

---

## *La estampa romántica europea y el orientalismo meridional*

PEDRO A. GALERA ANDREU

El objeto de este trabajo es estudiar el papel del grabado en el panorama de las artes en el siglo XIX, especialmente el extranjero a nuestro país, por ser España, y alguna región como Andalucía en concreto, un fenómeno de atracción cultural para la Europa romántica, que pasada su eclosión de las décadas centrales del siglo, persistirá de forma variable hasta nuestros días. Por tanto, la relación entre la estampa, sus autores, y la misma cultura española, en un sentido amplio, nos ha llamado poderosamente la atención.

Los casi cuatrocientos grabados durante la primera mitad del siglo XIX<sup>1</sup>, que tuvieron exclusivamente por objeto a Granada y a sus monumentos prueban sobradamente el interés y la importancia de esta ciudad para el estudio del romanticismo, de su manifestación en el grabado e incluso sus variaciones a lo largo de esos cincuenta años.

### GRABADO Y ROMANTICISMO

La característica más específica del grabado, como se sabe, es la reproducción prácticamente infinita de una imagen que permite una amplísima difusión de ésta, bien sea asociada o intercalada en

un texto literario, lo cual le confiere un valor «ilustrativo» a dicho texto; o bien, de una forma autónoma, como Colección o Álbum de láminas, con o sin texto, pero con evidente predominio de la imagen.

Otra característica sería la de su elaboración artesanal, aspecto éste que desde cierta óptica podría «desmerecer» en su valoración artística respecto a las llamadas «artes mayores», pero que la crítica y los mismos artistas contemporáneos más aprecian. Bien sea el trabajo puro de transportar a una materia dura, en tensa lucha con la sutileza y flexibilidad del dibujo y de la pintura, una imagen —«oficio prodigioso» que diría Laran<sup>2</sup>—; o bien, es esa capacidad de reinterpretación, la línea o la sombra que introduce «ex novo» el grabador en su taller, más o menos conscientemente, modificando así el modelo, aspecto que valora Bersier<sup>3</sup>. En ambos ejemplos la estampa se contempla como obra de varios, al menos dos autores: dibujante y grabador, y así será en los casos concretos que analicemos. Pero como una mayor estimación artística del grabado, recordemos y evidenciamos los grandes pintores modernos, desde Durero a Picasso, que asumieron ellos mismos el oficio.

Por las características reseñadas creemos que el grabado fue la expresión artística «ad hoc» del ro-

<sup>1</sup> En el Catálogo de nuestra Memoria de Licenciatura, inédita, «Grabados extranjeros de Granada, 1800-1850», dirigida por J. M. Pita Andrade y leída en la Universidad de Granada en 1972, registramos exactamente 397, sin agotar todas las fuentes. Dicho Catálogo constituye la prueba básica de este análisis.

<sup>2</sup> J. LARAN, *L'Estampe*, 2 vol. París, P.U.F., 1959.

<sup>3</sup> J. BERSIER, *La Gravure, Les procédés. L'Histoire*, París, La table ronde, 1947.

manticismo, tanto por su unión a un texto, y muy especialmente a relatos de viajes, como la irreductible subjetividad en el proceso técnico de elaboración (difusión y perfeccionamiento de nuevas técnicas)<sup>4</sup>. Si reflexionamos, nos daremos cuenta de que es la «*variación*» la nota común que anima a esa estampa. La variación que está en la curiosidad, en la búsqueda constante que el burgués se impone como respuesta a la exaltación de su yo, de su subjetividad. Naturalmente, la «*variación*» será la novedad que el romanticismo impondrá frente al desarrollo clásico de la composición lineal o la yuxtaposición de acciones encadenadas, adaptando el estilo al tenor sentimental de los episodios: «la variación que permite reencontrar la identidad del tema bajo la variedad y el crecimiento formal de las apariencias»<sup>5</sup>.

Así cuando Voljavec afirma que el siglo XIX no fue capaz de elaborar un estilo artístico predominante<sup>6</sup> porque la pujante burguesía no favoreció a las Bellas Artes, no hace sino constatar la no vigencia de la política artística del Antiguo Régimen, dominada por los códigos clasicistas bajo la tutela de las Academias, aunque éstas persistan en su papel rector que progresivamente sería contestado y subvertidos sus valores artísticos por las corrientes estéticas impulsoras de la sensibilidad, cuyo origen fue bien detectado desde comienzos del siglo XVIII<sup>7</sup>, que se impondrían irrefrenablemente. Una afluencia de la sensibilidad, que rechaza una interferencia organizativa de la razón, tiende a ver la realidad de una forma diluida como una vivaz y cambiante melodía, al fin y al cabo los derroteros que toma la música romántica, precisamente estimada por la crítica como el arte por excelencia en ese período. Pues bien, tendremos ocasión de comprobar ese musical carácter también en los grabados.

## LOS VIAJES Y EL GRABADO

La Europa romántica impulsó una tradición viajera bien asentada desde el siglo XVIII en los países anglosajones. Si bien en la época de la Ilustración aquellos tuvieron un marcado carácter científico, ahora van a inclinarse más hacia el esparcimiento, aunque no exento de un interés cultural. Surge la idea del viaje como «enriquecimiento personal», tan en boga desde entonces. El romántico se abandona al impacto de nuevas tierras, nuevas costumbres... No es un viaje «turístico» actual ni tampoco tiene el rigor del Barón de Humboldt o de Celestino Mutis, aunque entre los geógrafos del XVIII y los románticos del XIX exista un común denominador: el exotismo.

El deseo de evasión, que quizá cumpla su objetivo último en la curiosidad geográfica, iba ya implícito en la «crisis de la conciencia europea» unida o espoleada por una corriente literaria fantástica procedente del Oriente o por los casi míticos piratas de Indias<sup>8</sup>. Pero el romántico del XIX, como puso de relieve hace años el norteamericano L. Hoffmann, estriba su concepto de lo exótico más en lo diferente que en lo irreal: «Se sueña con quitar lo habitual, no de caer en lo fantástico»<sup>9</sup>. Esto es, hablando en coordenadas geográficas, la posibilidad de descubrimiento de una Europa (?) próxima: la Europa Meridional. Sin duda fueron los hechos políticos, las guerras de Grecia, y con anterioridad, en España, las que pusieron en evidencia el «*décalage*» de estas sociedades respecto a las florecientes burguesías de los países occidentales.

