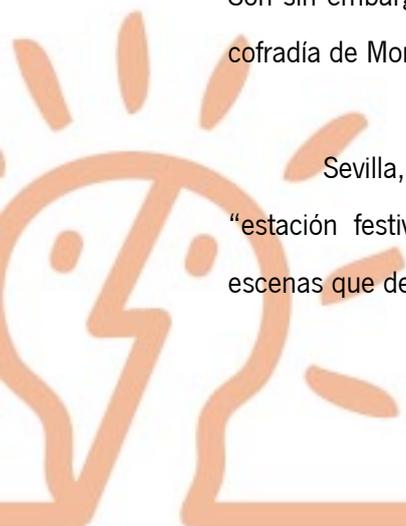
Pero detengámonos un poco en otro paradigma de fiesta negocio-diversión al que acabamos de referirnos: la Feria de Sevilla.

Es evidente que la intención de Ybarra y Bonaplata, los dos concejales sevillanos que proponen su creación, es lisa y llanamente la del negocio: ambos pertenecían a familias norteñas llegadas hasta aquí con el propósito de “colonizar” o “recolonizar” –en el sentido decimonónico de la palabra, el de llevar el comercio y la industria a latitudes en las que no existían– el Valle del Guadalquivir.

Ellos pretenden crear un gran acontecimiento de compra-venta de ganado y de maquinaria agrícola en el que colocan como atractivo algún color local como el del “traje andaluz” que es en esos momentos cuando adquiere sus cánones. Pero, a la vuelta de unos pocos años, aquello ha resultado otra cosa hasta el punto de que el verdadero negocio es el de la fiesta, o sea, el del color que, para colmo, inunda también la Semana Santa que, de todas formas, ya había comenzado a caminar hacia el espectáculo para forasteros en los años del Asistente Arjona, entre la segunda y tercera década del siglo XIX.

El mismo Bécquer se refiere a ella de pasada al hablar de la de Toledo a la que, como buen romántico español amante de lo “gótico”, ensalza por su austeridad mientras alude despectivamente a esos colores chillones que habían inundado desde hacía poco a la sevillana. Son sin embargo los que todavía podemos ver en cuadros como el de su tío Valeriano sobre la cofradía de Monserrat.

Sevilla, capital oficiosa de Andalucía, enjaretada por lo tanto su primavera como una “estación festiva” para atraer viajeros. Comenzaban a aparecer también Guías y libros de escenas que debían cumplir papeles similares a los de los libros de viajes.



Desde mediados del siglo las grandes ciudades de los países más avanzados –Londres y París, sobre todo- comenzaron a celebrar Exposiciones Internacionales; en ellas, a parte de la materialidad de inventos, descubrimientos y productos industriales, cada nación presentaba su “alma” en un pabellón que resumía, o pretendía resumir, lo que ese país era.

España entonces se encuentra con que la mayor parte de lo que la distinguía de Europa era lo “andaluz”, comenzando por la arquitectura y las artes andalusíes y terminando por esos cantos y bailes que Estébanez Calderón y la mayoría de los intelectuales habían dictaminado que procedían de “los tiempos de los moros”.

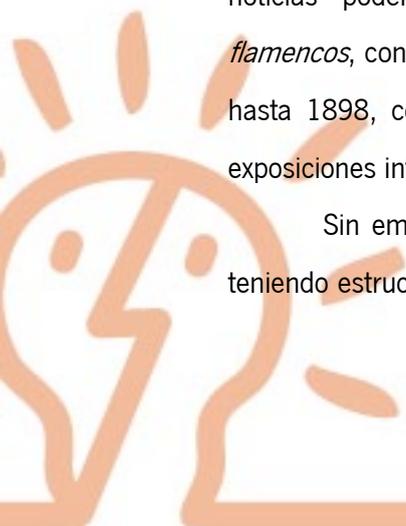
De esta manera España se vestía de Andalucía o, dicho de otro modo, convertía a Andalucía en su imagen.

El maestro Otero, en su célebre *Tratado de Bailes* nos cuenta de pasada, que cuando en uno de estos acontecimientos, en París, se pretendió formar un gran cuerpo de baile con artistas llegados de diferentes ciudades andaluzas, los organizadores se dieron cuenta de que, en las mismas danzas, los pasos de las distintas escuelas no coincidían por lo que los maestros y maestras -continuadores, sin duda, de aquellos *autores de danzas* de siglos anteriores- tuvieron que ponerse de acuerdo en su orden. Ya entonces existía en los *gestores* de la cultura española la idea de que el flamenco podía cumplir un papel importante en la creación de un ambiente atractivo y unas condiciones propicias para la imagen de España y para el turismo.

Antes de la aparición de los locales que asumieron el nombre de *Cafés cantantes*, el espectáculo de danza –que acabaría siendo flamenco- se forjó en teatros como el Circo Price o en “Academias” que, en realidad, eran locales de espectáculos disfrazados. Pero aquellos eventos hicieron que esas manifestaciones artísticas o folclóricas adquirieran el carácter de *arte representativo*.

La potencia del flamenco lo hizo acreedor de este marchamo y en los periódicos de la segunda mitad del siglo XIX -José Luis Ortiz Nuevo ha recogido en varios de sus libros muchas noticias- podemos encontrar cómo los grupos de cante y baile *de palillos, andaluces y flamencos*, con numerosos gitanos, así como los de cantos y danzas de Cuba, colonia española hasta 1898, constituían una de las atracciones culturales con las que España acudía a las exposiciones internacionales.

Sin embargo las funciones de cante, tomado en su sentido más estricto, continuarían teniendo estructura de concierto o gala lírica y no asumirían la dramatización que se le imprimió



a los espectáculos de canción -andaluza o española- quizás porque, en parte, ellos mismos eran productos de la desdramatización -la fragmentación- del *cante corrido*.

En los años finales del siglo XIX y por los que comenzaba a correr el siglo XX tanto las corridas de toros como los espectáculos flamencos y la fiesta andaluza en general hubieron de pasar por un bache, por las turbulencias producidas a raíz de la pérdida de las últimas colonias españolas en América y Asia puesto que los regeneracionistas –el Antonio Machado de ese momento, entre otros- los anatematizaron echándoles la culpa de la decadencia española.

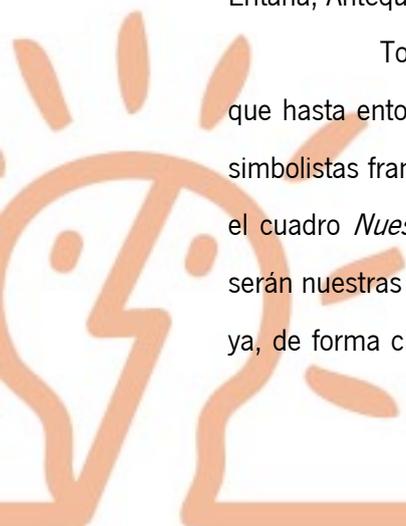
Pero, a decir verdad, esos vaivenes duraron poco. Casi desde los mismos inicios del novecientos Sevilla –destapando de nuevo su vocación americanista aunque ahora de manera simbólica- y también Jerez con su potencia vitivinícola, hacen de catalizadores para que toda Andalucía comience de nuevo a ponerse en movimiento en torno a su personalidad.

Una muestra del nuevo “descubrimiento” de Andalucía a principios del siglo por los extranjeros lo tenemos en Abel Chapman y Walter Buck –este último ligado a la firma jerezana Sandeman- que en su libro *Wild Spain* dedican varias páginas a la romería del Rocío que contemplaron mientras residían en Doñana.

Ya en los años veinte Manuel de Falla compondrá ballets, como *El amor brujo*, inspirados en los territorios musicales y humanos del flamenco y, incluso, interpretados por artistas gitanas como Pastora Imperio, o Federico García Lorca montará los espectáculos *Las calles de Cádiz* y *Navidad en Jerez* para Encarnación López, *La Argentinita*, pero sin que en ellos el *cante jondo* fuera el verdadero protagonista.

Si se examina la programación oficial de la Exposición Iberoamericana de 1929 se descubrirá que el flamenco estuvo totalmente ausente de ella. Pero si encontramos todavía alguien que nos cuente de viva voz cómo fue todo aquello o en las biografías de cantaores que se han publicado últimamente, descubriremos las tempestuosas madrugadas de las ventas: Eritaña, Antequera, Real, Abao...

Todo había comenzado a cambiar en el año 1907: el pintor Julio Romero de Torres, que hasta entonces había seguido, además de las de su padre, Rafael Romero Barros, huellas simbolistas francesas y *prerrafaelistas*, cambió radicalmente su estilo y comenzó a producir, con el cuadro *Nuestra Señora de Andalucía*, una abundante obra artística cuyos motivos centrales serán nuestras manifestaciones culturales populares, interpretadas simbólicamente y convertidas ya, de forma clara, en signos de identidad. Los nobles rancios de capa española y los gitanos,



los personajes del pueblo bajo y los héroes, las encopetadas señoritas y las prostitutas, son colocados en un ambiente hierático, cerrado por los Cristos, las Dolorosas, los *San Rafael* o los soñados cortijos de los paisajes reales e irreales cordobeses. En *Consagración de la copla*, *La saeta*, *La Anunciación* y tantas obras más, se resumía esa relación hegeliana entre lo flamenco y su afición para convertirla en una aspiración vital.

