

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



ALHAMBRAS DE PAPEL: Traducciones y proyecciones a través de los viajeros anglosajones del siglo XIX.

Tesis Doctoral Con Mención Internacional:

D^a. ELENA MONTEJO PALACIOS

Director:

D. RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN

**Granada
2015**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autora: Elena Montejo Palacios

ISBN: 978-84-9125-404-1

URI: <http://hdl.handle.net/10481/41675>

El doctorando Elena Montejo Palacios y los directores de la tesis Rafael López Guzmán garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, Octubre 2015

Director/es de la Tesis

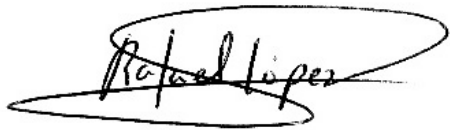
Doctorando

Rafael López Guzmán

Elena Montejo Palacios

Fdo.:

Fdo.:



Resumen

El viaje es, en todas sus dimensiones, generador de intercambio, ya sea éste de índole económica, política o social, actuando, igualmente, como transmisor cultural y responsable de las proyecciones que de una región o monumento se realizan en los países de origen de los viajeros. A partir de este postulado básico, y empleando el viaje como motor de esta tesis, planteamos el proceso de creación de la Alhambra en el imaginario decimonónico británico, imágenes que marcarán a varias generaciones y perdurarán en el tiempo hasta nuestros días. La realidad percibida por estos viajeros en ciertas áreas se extrapolaba a Andalucía o a España en su conjunto, comenzado a conformarse así la encarnación ideal de un sueño que habitaba en la memoria colectiva británica. Nuestro objetivo es demostrar cómo el arte no es ajeno a esta influencia; el romanticismo anglosajón, modelo de revolución cultural europea, así como la propia revolución industrial, tendrán que ver, y mucho, en el modo en el que se recibe, percibe y transforma la Alhambra en tierras británicas. Queremos mostrar la interrelación entre estos dos fenómenos empleando la teoría de la traducción como metáfora de construcción de la idea de Alhambra. Se ha escogido la figura del arquitecto Matthew Digby Wyatt como caso sintomático de ambos fenómenos, el del viaje y el alhambrismo, y dentro de su amplia obra se ha elegido como caso de estudio la *Moorish Billiard Room* del 12 de Kensington Palace Gardens. Dicha estancia encarna el momento cumbre de la interrelación entre el viaje decimonónico y la reinterpretación de la Alhambra, un fenómeno que abarca algo más de un siglo y que se movió entre la realidad de las estructuras arquitectónicas y la ensoñación de la fantasía oriental.

Abstract

In every dimension, travelling generates exchange, either financial, political, or social, acting as well as a cultural transmitter and accountable for the landmarks or regional projections established in travellers' home countries. From this main tenet, and considering travelling as the main driver for this thesis, the building of the Alhambra as a part of the nineteenth century British imaginary will be explained. Those images would mark several subsequent generations and persist nowadays. Travellers extrapolated the reality perceived in certain areas to the whole of Andalusia or Spain, which triggered the ideal realisation of a dream rooted in the collective memory in the UK. Our aim is to prove that arts were not immune to this influence. The interest for Orientalism, with its roots in the previous century, played an important role in the extension of wanderlust. Both the Anglo-Saxon Romanticism, a model for the European cultural revolution, and the Industrial Revolution itself influenced significantly in the way the Alhambra is conveyed, perceived and transformed in the British Islands. This paper aims to show the interrelationship between these two phenomena using the theory of translation as metaphor for the construction of the idea of the Alhambra. The architect Matthew Digby Wyatt was chosen as an example where both phenomena, travelling and passion for the Alhambra, converged, and from his extensive work, the *Moorish Billiard Room* in Kensington Palace Gardens, 12, was selected as a particular case study. That room epitomises the culmination in the interrelationship between travelling in the nineteenth century and the reinterpretation of the Alhambra. This phenomenon spanned over a century and swung back and forth from the factual architectural structures to the daydream of the East fantasy.

Agradecimientos/Acknowledgements

Quisiera expresar mi más profundo agradecimiento a D. Rafael López Guzmán, mi tutor, por confiar en mí a *ciegas*. Gracias por ser una continua fuente de ideas, por todos tus consejos, paciencia, buenas críticas y por la inagotable energía que has invertido en esta tesis.

A la Universidad de Granada, por proporcionarme todos los recursos y ayuda que he necesitado en estos años.

To Professor Claudia Hopkins, talented scholar and lovely woman. Thank you for being such an inspiration and thank you so much for sharing with me all your wonderful ideas. Your dedication, vision and hard work made this thesis possible. But above all, thanks for understanding that coffee is always welcome.

To Professor Alex Bremner, for guiding me in John Ruskin's work, now I appreciate (a little) more his writing. Thank you for your wit, support, patient guidance and constructive suggestions.

To Kathryn Ferry, it was such a pleasure meeting you. Thank you for sharing patiently your Jones expertise with me!

To the National Library and the University of Edinburgh. Special thanks to the University of Edinburgh Main Library and Special Collections Staff. All of you made my work really easy, your knowledge and experience was an absolute lifesaver!

Al Instituto de Estudios Giennenses, tanto a la institución como a todas las personas con las que trabajé durante cuatro años. Especialmente a Salvador Contreras, gracias por darme tantas oportunidades y tener la paciencia suficiente para aguantar mi testarudez.

A mi madre, mi inspiración, quien ha llenado mi vida de música, libros y belleza. Me diste libertad para convertirme en quien quisiera ser, sin darte cuenta de que, en realidad, a quien quería parecerme era a ti. A mis abuelos, Carmen y Francisco, mis pilares. Seguir vuestros pasos será una labor difícil, e intentarlo me llevará toda una vida. A mi hermano Javier, mi *compañero de armas*, por luchar, espalda con espalda, contra el mundo (gracias por las bromas sin demasiado sentido para los demás). Estas líneas no hacen justicia a todo lo que os debo. Cuando el agradecimiento es tan profundo, las palabras se tornan insuficientes.

Soy afortunada por tener a mi familia, a mis tíos y primos, que me han cuidado cuando más lo necesitaba. Estoy especialmente agradecida a todas y cada una de las increíbles mujeres que la forman, a las que he conocido y a las que nunca tuve la fortuna de conocer. Sois la mejor muestra de coraje, valor y voluntad que he podido tener.

A Loli y Fátima, mis *hermanas*, por acudir a mí cuando ni siquiera sabía que os necesitaba. Por vuestro apoyo en cada momento que me ha llevado escribir esta tesis, por los viajes, las miradas cómplices, por armaros de paciencia con mis listas y ser una constante inspiración para mí. Pero sobretodo, por el extraordinario hecho que es saber que, pase lo que pase, siempre estaréis ahí.

A Emy y Miguel, mis otros *padres*, gracias por todas las tardes en vuestro sofá, por mimarme (inmerecidamente) con litros de té y por las maravillosas conversaciones sobre todo y nada.

To Ewan, you know why and how much it means to me.

A Jane Austen y Oscar Wilde, por todo lo demás.

ÍNDICE-CONTENTS:

1. Introducción / Introduction.

- 1.1. Objetivos / Objectives.
- 1.2. Metodología / Methodology.

2. Andalucía como destino.

- 2.1. Antecedentes: Opiniones y prejuicios sobre el viaje en la España del siglo XVIII.
- 2.2. El viaje y el viajero en el siglo XIX: Perfiles geotemporales y demográficos.
 - 2.2.1. El siglo de los viajeros.
- 2.3. El destino.
- 2.4. El viaje como fenómeno social.
- 2.5. Más allá del viaje.

3. El Imperio británico y Estados Unidos: Anglosajones en la Andalucía del XIX.

- 3.1. Visiones desde Reino Unido: España a través de los ojos británicos.
- 3.2. Narrar lo vivido.
- 3.3. Viajeros norteamericanos y británicos.
 - 3.3.1. Sevilla.
 - 3.3.2. Córdoba.
 - 3.3.3. Otras provincias.
- 3.4. Técnicas de Estampación.

4. España es Andalucía, Andalucía es la Alhambra.

- 4.1. Difusión de Andalucía a través de los libros de viaje.
 - 4.1.1. La Alhambra de papel.
 - 4.1.2. Imágenes de la Alhambra.

5. Juego de Espejos sobre la Alhambra.

- 5.1. Matthew Digby Wyatt: Notas sobre un arquitecto.
 - 5.1.1. *An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country.*
 - 5.1.2. Influencias estilísticas en *An architect's notebook in Spain.*
 - 5.1.3. Recepción y crítica a *An architect's notebook in Spain.*
- 5.2. El regreso y la reinterpretación-interpretación.
- 5.3. Mr. Wyatt: El viajero doble.

5.3.1. Experiencias con Oriente: Obras previas de Matthew Digby Wyatt.

5.4. La Moorish Billiard Room: El botín de un viaje imaginario.

5.4.1. Análisis y Apreciación visual.

5.4.2. Motivos para su construcción.

5.5. Memorias de una fascinación: El espejismo de un harem

6. Conclusiones / Conclusions.

7. Apéndices.

7.1. Registro de Viajeros Anglosajones.

7.2. Diseños y obra arquitectónica de Matthew Digby Wyatt.

7.3. Publicaciones y trabajos académicos de Matthew Digby Wyatt.

7.4. Diseños interiores de inspiración alhambresca en Reino Unido.

8. Bibliografía.

8.1. Fuentes Primarias.

8.1.1.1. Viajeros Anglosajones.

8.1.1.2. Viajeros No-Anglosajones.

8.2. Fuentes Secundarias.

8.3. Bibliografía.

9. Índice de Figuras e Ilustraciones.

9.1. Figuras.

9.2. Ilustraciones.

I. INTRODUCCIÓN.

La aventura, la gran aventura, es contemplar cómo aparece una cosa desconocida cada día delante de tus ojos.

Henry Cartier-Bresson.

When we read or hear any language-statement from the past...we translate.

George Steiner.

1. Objetivos.

El viaje es, en todas sus dimensiones, generador de intercambio, ya sea éste de índole económica, política o social, actuando, igualmente, como transmisor cultural y responsable de las proyecciones que de una región o monumento se realizan en los países de origen de los viajeros. A partir de este postulado básico, y empleando el viaje como motor de esta tesis, planteamos el proceso de creación de la Alhambra en el imaginario decimonónico británico, imágenes que marcarán a varias generaciones y perdurarán en el tiempo hasta nuestros días.

Esta tesis se desarrolla entre varios campos de estudio, y para efectos de una mejor interpretación hemos decidido dividir los objetivos de la misma en dos grandes bloques. En primer lugar, demostrar que el fenómeno del viaje a lo largo del siglo XIX es responsable de la expansión de la fascinación por el palacio granadino. El período decimonónico vio nacer la más masiva, y democratizada, manifestación del viaje que se habían conocido hasta el momento; el ansia de partir, viajar, regresar y relatar el periplo, trajo consigo tanto la aparición de un interés por la literatura de viajes por parte del público como una oferta editorial amplia; conformándose un círculo en el que es difícil determinar, qué es causa y qué consecuencia.

Aunque la literatura de viajes sea un tema que ha suscitado numerosos estudios en torno a su naturaleza o temática, este no es un trabajo historiográfico ó de crítica literaria, sino que se basa en las fuentes literarias

para mostrar la construcción de la imagen de Andalucía y la Alhambra en el contexto anglosajón. Los libros aquí reseñados no pretenden ser un inventario total de este género, tarea imposible, sino una aproximación detallada al mismo, que permita crear un contexto lo suficientemente específico para enmarcar las creaciones y visiones del palacio nazarí que evolucionan a lo largo de un siglo.