Como quiera que sea, España iba a ser desde el punto de vista de refugio exótico analizado por Hoffmann, el país ideal: «diferente, pero no sufi-

<sup>4</sup> En opinión de L. REAN: «Desde el punto de vista técnico, la ilustración romántica está caracterizada por la difusión de la litografía, la renovación del grabado sobre madera y el retorno al aguafuerte»; Michel, *Histoire de l'Art*, 18 vol., París, Armand Colin, 1905, T. VIII.

<sup>5</sup> P. FRANCASTEL, *Peinture et société*, París, Gallimard, 1965, pág. 114 sigs.

<sup>6</sup> *L'Europe... du XIX siècle et du XX siècle*, 7 vol., Milán, Marzorati Ed., 1959, pág. 381.

<sup>7</sup> Cfr. P. HAZARD, *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Madrid, Pegaso, 1952, especialmente refiriéndose a la obra del Abate Dubos (*Reflexions Antiques sur la poesie et la peinture*, 1719) en la que «la sensibilidad viene a ser el origen de lo bello, de lo sublime y del Arte».

<sup>8</sup> *Ídem*, pág. 338.

<sup>9</sup> L. HOFFMANN, *Romantique Espagne. L'Image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, New Jersey-París, University of Princeton-P.U.F., 1961, pág. 149.

ciente para que sea inconcebible de adaptarlo, de rehacer una vida más exultante o en calma, más novelesca o más dulce, según el temperamento del señorador»<sup>10</sup>. Nuestro país ofrecía desde el contraste geográfico (abrupto relieve-llanura; secano vega; climático, etc.) hasta su peculiar Edad Media, de convivencia y oposición con la cultura musulmana: una doble evasión en el espacio y el tiempo, muy a la medida de lo que precisamente buscaban aquellos hombres. Por otro lado, la masa humana, la realidad viva del «pueblo» (en la pura indagación del Volkgeist) era del máximo interés: imbuidos de principios religiosos exacerbados y de virtudes personales como el valor, la fiereza hasta la crueldad, la fidelidad... perdidas en la Nueva sociedad europea. Parece ser la misma invasión francesa la que destapó este ancestro, hasta en el mismo campo de batalla, pues la guerrilla, sociológicamente, es juzgada por historiadores contemporáneos como «fenómeno rural y, como el carlismo, un aspecto del odio campesino hacia la civilización urbana»<sup>11</sup>.

Ahora bien, en la conciencia y en el testimonio del visitante extranjero van a existir una clara dicotomía entre la España oficial, la de los gobernantes, y el pueblo llano. Denostada la primera y ensalzada sin límites la segunda. Salvandy (*Don Alonso ou l'Espagne*, 5 vol., Stuttgart, 1826) afirma categóricamente: «España tiene dos caras: la primera, es la de una nación vieja, corrompida por la decadencia; la segunda, la de un pueblo eternamente joven»<sup>12</sup>. Mas de cualquier forma en la década de 1830 se percibía un febril interés por conocer el sur, como se desprende de cierto periódico francés de esas fechas: «La pequeña Mme. F... no sueña mas que llanuras y relieves, viajes, como Byron, M. Lamartine... Italia, España... las sierras, las lagunas, los andaluces, los sombreros, los bandidos; ella no habla de otra cosa»<sup>13</sup>.

El viaje como gran experiencia vivida difícilmente podría escapar al testimonio, por lo común es-

crita, de su autor. A la viveza narrativa pronto se hace imprescindible la ilustración y al final, una serie de láminas simplemente, sustituirá toda referencia literaria. Sin contar las obras gráficas que abundaron en este período (entre las primeras, el *Atlas* del Príncipe Adalbert Von Preusen, Berlín, 1845<sup>14</sup>, o el *Viaje del danés Chr. K. F. Molbech, Meained i Spanien*, Kjobenhavn, 1848, efectuado con subvención del Rey Christian VIII<sup>15</sup>. Entre las segundas, lo más representativo pueden ser las «series turísticas» como los *Jenning's Landscape Annual*—dedicadas anualmente a España desde 1835 a 1838— o las de Edouard Magnien *Excursions en Espagne ou chroniques provinciales de la peninsule*; aparte de las revistas dedicadas por entero al costumbrismo como la inglesa *The Picturesque Weekly*).

Es fácil comprender que a medida que aumentaban los libros y los deseos de viajes, con la heterogeneidad de personajes que venían, lo más importante no era dar la imagen exacta, matemática, de la realidad vista, sino simplemente una imagen sugerente recompuesta a medias entre el dibujante, el grabador y el lector. La ilustración es por tanto una contribución que, de hecho, cada vez tiende a independizarse con la proliferación de Álbums y que, por tanto, requiere una precisa valoración artística en el conjunto del arte romántico. «Pido humildemente perdón —escribe E. Begin en 1850— a todos los que de confianza, ante la vista de un álbum se apasionan por la Alhambra, de destruir sus ilusiones; pero no puedo disimular que las litografías, incluso los grabados ingleses o franceses, no dan más que una falsa idea»<sup>16</sup>. Esa falsa idea es justamente la que nos interesa y creemos le da al calificativo «pintoresco» (*Pittoresque*, *Picturesque*), con que casi todas las obras al respecto se suelen titular, su original y profundo sentido estético.

En efecto, lo «pintoresco», como categoría estética independiente de lo «bello» y de lo «sublime»,

<sup>10</sup> L. HOFFMAN, pág. 149.

<sup>11</sup> R. CARR, *España, 1808-1939*, Barcelona, Ariel, 1969, pág. 117.

<sup>12</sup> Testimonio recogido por L. HOFFMANN (op. cit., pág. 75).