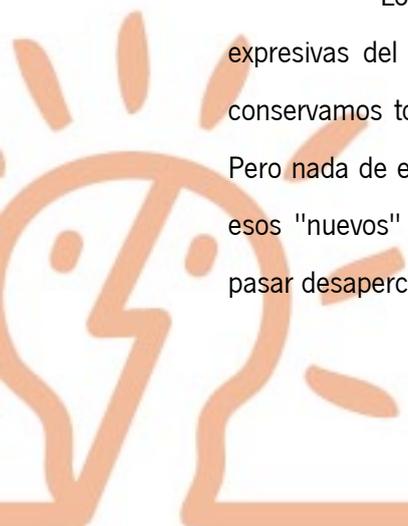
Durante tres décadas la pintura *flamenca* de Romero de Torres, rechazada en todos los certámenes ortodoxos, será sin embargo la pintura andaluza por excelencia y la imagen de interpretación que se haga de Andalucía desde el exterior.

Aunque no lo comprendieran los academicistas, el flamenco era el único de todos los campos investigados por los folcloristas a partir del tercer cuarto del siglo XX, que había trascendido el gabinete de estudio o las zonas rurales y se había hecho burgués; de tener a su alrededor al público de una afición escasa, se había proyectado hacia toda la sociedad desde el café cantante -en el que se realizó la fusión entre lo "hondo" y lo folclórico- y había llevado la emoción sacra de la conmemoración religiosa a las tabernas.

Y es que, en los *territorios flamencos* propiamente dichos, los corsés decimonónicos se habían roto antes que en los que cultivaban los géneros poéticos. Hacía ya tiempo que había desaparecido (al menos para el público) ese *cante de corrido* -el romance y las seguidillas con argumento- para ser sustituido por la estrofa mínima de la *soleá* o la *seguiriya*. También se hundían los palos que habían tenido hasta poco antes contenidos sociales aunque no fuera más que porque al mínimo proletariado se lo había llevado el viento de la decadencia.

El cante había pues perdido su razón histórica, refranesca o pragmática y comenzaba a adquirir personalidad lírica; una estrofa, metida en un romance, era parte de una historia pero suelta podía convertirse en algo susceptible de tener significado por sí misma y de ligarse libremente a otras. Las penas y fatigas de trabajos que ya no existían se convertían en penas trascendentales.

Los flamencos, además, quizás ralentizaran el cante a consecuencia de las formas expresivas del baile en solitario y puede que éste generara las tres coplas (los tercios) que conservamos todavía hoy simplemente porque la bailaora no pudiera bailar por más tiempo... Pero nada de esto trascendió porque lo más importante era que, sin quererlo o queriéndolo, en esos "nuevos" cantes se había introducido el subjetivismo y la polisemia, algo que no podía pasar desapercibido a las nuevas generaciones de poetas y artistas que rompían con lo anterior.



La corriente que afecta a todo el folclore andaluz, el aflamencamiento, podemos contemplarla en lo que después se llamarían "cantes de ida y vuelta" o en la saeta. Lo que era cubano es ahora del café cantante, y lo cantado sólo ahí pasa ahora a estar en medio de la calle. A partir de ahora, se generalizará la flamenquización del folclore no sólo en lo que a música y ritmo se refiere sino también a contenido. En realidad se aflamencada la vida en todas sus manifestaciones, incluidas las religiosas.

Mientras la saeta permaneció instalada en el interior de la procesión, mientras fue una canción paralitúrgica, sus coplas siguieron -con mayor o menor elaboración- los esquemas narrativos del raciocinio teológico de plumas frailunas dieciochescas

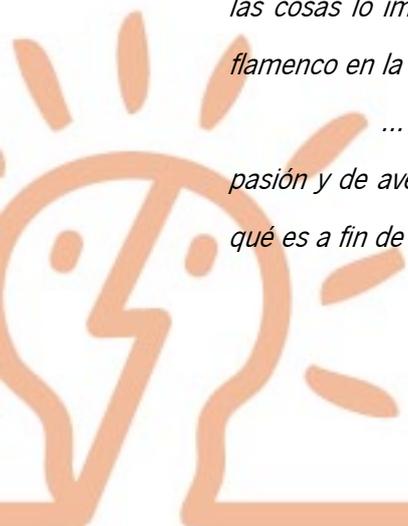
Pero en el ambiente heterogéneo de finales del XIX la copla paralitúrgica se escapa del cortejo penitencial y entonces comienza también a romperse su sistema constructivo y. lo que es más, a abrirse paso dentro de ella el sentimiento y la autoría popular. Ese sentido popular llevaba claramente en su interior la huella del surrealismo y es ese surrealismo el que transmite a la propia celebración callejera, convirtiendo no sólo en "festivo" un cortejo penitencial (algo de esto había existido siempre) sino en fiesta andaluza, digna de ser vista y apreciada por los cinco sentidos, más el del sentimiento.

Lorca no sólo glosará los elementos culteranos de la poesía frailuna del XVII y el XVIII encerrados en las coplas religioso-populares y publicados por las cofradías y sus Cristos en la calle sino que los *ahondará*.

Quizás haya sido Mario Penna quien mejor haya sintetizado el origen y el desarrollo de todo ello:

En esa poesía resulta interesante para nosotros volver a encontrarnos con el gitano y por tanto, implícitamente, con el flamenco. La semilla gitana tal como germinó en el vientre fecundo de Andalucía, esto es, la actitud de vivir encerrado en el propio sueño, en esa realidad irreal que es patrimonio de los niños y de los poetas, en el rechazo a cambiar porque las cosas lo impongan, a renunciar por ellas a las leyes de la propia vida interior, convierte el flamenco en la vida de un sueño...

... el alma andaluza, con los sueños que alcanzaba en los cantes gitanos, densos de pasión y de aventura, y con la fiereza que liberaba artísticamente en la arena de las corridas, ¿qué es a fin de cuentas sino alma flamenca?



Desde el café cantante de los noctámbulos y desde las iglesias de las cofradías, el flamenco ha trascendido hasta la calle ya sin connotaciones peyorativas para muchos de los componentes de las clases cultas.

Todo ello explica que, tras el final -más o menos- de la I Guerra Mundial, el modernismo comenzara a vestirse de surrealismo sin tener ya que encuadrarse en patrones provenientes del extranjero.

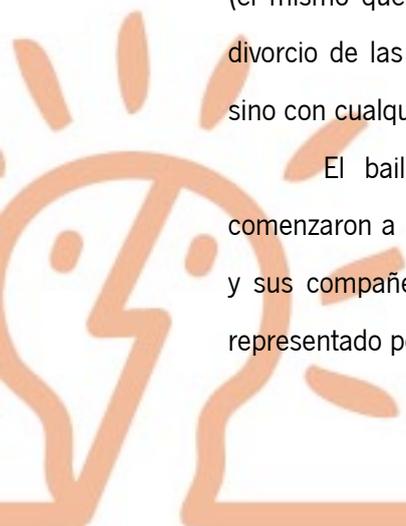
El mundo buscaba entonces -como sucede siempre después de una tragedia colectiva, como vuelve a suceder ahora- las claves del bien y del mal. De la misma manera que en otras épocas se había perseguido encontrar la Arcadia en la vida pastoril, en Andalucía emerge entonces un mundo ideal, muy poco parecido al real, pero capaz de dar una visión clara y distinta de las fuerzas actuantes en un universo poético, universo andaluz capaz de sintetizar personalidades y modos de comportamiento, una estética susceptible de convertirse en ética, en camino de vida, tanto para colectivos como para personalidades individuales que despuntan por todas partes.

Sin embargo las reglas habían comenzado a plasmarse en el *Concurso de Cante Primitivo Andaluz* de 1922 en Granada que, independientemente de sus vicisitudes, de su enfoque y de la voluntad de sus promotores, quedaría como paradigma para otros acontecimientos que tuvieron lugar casi inmediatamente y para muchos de los que harían su aparición a lo largo de los años cincuenta y sesenta del siglo XX. El *Concurso* fue, sin duda, el primer festival.

En realidad el objetivo de sus promotores era algo muy distinto de lo que dio de sí todo aquello porque, en realidad, pretendían establecer en Granada una gran centro de producción artística como los que existían en Viena, San Peterburgo o París. Era otro intento de “Escuela de Olavide”.

La obsesión de Manuel de Falla y federico García Lorca por el *primitivismo* de los *palos* (el mismo que tenían Picasso o Miró en la pintura por el esquematismo formal) consumó el divorcio de las músicas y las danzas flamencas acrisoladas no sólo con el espectáculo teatral sino con cualquier hilo argumental.