Durante toda la centuria, viajeros de todo el mundo llegaban atraídos por la fama y la leyenda que rodeaban a Andalucía, ávidos por rastrear la impronta musulmana en calles y plazas, intrigados por costumbres y fenotipos que consideraban puros y únicos. Su naturaleza, con su introducción sentimental en Despeñaperros o Gibraltar, su pasado andalusí, sus monumentos calificados de paraíso terrenal o edén, en definitiva, todo aquello que era susceptible de ser considerado bello, sublime ó pintoresco se encontraba en el solar andaluz. En sus diarios se refleja la realidad de un tiempo donde la sensibilidad, la imaginación y la pasión eran libres de vagar entre la pluma y la página, donde cada elemento natural era considerado un espectáculo en sí mismo, y la evocación sustituía, las más veces, a la descripción. La realidad percibida por estos viajeros en ciertas áreas se extrapolaba a Andalucía o a España en su conjunto, comenzado a conformarse así la encarnación ideal de un sueño que habitaba en la memoria colectiva británica; una quimera en la que la maja y el inquisidor se entretejían con un historicismo romántico que servía como marco para las proyecciones y narraciones desarrolladas al ritmo marcado por Washington Irving o Richard Ford.

Precedidos por los viajeros exploradores del siglo XVIII, los textos donde se describe el viaje por Andalucía a lo largo del cambiante siglo XIX atravesaron una gran variedad de contextos, tanto por parte de España como de Reino Unido, y su repercusión en el mundo anglosajón debe ser tomada muy en consideración para el estudio de cualquier campo. Lo que se decía de España, cómo se veía el gobierno ó cualquier aspecto del desarrollo de nuestro país, tenía una consecuencia inmediata en la otra nación.

Nuestro segundo objetivo es demostrar cómo el arte no es ajeno a esta influencia; el desarrollo del orientalismo (que hunde sus raíces en la centuria anterior) tiene mucho que ver con la expansión de este interés viajero. El

romanticismo anglosajón, modelo de revolución cultural europea, así como la propia revolución industrial, tendrán que ver, y mucho, en el modo en el que se recibe, percibe y transforma la Alhambra en tierras británicas. Queremos mostrar la interrelación entre estos dos fenómenos empleando la teoría de la traducción como metáfora de construcción de la idea de Alhambra. Esta teoría apunta que durante el proceso de traducción de un texto, éste sufre ciertos cambios y adquiere nuevos matices en función de quién lo traduce, ya que el traductor jamás es imparcial y se encuentra influido por su propia experiencia vital. Empleando este concepto como metáfora, hemos planteado la evolución permanente que la percepción del palacio nazarí experimenta a lo largo del siglo XIX.

La idea de la Alhambra se amplía, cambia al ritmo de la sociedad y la vanguardia, llegándose a convertir en uno de los principales motores artísticos de la era victoriana. Su poder de atracción convocó a los más eminentes artistas y arquitectos de su tiempo, tales como Henry Cole, David Wilkie, Owen Jones o John Frederick Lewis, desembocando su reinterpretación en los más diversos ámbitos plásticos y estéticos. Se ha escogido la figura del arquitecto Matthew Digby Wyatt como caso sintomático de ambos fenómenos, el del viaje y el alhambrismo, y dentro de su amplia obra se ha elegido como caso de estudio la *Moorish Billiard Room* del 12 de Kensington Palace Gardens. Dicha estancia encarna el momento cumbre de la interrelación entre el viaje decimonónico y la reinterpretación de la Alhambra, un fenómeno que abarca algo más de un siglo y que se movió entre la realidad de las estructuras arquitectónicas y la ensoñación de la fantasía oriental.

2. Metodología.

El viaje es, por definición, un movimiento continuo. Desde el momento en que se parte se inicia en el viajero la necesidad de conservar para comprender, ya sea a través de un escrito, de un boceto o de una fotografía. Los estímulos que se van sucediendo a lo largo del camino, gente, paisajes, sonidos, colores y detalles, quedan atrapados en papel para su recuerdo; y gracias a ello el recuerdo se convierte en huella, y las formas se materializan en realidades.

Dado que esta tesis se compone de dos bloques temáticos, se han empleado dos procesos metodológicos diferentes para su realización. El primero de ellos corresponde a los capítulos dos, tres y cuatro, mientras que el segundo atañe íntegramente al quinto. Para la realización del primero de estos bloques, que corresponde al viaje como fenómeno, se comenzó por establecer unos criterios de selección con respecto a lo que se considera relato de viaje, frente a otro tipo de literatura que, aunque pueda desarrollarse en el transcurso de un viaje, no pertenece, en puridad, a esta categoría. En primer lugar, el viaje debe ser real y su protagonista será el viajero, quien refleja su propia experiencia; además de esto, se exigen de una serie de características tales como: el contenido (el viaje), la cobertura geográfica (Andalucía), el ámbito cronológico (el siglo XIX), el ámbito lingüístico (textos escritos en inglés) o la presentación de los mismos. Ésta última categoría, es la única de las analizadas que presenta una mayor variedad y, quizás, dificultad, pues el tipo de texto puede diferir en función del autor y década. Dentro de la literatura de viajes podemos encontrar un estilo narrativo, epistolar, descriptivo, anotaciones aisladas... Dicha limitación ha dejado fuera, por tanto, a relaciones militares, documentos diplomáticos, geográficos, estudios científicos, relaciones de postas y carreteras... que, aunque puedan resultar interesantes para una disertación de la visión que se tenía de España, escapan de las particularidades anteriormente citadas.

Para la localización de estos fondos se ha recurrido a guías bibliográficas, tesis doctorales y la información que se desprende de los propios relatos de viaje. La relación de viajeros aquí presentados no pretende ser completa, ni mucho menos, lo que sí pretende, es dar una visión lo

suficientemente amplia para dibujar un contexto adecuado que sostenga esta tesis. La mayoría de los ejemplares examinados se encuentran, hoy, hundidos en el olvido, y su valor radica en cómo ayudan a comprender el complejo mosaico de las narraciones de los visitantes decimonónicos: del soldado al viajero romántico, y de éste al turista. En ocasiones las ediciones han sido de difícil consulta, y cuando no se ha podido acceder a ellas se ha recurrido a otras publicaciones, como cartas originales o narraciones más breves, que fueron posteriormente integradas en el libro, de modo que, virtualmente, el contenido es, sino el mismo, muy aproximado.

La información escogida se presenta de dos maneras, en primer lugar, en una lista íntegra en la bibliografía de los dos grupos analizados, el de los angloparlantes y el que corresponde a textos escritos en otros idiomas. En segundo lugar, el Apéndice.-1, en forma de listado perteneciente a los autores anglosajones y organizado alfabéticamente. Contiene pequeñas fichas donde se incluyen nombre, recorrido, años de paso y otros datos de interés de cada viajero. Para datar su fecha de paso se ha recurrido a reseñas dentro del texto (fecha exacta, acontecimientos históricos precisos...) o a la fecha de la primera edición que se hiciera del mismo. A veces, en caso de desconocer el año de paso, se ha contabilizado el número de viajeros a través de la publicación de la primera edición, por ello, hablamos de presencia no de número exacto. Entre el regreso y la publicación de los escritos, la media de los viajeros se encuentra en torno a un año, por lo que servirnos de este parámetro, aunque impreciso, nos da un valor aproximado de su fecha de paso real.

La valoración adecuada de estas fuentes necesita de un conocimiento, al menos sucinto, tanto del legado ilustrado como de las estribaciones que estos viajeros dejaron en los albores del siglo XX. Para ello, se ha recurrido a la consulta tanto de libros de viaje de las décadas precedentes como posteriores, así como a estudios y publicaciones que centran sus esfuerzos en estos períodos. Los escritos de viaje son uno de los géneros más populares, con gran tradición como productores de conocimiento; por lo que cualquier aproximación bibliográfica a las relaciones de viajes sobre la España decimonónica se ha visto beneficiada de las numerosas recopilaciones que se han producido desde finales del propio siglo XIX, creándose un corpus bastante completo de los testimonios que dejaron los visitantes de tierras hispanas. El inicio de esta investigación tuvo lugar a través de los repertorios

de Raymond Foulché-Delbosc (en su edición de 1991), José García Mercadal (1999), Arturo Farinelli (edición de 1979), Carlos García-Romeral (2000) y María del Mar Serrano (1993). Sobre estas obras, de gran mérito académico, se basan la mayoría de las investigaciones actuales, y su exhaustividad los han convertido en instrumentos bibliográficos de referencia. Sin embargo, debemos matizar que, durante el curso de nuestra búsqueda y análisis de los viajeros que recorrieron Andalucía, hemos encontrado numerosas referencias en estas recopilaciones que, al ser contrastadas con la lectura del volumen, o bien son erróneas, o no son exactas en itinerario o datación; pese a esto, siguen siendo los instrumentos más pertinentes para la exploración de la literatura de viajes.

Junto a estas guías bibliográficas, encontramos otras obras elaboradas en torno a recorridos, fechas o poblaciones concretas, entre otras: para el caso giennense el realizado por Valladares (2002), para la zona de Málaga, Majada (2001), para Granada, Cristina Viñes (1982) y López-Burgos (1997), López Ontiveros (1991) para Córdoba, en relación con los textos ingleses en la primera mitad de la centuria Alberich (1978), para viajeros rusos Fernández Sánchez (1985) y norteamericanos Garrido Domínguez (2007). No podemos olvidar la publicación de Romero Tobar y Almarcegui Elduayen (2005) o la de Ian Robertson y su texto *Los Curiosos Impertinentes* (1988). Ésta última, si bien no aporta nombres nuevos a la recopilación, mostró una nueva forma de aproximarse a la materia. Esta tesis se ha apoyado en el caudal creciente de artículos que cubren una gran diversidad de tipologías de viaje, entre los más reseñables citaremos a Rubio Jiménez y Ortad Durand (1994) "*El viaje romántico por España: bibliografía*" ó Inmaculada Ballano (1994), "*La mascarada de un viajero romántico: Stendhal en España*".

Así mismo, se han consultado un nutrido conjunto de literatura gris, especialmente tesis (publicadas o no), que ha ayudado a completar la recolección de volúmenes. Entre las más reseñables, citaremos la labor de Blanca Krauel Heredia, *Viajeros Británicos en Andalucía: De Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)* (Universidad de Málaga 1984, publicada en 1986), García Pérez, *Viajeros Ingleses en las Islas Canarias durante el Siglo XIX* (Universidad de La Laguna, 1987), nuevamente López-Burgos con *Aportaciones Metodológicas al Estudio de la Literatura de Viajes: Viajeros Ingleses en Granada en el Siglo XIX* (Universidad de Granada, 1989), o la

interesantísima tesis de Serrano López Tello *Mujeres Viajeras del Siglo XIX: Estudio de la Literatura de Viajes* (Universidad de Barcelona, 1990).

Además de la consulta de todas estas publicaciones se ha llevado a cabo una revisión de los fondos de bibliotecas, catálogos temáticos (especialmente útil *Libros de Viajes*, 2001, de la Biblioteca de Andalucía) y búsqueda directa, de instituciones como el Patronato de la Alhambra, Instituto de Estudios Giennenses, Casa de los Tiros, National Library of Scotland ó el Center for Research Collection de la Universidad de Edimburgo; en estos dos últimos centros se han localizado tanto publicaciones como ediciones inusuales o de raro acceso.