<sup>13</sup> A. FARINELLI, *Viaje por España y Portugal. Suplemento al Volumen de las Divagaciones Bibliográficas (1921)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1930, pág. 381 (recogido a su vez de L. Maigrón, *Le romantisme et les moeurs*, París, 1910, pág. 251).

<sup>14</sup> *Ídem*.

<sup>15</sup> A. FARINELLI, *Viaje por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XIX. Nuevas y Antiguas Divagaciones Bibliográficas*, 3 vol., Firenze, 1944, T. III, pág. 327.

<sup>16</sup> E. BEGIN, *Voyage Pittoresque en Espagne et Portugal*, París, Belin-Leprieur Ed., 1852, pág. 426.

surge a fines del siglo XVIII en Inglaterra dentro del sistema de pensamiento empirista. Los teóricos los pintoresquismo, Gilpin, Price y Payne Knight, no coinciden en una definición sobre el mismo. Para Gilpin, que sólo lo aplica a la pintura, le concede la propiedad de ser *rudo y áspero*, de *ofrecer contrastes*; para Price, en tanto que situado entre lo «bello» y lo «sublime», le otorga la cualidad de la *variedad*; por último, Payne Knight parece volver a la posición de Gilpin al limitarlo sólo a la pintura, ya que se trata de una asociación subjetiva de contrastes según la disposición de los objetos<sup>17</sup>. Nos encontramos por tanto, que aquello que definíamos como quintaesencia del arte romántico está condensado en la teoría del pintoresquismo y ésta, explicitada en la práctica, en el grabado de la primera mitad de siglo.

#### GRANADA Y SU SIGNIFICACIÓN EN EL VIAJE ROMÁNTICO

Dentro de la corriente viajera hacia España, fácilmente se patentiza la especial consideración que tuvo Granada en sus relatos y en sus láminas, que creemos justifica el que la hiciéramos objeto de referencia en este análisis del grabado romántico. Sin duda, Granada es una encrucijada, en la doble coordenada de espacio-tiempo, para la evasión y por esa razón en su día creímos oportuno, y nos ratificamos ahora, en calificarla como el «Oriente Inmediato».

La retroacción de Oriente al plano inmediato de la península ibérica, para un europeo, creemos se puede corroborar al amparo de la clave interpretativa de lugar exótico, tanto por su geografía como por su historia.

En un orden geográfico, aparte de lo ya reseñado respecto al paisaje exótico, conviene destacar la importancia de un clima cálido; «ardiente», incluso. «Los países exóticos son aquéllos donde hace calor»<sup>18</sup>. Y he aquí cómo se puede constatar esa presencia oriental en el medio físico leyendo un

fragmento de los *Souvenirs d'Espagne* de Cornille: «Dos grandes divisiones trazadas por la naturaleza y que ni el tiempo ni los sucesos pueden alterar. Aquí, la España del Mediodía, con sus productos asiáticos, su eterna primavera: La España de Granada, con sus naranjos en flor, con sus mujeres de cabellos negros»<sup>19</sup>. También su peculiar relieve proporcionará un escenario mágico y sorprendente, con su agudo contraste de montañas y llanuras; de «efecto pictórico» calificará «I Irving una reata de mulas» salvando pausadamente los recovecos y las sinuosidades del tortuoso desfiladero»<sup>20</sup>.

En cuanto a su pasado histórico resultaba especialmente atractivo por ser la Edad Media su momento de esplendor y además con la peculiaridad de ser un dominio musulmán; las instituciones, la cultura árabe toda, quedaba simbolizada en este último bastión musulmán en Occidente.

Antes de tomar contacto con la ciudad, ya parecía latir en aquellas mentes enfebrecidas la idea de un reencuentro con una ciudad oriental. «Con este bonito nombre de Granada, ya habéis construido en vuestra imaginación una ciudad de la Edad Media, mitad cristiana, mitad mora», escribe A. Dumas<sup>21</sup>. Pero la impronta que atrae a los románticos es la musulmana. Para ella van todos los elogios y su veneración. «Bajo los moros, Granada fue rica, brillante, culta, industriosa y valerosa; ahora es pobre, aburrida, ignorante, indolente y áspera»<sup>22</sup>, escribía Richard Ford, contraponiendo pasado y presente. No menos encendida y románticamente escribe Thomas Roscoe, editor del célebre *Jenning's Landscape*: «Los moros de España fueron un pueblo marcado por las más extrañas líneas de poder humano y genio»<sup>23</sup>.

Monumentalmente, los restos del arte musulmán fueron desde el siglo XVIII acicate para to-

<sup>17</sup> Cfr. V. ALFIERI, *L'Estetica dall'Illuminismo al Romanticismo*, Milán, Marzorati Ed., 1957, pág. 74-78.

<sup>18</sup> L. HOFFMANN, pág. 77.

<sup>19</sup> Recogido por L. HOFFMANN (op. cit., pág. 71).

<sup>20</sup> W. IRVING, *La Alhambra. Cuentos*, Madrid, Ed. Ibéricas, 1953, pág. 16-17.

<sup>21</sup> A. DUMAS, *De Paris à Cadix*, 5 vol. París, Garnier-Frères, 1847, T. II, pág. 253.

<sup>22</sup> A. GAMIR SANDOVAL, *Granada (Extracto del «Handbook for Travellers in Spain» de R. Ford)*, Madrid, Patronato de la Alhambra, 1955, pág. 14.

<sup>23</sup> Th. ROSCOE, *Jenning's Landscape Annual. The Tourist in Spain*, London, 1835, Preface.

dos los viajeros; a la cabeza, la Alhambra. Esta fortaleza-palacio constituyó un objeto de estudio específico, muy especialmente para los ingleses, de los que ya se hacía eco a principios de siglo R. Semple «el más fino espécimen de la arquitectura árabe en Europa... La Alhambra es sin duda el gran objeto de atracción para todo viajero que visita Granada y ha sido motivo de muchas descripciones»<sup>24</sup>. Pero aparte de ella, la misma ciudad tenía en su urbanismo por esas fechas buenos ejemplares de arquitectura musulmana: Bibarrambla, la Alcaicería y la «Casa del Carbón» son los puntos más atrayentes que leemos en los *Sketches* de Sir Arthur Capell Brooke (hacia 1830)<sup>25</sup>.