El baile de Vicente Escudero o de Antonio sería *español* y las compañías que comenzaron a recorrer ciudades y pueblos -al contrario de lo que habían hecho Antonio Chacón y sus compañeros- se autotitulaban de *variedades* en las que el flamenco, a lo más, estaba representado por fandangos, colombianas o guajiras o, a lo sumo, se reservaba un micro-espacio



para palos más *puros* en los que, frecuentemente, el cantaor se acompañaba a sí mismo con la guitarra.

En el mundo de los toros la rivalidad entre Joselito y Belmonte prendería alcanzaría cotas mucho más altas que la existente en épocas anteriores entre otros matadores y abriría una brecha para que continuara existiendo en nuevas promociones hasta nuestros días.

Así continuaría todo, por lo tanto, durante casi medio siglo. En los años de la II República y de la postguerra se siguió en esta línea que reservaría los grandes escenarios con brillantes decorados y los aun más grandes beneficios económicos para la canción andaluza, convertida en *española* por la fuerza del Ministerio franquista de Propaganda.

Los espectáculos tonadilleros servían, indudablemente, al *espíritu nacional* pero, a parte de todo eso, también es verdad que las coplas flamencas apenas hubiera generado derechos de autor al ser la mayoría de ellas de autoría popular.

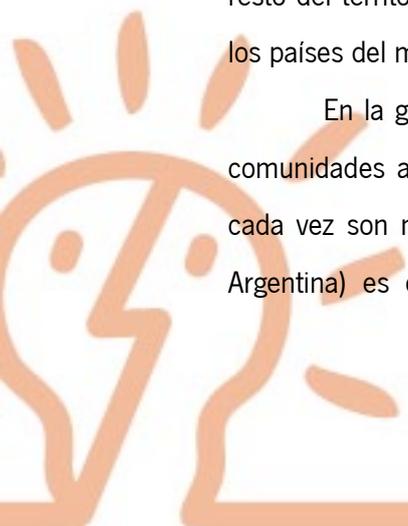
Por ello, a pesar de unas pocas manifestaciones en los años cincuenta, llevadas adelante en verdaderos reductos, el panorama flamenco existente en los años cuarenta no variaría sustancialmente hasta la aparición pública de la oposición a *la Dictadura* en los años sesenta.

En esta década tendrían lugar fenómenos muy interesantes para el tema que nos ocupa: en primer lugar, la apertura de *tertulias* y *peñas*, en segundo, la proliferación de *festivales* y *reuniones* y, en tercero y en otro territorio muy distinto, la aparición de los grupos de teatro en los que se denunciaba veladamente la falta de libertades democráticas por medio de distintos *palos* flamencos y, en especial, por medio de los más hondos.

Determinadas obras escénicas con flamenco en su interior adquirirían así la personalidad de *arte simbólico*.

Hoy existen más de 300 entidades flamencas en el territorio andaluz, otras tantas en el resto del territorio español y, de igual manera, varios cientos más se extienden por muchos de los países del mundo.

En la gran mayoría de las *casas regionales* de Andalucía que existen en el resto de las comunidades autónomas del estado y de las *casas de España* en Europa y América (aunque cada vez son más las *Casas de Andalucía* existentes en la Unión Europea, Estados Unidos o Argentina) es el flamenco uno de los motores de clientela, tanto para las academias que



funcionan en su interior o para la animación de sus restaurantes en las noches del fin de semana como para los acontecimientos extraordinarios en fechas señaladas.

También las imitaciones de la feria festiva andaluza ha traspasado nuestras fronteras. El modelo de fiesta andaluza, en la que se mezclan la diversión y la economía se ha internacionalizado.



IMAGEN CINEMATOGRAFICA DE ANDALUCÍA (1896-1929)

Rafael Utrera Macías

Catedrático Universidad de Sevilla

El cinematógrafo se presentó en Andalucía en 1896. Pronto universalizará una imagen de la región cuya iconografía encuentra sus inmediatos precedentes en la Literatura, la pintura costumbrista, la fotografía documental; atrás queda la abstracción de la palabra sustituida por la imagen pictórica y la audiovisual.

El nombre de Andalucía comienza a escribirse cinematográficamente en la Historia. A partir de aquí y de ahora, el “séptimo arte” creará la imagen de una región vista y sentida de muy diverso modo y cuyos resultados serán muy heterogéneos. Desde las postrimerías del siglo decimonónico, la invención de una cinematográfica Andalucía está en marcha. Un muestrario en blanco y negro que, al ser proyectado en el “lienzo de plata”, causará sensación en el espectador

Desde entonces, la pantalla mostrará una constante referencia a sus paisajes urbanos, a la idiosincrasia de sus ciudadanos, a su folklore popular. Numerosos fotógrafos y cineastas, españoles y extranjeros, captarán rincones típicos, perfiles de la Giralda, de la Mezquita, de la Alhambra, de la Judería, del Guadalquivir bajo el puente romano o el de Triana, además de procesiones de semana santa, casetas de feria, romerías populares. Por ello, el denominado “séptimo arte” contribuirá a mostrar universalmente sus monumentos convertidos en metáforas plásticas de la ciudad como también a conformar un específico paisanaje andaluz.

Una prolífica producción muda consagrará los elementales contenidos folklóricos y tópicos de las urbes andaluzas donde la autenticidad de la imagen transforma en verosímil lo presentado. La creación de un género propio en el que las variantes de lo autóctono se convierten en materia básica de una variopinta y heterogénea filmografía conforman las bases de unas peculiares señas de identidad que hacen de nuestra cinematografía un segmento atípico en el conjunto de las industrias europeas y donde Andalucía, de forma metonímica, se convierte en representación de España.



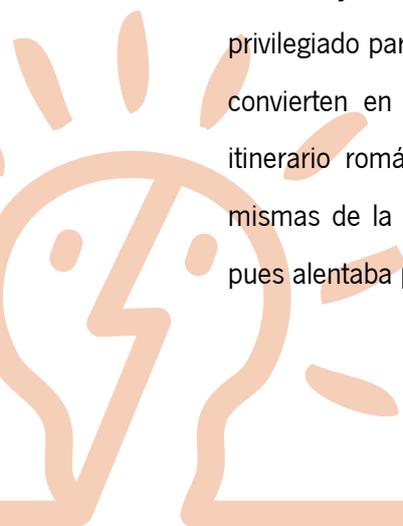
ANDALUCISMO Y ARQUITECTURA EN LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES, 1867-1900

Luis Sazatornil Ruiz

Universidad de Cantabria

Durante la segunda mitad del siglo XIX las exposiciones universales depuraron e internacionalizaron los nuevos sistemas de representación social pergeñados por la pujante burguesía industrial. Configuradas como escenarios muy poderosos para la creación de representaciones mentales, consolidaron una geografía y una historia imaginarias, moldeando una colección de tópicos ampliamente divulgados. En estos escenarios, ciertos estereotipos nacionales (pabellones, trajes, bailes o costumbres) permitían una visión seriada, clasificada del mundo. Las culturas nacionales quedaban excusadas de matices o complejidades, para transformarse en decorados teatrales que proporcionaban un espectáculo teñido de fácil conocimiento. Ciertos *lieux de mémoire* -en expresión de Pierre Nora- se depuraron hasta configurar una imagen primaria que resumía la herencia nacional (como veremos en el caso de algunos monumentos árabes en España). Algunas áreas regionales, incluso, pasaron a ser representativas de todo un país, como Andalucía en España.

Gran parte de los estereotipos visuales entronizados en las exposiciones tenían su origen en los principales *topoi* establecidos por la literatura de viajes y en la Europa colonial el peregrinaje a Oriente se había convertido en la máxima aventura. En 1829, en el prólogo de sus *Orientales*, Victor Hugo señalaba que “Oriente, ya sea como imagen o bien como pensamiento, se ha transformado en una especie de preocupación general, tanto para las inteligencias como para las imaginaciones”. Un corto repertorio de modelos indiscutibles (la Alhambra, la Giralda, los Reales Alcázares, la mezquita de Córdoba) fueron revisitados incansablemente a lo largo del periplo romántico, resumiendo las esencias de una Andalucía congelada en el espejo de Al-Andalus y convertida en parada obligatoria en la experiencia orientalista y en laboratorio privilegiado para la construcción de estereotipos. La España árabe y especialmente Andalucía se convierten en uno de los paraísos perdidos favoritos del imaginario orientalista, el perfecto itinerario romántico —exótico, *ma non troppo*— por el Oriente inmediato que, a las puertas mismas de la Europa del progreso, permitía huir doblemente —en el espacio y en el tiempo— pues alentaba por igual la nostalgia historicista y la pulsión exótica.