La gran mayoría de las obras recopiladas no disponen de una edición, ni decimonónica ni contemporánea, en castellano, por lo que todos los extractos que se encuentran en esta tesis, a no ser que se indique lo contrario, han sido traducidos por la autora. Además de inglés y castellano, el cuerpo de obras que pertenecen al grupo que hemos denominado no-anglosajones, está constituido por un total de 16 lenguas diferentes, por lo que nos ha sido imposible su traducción integral. En cuanto a las obras escritas en lengua inglesa, el proceso de traducción, si bien no ha sido excesivamente complejo, si ha presentado una serie de complicaciones. En primer lugar, no es nuestro oficio el de traductor, por lo que, tratando de ser lo más fieles al texto original (si, como veremos más adelante, eso es posible) se ha tratado de actualizar el ritmo y vocabulario del inglés propio del siglo XIX al castellano del siglo XX. En segundo lugar, se dan en ocasiones conflictos en la traducción de manera puntual, cuando, por ejemplo se hace referencia a terceras por personas (que por modestia o privacidad el autor decidió dejar en el anonimato) cuyas sus veladas referencias dificultan la comprensión puntual del contenido, o se indica vocablos o costumbres que ya se encuentran en desuso en la lengua y sociedad británica actual. Este último aspecto, lejos de ser una dificultad insalvable, ha resultado especialmente útil para desentrañar ciertos pasajes dentro de los diarios o incluso las motivaciones que muchos de estos viajeros tuvieron para continuar *persiguiendo* a la Alhambra una vez consumado el viaje.

Una vez finalizada la recopilación de los volúmenes, se procedió a su análisis y vaciado en una base de datos, almacenando en registros,

compuestos de diversos campos, contenido que ha sido considerado relevante para este estudio. En esta base de datos no se ha incluido volumen alguno, pese a lo que pudieran indicar las diversas fuentes, que no haya sido leído total o parcialmente.

Una vez concluido este paso, se ha procedido al procesamiento de su contenido en la citada base de datos. En primer lugar, se contabilizó el número de viajeros considerando que, si su estancia en Andalucía superó los doce meses, se registró su presencia en cada año durante ese intervalo, de lo contrario, se habría falseado la presencia total. En segundo lugar, al plantear una pauta para establecer la nacionalidad de los individuos, se optó por adoptar el sistema geográfico actual, dado que, en el cambiante siglo XIX, dos viajeros nacidos en la misma ciudad pudieron pertenecer a dos nacionalidades diferentes en función de su década de paso. Se ha establecido la misma pauta a la hora de determinar la nacionalidad del grupo anglosajón, considerando que los ciudadanos nacidos en el antiguo Imperio Británico, serán clasificados de acuerdo a su lugar de nacimiento dentro del actual sistema geográfico.

Establecidas estas pautas, y dado el enorme volumen de datos adquirido, se consideró beneficioso realizar un análisis numérico de los datos. Para ello se dividieron en tres grupos diferenciados, un primer grupo con todo el volumen de viajeros, un segundo grupo con viajeros anglosajones y un tercer grupo donde se incluyen otras nacionalidades. En primer lugar se llevó a cabo un análisis exploratorio empleando porcentaje simples. En él se incluyen análisis, plasmados a través de histogramas, gráficas de líneas y gráficas de sectores, de la presencia a lo largo del siglo de los tres grupos, presencia de las diferentes nacionalidades, género ó profesión de los viajeros. En una segunda aproximación, más exhaustiva, se han realizado proporciones respecto al total de otros aspectos que han sido considerados relevantes: porcentajes de visita por provincia de los tres grupos, porcentajes de visita de cada provincia a lo largo del siglo del grupo anglosajón, comparativas de presencia en el siglo y por provincia de otras nacionalidades ó una comparativa de su presencia por provincia y década de las tres nacionalidades que componen el grupo angloparlante.

Debemos tener muy presente que aunque hablemos de viaje, el motor de este es, naturalmente, el viajero. Su partida y vuelta al lugar de origen

cierra el círculo donde se engendra la plasmación de lo representado, y durante el periplo, el viajero actúa tanto como de testigo de la realidad que se presenta ante él como de actor en la interpretación que en su diario hace de ella. Así, los diarios de viaje son, al tiempo, una *traducción* de la realidad, una forma de asimilación de una cultura no propia y un receptáculo para la memoria. A través de ellos el lector se adentra en el ambiguo mundo de la experiencia ajena y su representación.

Esto nos lleva a la segunda parte de esta tesis, compuesta íntegramente por el capítulo quinto. El viaje no es otra cosa que la concreción física de la curiosidad hacia la otredad; la realización, en movimiento, de la necesidad de aprehender lo maravilloso, lo extraño, lo exótico. A través de esta experiencia se adquiere un conocimiento propio de lo ajeno y distante, asimilando lo presenciado más allá de la mera descripción. Continuado con ésta idea de reinterpretación, en el capítulo quinto hemos trabajado empleando la teoría de la traducción como metáfora y fórmula metodológica. Dicha hipótesis se basa en la idea de la traducción como proceso hermenéutico, en el cual se interpreta y transforma el texto original para hacerlo comprensible al público al que está dirigido. Debemos esta decisiva aportación a la profesora Claudia Hopkins, de la Universidad de Edimburgo, cuyo trabajo en este campo¹ ha servido de inspiración y base para esta labor.

De acuerdo con la teoría *caníbal* de Haroldo y Augusto de Campo, la traducción es vista como “[...] [una] *forma liberadora, uno lo come [el texto] y digiere liberándolo del original [...]*”². Continuando con esta línea de pensamiento, por la cual la traducción se contempla como un proceso de transformación que culmina con un elemento nuevo, Susan Sontag apunta que la propia etimología inglesa de traducción³ (*translate*) lleva implícito una acción de movimiento, de traslado, siendo el traductor aquel que formula “*una*

¹ La profesora Claudia Hopkins (Heide) lleva a cabo una brillante labor de investigación en esta área. Redactora de la revista *Art in Translation*, ha publicado, en relación con la teoría de la traducción como metáfora y la Alhambra, HEIDE, C. *The Alhambra in Britain. Between Foreignization and Domestication*. *Art in Translation*. Vol.2, 2.p.201-222 y HEIDE, C. *The power of translation in the mid Nineteenth-Century Spain*. *Art in Translation*. Vol.4, 1. p.61-72.

² En el original: “[...] *liberating form, one which eats digests, and frees itself from the original [...]*”. FRANCES, P. “Translation: The Serva Padrona”. En *Art in translation*. Vol.2. Issue.2. pp. 119-130. p. 124

³ En el caso español el ejemplo de Sontag es igualmente válido: Traducir proviene del vocablo latino *traducere* – “pasar de un lado a otro”.

manera comparable en otra lengua"⁴. De modo que, el intérprete es aquel que "invade, extrae y lleva a casa"⁵, y es en este proceso, donde se produce un cambio significativo en la fuente original, para dar lugar a otro texto. Los cambios y adiciones que se generan están determinados por una serie de *códigos y valores* que el traductor porta consigo, y que determinan el resultado final de la traducción. Estos *interpretants*⁶, en palabras de Venuti, pueden ser formales, temáticos o ideológicos, variando a lo largo del tiempo y en función de quién lo realice.

La teoría de la traducción distingue dos aproximaciones diferentes: la domesticación y la extranjerización. La primera de ellas, sobre la que fundamentalmente basaremos nuestro análisis, propone reemplazar las diferencias lingüísticas y culturales del texto extranjero por aquellas que sean inteligibles para el público-lector, mientras que la extranjerización apuesta por el empleo de fórmulas que potencien y acentúen las diferencias culturales y lingüísticas, remarcando así su carácter foráneo.

El empleo de la traducción como metáfora para la reinterpretación de elementos ajenos, es considerado por Peter Burke como una de las más acertadas fórmulas para describir el mecanismo por el cual, el encuentro de dos culturas da lugar a la creación de nuevas formas (híbridos): "*El término "traducción" tiene dos ventajas. En primer lugar, la ventaja de hacer hincapié en el trabajo, que necesita ser realizado por individuos y grupos, para domesticar lo extranjero, así como las estrategias y las tácticas que éstos emplean. En segundo lugar, la ventaja de la neutralidad, con las asociaciones de relativismo cultural. [...] "Traducción" contrasta con términos cargados de valores tales como "malentendido", "mala interpretación", "falta de reconocimiento", "mala definición", "mala traducción" o "mal uso"*"⁷

⁴ En el original: "*the comparable customs in another language*" SONTAG, S. "Being translated". En RES 32. Autumn 1997. p. 13-19. p.16.

⁵ En el original: "*invades, extracts and brings home*" STEINER, G. "The Hermeneutic Motion" En The translation studies reader. Lawrence Venuti (ed.) New York, London: Routledge, 2004. Chapter 16. p. 193-198. p.194.

⁶ VENUTI, L. "Adaptation, translation and critique" En Journal of visual culture, 6, 2007. p. 25-34. p. 31-34.

⁷ En el original: "*The term "translation" has two advantages. In the first place, the advantage of emphasizing the work that needs to be done by individual and groups to domesticate the alien, and the strategies and the tactics that they employ. In the second place, the advantage of neutrality, with associations of cultural relativism. [...] "Translation" contrasts with value-laden terms such as*

La traducción no es meramente una cuestión técnica sino también ideológica, con un marcado componente personal que reside en los conceptos “*códigos y valores*” a los que nos referíamos con anterioridad. La mirada del traductor, aquel que observa, nunca es inocente, y viene cargada, delimitada y condicionada por la realidad que le rodea. En ésta línea Steiner señala: “*La importación del significado y de la forma*”, “*la forma de realización no se hace en el vacío [...] hay innumerables matices de asimilación y colocación del recién adquirido [texto], que van desde una domesticación completa a una exotización del contenido[...]*”⁸ Para traducir se ha de poseer un conocimiento de la lengua original, y, obviamente, de la propia, siendo imposible desempeñar esta tarea sin que se pierda en el proceso alguna connotación, algún matiz o significado. Sin embargo, no ha de verse la traducción (o la domesticación) como un fenómeno imperfecto, sino como un intercambio de información.

El traductor crea las condiciones para un intercambio, en el que el lector no requiere del entendimiento de los modelos culturales o del contexto del idioma origen⁹ para comprender el mensaje que se presenta ante él, pues el traductor ha adaptado tanto el lenguaje, como los códigos y valores que de él estriban. Así, Benjamin Walter apunta: “*La tarea del traductor consiste en encontrar ese efecto [Intención] del lenguaje original en el que se esté traduciendo, produciendo un eco de la intención del original [...] con el objetivo de que sea capaz de dar, en su propio idioma, con la reverberación del eco de la obra extranjera.*”¹⁰

En este proceso, el texto se descontextualiza de su matriz y se recontextualiza en la nueva posición que ocupa gracias a la traducción. Sobre las consecuencias del proceso de traducción, Lawrence Venuti indica: “*La fuerza interpretativa de los problemas de traducción es el hecho de que el texto*

“*misunderstanding*”, “*misinterpretation*”, “*misrecognition*”, “*misreading*”, “*mistranslation*” or “*misuse*”.

BURKE, P. *Cultural hybridity*. Cambridge: Polity Press, 2009. p. 58.

⁸ En el original: “*The import of meaning and of form, the embodiment is not made in or into vacuum [...] there are innumerable shadings of assimilation and placement of the newly acquired, ranging from a complete domestication*” STEINER. *Opus cit* (2004) p. 195.

⁹ NIDA, E. *Morphology: The descriptive analysis of words*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1965. p.159.

¹⁰ En el original: “*The task of the translator consist in finding that intended effect [Intention] upon language into which he is translation which produces in it the echo of the original [...] aiming at that single spot where the echo is able to give, in its own language, the reverberation of the work in the alien one*”. WALTER, B. “*The task of the translator*”. En *Theories of translation. An anthropology of essays from Dryden to Derrida*. Painer Schulte y John Biguenet (ed.) Chicago, London: University of Chicago Press, 1992. p. 71-82. p.77.