Resaltemos finalmente que aparte de sus valores históricos y artísticos hay también una estimación de su ambiente: el color, el agua, las gentes. Todo está bien recogido, y en última instancia es el marco que fija al artista y que motiva poderosamente su expresión (nos referimos siempre al romanticismo, naturalmente). Por eso quizá la impresión que dejó el artista francés Girault de Pangey en la Introducción de los *Souvenirs de Grenade* sea el compendio más elogioso de cuanto se pudiera decir de una ciudad en 1830: «Granada, como Nápoles, Edimburgo, Constantinopla, una ciudad que debe a su cielo, a su posición, a sus monumentos, una originalidad sin rival... Roma tiene su Coliseo, su color poderoso y solemne; Nápoles, su cielo de Oriente y sus naranjos; Berna, el horizonte majestuoso de sus nieves y de sus glaciares: Granada presenta a la vez todos estos aspectos diversos... Tal es la ciudad de los pintores y de los poetas»<sup>26</sup>.

## LAS COLECCIONES DE GRABADOS

### Grabado «pre-romántico»

Las obras que aparecen dentro de la primera década del siglo son desiguales entre sí, y en un prin-

cipio han podido clasificarse dentro del apartado del «pre-romántico». Parecen ser obras de encargo, y el problema político de la invasión francesa está latente detrás, aunque a distancia.

En un orden cronológico quizá fuera primera la obra de James Cavanagh Murphy, *The Arabian Antiquities of Spain*, editada en 1816, aunque según testimonio del propio autor llegó a la península en 1802; asimismo precisa que una vez en Granada, el Earl of Bristol, que previamente había enviado a dos artistas romanos para que le dibujaran la Alhambra, por informes de un amigo suyo se la encarga a él. Prosigue diciendo que empleó siete años en su «labor de campo», y otros siete después para su publicación<sup>27</sup>. Toda esta declaración, e incluso la misma obra completa, fue ferozmente desmantelada pocos años más tarde por un erudito e hispanófilo compatriota, Richard Ford. Este autor, en su *Handbook* asegura que fue una mala copia de las *Antigüedades Arabes* (hacia 1775, con segunda edición en folio en 1804), obra española del arabista D. Pablo Lozano y grabados de D. Pedro Arnal. «Se publicó como negocio de librería, y es difícil creer que Murphy estuviese jamás en España. Se trata de un libro hinchado, irritantemente elogiado por el Dr. Dibdin en su *Library Companion* y que nadie que intente formarse una biblioteca española debe consultar jamás»<sup>28</sup>.

Tales juicios, apasionados como el carácter de Ford<sup>29</sup>, en verdad son fuertes. Efectivamente el plagio es claro en las láminas de planos y algunos alzados, en los que aparece la escala de medidas en «pies castellanos» y sin el nombre de Murphy como dibujante al pie; pero no así en los grabados de amplias panorámicas sobre la Alhambra o de la ciudad. Y es que de las noventa y seis planchas que lleva la obra (nueve son de Córdoba y las restantes de Granada) se nota una clara diferencia entre la lámina «erudita» dedicada a ornamentos y detalles decorativos, frente al resto de vistas más ambientadas. Las primeras respondiendo a una demanda de conocimientos propia del siglo XVIII; pero que tratándo-

<sup>24</sup> R. SEMPLE, *A Second Journey in Spain in the Striping of 1809*, 2 vol. London, C. and R. Baldwin, 1809, pág. 154.

<sup>25</sup> A. CAPELL BROOKE, *Sketches in Spain and Morocco*, 2 vol., Henry Colburn and Bentley, 1831, T. II, pág. 229.

<sup>26</sup> G. DE PRANGÉY, *Monuments Arabes et Moresques de Cordue, Seville et Grenade*, París, Chez Veith el Hauser Marchad d'Estampes, 1837.

<sup>27</sup> J. C. MURPHY, *The Arabian Antiquities of Spain*, London, 1815, «Introduction».

<sup>28</sup> A. GAMIR SANDOVAL, pág. 23. (Recientemente se ha publicado en castellano su *Cosas de España*, Turner, Madrid, 1975).

<sup>29</sup> Así lo afirman GAMIR SANDOVAL y GERALD BRENAN en el prólogo a *Cosas de España*.



se del arte musulmán persistirá en toda esta primera mitad; son esquemáticas, sin dificultad de grabación, rutinarias. Y en fin, fácilmente plagiadas. En la serie de vistas, el grabado se enriquece con la aparición de primeros planos de vegetación, cielos ennobrecidos, distintas incidencias de la luz en diferentes planos e incursión de personajes. El aguafuerte, los distintos buriles, van transformando la fría visión analítica en una atmósfera apasionada. En los interiores de la Alhambra, las proporciones son ostensiblemente variadas en algunos casos y muchos detalles fantásticamente imaginadas. Sólo los personajes, en cambio, conservan un papel convencional con su hierática actitud. Poco importa aquí la fidelidad al modelo, quizá existan muchas interferencias entre el dibujo y el grabado, también de posibles estampas de otros viajes. Las grandes planchas de cobre (entre 350 y 500 mms. de longitud) han hecho endurecer el trabajo de los burilistas y se acusa mucho la contraposición de manchas y claros; pero su pintoresquismo incita a la fantasía y la obra de Murphy con su autenticidad o con su plagio, fue éxito de librería y eso contó bastante.