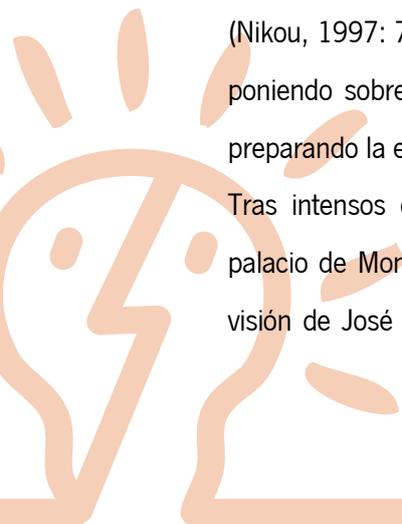


Desde el principio, numerosas opiniones se alzan contra esta versión exótica y reducida de los viajeros románticos. El escritor y periodista Enrique Gil y Carrasco critica, ya en 1843, la simplificación de lo español en torno al estereotipo de lo andaluz. Pero la obsesión por lo exótico dirige sistemáticamente la mirada de los viajeros hacia los testimonios de la herencia árabe, buscando afanosamente unos rasgos orientales que se exageran o sencillamente se inventan. La arquitectura árabe se convierte en uno de los elementos preferidos. Primero los viajeros (Capell Brooke, Dalrymple, Pecchio, Vigny, Víctor Hugo, Stendhal, Chateaubriand, Antoine Latour, Théophile Gautier, Mérimée o Andersen) y después las exposiciones universales mantienen esa mirada sesgada sobre lo español. Carlos Frontaura critica la reincidencia casi delictiva en un corto repertorio de tipos y conceptos pintorescos. Ante la instalación española todo el mundo espera emociones fuertes, a base de toreros y chulos, bailadores y bailadoras, trajes históricos de Andalucía y todo ambientado por la música española, mitad árabe mitad europea. Los franceses -dice- «siempre son los mismos en esto de hablar de España; para ellos España es un país donde no se piensa en otra cosa que en tocar las castañuelas, en robar en los caminos, y en pelar la pava» (Frontaura, 1868: 258-259; Sazatornil-Lasheras, 2005, pp.272-273).

París 1867

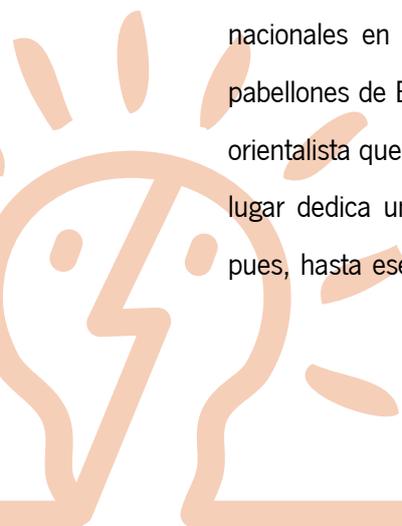
El papel de la arquitectura en las exposiciones universales da un giro notable en 1867. En París los países participantes son invitados a levantar un pabellón cuyas formas "hablasen" de la nación a que pertenecen, introduciéndonos en el problema de la expresión arquitectónica nacional; probablemente el debate más original de la arquitectura del siglo XIX (Normand, 1870; Bueno, 1987; Çelik, 1992: 95-137; Canogar, 2000: 11-62). La construcción retórica de un discurso nacional a partir de los diferentes medios de expresión artística (pintura, música, literatura, arquitectura) latía en el pensamiento estético desde el romanticismo. Además en Francia la herencia del pensamiento hegeliano se aliaba con la agenda política de Napoleón III que, aplicando el "principio de las nacionalidades", propiciaba las manifestaciones culturales del *génie national* (Nikou, 1997: 75-107). La Exposición de 1867 se convertía así en el primer museo de arquitectura, poniendo sobre la mesa de trabajo de los arquitectos la cuestión de la "arquitectura nacional" y preparando la escena para las sucesivas calles de las Naciones de las exposiciones parisinas.

Tras intensos debates, España presenta un pabellón inspirado en el renacimiento español del palacio de Monterrey de Salamanca. El proyecto del arquitecto Jerónimo de la Gándara seguía la visión de José Amador de los Ríos que entendía el plateresco como un estilo de "nacionalidad e



independencia respetables", producto de la entrada del renacimiento en la península donde tuvo "que admitir la influencia del arte arábigo y del arte gótico" (Amador de los Ríos, 1846: 59). No obstante, aunque la arquitectura del pabellón recibió algunas críticas positivas, llamó sobre todo la atención por el escándalo provocado con la instalación de un toro disecado. Hippolyte Gautier, por ejemplo, señalaba que el edificio "est plus qu'un pavillon, c'est presque un monument" y destacaba "un intéressant exposition des colonies", pero concluía que "il n'y a guère à remarquer, comme spécimen de l'industrie espagnole, qu'un taureau empaillé, héros malheureux d'une course [...] La société protectrice des animaux n'a donc pas encore pénétré en Espagne" (Gautier, 1867: 46). La mayoría de los cronistas españoles se sumaron al rechazo, pero el estereotipo comenzaba a asentarse y la tópica *españolada*—Andalucía árabe, flamenco y toros— se convertía en cita obligada en el París de las exposiciones universales (Sazatornil-Lasheras, 2005: 265-290), proyectando su alargada sombra sobre el estilo de los pabellones, los espectáculos o, incluso, sobre la forma de vestir de los comisionados. El propio Frontaura, corresponsal en la Exposición de 1867, ironizaba sobre un espectáculo flamenco, que incluía "el zapateo descoyuntado de una cantaora vieja y desgarrada", y sobre los prejuicios de los franceses, que se asombraban "de que las señoras españolas llevaran vestido largo y no enseñaran las pantorrillas, y de que yo me permitiera usar levita y sombrero, y prescindiera de mi traje de torero, con la moña correspondiente y la capa encarnada terciada y el estoque en mano" (Frontaura, 1868: 204 y 197-198).

Paradójicamente (véase el citado texto de Gautier), aunque se alababa la contención y elegancia arquitectónica del pabellón español, no entusiasmaba; mientras que el toro disecado sí llamaba la atención y sobre todo respondía —a pesar de las críticas— a lo que se esperaba de España, junto a los instrumentos del toreo y los espectáculos flamencos. En cierto modo, el escaso entusiasmo promovido por el pabellón se debía precisamente a su falta de adecuación al estereotipo arquitectónico español, en un momento en el que "el orientalismo está de moda en París" (Orellana, 1867: 210). Resulta expresivo que la principal publicación sobre las arquitecturas nacionales en la Exposición de 1867 (Normand, 1870) dedique 50 de sus 73 planchas a los pabellones de Egipto, Túnez y Marruecos, proyectados por arquitectos franceses siguiendo la moda orientalista que tan bien casaba con la política colonial de Napoleón III (Çelik, 1992). Sólo en último lugar dedica un breve comentario y una lámina al pabellón español que supuso una decepción pues, hasta ese momento, España y especialmente Andalucía se habían convertido, en manos de

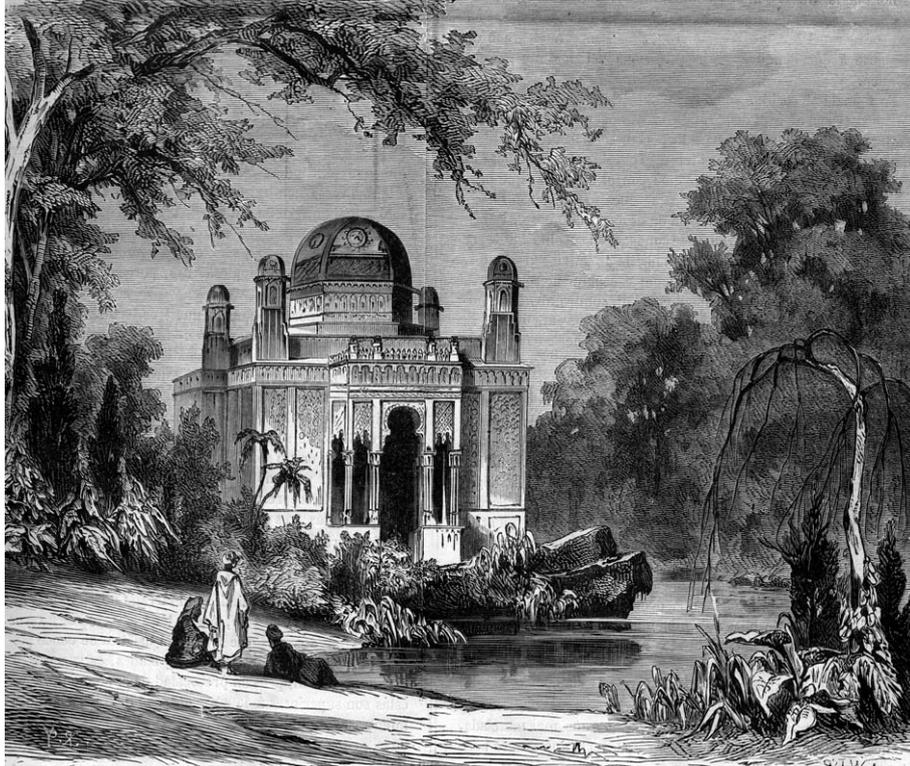


ingleses y franceses, en citas imprescindibles para una iconografía romántica plagada de vistas de la Alhambra, la mezquita de Córdoba o la Giralda, y de bandoleros, toreros y sevillanas tipo *Carmen*. Algunos autores españoles lamentaban que España no hubiera explotado más esa imagen mora que se le adjudicaba en el imaginario colectivo europeo. Francisco de Orellana, interpretando que la cultura musulmana se asimilaba al refinamiento estético, hubiese preferido para el pabellón español “un estilo arquitectónico de carácter oriental, porque lo oriental seduce al París de 1867” (Orellana, 1867: 210). Y añadía que puesto que los extranjeros suelen representar a España “como el país de la Inquisición y de los toros, ó como la tierra clásica de las tradiciones, de los hábitos y de las costumbres moriscas [...] ¿por qué no habernos presentado á nuestros vecinos bajo el aspecto de la ilusión prismática que tanto les embelesa? [...] ¿Por qué no llevarles á París lo que sus artistas y aficionados vienen á buscar á nuestra patria?” (Orellana, 1867: 13-16).