*de origen no sólo está descontextualizado, sino recontextualizado. Estos dos procesos se producen simultáneamente, tan pronto como se elige un texto y el traductor comienza a trabajar. Traduciendo reescribe el texto original en términos que sean comprensibles e interesantes para los receptores, situándolo en diferentes patrones de uso de la lengua, en diferentes tradiciones literarias, en diferentes valores culturales, en las diferentes instituciones sociales, y, a menudo en un momento histórico diferente. El proceso de recontextualización implica la creación de otra red de relaciones intertextuales establecidas por y dentro de la traducción, un intertexto de recepción, y el proceso continúa en el surgimiento de otro contexto de recepción.”*¹¹

Siguiendo la línea marcada por Claudia Hopkins¹², analizaremos, a través de los diarios de viaje, la visión que desde Reino Unido se tiene de España a lo largo del siglo XIX. En estos escritos se plasman los códigos y valores propios del tiempo de cada viajero, pues nadie escapa de la posición histórica o la sociedad en la que se desarrolla como individuo. En estos diarios se traduce la realidad española del siglo XIX, tomando forma la invención de Andalucía, como un proceso hermenéutico, que desembocará en la percepción y selección específica de elementos que la rodearán, como un aura, hasta bien entrado el siglo XX. Entre estos elementos, que serán analizados más adelante, destaca especialmente la fascinación por el pasado islámico de España, una *obsesión* que tiene conexión directa con el interés por lo oriental que recorrió Europa desde mediados del siglo XVIII, con un deseo de domesticar lo extraño y marginal que habita en la *periferia* del Viejo Mundo.

Al regreso de este periplo el viajero-artista traduce Andalucía, y en especial la Alhambra, bajo un proceso de domesticación, formulándola como un ente reconocible, e incluso familiar. De acuerdo con Berman¹³, el segundo

¹¹ En el original: “*The interpretive force of a translation issues from the fact that the source text is not only decontextualized, but recontextualized. These two processes occur simultaneously, as soon as a text is chosen and the translator begins to render it. Translating rewrites a source text in terms that are intelligible and interesting to receptors, situating it in different patterns of language use, in different literary traditions, in different cultural values, in different social institutions, and often in a different historical moment. The recontextualizing process entails the creation of another network of intertextual relations established by and within the translation, a receiving intertext, and the process continues in the emergence of another context of reception [...]*” VENU TI, L. “Ekphrasis, translation, critique”. En *Arts in translation*. Volume 2. Issue 2. p.131-152. p 138-139.

¹² HEIDE, C. The Power of translation in Mid Nineteenth Century Spain. En *Art in Translation*. Vol.4, nº1. pp-61-72. p 62.

¹³ BERMAN, A. Pour une critique des traductions. John Donne: Gallimard, 1995. p.2. Citado en FRANCE, P. Translation: The Serva Padrona. En *Art in translation*. Volumen 2, Issue 2. p.119-10. p.121.

deber de un traductor es producir un texto que funcione en su propio tiempo y lugar, dando como resultado una *modernización* del texto original. Bajo la teoría de la traducción como metáfora, proponemos analizar la adaptación cultural que del palacio nazari se hizo. Siguiendo las propuestas de Benjamin Walter, anteriormente citada, o la de Peter Burke: “[La] adaptación cultural puede ser analizada como un doble movimiento de la contextualización y re-contextualización, llevar un objeto fuera de su entorno original y modificarlo para encajarlo nuevo entorno”¹⁴

La idea de Oriente, aunque fundamentalmente eclosiona en el siglo XIX, hunde sus raíces en un proceso de continuidad cultural que se inicia en el siglo XVIII¹⁵. Causa y consecuencia de este proceso, y como parte de la cultura artística y docente, gran cantidad de occidentales viajaron e imaginaron Oriente, construyéndolo como una gran criatura prefabricada. Las diversas interpretaciones¹⁶ que de esta área se han realizado, y cuyo análisis se hace desde temáticas tan en apariencia dispares como los estudios de género, los paralelismos entre dos naciones en el fenómeno colonial o el reflejo del imperialismo en la literatura, son muestra de cómo esta narrativa teórica es mutua y cómplice. De acuerdo con Dennis Porter¹⁷, el discurso narrativo de los libros de viaje a lo largo de los siglos XVIII y XIX simultanea, por parte del escritor, la identificación y el deseo de fantasear con aquello que en sus países de origen se les deniega. Por lo que, podemos deducir, el viaje y su consecuencia literaria dan un doble resultado, por una parte la creación del imaginario del que se compone la Otredad y por otra, la alienación que sufre el propio viajero al negársele estos deseos primigenios. Potter ve en el viaje una forma de “*experimentación más allá de los límites establecidos*”.

El Orientalismo se abre ante nosotros como un fenómeno cuyo estudio y difusión ha sido largamente debatido, especialmente en las últimas décadas

¹⁴ En el original: “[the] cultural adaptation maybe analyzed as a double movement of the contextualizing and re-contextualizing, lifting an item out of its original setting and modifying it to fits new environment”. BURKE, P. Opus cit (2009). P. 93-94.

¹⁵ MARSHALL, P.J. “No fatal impact: The elusive history of imperial Britain”. En Times Literary Supplement 12 Marzo 1993. p-8-10.

¹⁶ Existe un amplio repertorio bibliográfico sobre la interpretación del viaje como parte del fenómeno imperialista. Nos parecen especialmente interesantes los trabajos de MELMAN, B.. Women’s Orient. London:1992, desde el punto de vista de un estudio de género, LOWE, L. Critical terrains: French and British Orientalism (Ithaca: 1991) o PEMBLE, J. The Mediterranean Passion (Oxford, 1987)

¹⁷ PORTER, D. Orientalism and its problems. En BARKER, F. et al. The Policyics of Theory. Colchester: 1983.p.179-93. Citado por DOLBY Opus cit (1990) p.22 y ss.

a raíz de la publicación de la obra de Edward Said, *Orientalism* (1977). La obra posee una estructura poco ortodoxa, mezcla de teorías historicistas, antropológicas, sociales y literarias, y en su trasfondo se debate la noción de un Oriente atrapado y usado por Occidente, y de cuyo uso y abuso surge un concepto de lo Oriental, mítico y prefabricado. Pocos, por no decir ningún volumen, han suscitado la reacción que consiguió la obra de Said tras su publicación, la influencia directa sobre áreas tan dispares como el teatro, la historia del arte, los estudios de género o la historia; actuando como revulsivo o inspiración, en función de las tendencias ideológicas de cada estudioso, y determinando, en gran medida el estado actual de la bibliografía del estudio orientalista.

No pretendemos, ni estamos preparados para ello, realizar un exhaustivo análisis de sus aciertos teóricos o sus deudas metodológicas, aunque creemos conveniente considerar algunos de los pilares que la sustentan. No podemos, ni debemos, ignorar el discurso de Edward Said, sin embargo, se debe matizar el empleo del lenguaje que hace a lo largo de su discurso, imponiendo una visión polarizada y un vocabulario binario (Oriente-Occidente, salvaje-civilizado, femenino-masculino...) Hay autores¹⁸ que han querido ver en el orientalismo, siguiendo una línea de pensamiento muy parecida a la establecida por Edward Said, un reflejo del racismo, el imperialismo, la tiranía o la servidumbre. Un canto a la pereza, la crueldad y lujuria de los pueblos orientales vistos, una vez más, desde la otredad. La construcción simbólica de Este con la intencionalidad de dominar y gobernar (física o moralmente) sobre ella. Sin embargo, a nuestro juicio y como explicaremos más adelante, aunque estos conceptos puedan ser válidos en otros países y culturas, en el caso de Andalucía y la Alhambra la carga simbólica de lo oriental no recae en la significancia de lo representado sino en el significado del que lo representa.

El autor reivindica la estereotipación que ha sufrido ese denso y vasto concepto que es Oriente (y por Oriente, se refiere a Próximo Oriente, jamás se adentra en la realidad de los países asiáticos, con su propia historia de estereotipos y visión desde la otredad). Said tratando de reclamar la atención

¹⁸ MACKENZIE, J.M. *Orientalism; history, theory and the arts*. Manchester: Manchester University Press, 1995. P.44 y ss.

del lector sobre este cliché, cae en el propio uso de estos estereotipos, no para Oriente, pero si para Occidente; haciendo de la colonización y el imperialismo un fenómeno alarmantemente simple, sin pararse a considerar las diversas implicaciones de todo tipo que se ven involucradas en este complejo proceso, hasta finalmente, simplificar tanto el estereotipo de agente colonizador como reclama que se hizo una vez con Oriente. Esta visión negativa, lleva a Said a considerar el contacto entre ambos mundos como un fenómeno desaprobatorio¹⁹, viéndolo como el comienzo de un acercamiento negativo en lugar de un punto de encuentro de dos mundos.

Antes de la culminación de esta apropiación de ideas, debe producirse, como es lógico el encuentro entre dos culturas. En este caso analizaremos el arte como *zona de contacto*, empleando el término acuñado por Mary Louise Pratt²⁰. El arte se vería bajo la definición de un espacio social donde dos culturas dispares se encuentran, colisionan. Sin embargo, nosotros tomaremos la terminología creada por Pratt pero vaciándola de cualquier implicación negativa, de posesión o dominación. Ya que, si entendemos transculturación como el proceso de recepción por parte de un pueblo ó grupo social de las formas culturales de otro, que terminan sustituyendo de un modo más o menos completo a las propias; veremos que de forma estricta, este proceso en el caso de la relación de Reino Unido y Andalucía no es aplicable. Por una parte, en la forma ortodoxa de transculturación el dominador-colonizador es el que inyecta su cultura sobre las tierras exploradas de forma gradual hasta finalizar en un proceso de aculturación. Sin embargo, en el caso andaluz, esa posesión de las tierras, esa apropiación de las formas nazaríes, no desembocan dicha aculturación, ni tan siquiera en una transculturación formal. Se trata más bien, de un encuentro cuyo resultado es el proceso de invención de Andalucía, a través de su percepción ficticia y de la selección específica de elementos que la componen o que la rodean.

En la obra de Nigel Leask, *British Romantic Writers*²¹, el autor analiza como el nacimiento de la fascinación y satisfacción de los románticos con el Oriente tiene su origen tanto en el sentido europeo de superioridad frente a la

¹⁹ MACKENZIE, J. Ibid. (1995). p. 5-7.

²⁰ PRATT, M.L. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992. p. 19-32.

²¹ LEASK, N. *British Romantic writers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

otredad²² como el reconocimiento de la infravaloración de los aspectos culturales de Oriente. No podemos sino manifestar nuestro acuerdo con el autor, al determinar que ambos pilares no son departamentos estancos, herméticamente cerrados, sino que se influyen mutuamente, estableciéndose un diálogo interno, a veces contrapuesto, otras veces con la preeminencia de una de estas premisas sobre la otra, para finalmente ser plasmado, expulsado, en la manifestación romántica. Sin embargo, debemos considerar que, pese a lo acertado de la teoría de Leaks, los románticos tienden a manifestar sus visiones de Oriente de una forma extremadamente individual, se encuentran bajo unas directrices generales relativamente vagas que impiden hallar un foco común. El Este es concebido como el lugar depositario de deseos hedonistas, fuente de abandono personal al mismo tiempo que suscita y excita cualquier actividad intelectual o artística. Esta dualidad, de atracción y rechazo, de indolencia y excitación intelectual, conduce, una vez más, a la fabricación de una serie de estereotipos profundamente entretreídos, donde el *yo* y el *otro* quedan subyugados mutuamente.

El discurso legitimador que los viajeros victorianos realizan en su visita a España está expresado desde la pura experiencia pasiva de observador, que se transforma en activa cuando se produce una recreación o *traducción* de lo observado. Así, lo adquirido se convierte, a través del conocimiento local, en parte de la realidad victoriana. Andalucía ha existido siempre en los mapas mentales, por lo que no se puede aplicar el esquema saidista de cultura dominada por un ente dominador, tal y como puede hacerse en caso de territorios no europeos. Viajero y tierra explorada, pertenecen a dos naciones europeas, dos potencias establecidas. Sin embargo, en esa *zona de contacto* que es el arte, sí podemos observar un fenómeno que, si bien no es, como decíamos anteriormente, estrictamente transculturador, se asemeja bastante a este tipo de encuentro entre dos mundos, ya que, en ocasiones se le puede aplicar el barniz de lo exótico, de la otredad. La visión romántica, desde sus inicios, ha tenido la tendencia a estacionarse en la periferia de Europa (Grecia, España, Italia y países norafricanos), cuya construcción se realiza desde dentro (gracias al viaje o la estancia continuada en estos territorios) pero no sobre sí mismos, sino sobre, la visión que de ellos tienen los narradores,

²² Especialmente interesante encontramos el pasaje acerca de cómo la identidad escocesa se forja en un fenómeno muy parecido, en oposición al Imperio. LEASK, N. *Ibid* (1992) p.87 y ss.

quienes, a modo de un juego de espejos, emplean el diario de viaje como un instrumento para formar una realidad domesticada.