La otra obra, coetánea, la de Alexandre Laborde, *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne*, goza por el contrario de una estimación universalmente reconocida. Hijo de un español nacionalizado en Francia, Alexandre de Laborde (1773-1842) hizo carrera política y en calidad de tal vino a España en 1800 con la embajada de Luciano Bonaparte<sup>30</sup>. Esta implicación política parece que se tradujo en la utilidad que tendría su labor en la campaña napoleónica en nuestro país por lo que toca a sus planos; porque el *Voyage* en cuatro tomos fue apareciendo en 1806, 1811, 1812 y 1820, pero paralelamente apareció su *Itinéraire Descriptif de l'Espagne* (1808), que a juicio de D. Elías Tormo constituye «una verdadera enciclopedia de lo hispánico»<sup>31</sup>.

El segundo tomo, dedicado a las ciudades de Córdoba y Granada, comprende setenta y cuatro grabados, de los cuales los veinticinco primeros se refieren a Córdoba, y el resto a la ciudad de la Alhambra. Con marcada preferencia por la fortaleza,

los detalles decorativos son más escasos que en la obra de Murphy, ganando las vistas panorámicas, que poseen bastante más calidad. Hay que tener en cuenta que Laborde no es dibujante y sí autor de los comentarios que acompañan a las láminas. Pero el conjunto de dibujantes y grabadores es excelente, destacando el pintor de género Dutailly<sup>32</sup> y el grabador J. Perdoux, «inventor de una mecánica propia de hacer los cielos, los fondos y de tinter los planos»<sup>33</sup>.

Es precisamente por la concepción de esos grabados, algunos de los cuales el mismo Laborde denomina «Vistas pintorescas» (Vistas del Albaicín y de la Alhambra desde distintos puntos), por lo que cuesta trabajo aceptar el calificativo de pintoresco como sinónimo de ilustración, tal y como lo explica A. del Hoyo, pensando en que todavía «no había sonado la hora pintoresca de España»<sup>34</sup>. Basta observar el primero de los grabados, «Vista general de Granada», escogiendo cuidadosamente el enfoque del barranco que separa Torres Bermejas de la Alhambra, escalonándose hacia el fondo Santa Ana, la Catedral, la Vega y unas montañas, todo ello con una dinámica alternancia de volúmenes destacados por los rayados del buril; el contraste de luces y sombras, la vegetación de primer término y el contraste de luces y sombras, la vegetación de primer término y su penumbra. Cuando además leemos el comentario del propio Laborde, pocas dudas nos quedan: «Un espectáculo bien raro en estas comarcas, la bella vegetación que sube por todas partes alrededor de los viejos monumentos de Granada, su pena, este aire de tristeza y de vetustez que el aspecto de las ruinas imprime a la mayor parte de las ciudades de España»<sup>35</sup>.

Y una última precisión a tener en cuenta: los dibujos preparatorios del *Voyage*, que fueron objeto ya de una Exposición<sup>36</sup>, más los de la Bibliothèque

<sup>30</sup> Ch. DAVILLIER, *Viaje por España*, Madrid, Ed. Castilla, 1949, (Prólogo de A. DEL HOYIM, pág. XVII-XVIII).

<sup>31</sup> *Ídem.*

<sup>32</sup> E. BENEZIT, *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, 8 vol. France, Librairie Grund, 1948, T. III, pág. 451 y T. VI, pág. 590.

<sup>33</sup> *Ídem.*, T. VI, pág. 590.

<sup>34</sup> Ch. DAVILLIER, op. cit.

<sup>35</sup> A. LABORDE, *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne*, 4 vol. París, L'Imprimerie de P. Didot-l'Ainé, T. II, pág. 15-16.

<sup>36</sup> Junta de Museos de Barcelona, «Exposición de dibujos para la ilustración del "Voyage pittoresque et historique de l'Espagne"», Barcelona, Palacio de la Virreina, oct.-nov. 1960.

d'Art et d'Archeologie des Université de Paris, algunos de los cuales fueron dados a conocer recientemente<sup>37</sup>. Entre estos últimos, dos de ellos dedicados a Granada y firmados por el mismo Laborde, como «Fontaine arabe a Grènade» (dibujo a pluma), se caracterizan a juicio de Mme. Damiron, por la «ligereza» y la «finura» de la traza y de la aguada de tinta, que creemos próximos a esa impresión fugaz y diluida, característica de la estampa de los años venideros.

Obras pues, las de Murphy y Laborde, que con sus anclajes en el pasado pudieran calificarse desde una cierta óptica evolucionista de «pre-románticos», pero sustancialmente inmersas en esa «estética del genio», al decir de Alfieri, que no reconoce esos matices de pre- y romántico pleno, en la medida que «mira a una realidad que se hace y se transforma»<sup>38</sup>.

### El apogeo de la estampa romántica

Tras la «Guerra de Independencia» España quedó en un estado latente de belicismo con la llegada de Fernando VII y su enfrentamiento al liberalismo surgido de las Cortes de Cádiz, para que al final la Europa vigilante de la Santa Alianza decida invadir el territorio con los «cien mil hijos de San Luis». Las relaciones de Europa con nuestro país siguen dominadas por el sello de lo militar y, aunque no se repita una aventura como la de A. Laborde, existía la conciencia en el ejército francés de ser el introductor de la atención hacia España, como afirma Du Rozoir en el Prefacio de su libro<sup>39</sup>. Los ingleses, por su parte, desde Gibraltar no pierden contacto con la península, también desde una óptica militar y política (separándose de la

Santa Alianza, fueron los tradicionales aliados de los liberales españoles) y así, frente a la obra anteriormente citada podríamos contraponer la del Capitán Rochfort Scott, por ejemplo<sup>40</sup>.

Es Inglaterra, quizá por su liberación política de la pía y monárquica Europa, la que se convierte en plataforma impulsora de la burguesía romántica, o mejor, a causa del crecimiento de esta clase. Son los años de la Guerra de Independencia griega, con la presencia del poeta Byron. Por lo que aquí nos interesa, hemos de resaltar la presencia en Granada (1827) del dibujante inglés T.H.S. Estcourt, que deja un pequeño álbum de vistas de la Alhambra<sup>41</sup>, obra ya netamente romántica.