Por su parte, el escritor granadino José de Castro y Serrano, asiduo visitante de las exposiciones universales, recuerda que “De algún tiempo á esta parte se ha desarrollado el gusto” por la arquitectura árabe y que si bien “Inglaterra ha sido la primera nación que en estos últimos tiempos dedicó sus estudios á la arquitectura oriental, y contribuyó con publicaciones y modelos [...] Francia siguió después sus pasos, aun cuando por distinto camino”. Lamenta, en definitiva, que otras naciones hayan ido por delante de España “en esto de evocar las artes de los moros, porque mora ha sido ella más tiempo sin duda que goda o castellana, así como española fue para los árabes su época de mayor grandeza y esplendor”.

Tales comentarios vienen a propósito del “sencillo monumento arábigo que Prusia ha construido en el Campo de Marte, porque nos causa pena que pudiendo llevar nosotros el tono del estilo oriental en los progresos de la industria contemporánea, sea Francia, por ejemplo, la que construya un palacio turco en el Prado de Madrid, y Prusia la que levante un pabellón morisco en la Exposición de 1867” (Castro, 1867: 155). Castro apenas puede contenerse ante el recuerdo del palacio Xifré-Downing levantado por Boeswillwald en Madrid o ante “el éxito que obtiene entre los visitantes” el pabellón morisco proyectado por el arquitecto berlinés Carl von Diebitsch, “que nadie deja de admirar y aplaudir”.





1. Pabellón morisco, 1867.

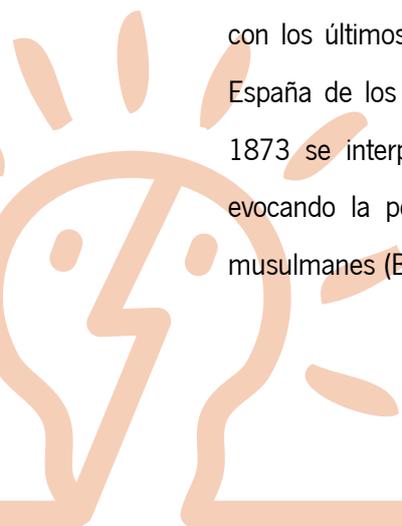
De hecho Diebitsch, que había viajado por Sicilia y Andalucía (Sevilla, Córdoba y Granada) estudiando la arquitectura árabe, convirtió la Alhambra en su principal fuente de inspiración y tras su regreso a Berlín en 1848 alcanzó un gran éxito como decorador de interiores de inspiración árabe (por ejemplo, desde 1862 su taller suministra piezas prefabricadas en hierro o estuco dorado para decorar el complejo palatino Gezira en El Cairo). De hecho, como observa con agudeza Castro (1867: 155), el éxito del pabellón de Diebitsch residía en “manifestar que todos los materiales son á propósito para la construcción y adorno arábigos: por eso la armadura exterior es de hierro, los tableros y entrepaños de escayola, la cúpula central de bronce, las puertas y pavimento de madera ensamblada...”. En definitiva, el objetivo de Diebitsch es mostrar la adaptabilidad de la inspiración árabe a la producción en serie de arquitecturas prefabricadas y complementos decorativos y “aunque pide medio millón de reales por su obra, creemos que hayan sido ya varias las proposiciones que reciba para su adquisición”. Efectivamente, Luis II de Baviera adquiere el *maurischer Kiosk* que será reconstruido en el parque del palacio de Linderhof. El interior del pabellón, suntuosamente redecorado con la fuente de mármol blanco, vidrieras y lámparas de cristales policromados y el célebre trono “*aux paons*” (pavos reales), servirá de escenario para fiestas de inspiración oriental.

Como Orellana, Castro lamenta la oportunidad perdida, pues comparando “los modelos árabes que en la galería de la historia del trabajo exhibe el habilísimo arquitecto señor Contreras, restaurador de la Alhambra de Granada, con los modelos expuestos por el Sr. Diebitsch, de Berlin, en el pabellón de que nos ocupamos, salta á primera vista la diferencia que hay entre la fuente pura de un arte original, y las derivaciones enturbiadas [...] El Sr. Contreras ú otro de nuestros apreciables artistas que se han dedicado al estudio de los monumentos árabes, son quienes debieron mostrar en París la legítima aplicación de ese estilo á las construcciones y á la industria” (Castro, 1867: 155).

Viena 1873 - Filadelfia 1876

La delegación española sentía que se había escapado una gran oportunidad para brillar con una moda que consideraban propia y, con esta experiencia, en las siguientes convocatorias universales incluirá el recuerdo hispanomusulmán. Seis años más tarde, el pabellón español para la Exposición de Viena de 1873 (arquitecto Lorenzo Álvarez Capra) inaugura la corriente neomudéjar que empezaba a hacerse fuerte también en Madrid con obras como la antigua plaza de Toros (Álvarez Capra-Rodríguez Ayuso, inaugurada en 1874). Se trata aún de un historicismo epidérmico y ambiguo, sin la espectacularidad y complejidad que alcanzará en las siguientes décadas.

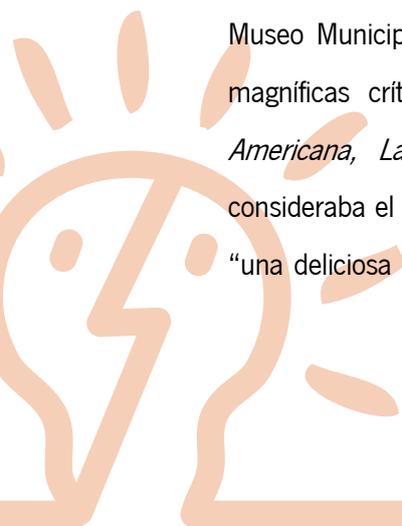
En realidad el mudéjar había sido el primer estilo en conocer una reflexión legitimadora de su carácter nacional, pues se consideraba producto de la transformación castellana del arte musulmán y ejemplo de la fusión cultural española. La elección mudéjar tenía, por tanto, un alto contenido simbólico, por su fuerte carácter nacional y por su mensaje político, como ya proclamaba en 1859 José Amador de los Ríos en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, para quien es “un arte que no tiene par ni semejanza en las demás naciones meridionales, como no ha menester ninguna de ellas de la política tolerante que da vida a los vasallos mudéjares de la Corona de Castilla, ni de las leyes que los defienden y protegen, ni de la alianza social que demanda” (Amador de los Ríos, 1872: 2-3). Así, frente al pabellón neoplateresco de 1867, que se asociaba con los últimos estertores del régimen isabelino (un año antes de la revolución del 68) y con la España de los Reyes Católicos (Inquisición y expulsión de moriscos y judíos), el neomudéjar de 1873 se interpretaba como el estilo adecuado para el mensaje integrador de la I República, evocando la política tolerante de Fernando III y la convivencia pacífica de cristianos, judíos y musulmanes (Bueno, 1987: 57-58).