Por todo ello, creemos que el Orientalismo debe verse como la fusión de dos grandes esferas, una herramienta culturizadora que en Europa se enmarca, no en la manifestación de lo establecido, sino en la periferia de esta, en una legítima fuente de resistencia a la realidad imperante. Tanto Said como aquellos que se han opuesto fervientemente a sus tesis, incurren en el error de emplear el encuentro entre dos mundos como un arma arrojadiza con la que agredir a la otra mitad. No negamos que el Orientalismo pueda tener lecturas coloniales o impositivas, o incluso racistas, pero reivindicamos su existencia como un elemento a contracorriente de esa sociedad europea y norteamericana, que por la naturaleza de su propio discurso, muestra más de la sociedad que lo representa que de la representada.

Así pues, en este proceso de traducción y transformación, la Alhambra no es una sino muchas, se multiplica, se transforma, se adapta a las necesidades de quien la mira, pues de acuerdo con Walter “[...] *todos los grandes textos contienen el potencial de ser traducidos entre sus líneas* [...]”²³. Se configura como un ente que puede ser desmantelado, descontextualizado de su tiempo y lugar para recontextualizarse en el periodo victoriano, yendo más allá del eco o simulacro del que hablaba Steiner. El palacio nazarí ha sido *traducido* variando su contexto o su uso, de modo que, algunas veces “[...] *nos lleva lejos del original, otras nos acerca*.”²⁴. Estas *traducciones* garantizaron tanto la supervivencia del palacio en el imaginario colectivo británico como la visibilidad del original. La Alhambra, bajo el punto de vista británico, ha sido objeto de deseo e inspiración, domesticada hasta hacerla familiar, *gotizada* por autores como Roberts o Murphy, *digerida* por pioneros como Jones en su búsqueda de principios arquitectónicos y de diseño, imaginada por lectores anónimos, codiciada por aquellos que la introducían en sus hogares...

Como caso de estudio, y reflejo de todo este proceso de ideas, tomaremos como referencia al arquitecto británico y viajero Matthew Digby

²³ En el original “[...] *all great text contains the potential translation between the lines*[...]”WALTER, B. Opus cit.. (1992) p. 82.

²⁴ En el original: “*edge us away from the canvas, other bring us up close*”. STEINER, G. Op. cit (2004) p. 196.

Wyatt (1820-1877). Wyatt se nos presenta como un viajero doble, en un primer momento fue un viajero imaginario, influenciado por aquellos que habían realizado el periplo por tierras andaluzas, para más tarde realizar él mismo, en sus años de madurez, un recorrido similar por toda la Península, donde se reencontró con una tierra y un paisaje extraño y al mismo tiempo conocido. En su diario realiza una pormenorizada visita a todos aquellos lugares comunes, a los paisajes y las gentes, mirándolos a través del cristal de las convenciones establecidas por la sociedad de su tiempo, al tiempo que disecciona el palacio nazarí con científica precisión. Entre ambos momentos, Wyatt realizó su más brillante obra dentro del movimiento alhambresco para el 12 de Kensington Palace Gardens. En ella, y parafraseando Steiner y la tesis mantenida por la profesora Claudia Hopkins, *invadió, extrajo y llevó a casa* (al interior doméstico) el rico lenguaje del arte andalusí.

El palacio nazarí se proyecta en suelo británico bajo usos y formas tan diversas como individuos la perciben, en un juego de espejos continuo sobre las personas y su tiempo, sobre el palacio rojo y sus espacios. A lo largo de un siglo la Alhambra se define de muchas maneras, se *traduce*, se transforma, se crea y recrea para distintos fines en diferentes espacios; pero el origen de estas transformaciones siempre se encuentra en la imaginación de quien la sueña.

INTRODUCTION.

There is no biggest adventure than watching
how the unknown appears before your eyes every day.

Henry Cartier-Bresson.

When we read or hear any language-statement
from the past, [...] we translate.

George Steiner.

1. Objectives.

In every dimension, travelling generates exchange, either financial, political, or social, acting as well as a cultural transmitter and accountable for the landmarks or regional projections established in travellers' home countries. From this main tenet, and considering travelling as the main driver for this thesis, the building of the Alhambra as a part of the nineteenth century British imaginary will be explained. Those images would mark several subsequent generations and persist nowadays.

This thesis spans multiple fields of study, so, to simplify understanding, objectives were divided into two major blocks. The first objective is to demonstrate that the travelling passion that prevailed during the nineteenth century accounts for the expanding fascination with this palace, located in Granada, Spain. In the nineteenth century, trips became as massive, and socially open, as never before. The eagerness to depart, travel, return and describe the journey entailed a new public interest for the travel literature and a wide range of publications. This made up a closed loop where distinguishing the root cause from the consequence seems difficult.

Notwithstanding the travel literature is the subject matter in many studies in relation to its nature or topics, this is neither a historiography paper or a literary critic, yet it relies on literary sources in order to show how the view of Andalusia, and in particular the Alhambra, is construed in the Anglo-

Saxon context. The books listed herein are not intended as a thorough list of this genre (a rather unfeasible endeavour as a matter of fact), but a kind of detailed approximation that enables an context specific enough as to frame the images and views of the Alhambra as they evolve during that century, along with the society that creates them.

During that century, travellers from all over the world arrived in Andalusia drawn by the renown and the legend surrounding this region, with an eagerness to track the Muslim marks on the squares and the streets, and intrigued by traditions and phenotypes they considered pure and unique. From nature - including its emotional passing through Despeñaperros or Gibraltar - to the legacy of Al-Andalus, or monuments praised as a heaven on earth, in short, everything that might have been described as beautiful, magnificent or picturesque, all could be found in Andalusia. Their journals reflect the reality of a time when sensitivity, creativity and devotion ran freely throughout the writings, when every piece of nature was regarded as quite a sight, and description was mostly replaced by evocation. Travellers extrapolated the reality perceived in certain areas to the whole of Andalusia or Spain, which triggered the ideal realisation of a dream rooted in the collective memory in the UK, a fantasy where Goya's Maja and the Inquisitor were combined in a romantic historic picture that served as a framework for the projections and stories paced by Washington Irving or Richard Ford.

With the background of the eighteenth century explorers, the writings on those journeys all over Andalusia throughout the changing nineteenth century related a wide variety of contexts both in Spain and in the UK, and their impact on the Anglo-Saxon world is a must in every research regarding any field. Whatever remark or opinion on Spain, the government or any other aspect about this country's development had an instant impact on the other country.

The second objective is to prove that arts were not immune to this influence. The interest for Orientalism, with its roots in the previous century, played an important role in the extension of wanderlust. Both the Anglo-Saxon Romanticism, a model for the European cultural revolution, and the Industrial Revolution itself influenced significantly in the way the Alhambra is conveyed, perceived and transformed in the British Islands. This paper aims to show the

interrelationship between these two phenomena using the theory of translation as metaphor for the construction of the idea of the Alhambra. This theory points out that, during the translation process, a text undergoes a certain level of tampering and acquires fresh nuances depending on the translators, who are never dispassionate, but biased by their own vital experience instead. Starting from this concept in a figurative sense, the ongoing evolution the perception of the Alhambra experiences during the nineteenth century is described.

The idea of the Alhambra expands and evolves at the pace of society and avant-garde, becoming a main Victorian-era arts driver. Its attractiveness appealed the most prominent artists and architects at that time, such as Henry Cole, David Wilkie, Owen Jones or John Frederick Lewis, leading to its reinterpretation in the most diverse visual and aesthetic areas. The architect Matthew Digby Wyatt was chosen as an example where both phenomena, travelling and passion for the Alhambra, converged, and from his extensive work, the *Moorish Billiard Room* in Kensington Palace Gardens, 12, was selected as a particular case study. That room epitomises the culmination in the interrelationship between travelling in the nineteenth century and the reinterpretation of the Alhambra. This phenomenon spanned over a century and swung back and forth from the factual architectural structures to the daydream of the East fantasy.

2. Methodology.

By definition, travelling implies an ongoing motion. Right from the departure, travellers feel the need to keep something that helps them understand - a text, an outline or an image. Impressions strike along the way: people, landscapes, sounds, colours, details... They all get caught on paper as recalls, and thanks to that, the memories become traces and shapes materialise in realities.

Since this thesis consists of two thematic blocks, two different methodologies were applied. The first one matches Chapters 2, 3 and 4, whereas the second one pertains completely to Chapter 5. When approaching the first block related to the phenomenon of travelling, the first step was to establish appropriate selection criteria as to what may be tagged as a travel story, compared to other writings where action takes place during a journey, but do not actually belong to this category. First of all, the journey will be true and the main character will be the traveller telling his or her own experience. In addition, a number of characteristics is required, such as content (the journey), geographies (Andalusia), chronology (the nineteenth century), language (texts written in English) and exposition. Among those, the last analysed characteristic is the only one which features a greater diversity, and probably difficulty, since the kind of text may vary depending on writer or decade. The travel literature style may be narrative, epistolary, descriptive, in the form of isolated entries, among others. That limitation leaves out, therefore, military references, diplomatic archives, geographic documents, scientific researches, staging posts or roads lists, etc. Although those may enlighten any discussion about the vision from Spain abroad, they fall outside the features aforementioned.

To locate these resources, bibliographical listings, doctoral theses and information inferred from the travel stories themselves were reviewed. The travellers' listing herein is far from being exhaustive, but it is meant to provide a view wide enough to sketch an appropriate context to underpin this thesis. The majority of reviewed copies has been consigned to oblivion today, yet its value lies in how they help understand the complex patchwork of nineteenth century travellers' stories, ranging from soldiers to Romantic travellers, to

tourists. Not all the copies were readily available, and in these instances, other publications - such as original letters or shorter stories - later included in the books were reviewed. The content is therefore deemed quite similar or at best identical.

Information collected is identified with two lists. The first list contains all the bibliographic references pertaining to both analysed groups: texts in English and texts written in other languages. The second list is contained in alphabetical order in Appendix 1 and pertains to English-speaking authors. It consists of brief records including name, journey and years, as well as relevant data about each traveller. The journey dates were determined according to hints within the text (exact date, specific historical events, etc) or the first publishing date. Where the year could not be determined, the number of travellers was counted through the first edition; in these cases, a reference is made to a non-precise number. The mean period between homecoming and the actual publication of the writings is approximately one year. Having this rough parameter into account, it is possible to estimate the actual year of the journey.

A correct assessment of these sources needs some expertise in the legacy of the Enlightenment as well as in those travellers' reminiscences at the dawn of the twentieth century. In order to acquire it, travel books pertaining to both the preceding and subsequent decades were reviewed, in addition to researches or publications focused in the relevant period. The travel stories constitute one of the most popular genres, traditionally expanding knowledge. This benefits any approach to bibliography regarding journeys in Spain in the nineteenth century, due to the large amount of collections produced since that century on. Consequently, a vast and quite complete collection of testimonials given by visitors is available. This research was started with collections by Raymond Foulché-Delbosc (publishing date 1991), José García Mercadal (1999), Arturo Farinelli (publishing date 1979), Carlos García-Romeral (2000) and María del Mar Serrano (1993). Most current researches are based on these worthy works from an academic perspective, as their comprehensiveness makes them a valuable bibliographic reference. However, when searching and analysing travellers around Andalusia and comparing findings with the actual text, it was found out these collections contain many referrals that are wrong

or imprecise as to date or route. Despite this, they still are the most relevant documents when exploring travel literature.