Estcourt es un dibujante «desconocido»<sup>42</sup> porque no parece que dejara otra obra de importancia. Estamos, posiblemente, ante el simple testimonio de un viajero que ha dejado grabada su peculiar impresión de la Alhambra en catorce estampas y un dibujo sin el más mínimo apoyo literario. La imagen que ha reducido el tamaño (200 x 160 mms.), sustituye el trazo vigoroso visto anteriormente por un débil rasgo que se identifica al dibujo de apunte. Se incurre en flagrantes errores de observación en los elementos arquitectónicos, matizándolos con dosis de mayor orientalismo, como en el arco de la Puerta de la Justicia, que más bien parece persa, o troca los tejados de las casas granadinas dibujados al pie de la Alhambra por otros nórdicos. El subjetivismo se acentúa de manos del dibujante al grabador. Pero quizá donde se condense la visión romántica sea en el persistente tono sombrío que invade todas las estampas, subrayados por el abigarramiento de nubes, cúmulos blancos y oscuros, y una presencia vegetal siempre dispuesta a espesarse con cualquier pretexto para reforzar así la melancolía de la «darkness» (la oscuridad), ese término que se repite tanto en los relatos coetáneos. Capell Brook narra su entrada en Granada por la

<sup>37</sup> S. DAMIRON, *Dessins originaux pour l'illustration du «Voyage Pittoresque et Historique del'Espagne»*, Granada, *Actas XXIII C.I.H.A.*, 1976, T. II, pág. 484-86.

<sup>38</sup> V. ALFIERI, pág. 210.

<sup>39</sup> «Los grandes sucesos de los que España es el teatro desde hace quince años, y el papel importante que Francia... es llamada a cumplir hoy más allá de los Pirineos, han vuelto todas las miradas hacia esta Península hasta entonces tan poco conocida del resto de Europa». (Ch. M. DU ROZOIR, *Description Geographique, Historique, Militaire et Routière de l'Espagne*, París, Chez Pillet Ainé, 1823.

<sup>40</sup> C. ROCHFORD SCOTT, *Excursions in the Mountains of Ron-da and Granada*, London, Henry Colburn, 1838.

<sup>41</sup> El título exacto: *Alhambra, 1827*. Published by S. Dickinson, 1832.

<sup>42</sup> E. BENEZIT, T. III, pág. 613. Recoge escuetamente: «Dibujante del siglo XIX (Escuela Inglesa). Se le debe una serie de *Vistas de la Alhambra*». Más habla, en cambio, del grabador, W. Westall A.R.A. (T. VIII, pág. 720), «experto como dibujante de viajes, miembro de la Old Water Colour Society».

«Alameda del Genil» (El Salón), lugar frondoso que Estcourt recoge en su último grabado, de esta manera: «y cuando pasamos el umbroso bosque de la Alameda, que no presentaba entonces sino *una masa oscura*, los únicos sonidos que golpearon el oído fueron las murmurantes aguas del Xenil y el trémulo follage quebrando la luz por la brisa»<sup>43</sup>.

La llegada de Luis Felipe de Orleans al poder en Francia (1830) que supone el triunfo de la clase burguesa, sirve como detonador para otros países occidentales como Bélgica, Polonia, Italia y Alemania. Podemos decir que a partir de esa fecha Europa occidental comienza su singladura liberal y nacionalista; pero es también el triunfo del capitalismo industrial y financiero, y el gran momento del romanticismo. En efecto, la década de 1830 registra el mayor número de viajes, textos y estampas sobre España, y por supuesto sobre Granada. Es muy significativo que 1829 fuera el año de creación del primer Álbum de firmas de la Alhambra, y que conste por esos años la presencia de figuras como Disraeli o Delacroix.

Francesa es precisamente la primera obra gráfica de esa década. Su autor, Girault de Prangey, pintor y dibujante (1804-1893), muy interesado en el conocimiento del arte árabe, emprendió con este motivo un viaje artístico a Túnez, Argelia, Andalucía y Sicilia en 1832<sup>44</sup>. A fines de dicho año se encontraba ya en Granada. Dos obras suyas prueban su atención a la ciudad de los Cármenes: *Monuments Arabes et Moresques*, ya aludido, y *Choix d'Ornements moresques de l'Alhambra*<sup>45</sup>. En ambas, su obsesión por la arqueología le lleva a recoger el detalle arquitectónico u ornamental preferentemente, sobre todo en la segunda, pero no puede rehusar el incluir las vistas ambientales de la misma Alhambra o de Granada, de un profundo romanticismo. El procedimiento de estampación es la litografía.

La introducción del sistema de grabado sobre piedra, tan unido a la estampa romántica, refuerza el trazo suave, más fuminado, y particularmente en De Prangey esa disolución musical de la forma,

puesta de manifiesto principalmente en las vistas interiores de la Alhambra, donde la presencia del agua, como en el estanque de los Arrayanes, diluye en su ondulante superficie la arquitectura reflejada, que se vuelve frágil y fantástica, jugando con el recurso de la ensoñación. No nos pasa desapercibido el que un teórico y cineasta francés contemporáneo, Jean Mitry, utilice el recurso de la onda en el agua para expresar en imágenes la obra de Debussy.

Señalemos también cómo en 1836 Girault de Prangey enviaba al Salón de París un cuadro titulado *Promenade et tours d'enceinte du Palais de l'Alhambra à Grenade*<sup>46</sup>.

Sin embargo el grupo más compacto y también de más transcendencia durante esta década es el inglés, con figuras tan interesantes como David Roberts, John Frederick Lewis, Georges Vivian y Owen-Jones.

David Roberts quizá sea el que más ha difundido la imagen de España al ser el ilustrador del *Jenning's Landscape Annual*, cuyas láminas aún se siguen reproduciendo. También su influencia sobre otros artistas, precisamente españoles como Genaro Pérez Villaamil<sup>47</sup>, testimonia su valía como artista representativo del momento. Este pintor escocés (1796-1864), clasificado como «pintor de arquitecturas y acuarelista», tuvo sus comienzos como pintor de decorados de teatro, primero en el Teatro Real de Edimburgo (1822) y posteriormente en Londres trabajando para el Drury Lane y el Covent Garden<sup>48</sup>, iniciando posteriormente sus periplos por el Mediterráneo, de los que sacaría sus Serie de *Sketches*.