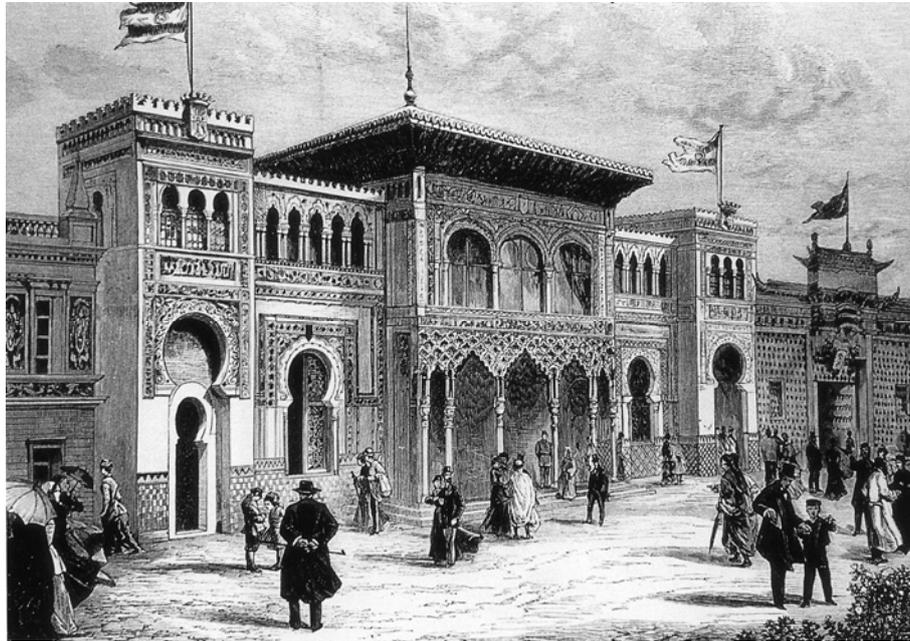
Hasta esa fecha, sin embargo, los pabellones españoles habían evitado el explícito recuerdo árabe, quizá porque su popularidad como estilo ligado a las arquitecturas para el ocio le restaba seriedad como símbolo nacional o por considerarlo un estilo extranjero, importado por los árabes y que no había pasado el filtro castellano (como señalaba Michel Chevalier en el informe del Jurado Internacional de 1867; cit. Nikou, 1997: 69). No obstante, en ocasiones se relegó el recuerdo andalusí a las construcciones secundarias. Entre el grupo de restaurantes típicos de la Exposición de Viena se levantó la caseta de vinos “Los González de Jerez” con todos los tópicos elementos árabes: columnillas pareadas, arcos polilobulados, merlones dentados y una cúpula bulbosa semejante a la que se había levantado en la Alhambra en época romántica. En la Exposición de Filadelfia de 1876 también se erigió un kiosco de “un estilo morisco no muy definido, pero en perfecta armonía con el objeto” (Bueno, 1987: 42-43). En ambos casos se aprecia ese aire escasamente arqueológico que bastaba para recordar España y casaba bien con el ambiente exótico y festivo de estos certámenes.

París, 1878-Barcelona, 1888

El primer pabellón español abiertamente neoárabe es el de la *Rue des Nations* de la Exposición Universal de París de 1878, con proyecto del arquitecto Agustín Ortiz de Villajos. En el seno de la comisión española se barajan varias opciones y mientras unos defienden el renacimiento del pabellón de 1867, el comisario delegado José Emilio de los Santos aboga por “nuestro estilo propio y característico, que es el mudéjar” (Santos, 1881: 134; cfr. Bueno, 1987: 46, que ya observa cómo, en esa época, cuando hablan de mudéjar se refieren a toda arquitectura realizada por los árabes en España). Por esta causa el encargo final trasladado por José Emilio de los Santos pretende “presentar una combinación atrevida [con] todos los estilos arábigos creados, desenvueltos y caracterizados en los varios edificios existentes en España” (Santos, 1881: 134-5). El resultado final es un ecléctico muestrario de motivos de arquitectura hispano-musulmana, bien compuestos y de vivo color (como muestra el óleo de Alejandro Ferrant conservado en el Museo Municipal de Madrid). El edificio recibe la medalla de Oro del jurado de la Exposición y magníficas críticas, tanto nacionales como extranjeras (*La Iberia*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Renaixensa*, *L'illustration*, etcétera). El mismo Fernández de los Ríos que consideraba el pabellón de 1867 un “pesadísimo promontorio de yeso”, ve en la fachada de 1878 “una deliciosa composición de la arquitectura hispano-arábiga” pues “ha sabido agrupar los tipos



más delicados que el Mudéjar creó en Granada y Sevilla, en Toledo y Murcia” (Fernández de los Ríos, 1878: 100).



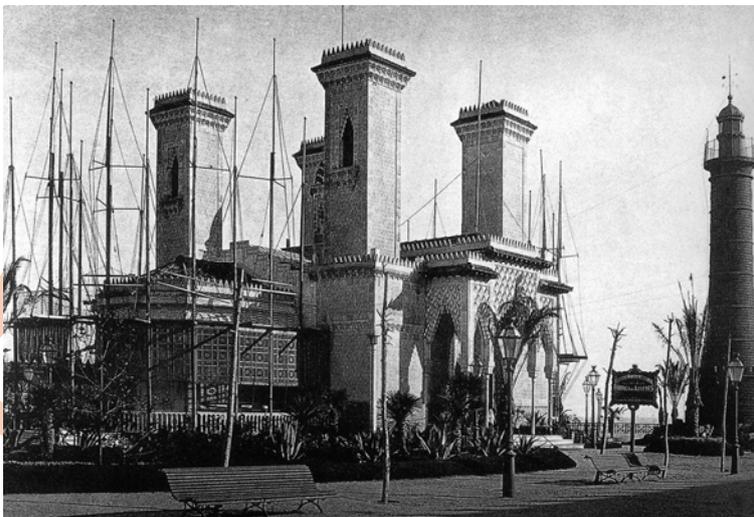
2. *Pabellón español. París, 1878.*

Tras el pabellón de Villajos la representación nacional quedará ligada, en la década de los ochenta, al *revival* árabe. No obstante, aprendida la lección ecléctica, no se pretende tanto el rigor arqueológico como la evocación orientalista, con la disculpa de la representación nacional. Casi siempre se trata de escenografías vagamente árabes, sin citas explícitas (ni siquiera las obligadas a la Alhambra), como el templo de “estilo árabe” de la sección española en la Exposición Colonial de Ámsterdam (1883) o la mampara de arcos festoneados para la sección española de Amberes en 1885 (Bueno, 1987: 50).

Por esas fechas, esta ecléctica y evocadora identificación del neoárabe con lo español, y en general con lo “hispano”, invadió otros ámbitos. Por ejemplo algunos países iberoamericanos acudieron a exposiciones universales norteamericanas con pabellones de “estilo morisco”, denominación claramente derivada del anglosajón *moorish style*. Un caso expresivo es el pabellón con el que Brasil concurre a Filadelfia en 1876, proyectado por el arquitecto estadounidense Frank Furness que, a pesar de ser un activista del *revival* islámico, reducía sus conocimientos a las publicaciones de Jones y que aquí, siguiendo un razonamiento serpenteante, enlaza Brasil con la herencia árabe de la península ibérica a través de la colonización portuguesa (Çelik, 1992: 167-8). El caso más llamativo es, sin embargo, el magnífico pabellón de México para la Exposición de Nueva Orleans

(arquitecto e ingeniero José Ramón Ibarrola, 1884-5), realizado completamente en hierro por la compañía Keystone Bridge de Pittsburgh (Pennsylvania) y actualmente ubicado en Santa María de la Ribera (México D.F.). Además, como ha observado Gutiérrez Viñuales (2006: 231-259), en el imaginario arquitectónico americano, como en las exposiciones universales, se vinculó lo "morisco" con la identidad "hispana" y, especialmente, con indios y colectividades españolas.

Un claro ejemplo del uso del orientalismo entre los indios es el de los marqueses de Comillas que ya en 1881 y 1882, con motivo de los veraneos regios en la villa cantábrica, improvisan una escenografía descrita en la prensa como "de las narraciones fantásticas de *Las mil y una noches*". Allí confluyen todas las ventajas e intenciones del neoárabe, que permite improvisar arquitecturas efímeras (arcos o quioscos) con materiales baratos, que resulta especialmente adecuado para las arquitecturas del ocio y el descanso estival y que ostenta un adecuado carácter nacional en tanto que arquitecturas dedicadas al rey de España. El repertorio oriental se inspira en el lenguaje provisional de las exposiciones universales y en el éxito del pabellón español, tres años antes, en la de 1878 que Eusebio Güell, yerno del I marqués, había visitado y donde había tomado contacto con la obra del joven arquitecto catalán Antonio Gaudí. Para el veraneo de 1881 Gaudí levanta un curioso quiosco orientalizante y poco después, en 1883, proyecta el Capricho de Comillas. Parece incluso que el alhambrismo se convierte en parte fundamental de la imagen corporativa de la Compañía Trasatlántica, que presidían los marqueses de Comillas, pues su pabellón en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 fue redecorado por Gaudí en dirección alhambrista (Sazatornil, 2007: 585-7) y en sus vapores era habitual, como reza la publicidad de la empresa, esta "españolísima decoración" (véase el *Vapor Habana* o el *Cristóbal Colón*).



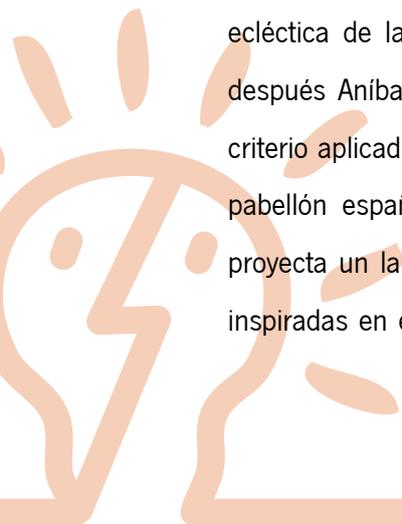
3. Pabellón de la
Compañía
Trasatlántica.
Barcelona, 1888.