Apart from these bibliographical listings, there are also writings about specific routes, dates or communities, for example: Jaén, by Valladares (2002); the Málaga area, by Majada (2001); Granada, by Cristina Viñes (1982) and López-Burgos (1997); Córdoba, by López Ontiveros (1991); regarding English texts in the first half of the century, by Alberich (1978); regarding Russian travellers, by Fernández Sánchez (1985); and regarding North American travellers, by Garrido Domínguez (2007). The works by Romero Tobar and Almarcegui Elduayen (2005) and by Ian Robertson, *The Impertinent Curiosos* (1988), should not be overlooked either. The latter does not add any new names, yet offers a new approach to this subject matter instead. This thesis relies on the ever growing number of articles covering a wide diversity of travel types; among them, it is worth mentioning *El viaje romántico por España: bibliografía* by Rubio Jiménez and Ortad Durand (1994), and *La mascarada de un viajero romántico: Stendhal en España* by Inmaculada Ballano (1994).

Additionally, a rich set of grey literature was reviewed, mostly theses (published or unpublished), that helped complete the volume gathering. It is worth mentioning the work by Blanca Krauel Heredia, *Viajeros británicos en Andalucía: de Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)* (Málaga University [1984], published in 1986); by García Pérez, *Viajeros ingleses en las Islas Canarias durante el siglo XIX* (La Laguna University, 1987); and again by López-Burgos, *Aportaciones metodológicas al estudio de la literatura de viajes: viajeros ingleses en Granada en el siglo XIX* (Granada University, 1989); as well as the very interesting thesis by Serrano López Tello, *Mujeres viajeras del siglo XIX: estudio de la literatura de viajes* (Barcelona University, 1990).

Not only these publications were reviewed, but also a thorough research in different libraries stocks and thematic catalogues (the catalogue *Libros de viajes* [2001] owned by the Biblioteca de Andalucía, a bibliographic service in Andalusia, was especially helpful) as well as a direct search were conducted in institutions such as Patronato de la Alhambra, Instituto de Estudios Giennenses, Casa de los Tiros, National Library of Scotland or the Centre for Research Collections, belonging to the University of Edinburgh. Very rare or hardly accessible publications and editions were found in the latter two.

There is no Spanish version, either from the nineteenth century or current, for the vast majority of collected works, meaning almost every excerpt included within this paper was translated by this project's author, unless otherwise stated. The works pertaining to the so-called non Anglo-Saxon group are written in sixteen different languages, so a full translation was not feasible. Regarding works written in English, the translation process was quite straightforward, but some difficulties arose. First of all, not being a professional translator, the author tried to stay as close to the original as far as possible (an issue later discussed), but updating the nineteenth century English rhythm and vocabulary to the twentieth century Spanish language. Secondly, translation conflicts arose, for example where veiled referrals (hidden by the writer for humility or privacy sake) to third parties made it difficult to understand the contents, or where terms or practices no longer in use in the English language or the British society appeared. Far from being an insoluble problem, the latter aspect was particularly helpful to unravel certain journal excerpts or even the reasons why many travellers kept on *pursuing* the Alhambra after the journey.

Once the gathering was completed, the volumes were analysed and dumped into a database, storing the contents deemed relevant for this research in records made up of different fields. No volume that was not read in full or partially, despite what may be suggested from the different sources, was included in this database.

After that step, database contents were processed. Firstly, the number of travellers was counted taking into account that their stay in Andalusia exceeded twelve months and therefore, their presence was recorded every single year during that period; otherwise, the total presence would be distorted. Secondly, regarding the pattern to establish the travellers' citizenship, the current geographical borders were considered, because in such a changing century, two travellers born in the same city may have had different nationalities depending on the decade. The same pattern was established for determining the citizenship related to the Anglo-Saxon group, that is, citizens of the former British Empire were categorized according to their birthplace in the current geographical system.

After establishing those patterns, and considering the huge amount of information collected, it was deemed beneficial to conduct a numerical analysis. To do so, data was divided into three distinct groups - number one containing the total amount of travellers; number two containing Anglo-Saxon travellers; and number three containing other nationals. The first step was to conduct a forward analysis using simple percentages. It explored the variety of citizenships, gender and professions of travellers belonging to the three groups during the century through histograms, line charts and pie charts. The second and more detailed step was to calculate ratios against totals in other relevant aspects: visits to each province by each group by percentage; visits to each province by the Anglo-Saxon group during the century by percentage; comparison of other nationals' presence in each province during the century; or comparison of presence in each province and each decade of the three citizenships that make up the English-speaking group.

When referring to a journey, it must be borne in mind that the actual driver is obviously the traveller. The point of origin they depart from and then come back to closes the loop where the representation is envisioned; along this way, the travellers act both as a witness to reality before their eyes and as a player when rendering it in their journal. Therefore, the travel journals are simultaneously a translation of reality and also a means to absorb an alien culture and a memories container. The readers immerse themselves into the ambiguous world of the others' experience and its rendering through them.

This takes us to the second part of this thesis, which matches Chapter 5. In fact, the journey implies materialising the curiosity in the otherness, actively realising the need to seize what is wonderful, unfamiliar or exotic. This experience enables the travellers to gain a personal knowledge of whatever is external and distant, assimilating what they witnessed beyond the simple description. Chapter 5 continues with that reinterpretation concept and uses the theory of translation as metaphor and methodology. This theory relies on the concept of translation as a hermeneutic process where the source text is interpreted and transformed in order to make it understandable by the targeted audience. This key contribution is owed to Professor Claudia Hopkins

(University of Edinburgh), whose work in this area²⁵ served as an inspiration and a baseline for this project.

According to the theory of *cannibalism* by Haroldo and Augusto de Campos, translation is a “[...] *liberating form, one which eats, digests, and frees itself from the original* [...]”²⁶. According to this line of thinking where translation is considered a transformation process producing a brand new item, Susan Sontag says the etymology of the verb *translate* itself²⁷ reflects motion or transfer, being the translator who rephrases “*the comparable customs in another language*”²⁸. Accordingly, the interpreter “*invades, extracts and brings home*”²⁹, and in this process, the source undergoes a significant change that results in another text. Changes and additions to the source are predetermined by a series of *rules* and *values* inherent to the translator that are reflected in the final translated text. Venuti call them *interpretants*³⁰, and categorizes them into formal, thematic and ideological interpretants, changing over time and depending on the player.

Two different approaches are considered within translation theory: domestication or foreignisation. This paper is mainly based on the first one, which proposes to replace the linguistic and cultural differences in the text written in a foreign language with references known by the targeted readers; instead, the second one supports the use of formulae that promote and emphasise those differences, to stress their foreign nature.

The use of translation as metaphor to reinterpret alien elements is considered by Peter Burke one of the soundest methods to describe the mechanism through which the entanglement between two different cultures results in a new hybridity: “*The term ‘translation’ has two advantages. In the first place, the advantage of emphasizing the work that needs to be done by*

²⁵ Professor Claudia (Heide-) Hopkins performs an outstanding research work within this area. She is the editor of the magazine *Art in Translation* and published in relation with the theory of translation as metaphor and the Alhambra. HEIDE, C. “The Alhambra in Britain. Between Foreignization and Domestication.” In: *Art in Translation*, Vol. 2(2), p. 201-222, and HEIDE, C. “The Power of Translation in Mid Nineteenth-Century Spain” In: *Art in Translation*, Vol. 4(1), p. 61-72.

²⁶ FRANCES, P. “Translation: The Serva Padrona” In: *Art in Translation*, Vol. 2(2), p. 119-130, 124.

²⁷ Sontag’s example is equally valid for the Spanish term *traducir*, derived from the Latin word *traducere*, that is, to carry from one place to another.

²⁸ SONTAG, S. “Being Translated” In: *RES* 32, autumn 1997, p 13-19, 16.

²⁹ STEINER, G. “The Hermeneutic Motion” In: *The Translation Studies Reader*, Ed. Lawrence Venuti, New York, London: Routledge, 2004, Chapter 16, p. 193-198, 194.

³⁰ VENUTI, L. “Adaptation, Translation, Critique” In: *Journal of Visual Culture*, 6, 2007, p 25-34, 31-34.

individual and groups to domesticate the alien, and the strategies and the tactics that they employ. In the second place, the advantage of neutrality, with associations of cultural relativism. [...] ‘Translation’ contrasts with value-laden terms such as ‘misunderstanding’, ‘misinterpretation’, ‘misrecognition’, ‘misreading’, ‘mistranslation’ or ‘misuse’.”³¹

Translation is not only influenced by techniques, but also by ideology, with a strong personal component residing in the concepts “rules” and “values” mentioned before. The translators’ point of view is not naive; instead, it is predetermined, restricted and burdened by their surrounding reality. Steiner confirms it: *“The import, of meaning and of form, the embodiment is not made in or into a vacuum. [...] There are innumerable shadings of assimilation and placement of the newly acquired, ranging from a complete domestication [...] all the way to the permanent strangeness [...].”*³² When translating, an adequate knowledge of the source language and most importantly, of the mother tongue is an imperative; nevertheless, it seems almost impossible that no single sense, nuance or meaning gets lost in translation. However, translation (or domestication) should not be regarded as an imperfect phenomenon, but an information exchange.

The translator creates the optimal conditions for that exchange, where reader does not need to know foreign cultural models or source language context³³ to understand the message received because the former adapted the language as well as the stemmed rules and values. As Benjamin Walter notes: *“The task of the translator consists in finding that intended effect [Intention] upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original. [...] aiming at that single spot where the echo is able to give, in its own language, the reverberation of the work in the alien one.”*³⁴

This process decontextualizes the text and re-contextualizes it in a new position gained thanks to translation. Regarding the aftermaths of the translation process, Lawrence Venuti indicates: *“The interpretive force of a*

³¹ BURKE, P. *Cultural Hybridity*. Cambridge: Polity Press, 2009, p. 58.

³² Steiner. G. *Opus Cit.* 2004, p. 195.

³³ NIDA, E. *Morphology: The Descriptive Analysis of Words*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1965, p. 159.

³⁴ WALTER, B. “The task of the translator” In: *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Eds. John Biguenet and Rainer Schulte, Chicago, London: University of Chicago Press, 1992, p. 71-82, 77.

*translation issues from the fact that the source text is not only decontextualized, but recontextualized. These two processes occur simultaneously, as soon as a text is chosen and the translator begins to render it. Translating rewrites a source text in terms that are intelligible and interesting to receptors, situating it in different patterns of language use, in different literary traditions, in different cultural values, in different social institutions, and often in a different historical moment. The recontextualizing process entails the creation of another network of intertextual relations established by and within the translation, a receiving intertext, and the process continues in the emergence of another context of reception [...].*³⁵

In line with Claudia Hopkins' approach³⁶, the vision of Spain in the United Kingdom in the nineteenth century will be analysed through the travel journals. Rules and values prevalent in each traveller's time get captured on those writings, since nobody is able to get rid of the historical status or society where he or she develops as an individual. The Spanish reality in the nineteenth century was converted within these journals and, through a hermeneutic process, transformed into an invention of Andalusia that would develop into a perception and a specific component selection which would extend well into the twentieth century. Those components will be analysed later but for now, the fascination with the Spain Muslim past should be emphasized, an *obsession* directly related to the Orientalism interest prevailing in Europe since the middle of the eighteenth century, a desire to domesticate whatever unfamiliar or weird present in the fringes of the Old World.