Una de esas series son los *Sketches in Spain*, colección de litografías realizadas entre 1832 y 1833<sup>49</sup>, de las cuales sólo cinco corresponden a Granada. Tanto en estas litografías como en los grabados sobre acero (quince) que comprende el primer tomo del *Jenning's*<sup>50</sup>, su formación en decora-

<sup>43</sup> A. CAPELL BROOK, pág. 219. (El subrayado es nuestro).

<sup>44</sup> J. F. RIAÑO, «La Alhambra», *Revista de España*, T. XVII, núm. 385-386, Madrid, 1884, pág. 202.

<sup>45</sup> G. DE PRANGEY, *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra*, París, A. Hauser, 1837.

<sup>46</sup> E. BENEZIT, T. IV, pág. 268.

<sup>47</sup> A. ARIAS ANGLÉS, «Influencias en la obra pictórica de Pérez Villaamil», *Goya*, núm. 133, 1976, pág. 29-37.

<sup>48</sup> E. BENEZIT, T. VII, pág. 282.

<sup>49</sup> D. ROBERTS, *Sketches in Spain (Taken During the Years 1832 & 1833)*, London, Hodgson & Graves, 1837.

<sup>50</sup> Th. ROSCOE, op. cit. (Drawings by D. Roberts).



dos teatrales está perfectamente combinada con la visión romántica al servicio de un montaje escenográfico donde la historicidad de los monumentos se funde con la vida cotidiana en un acusado contraste. La arquitectura, blandeada, con todos los signos del tiempo bien patentes, se estiliza decantándola del plano de lo cotidiano (calles, casas, personajes) a la vez que la integra, emergiendo de ese mismo plano. Para ello, Roberts va a utilizar la instantánea del momento en la calle, de forma que sin forzar el tipismo, «pasado» y «presente» queden unidos y separados a la vez; la imagen se convierte en un continuo contraste de planos, en el espacio y en el tiempo. Roberts no ha abandonado el convencionalismo en las figuras sobre todo; sólo ha configurado una escena con una determinada valoración sentimental de la historia.

En una línea similar se mueve Georges Vivian (1798-1873), arquitecto y dibujante de temas españoles e italianos<sup>51</sup>, cuyas obras referentes a España, *Scenary of Portugal and Spain* y *Spanish Scenary*, recogen en total unas setenta y cinco láminas entre dibujos y litografías, donde Granada aparece más escasamente representada (sólo cinco litografías en el *Spanish Scenary*) y con atención preferente a la fidelidad de la «cara del país» como él mismo afirma<sup>52</sup>.

John F. Lewis, pintor londinense (1805-1876) y dibujante de una extraordinaria facilidad, supone una inversión de Roberts referente a la composición y a la concepción de la estampa. Su contacto con España, a partir de 1832, es decisivo en cuanto que abandona el género animalista, que practicaba con su padre, el grabador Frederick Christian Lewis «el Viejo», por los paisajes meridionales<sup>53</sup>. Pero Lewis se siente más atraído por lo que él mismo denomina «Carácter español» y que adjunta el título de sus *Sketches*<sup>54</sup>, que no es más que la tipificación del costumbrismo con sus clérigos, bandoleros, castizos, acompañados por lo co-

mún de una naturaleza muerta formando un primer plano a gran escala que se sobrepone al plano monumental y éste, incluso, es rebasado en las litografías de amplias perspectivas por un impresionante fondo de montañas y nubes. En esa concepción de la figura típica la atención se concentra en sus vestimentas, en tanto que el cuerpo adopta una belleza idealizada y convencional en sus poses muy similar a cierto tipo de «comic» actual.

Esta visión se atempera en los *Sketches and Drawings of the Alhambra*<sup>55</sup>, donde hay mayor preocupación por la objetividad hacia el monumento, pero con todo no puede evitar algunas distorsiones a fin de acomodar sus queridos personajes en un plano preferente.

Frente al pintoresquismo apasionado de Roberts, Lewis o Vivian, por los mismos años, otros compatriotas dirigían su apasionamiento a estudiar y grabar el amplio repertorio ornamental de la Alhambra, dentro del no menos romántico «revival» arquitectónico musulmán a llevar a la práctica. Estos hombres eran Jules Goury y Owen Jones<sup>56</sup>. Ambos llegaron a Granada en 1834. Sus propósitos, según manifestación expresa en el Prólogo de su obra<sup>57</sup>, eran dar al mundo «una más perfecta representación del Palacio de la Alhambra de las que hasta entonces habían sido obtenidas». Para ello creían tener ventaja con una larga estancia en Egipto. Pocos meses después moría Goury, víctima de la peste, quedando Owen Jones como único autor. Éste, dibujante y arquitecto, sería el encargado de la decoración de la Exposición de 1851 en Londres y más tarde, de la del Crystal Palace. En relación con esta última, cita Riaño la publicación de Jones: *The Alhambra Court in the Crystal Palace*<sup>58</sup>.

Las ciento una planchas impresas en dos tomos, gozaron rápidamente de una gran consideración. Todo lo que denigró R. Ford a Murphy se puede

<sup>51</sup> E. BENEZIT, T. VIII, pág. 597.

<sup>52</sup> G. VIVIAN, *Spanish Scenary*, London, P. and D. Colnaghi & Co., 1838.

<sup>53</sup> E. BENEZIT, T. IV, pág. 558.

<sup>54</sup> J. F. LEWIS, *Sketches of Spain and Spanish Character (Made During his Tour in that Country in the Years 1833-34)*, F. G. Moor & J. F. Lewis, s/a.

<sup>55</sup> *Ídem. Sketches and Drawings of the Alhambra (Made During the Years 1833-34)*, London, C. Hullmandells, s/a.