París 1889-Chicago 1893: en busca de una identidad nacional

En 1889 se celebra una nueva Exposición Universal en París, con motivo del Centenario de la Revolución. La base del gran Domo central del Palacio de la Industria se decora con un friso que representa la recepción de todos los pueblos del mundo por la República francesa: “España veíase representada (como no podía menos de suceder), por Andalucía, pero por una anomalía contraria á la práctica establecida, compartía la representación de nuestra patria libre, feliz é independiente, con Cataluña; particularidad digna de mencionarse por lo rara” (Pellicer, 1891: 231). Posiblemente la representación de Cataluña es una forma de reconocimiento a su pujanza y personalidad, que había dado a conocer en la Exposición Universal organizada en Barcelona tan solo un año antes. En cualquier caso, la suma de Cataluña y Andalucía para representar a España ponía sobre la mesa una cuestión que venía arrastrándose al menos desde medio siglo antes: la simplificación de la imagen de España en torno al estereotipo andaluz.

En arquitectura el tema ya había surgido en los debates sobre los pabellones nacionales de las anteriores exposiciones y en 1878, quizá como respuesta al pabellón de Villajos, era planteado en toda su crudeza por Doménech i Montaner en su célebre texto “En busca d’una arquitectura nacional”. Su argumento principal era que un solo estilo no podía representar la rica diversidad arquitectónica española -polémica similar a la sostenida en países como Italia- pues "ni una misma historia, ni una misma lengua, ni iguales leyes, costumbres e inclinaciones han formado el diverso carácter español [...] de estas circunstancias ha nacido el predominio de tradiciones artísticas generalmente árabes en el mediodía, románicas en el norte, ojivales o góticas, como se dice vulgarmente, en la antigua corona aragonesa y centro antiguo de España y del renacimiento en las poblaciones a las cuales dio vida el poder centralizador de las monarquías austríaca y borbónica. De estos elementos artísticos difícil es formar una unidad arquitectónica que sea más española que la de otra nación cualquiera y que sea igualmente grata a todos nosotros" (Doménech, 1878: 149-160).

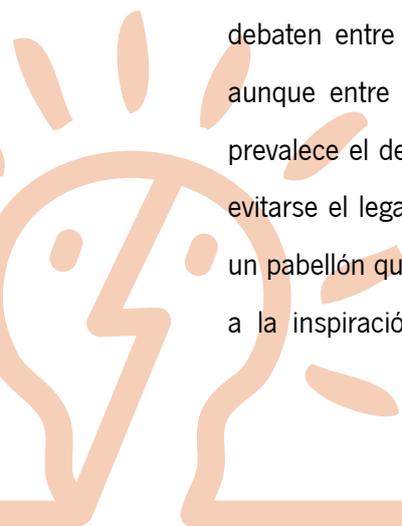
De su planteamiento se desprende una visión de la “arquitectura nacional” española como suma ecléctica de las principales tradiciones arquitectónicas regionales (algo que hará medio siglo después Aníbal González en la plaza de España de Sevilla). Curiosamente este es también el criterio aplicado por Arturo Mélida y Alinari –un arquitecto próximo a Doménech- en el siguiente pabellón español para una Exposición Universal, la de París de 1889. En esta ocasión se proyecta un largo pabellón ecléctico que combina un cuerpo central neomudéjar con dos alas inspiradas en el gótico del siglo XV (que conocía bien como director de la restauración de San



Juan de los Reyes), rematadas con sendos cuerpos neoplaterescos (Bueno, 1987: 74-82). El pabellón, aunque plagado de citas a la arquitectura toledana, pretende erigirse como una síntesis histórica de la arquitectura española pues, como el propio arquitecto explica una década después en su discurso de ingreso a la Academia, para regenerar la arquitectura: “Hay que volver atrás [...] buscar en el ojival terciario, en el plateresco y en el mudéjar, una tradición tan gloriosa como genuinamente española”.

A pesar de la contención del pabellón español, el peso del estereotipo andalusí seguía aturdiendo la mirada extranjera sobre España. Al mismo presidente francés Carnot lo que más le agrada cuando visita la sección española, son las reproducciones de los alicatados y pórticos de la Alhambra que expone Rafael Contreras, el restaurador del palacio nazarí. Por su parte, la propia organización francesa multiplica los espectáculos inspirados en la “españolada”, con los toros y el flamenco a la cabeza, pues se habían revelado como grandes éxitos de público (Sazatornil-Lasheras, 2005: 278-283). En el escenario del Teatro Internacional la inevitable “*troupe* de gitanos con su *capitán*” representaba “el cuadro clásico de la flamenquería; con los jipios, voces roncadas, olés, taconeos, y demás detalles complementarios [...] lo que era nada más que prostitución de la vida expansiva y especial de Andalucía, la cual tantas bellezas y tanto arte ofrece contenida en los límites de la producción espontánea” (Pellicer, 1891: 297-8). El espectáculo, anunciado en la prensa “con bombo y platillos”, se convierte “en verdadero *rendez-vous*, no sólo de *los caballeros*, sino de damas ilustres y celebridades europeas”, aunque las gitanas “se pasan de feas, traperas, descocadas, inhábiles en bailar y aguardentosas en cantar” (Pardo Bazán, 1889: 96).

A estas alturas empieza a estar claro el peligro que entraña para España la estética orientalista, que se había ido asociando sutilmente a la agenda colonial francesa a través de muestras antropológicas y espectáculos como la *Rue du Caire*. Crece el rechazo ante la postal castiza que devuelve el deformante espejo francés, proyectada a todo el mundo por el potente aparato mediático de las exposiciones universales. Los partidarios de la “regeneración” de España se debaten entre el casticismo y el europeísmo, entre el orgullo y la vergüenza de ser español, aunque entre las convulsiones de finales de siglo y los debates sobre la identidad nacional prevalece el deseo de sacudirse la imagen folclórica de España. En lo arquitectónico empieza a evitarse el legado hispanoárabe y en la Exposición Colombina de Chicago de 1893 se opta por un pabellón que reproduce la Lonja de Valencia (arquitecto Rafael Guastavino). Cuando se acude a la inspiración andalusí se evita cuidadosamente el recuerdo alhambrista y en la sección



española del “Pabellón de las manufacturas y las artes liberales” se levanta una arquería interior con 144 columnas y 163 arcos (arquitecto Joaquín Pavía), en la que por primera vez en la ya larga tradición neoárabe se cita exclusiva y expresamente la mezquita de Córdoba (Bueno, 1987: 54; Canogar, 2000: 47-53).



4. *Manufacturas Chicago, 1893.*

París 1900: *L'Andalousie au temps des maures*

No obstante, las contradicciones del proceso alcanzan su apogeo en la Exposición de París de 1900. Entonces, “cuando está tan reciente la fecha de nuestros desastres” (*Hispania*, 32-1900: 202), afirma Gonzalo Reparaz que “El colmo de la inoportunidad hubiera sido presentarnos ahora ante el mundo a recordarle con un estilo más o menos mudéjar nuestros antecedentes orientales y berberiscos [...] Servimos y hemos de servir para algo más que para presentar una de las notas pintorescas destinadas a combatir el aburrimiento universal. No está de más ante estas gentes que se empeñan en mirarnos como un pueblo de «toreadores», de inquisidores y de frailes el recuerdo de nuestras Universidades de Alcalá y Salamanca” (Reparaz, 1900: 235). Se evitan, por tanto, los pabellones orientalistas para presentar un eficaz conjunto neoplateresco o estilo renacimiento español (arquitecto José Urioste y Velada) con el que la Comisión española de 1900 pretende evidenciar, además del proyecto civilizador que entrañó el descubrimiento del Nuevo Continente, el grado de adelanto industrial operado en los últimos años, demostrando “que hay en nuestra patria algo más que esa plaga de flamenquismo que, no contenta con invadirlo ahí todo, ha querido ostentar aquí algo como la representación española, gracias, en parte, á complacencias de quienes mayor empeño debieran haber puesto en impedirlo” (Enseñat, 1900: 714).

Desafortunadamente, el viejo arquetipo folclórico no era fácil de desterrar. Mientras la delegación española se esforzaba en presentar una España culta y europea, la organización francesa presentaba una atracción titulada *L'Andalousie au temps des maures*. La instalación, que obtuvo una gran acogida del público, fue diseñada por el arquitecto francés Dernaz y desplegaba, sobre un amplio recinto de más de 5 000 metros en el Trocadero, un inenarrable y heterogéneo conjunto de tópicos, compuesto por recreaciones del Sacromonte, un trampantojo de la Alhambra, reproducciones de casas de Toledo, un barrio africano, una pista de torneos para luchas entre moros y cristianos, bodas gitanas y actuaciones de grupos flamencos y bailarinas españolas. En tan singular *mélange* andalusi destacaban la recreación del patio de las Doncellas del Alcázar sevillano (con una copia de la fuente de los Leones en el centro), que se iluminaba por las noches con luces de colores entre las filigranas de *sebka*, y especialmente una reproducción de la Giralda de 65 metros, totalmente dorada y a la que se podía subir en burro (*Le Panorama*, 1900; Bueno, 1987: pp.31-33).