When the travellers-artists return from this journey, they *translate* Andalusia and especially the Alhambra with the technique of domestication, showing it as a recognisable or even familiar entity. According to Berman³⁷, the translators' second duty is to produce a text that works in their time and place, *modernising* the source text. Under the theory of translation as metaphor, the proposal herein is to analyse the cultural adaptation of the Alhambra. Following the above mentioned suggestions by Benjamin Walter or

³⁵ VENUTI, L. "Ekphrasis, Translation, Critique" In: *Art in Translation*, Vol. 2(2), p. 131-152, 138-139.

³⁶ HEIDE, C. "The Power of Translation in Mid Nineteenth-Century Spain." In: *Art in Translation*, Vol. 4(1), p. 61-72, 62.

³⁷ BERMAN, A. *Pour une critique des traductions*. John Donne: Éditions Gallimard, 1995, p. 2. Cited in FRANCES, P "Translation: The Serva Padrona" . In: *Art in Translation*, Vol. 2(2), p. 119-10, 121.

by Peter Burke: “*Cultural adaptation may be analysed as a double movement of decontextualization and re-contextualization, lifting an item out of its original setting and modifying it to fit its new environment.*”³⁸

The Orientalism emerges basically in the nineteenth century, but it is rooted in a process of cultural continuity starting in the eighteenth century³⁹. A cause and concurrently a consequence of this process, and as a part of the artistic culture or educational activity, a large amount of Westerners travelled and imagined the East, generating a pre-processed entity. The diverse interpretations⁴⁰ made in this area, analysed under such apparently disparate thematic subjects as gender studies, colonialism and comparison between countries or Imperialism in literature, show how this theoretical narrative is reciprocal and accessory. According to Dennis Porter⁴¹, in the eighteenth and nineteenth centuries, the writers combined in their narrative both an affinity and a desire to fantasise about what is unreachable in their home countries. It is inferred, therefore, that the journey and its literary derivative offer a double outcome: firstly, the creation of an imaginary the otherness is composed of and, secondly, the alienation the travellers are doomed to when those primitive desires are not fulfilled. Potter regards the journey as a way of experience beyond established constraints.

Orientalism appears as a phenomenon whose research and spreading have long been discussed, especially in recent decades, after Edward Said’s *Orientalism* was published in 1977. This work has a non-canonical structure, combining historicist, anthropological, social and literary theories, under which lies the concept of an East conquered and used by West: That use and that abuse give rise to a legendary and pre-processed East. Few works, if any, have generated the response achieved by Said’s book after its publication, neither the direct influence over such disparate areas as theatre, art history, gender studies or history. It spurred or inspired depending on each

³⁸ BURKE, P. 2009, p. 93-94.

³⁹ MARSHALL, P. J. “No Fatal Impact? The Elusive History of Imperial Britain.” In: *Times Literary Supplement*, March 12, 1993, p. 8-10.

⁴⁰ There is a vast bibliography about the interpretation of travelling as a part of imperialism. Works by Billie Melman, “Women’s Orient” (London, 1992, from the gender studies perspective), Lisa Lowe, “Critical Terrains: French and British Orientalism” (Ithaca, 1991), or John Pemble, “The Mediterranean Passion” (Oxford, 1987), are particularly interesting.

⁴¹ PORTER, D. “Orientalism and its Problems.” In: *The Politics of Theory*, Eds. Francis Barker *et al.*, Colchester, 1983, p. 179-93. Cited in DOLBY, J. *Opus Cit.* 1990, p. 22 and following.

researcher's ideological orientation and heavily determined the current bibliography on Orientalism studies.

This paper does not aim to conduct an in-depth analysis of his theoretical hits or his methodological weaknesses, but some supporting foundations are worth being taken into account. Although Edward Said's reasoning cannot and should not be ignored, his use of language must be put into context because he imposes a polarised vision and a vocabulary of opposing terms (East/West, barbaric/civilised, feminine/masculine, etc). With a mindset very similar to that established by Edward Said, some authors⁴² only regard Orientalism as an image of racism, imperialism, tyranny or serfdom; a tribute to the laziness, cruelty and lust of the Eastern communities, again from the otherness; the East symbolic construction with the intent to govern and dominate it (physically or ethically). However, in this paper's view, explained later on, the Eastern symbolic component is not borne by the significance of what is depicted, but rather by the meaning of the depiction itself.

The author asserts the stereotyping borne by the verbose and broad concept of East (referred to the Near East because he never studies thoroughly the Asian countries reality, with their particular stereotypes and vision from the otherness). Trying to draw the readers' attention to that cliché, Said falls into those stereotypes, applied not to East but to West instead, explaining colonisation and imperialism as alarmingly simple phenomena, without weighing the different implications of these complex processes, to finally simplifying the colonist stereotype as much as he claims it was once done with East. That negative view leads Said to judge the interfacing between both worlds reproachful⁴³, considering it as a noxious approach, instead of a meeting point between two different worlds.

Of course, before completing this ideas taking, two cultures must entangle. In this paper, arts as a *contact zone* (term coined by Mary Louise

⁴² MACKENZIE, J. M. *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester: Manchester University Press, 1995, p. 44 and following.

⁴³ MACKENZIE, J. M. *Ibidem*. 1995, p. 5-7.

Pratt⁴⁴ will be analysed. Arts are defined as a social space where disparate cultures meet and clash. Although terminology coined by Pratt will be used in this paper, any negative sense of ownership or domination is dismissed. If transculturation refers to a process where a community or social group receives alien cultural patterns that finally replace their own to any extent, it cannot be strictly applied to the relationship between the United Kingdom and Andalusia. Moreover, in the purest form of transculturation, the dominant coloniser gradually pumps its culture into the explored territories until the acculturation process is complete. In the case of Andalusia, however, the land seizing and the Nasrid habits taking do not lead to acculturation, not even to any formal transculturation. They are rather an entanglement resulting in the invention of Andalusia through the physical perception and the selection of specific components around it.

In his book *British Romantic Writers and the East*⁴⁵, Nigel Leask analyses how the surge of Romantic fascination and contentment with East originates from the European sense of superiority over the otherness⁴⁶ and also the acknowledgment of Eastern cultural aspects underestimation. This paper supports this author's approach that these foundations do not match a hermetic stovepipe model, but are mutually interdependent and engage in an internal dialogue, with contrasts or with one's primacy over the other, to be finally revealed in a Romantic expression. However, despite Leask's theory is right, it should be noted the Romantics tend to express their vision of East in a remarkably individual way, following relatively dim guidelines, which prevent finding a common focus. East is envisaged as a hedonistic desires well and a place of self neglect, but also as a driver for any intellectual or artistic activity. That duality (push/pull or indifference/intellectual excitement) leads once again to the generation of some deeply interconnected stereotypes, where the *self* and the *other* are subject to each other.

When visiting Spain, the legitimating speech of the Victorian travellers is delivered from the onlooker passive experience, but turns into an active role when re-creating or *translating* what has been observed. This way, what is

⁴⁴ PRATT, M. L. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992, p. 19-32.

⁴⁵ LEASK, N. *British Romantic Writers and the East*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

⁴⁶ The excerpt on how the Scottish identity was forged with a very similar procedure as opposed to the Empire is especially interesting. LEASK, N. *Ibidem* 1992, p. 87 and following.

assimilated becomes through the local knowledge part of the Victorian reality. Since Andalusia was always integrated in the mind maps, the Said's scheme introducing a culture mastered by a dominant entity (as with non European territories) cannot be applied. Both the travellers and the explored land belong to two European countries, two long-established powers. The arts *contact zone*, though, shows a phenomenon not exactly to be called transculturation as described before, but quite similar to the entanglement between two worlds, because it might be coated with some exoticism or the otherness. Since its inception, the Romantic vision was mainly anchored in the periphery of Europe (Greece, Spain, Italy and North African countries) and built from inside those territories (thanks to the trip or a continued stay); it does not relate to them though, but to the image pictured by the storytellers, who use travel journals as a sleight of hand to build a tamed reality.

For all these reasons, it seems advisable to consider Orientalism as the merger of two major areas: a culture-developing tool applied to the fringes of Europe, rather than to depict the establishment, as a legitimate right to oppose the prevalent reality. Said and the fiercest detractors of his theories both mistakenly launch the weapon of the entanglement between two worlds trying to attack each other. It cannot be denied that Orientalism may have colonial or imposing or even racist constructions, but its value against the European and North American societies should be reasserted, as the very nature of its expression shows more clearly the depicting society than the depicted one.

Hence, during the translation and transformation processes, the Alhambra is not a single entity, but several: it is multiplied, and changed, and tailored to the viewer's needs; according to Walter, "[...] *all great texts contain their potential translation between the lines [...]*"⁴⁷. It is configured as an entity that may be dismantled, decontextualized from its time and place, and recontextualized in the Victorian period, beyond the echo or simulation supported by Steiner. The Alhambra is *translated* modifying its context or use, so the translations sometimes "[...] *edge us away from the canvas, others bring us up close*"⁴⁸. Those *translations* ensured the Palace survival in the British

⁴⁷ WALTER, B. *Opus Cit.* 1992, p. 82.

⁴⁸ STEINER, G. *Opus Cit.* 2004, p. 196.

collective imaginary and its original visibility. From the British point of view, the Alhambra has been the subject of desire and inspiration, *domesticated* until turning it into a familiar thing, *made Gothic* by authors such as Roberts or Murphy, *absorbed* by pioneers such as Jones in his quest for design and architecture principles, *imagined* by anonymous readers, *coveted* by those who carried it into their homes...

In this paper, the reference case study will be Matthew Digby Wyatt, a British architect and traveller (1820-1877), as a portrait of the whole ideas sequence. Wyatt plays a double role because, at first, he was only a fictitious traveller, influenced by those who had completed their journey through Andalusia, but in his later life, he embarked on a similar route throughout the Iberian Peninsula, where he caught up with a scenery and a landscape, concurrently unfamiliar but familiar. In his journal, he provides a detailed description of common places, landscapes and people through the lens of the then social conventions, while parsing the Alhambra with scientific accuracy. Wyatt accomplished his best Alhambra-like work in Kensington Palace Gardens, 12 in-between. Rephrasing Professor Hopkins, he *invaded, extracted and brought home* (household) the rich language of inherited Al-Andalus arts.

In the British Islands, the Alhambra adopts as many uses and shapes as beholders, in an ongoing sleight of hand regarding people and their time, and the Palace and its rooms. For a century, the Alhambra was defined in many ways, but they all met in the fantasy of who dreamt of it.

II.- ANDALUCÍA COMO DESTINO.

Vos que jamás viajáis de otro modo más que con el espíritu, yendo de libro en libro, de pensamiento en pensamiento, y nunca de país en país, vos, que pasáis todos los veranos a la sombra de los mismos árboles y todos los inviernos al amor de la misma lumbre, queréis, enseguida que abandono París, que os diga, yo, vagabundo, a vos, solitario, todo cuanto he hecho y todo cuanto he visto.

Víctor Hugo

El viaje, ya sea a países lejanos o vecinos, es un periplo vital que, independientemente del siglo en el que se realice, supone un abandono del *yo*, para adentrarse (o al menos tratar de hacerlo) en la realidad del otro. De modo que, no solamente se logra el conocimiento de un mundo ajeno, sino que se toma conciencia de la propia identidad.

A pesar de esta naturaleza común, el término ha ido ganando diferentes matices a lo largo de los siglos; enriqueciéndose de los conocimientos que la ciencia aportaba; modelándose a imagen de aquellos que lo realizaban, y en definitiva, adquiriendo una identidad propia y significativa en cada centuria. A lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII el vocablo *voyage* predomina en la literatura de viajes, y su uso conlleva ciertos matices acerca de la dureza del mismo, e implica privaciones o incomodidad. Entronca, así, con las grandes exploraciones del siglo XVIII, cuyo fin podría resumirse bajo la expresión *Gold, God and Glory*. El término *voyage* va desapareciendo a medida que nos adentramos en el Romanticismo, para dejar paso al uso de *travelling*, cuyo significado está unido a la experiencia estética y placentera, totalmente alejada de la idea de odisea dieciochesca.