<sup>56</sup> Sobre la nacionalidad de Goury tenemos dudas; mientras para riaño es inglés (cfr. op. cit., pág. 203), en el Prólogo de su propia obra se le trata como «Monsieur».

<sup>57</sup> J. GOURY and O. JONES, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra (From Drawings Taken on the Spot in 1834)*, 2 vol., London, Owen Jones, 1842-1845.

<sup>58</sup> J. RIAÑO, pág. 203.

decir que lo compensa ante esta obra, situándola por encima de De Prangey, como la mejor hasta entonces. Riaño alaba el texto explicativo, por cierto ilustrado con pequeñas viñetas pintorescas de la Alhambra; pero sin duda, el éxito se debería a la aplicación de colores a las litografías por un laborioso procedimiento llamado litocromatografía o «lithochrysography», como lo llama R. Ford por tratarse de impresión en oro y colores sobre piedra<sup>59</sup>. El Barón Portalis escribía en 1890 que se trataba «de una de las primeras producciones de la cromolitografía y no la menos curiosa... registradas con los mismos colores de la arquitectura árabe, fueron llevados con una fidelidad y un éxito entonces totalmente nuevo»<sup>60</sup>. Sin embargo, pese al dominio de estas litografías, hay que subrayar la presencia de grabados sobre plancha de metal con algunas sutilezas como el papel sin encolar y empleo de estucos con las impresiones de ornamentos, sobre todo en los bajorrelieves, según se precisa en el Prólogo, todo ello con el fin, más que de la objetividad por la objetividad, de contribuir a «la conservación de ese peculiar sentimiento que persiste en los trabajos de los árabes», matiz nada despreciable.

Los franceses, después de Girault de Prangey, siguen a notable distancia a los ingleses en la ilustración de Viajes. En parte porque los mismos ingleses, caso de D. Roberts, trabajan para los galos como en *L'Excursions en Espagne* de Magnien; o bien porque se plagian descaradamente como ocurre con el mismo Roberts en gran parte de la obra *L'Espagne* de J. Lavallé y A. Gueroult, arqueólogo y Cónsul de Francia, respectivamente<sup>61</sup>.

La única obra exclusivamente gráfica que hemos encontrado de esos años es un álbum dedicado a la Alhambra, dirigido por el «pintoresco» Barón de Taylor; dibujante, grabador, literato, militar y funcionario —más bien lo último que lo primero— y que en calidad de Ayudante de Campo del General D'Orsay entró en 1823 en España. No abandonaría el contacto con este país, al servicio ya de

Luis Felipe de Orleans, siendo nombrado Inspector de Bellas Artes en 1838 y, de la misma manera que años atrás había favorecido al teatro romántico en calidad de Comisario de Théâtre Français, ahora impulsará las publicaciones de temas pintorescos, con el título genérico de los *Voyages Pittoresques*, con el mejor equipo de litógrafos parisinos<sup>62</sup>.

*L'Alhambra*, álbum de once litografías, aparece tardíamente en 1853<sup>63</sup>, pero de su paso por la fortaleza queda testimonio en junio de 1836, junto a otros artistas y amigos como P. Blandhard, Dauzats y Alphonse de Rayneral<sup>64</sup>. La obra puede parecer un híbrido entre la colección de De Prangey —cuyo dibujante y litógrafo es el mismo— León Auguste Asselineau— y el entusiasmo por el tipismo a la John F. Lewis, con la sempiterna presencia de bandoleros, damas con mantilla, guitarras, etc., si bien por lo más reducido del tamaño de la estampa no se da el desequilibrio de figuras, esa exacerbación del convencionalismo que hay en Lewis.

Por último, dentro de los años cincuenta el ya aludido *Voyage* de E. Begin, que aunque cuenta con muy pocos grabados son excelentes. Fueron realizados por los hermanos Rouargue (Adolphe y Emile), dibujantes y grabadores. Destacan sus vistas urbanas de Granada, donde se conjuntan hábilmente arquitectura, paisaje y tipismo, pero sin que este último se convierta en un alarde superficial. Tiene la obra un valor documental, y en tanto que compenetrada con la ciudad, no le resta su auténtico sentimiento romántico, antes bien, el trabajo sobre la plancha de metal acentúa el tono melancólico de las manchas negras. Esa incidencia en la melancolía de la mancha oscura sería seguida, aliada de una gran fantasía y con la talla dulce, por el original y sin par Gustavo Doré en la ilustración del también aludido Viaje del Barón de Davillier.

Hoy, como hace cien años, puede discutirse desde perspectivas «progresistas» el daño de esta

<sup>59</sup> A. GAMIR SANDOVAL, pág. 23.

<sup>60</sup> R. PORTALIS, «La Gravure en Couleurs», *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>er</sup> período, 1890.

<sup>61</sup> J. LAVALLEE and A. GUEROULT, *L'Espagne*, París, Fermin Didot, 1844. Es obra de divulgación histórica, llevando la ilustración fuera de texto en pequeño tamaño.

<sup>62</sup> E. BENEZIT, T. VIII, pág. 239.

<sup>63</sup> B. TAYLOR, *L'Alhambra*, Dessins et Lithographies par Asselineau, París, A.F. Lemaître, Graveur-Editeur, 1853.

<sup>64</sup> *Album... de la Alhambra* (Colección de firmas de visitantes del monumento a partir del 9 de mayo de 1829, en la que la inauguró el donante del primer tomo, Príncipe Dolgorouki, con W. Irving). F. 12.

determinada imagen que se propagó del país. Era una mentira a medias, sin duda como toda obra artística. La imaginación y la fantasía de los románticos, máxime en una época de tan rabiosa exaltación del Yo, ha dado una imagen distorsionada de una realidad; pero la afición por esa realidad no es casual, ha de reunir unas cualida-

des básicas. El romántico europeo vio y vivió en el Sur la nostalgia del pasado y la inquietud de un futuro, que para ellos ya era presente en su país de origen. Si esa imagen escuece hoy, ¿tendrán alguna vigencia aún aquellos planteamientos? ¿Seguirá siendo Granada «la ciudad de los poetas y de los artistas?».