5. Andalucía-Les Arènes.

César Silió no puede menos que lamentar la falta de oportunidad del espectáculo, “con su *Giralda*, y sus gitanos, su rasguear de guitarra, y sus *cantaoras*, como si se empeñara en recordar a la gente que ésta es una nación petrificada y no un pueblo vivo”. También relaciona el desastre del 98 y la Exposición de 1900 —que significa para él “Otro desastre más”—, afirmando que: “Nuestra ‘leyenda de oro’ quedó borrada hace dos años con la *paz de París*. La ‘leyenda negra’, la que nos pinta como un pueblo de toreros y chulos, refractario a la moderna cultura, más africano que europeo, debió haber muerto ahora en París también y no hemos acertado a matarla” (Silió, 1900: 45 y 52). Emilia Pardo Bazán, aunque aprecia la reproducción de la *Giralda*, extrae una impresión pésima de la instalación por lo que suponía de asentamiento del estereotipo (Pardo Bazán, 1910: 181). Alfonso de Mar, otro de los corresponsales en la Exposición, critica duramente tales exhibiciones de “españolismo abigarrado que debiéramos esconder como se esconde una úlcera, en vez de exhibirlo con gracia; españolismo que se implantó en la capital francesa hace doce años, cuando la otra Exposición y que hoy apesta ya y promueve solo una mueca de mal disimulado hastío y desprecio entre los franceses y extranjeros que lo contemplan” (Mar, 1900: 137-8).

No obstante, otro edificio de la Exposición de 1900 sirve de contrapunto a tanta desmesura y cierra el círculo de la inspiración andalusí y sus posibilidades arquitectónicas. Se trata del *Palais des Illusions* (el nombre ya es significativo) o palacio de la Electricidad, cercano a la torre Eiffel y uno de los conjuntos más espectaculares y célebres de la Exposición, con su planta rectangular de 150 por 80 metros y sus juegos de espejos, luces y sonidos.



6. Salle des illusions.

Es obra del arquitecto Eugène Hénard, bien conocido por sus proyectos urbanos para el París de 1900 (avenida de Nicolás II y puente de Alejandro III). Aunque para el exterior prefiere la convencional decoración *Art nouveau*, habitual en esta Exposición, el ambiente ilusionista interior se refuerza, de nuevo, con la explícita alusión a la arquitectura islámica, de clara inspiración andalusí. La mezquita de Córdoba sugiere la distribución espacial de las naves y la sensación de infinita repetición de las arquerías y los detalles decorativos, reforzada por el juego de espejos y reflejos de la iluminación. El intenso despliegue decorativo se concentra en los grandes arcos de herradura festoneados de inspiración alhambrista y en la estructura, enteramente realizada en hierro, cristal y zinc, produciendo el efecto de una “lacería metálica”. Aunque para un observador contemporáneo el resultado parece más “una fábrica extravagante y suntuosa que un palacio de exposiciones” (Wailly, 1900: 51) el hecho cierto es que Hénard, buscando un lenguaje arquitectónico para el nuevo siglo, encuentra en la fantasía y libertad de la arquitectura árabe un vocabulario acorde con la era industrial y la magia de la electricidad (*Le Panorama*, 1900; *L'Architecture*, 1900: pl. XVI; Çelik, 1992: 176-7).

Aún así la representación estereotipada de Andalucía se prolonga en el siglo XX, cómodamente instalada en su casilla del imaginario universal. En 1910 la Exposición Universal de Bruselas asiste a una nueva revisión de la imagen de España en el mundo, en la que invariablemente se dan cita el folclore andaluz y la monumental Granada (Rodríguez Domingo, 1997: 125-139). En cualquier caso, la mayor parte de estas giraldas y alhambras fueron fugaces, tan solo escenarios de cartón piedra para la feria de los sentidos y de las evocaciones, estereotipos parlantes que invitan a la ociosidad o a la evocación nacional de un pasado perdido, borroso... sólo a medias asumido.



BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1846): "Tiempos modernos. Arquitectura del Renacimiento", *Boletín Español de Arquitectura*, I, p.59.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1872) [1859]: "El estilo mudéjar en Arquitectura", en *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde 19 de Junio de 1859*, tomo I, Madrid, M. Tello.
- BUENO FIDEL, M. J. (1987): *Arquitectura y nacionalismo. Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX*. Málaga.
- CANOGAR, D. (2000): *Pabellones españoles en las Exposiciones Universales / Spanische Pavillons in den Weltausstellungen*, Madrid, Sociedad Estatal Hannover 2000.
- CASTRO Y SERRANO, J. (1867): *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*, Madrid, Librería de Durán.
- ÇELIK, Z. (1992): *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press
- DOMÉNECH I MONTANER, L. (1878): "En busca d'una arquitectura nacional", en *La Renaixença*, Barcelona, año VIII, n° 4, vol. I (28-febrero-1878), pp.149-160.
- ENSEÑAT, J. B. (1900): "Crónicas de la Exposición de París. Secciones españolas", *La Ilustración Artística*, n° 984, 5-XI-1900, p. 714.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A. (1878): *La Exposición Universal de 1878. Guía itinerario*, Madrid, English y Grass editores.
- FRONTAURA, C. (1868): *Viaje cómico a la Exposición de París*. París.
- GAUTIER, H. (1867): *Les Curiosités de l'Exposition Universelle de 1867*, Paris, Ch. Delagrave et Cie.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. (2006): "El orientalismo en el imaginario urbano de Iberoamérica. Exotismo, fascinación e identidad", en *El orientalismo desde el Sur*, J.A. González Alcántud (ed.), Barcelona, Anthropos, pp.231-259.
- HUGO, Victor (1952) [1829]: *Les Orientales*. Vol 1. Ed. Elizabeth Barineau. Paris: Librairie Marcel Didier. *L'Architecture à l'Exposition Universelle de 1900*, Paris, Librairie Centrale d'Architecture, 1900.
- MAR, A. de (1900): "París y la Exposición: Impresiones á vuelo pluma", *Hispania*, mayo, pp.137-8.
- NIKOU, M. (1997): *National Architecture and International Politics: Pavilions of the Near Eastern Nations in the Paris International Exposition of 1867*, Thesis (Ph. D.) Columbia University.
- NORMAND, Alfred (1870): *L'Architecture des Nations Étrangères. Étude sur les principales constructions du parc a l'Exposition Universelle de Paris (1867)*, Paris, A. Morel.
- ORELLANA, F. J. (1867): *La Exposición Universal de París en 1867, considerada bajo el aspecto de los intereses de la producción española en todos sus ramos de Agricultura, Industria y Artes*. Barcelona.
- (Le) *Panorama Exposition Universelle* (1900), París, Librairie d'Art L. Baschet.
- PARDO BAZÁN, E. (1889): "Cartas sobre la Exposición. IV", *La España Moderna*, octubre, pp. 84-105.
- PARDO BAZÁN, E. (1910): *Al pie de la Torre Eiffel [crónicas de la Exposición de 1889]*, vol. 19 de *Obras Completas*, Madrid.
- PELLICER, J. L. (1891): *Notas y Dibujos. Estudio de la Exposición de París*. Barcelona.
- REPARAZ, Gonzalo (1900): «La Exposición Universal de París», *La Ilustración Española y Americana*, n° XV, Abril, 1900, p. 235.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M. (1997): «La Alhambra efímera: el Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n° 28, pp. 125-139.
- SANTOS, J. E. (1881): *España en la Exposición Universal celebrada en París en 1878*, Madrid, Imp y Fund. de Manuel Tello, 2 vols.
- SAZATORNIL RUIZ, L. ed. (2007): *Arte y mecenazgo indiano: del Cantábrico al Caribe*, Gijón, Trea.
- SAZATORNIL RUIZ, L.; LASHERAS PEÑA, A.B. (2005): "París y la *españolada*: casticismo y estereotipos nacionales en las exposiciones universales (1855-1900)", *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 35(2), pp. 265-290.
- SILIO Y CORTÉS, C. (1900): *Otro desastre más (España en París)*. Valladolid.
- WAILLY, G. de (1900): *A travers l'Exposition de 1900*, París.



PIES DE ILUSTRACIONES

1. Carl von Diebitsch, “Pabellón Morisco. Sección prusiana”, Exposición Universal de París, 1867 (publicado en Castro y Serrano, *Revista de la Exposición Universal*).
2. Agustín y Manuel Ortiz de Villajos, Fachada española en la *Rue des Nations*. Medalla de Oro en la Exposición Universal de París, 1878.
3. Antonio Gaudí, Pabellón de la Compañía Trasatlántica. Exposición Universal de Barcelona, 1888.
4. Joaquín Pavía, Sección española en el “Pabellón de las manufacturas y las artes liberales”. Exposición Colombina de Chicago, 1893.
5. *Exposition de 1900. L’Andalousie au temps des maures* (Etcheberry. Imp. Lemercier, París).
6. Eugène Hénard, *Salle des Illusions-Palais de l’Électricité, Champ-de-Mars, Paris, 1900* (*Les principaux palais de l’Exposition Universelle*. Bibliothèque Nationale de France).