A lo largo del siglo XIX no sólo cambia la idea de viaje, sino que, en gran medida cambian los motivos por los que se viaja. Es en este siglo donde el turista sustituye al explorador, y el soldado es remplazado por el aventurero romántico, que plasma su visión en el diario de viajes. Buen ejemplo de este

cambio nos lo proporciona la propia acepción de la palabra *travel*. Así en *Webster's Dictionary*, podemos leer:

Viaje.n. 1. El acto de viajar, desplazarse de un lugar a otro, un trayecto.

Con los viajes largos me engarrote y canso. Shak
Sus viajes terminaron en la buena sociedad. Dryden.

2. (pl) Como contable, dicho de una persona que viaja, sus ocurrencias y observaciones formuladas durante el viaje; como, un libro de viajes: a menudo utilizado como título de una relación de viajes, como, "Travels in Italy".⁴⁹

En la segunda acepción, el término *travel* definía tanto a la propia acción de viajar, como lo que en el momento era para muchos, su intención final, la creación de un libro de viajes. El lenguaje refleja la culminación de un género, la literatura de viajes, con características propias y diferenciadas, cuyo auge editorial tiene lugar en las últimas décadas del siglo XIX, pero cuyo origen más inmediato se sitúa en el siglo XVIII. Cuando hablamos de literatura de viaje o libros de viajes, es primordial establecer unos límites que nos permitan determinar si ciertas obras deben ser consideradas o no dentro de esta categoría. En primer lugar, el viaje debe ser real y su protagonista será el propio viajero, quien no imagina, sino que refleja su propia existencia, una suerte de diario, de cual se ha desposeído de cualquier carga íntima.

Llamadas por sus propios autores memorias, relaciones o recuerdos, los libros de viajes narran la estancia de estos hombres y mujeres en tierras andaluzas, por los motivos más diversos, y constituyen un corpus inestimable para la investigación, a pesar de las miradas sesgadas, los estereotipos o el contacto fugaz de estos viajeros con la realidad. Al decidir lo que describe o no, el propio autor actúa como un filtro de la realidad, pese a su primera intención de narrar con exactitud todo lo que acontezca a su alrededor. Esta intencionalidad, se cumple con mayor exactitud en los textos del periodo dieciochesco que en los que pertenecen al siglo XIX, debido fundamentalmente

⁴⁹ En el original: *Travel, n. 1. The act of traveling or journeying from place to place; a journey. With long travel I am stiff and weary. Shak. His travels ended at his country-sent. Dryden. 2. (pl.) An account, by one who travels, of occurrences and observations made during a journey; as, a book of travels:—often used as the title of a hook that relates occurrences in traveling; as, "Travels in Italy."* GOODRICH, C. A. *Webster's Complete Dictionary of the English Language with various literary appendices and numerous additional illustrations.* London: George Bell, 1886. p. 1407

al carácter onírico que tiñe muchas de las narraciones de los viajeros románticos.

Sólo al comenzar a leer libros de viaje comprendemos que, la teoría sobre textos surgidos exclusivamente de la observación y la experiencia del autor, se cumple en menos ocasiones de lo que afirma la definición académica. Muchos de ellos, incluso aquellos de más calidad literaria, poseen grandes segmentos de textos ajenos, recopilaciones de tratados de arte o historia y experiencias que no se ajustan, necesariamente, a la realidad. Frente al carácter científico y racional de los viajeros dieciochescos, concienzudos notarios de la realidad, el relato decimonónico se convirtió en un despliegue de imaginación y subjetivismo, regido por la pasión y el espíritu, vislumbrando un país que respondía más a aquello que quería ver el autor que a lo que realmente veía. Si asumimos, que la mayoría de estos autores eran conscientes de que sus obras iban a ser leídas de forma masiva por sus compatriotas, y que era poco probable que llegaran a manos del pueblo sobre el que se escribía, obtenemos como resultado una permisividad mucho mayor a la hora de dejar volar la pluma y junto a ella, la imaginación. A lo largo de las páginas de un diario de viajes, nuestros protagonistas dejaron entrever más de ellos mismos de lo que eran conscientes; así el viaje se convirtió no solamente en un periplo a una parte desconocida del mundo, sino que adquirió la categoría de exploración, más o menos consciente, del interior del alma.

2.1 Antecedentes: Opiniones y Prejuicios Sobre el Viaje en la España del siglo XVIII.

El desarrollo económico que se produjo a lo largo del siglo XVIII, motivado fundamentalmente por factores político-económicos, permitió que se asentaran las bases del Gran Tour, en su corriente más clásica, animado por el aumento de viajeros que se produjo en el siglo XVII⁵⁰. No se trataba de un fenómeno reciente, en Reino Unido este periplo se encontraba institucionalizado desde mediados del siglo XVI, si bien, no con el mismo recorrido con el que contaría más tarde.

El Gran Tour era considerado una parte indivisible de la educación de la aristocracia. A lo largo del viaje, que solía abarcar ciudades de Francia, Italia, Suiza, Alemania y Austria, los jóvenes perfeccionaban el latín y el griego, aprendían a moverse por ambientes cortesanos, visitaban museos y monumentos; todo ello con el fin de pulir la educación que todo hombre culto o político debía poseer. A mediados del XVIII, la idea de viaje como instrumento pedagógico se extenderá a la clase media acaudalada (enriquecida por la bonanza que acompaña a algunas naciones en esta centuria). Viajar permitía comprobar de forma empírica todo aquello que el joven había aprendido en los textos, y lo que era más importante, podía apreciar y observar todo a través de la experiencia, refutando viejas ideas que sólo se encontraban ya en los libros. No debemos olvidar que estos viajeros se hallaban inmersos en el Siglo de la Luces, donde se forjaron las grandes expediciones que impulsarían a la ciencia a construir una nueva imagen del mundo.

En los albores del XVIII se experimentó un gusto por lo exótico, que al contrario de lo que ocurrirá a finales del XIX, no se muestra a través de la ensoñación, sino que es examinado bajo la mirada crítica de la Razón. No sólo deseaban ver parajes insólitos, habitados por pueblos extraños, sino que deseaban entenderlos; “*someterlos*” a las normas universales que rigen la Naturaleza. Este gusto por el exotismo, dio paso a un vívido interés por lo cosmopolita, aunque lo lejano no dejó de interesar, la atención comenzó a

⁵⁰ AGUILAR PIÑAL, F. “Relatos de viajes de extranjeros por la España del siglo XVIII. Estudios realizados hasta el presente”, Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII, 4-5, 1977, pp. 203-208

centrarse en las ciudades. En esencia, el interés era el mismo (aunque esta vez el escenario fuera urbano), una innegable curiosidad por descubrir lo raro, lo extraño y tratar de doblegarlo hasta integrarlo en el orden cabal y equilibrado de la Ilustración.

España quedó marginada del Gran Tour hasta mediados del siglo XVIII⁵¹; factores como la Guerra de Sucesión ó el estado de los caminos o las posadas, no favorecían la incursión de extranjeros, convirtiéndose así en una suerte de *terra incognita* europea. Se tenía una imagen pobre de la Península, tierra de gente supersticiosa, subyugada a los deseos de una aristocracia iletrada, un país que vivía bajo la sombra de la Inquisición. Pese a estas creencias (fundadas en buena parte), a lo largo del reinado de Carlos III se produjo una mejora general del país, especialmente en la capital. Los viajeros que se aventuran, en su mayoría embajadores y cónsules, describen las reformas que se van produciendo. Aunque su residencia se encontraba en la Villa, tímidamente, realizan incursiones a otros lugares cercanos, como los Reales Sitios de Aranjuez, La Granja, el Escorial, Toledo o Salamanca. Con el tiempo, las excursiones se prolongarán a otras áreas, como Andalucía, una zona relativamente desconocida, si exceptuamos Cádiz, puerto privilegiado a lo largo del siglo.

Estos viajeros fueron testigos de una sociedad diametralmente opuesta a la que pertenecían, y reflejaron sus impresiones en cartas, memorias, diarios de viaje o relaciones. En ellos se manifiestan las emociones que les provoca aquello que ven; los sentimientos son tan variados como los viajeros que nos visitan, y el arco de estas emociones abarca desde la admiración sincera a la crítica más feroz, pasando por la indiferencia o la empatía. Todo ello, no es sino el reflejo del encuentro natural entre el norte y el sur, entre la realidad cotidiana y los hábitos sociales de la Europa mediterránea del Antiguo Régimen y la sociedad anglosajona del Siglo de las Luces.

Como ya hemos comentado, el viaje por la España dieciochesca tenía más de exploración que de recreo. Se trataba de una incursión a un país colorista, cálido y árido, atrasado y devastado por la pobreza, cuyas

⁵¹ SCHUMACHER, L.B. "El viaje con finalidad educativa: ejemplos de la literatura europea de la Ilustración", Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII, 3-4 (1993-1994), pp. 103-115

adversidades quedarían plasmadas en el célebre comentario de Voltaire⁵²: “*Es un país del que sabemos tan poco como de las regiones más salvajes de África, pero no vale la pena conocerlo*”. Una imagen sombría e hiperbólica del atraso español, idea que culminaría con el artículo de Masson de Morvilliers “¿Qué se debe a España?” publicado en la *Encyclopédie méthodique* en 1782. España se admira y se detesta con la misma intensidad, y aunque sus gentes y gobernantes salen bastante mal parados en estas peculiares representaciones; los viajeros suelen tener la delicadeza de reconocer su belleza, si bien, los augurios sobre un futuro desarrollo no pueden ser más tenebrosos.

Tradicionalmente España había sido personificada, tal y como apunta Elena Fernández Herr⁵³, mediante una leyenda blanca (o dorada) y otra negra. La primera de ellas tiene su origen en el vivaz interés que griegos y romanos tuvieron en dominar la Península, y en las narraciones que de ella se hicieron como un territorio rico y fértil. Esta imagen se perpetúa en los autores árabes, quienes relatan la vida en las ciudades de Al-Andalus de forma idealista, áurea, dando como resultado un enfoque idílico de la dominación musulmana. Ambas fuentes eran uno de los recursos principales de información para viajeros como John Talbot Dillon, Richard Twiss y especialmente Henry Swinburne. Un *camelot* que se contraponen con la realidad de la España del XVIII y que venía a confirmar la leyenda negra que aún seguía en vigor, y que la mayoría de los viajeros no tenía ningún reparo en seguir aceptando. Así, Henry Swinburne⁵⁴ escribía:

“[...] *mi corazón sangra mientras le cuento que de todas estas glorias a excepción de la Mezquita, apenas queda rastro alguno.*”

⁵² “Aquel bello reino era entonces poco poderoso en el exterior, y desdichado en el interior. No se conocía en él policía alguna (...). Nada se conocía de cuanto hace la vida agradable”. VOLTAIRE, *Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las naciones y sobre los principales hechos de la historia desde Carlomagno hasta Luis XIII*. Buenos Aires: Hachette, 1959, cap. CLXXVII: “Del gobierno y de las costumbres de España desde Felipe II hasta Carlos ” p. 1035-1041.

⁵³ “L’Espagne a joui et souffert de deux légendes, celle que les Espagnols appellent “noire”, et qui a fait couler beaucoup d’encre, et une autre que nous appellerons “blanche”, ou même “dorée”, qui les a beaucoup flattés. Les deux sont, en partie tout au moins, le produit des émotions que soulevèrent les rôles opposés de dominée et de dominatrice. La satisfaction que le monde gréco-latin (et plus tard les Arabes) éprouva a exploiter et à posséder l’Espagne engendra la seconde, tandis que le dépit, la jalousie, l’humiliation, engendrèrent la première, à partir, dans les deux cas, de faits réels plus ou moins défigurés.” FERNÁNDEZ HERR, E. *Les origines de l’Espagne romantique. Les récits de voyage 1755-1823*, Paris: Didier, 1973. p. 21.

⁵⁴ SWINBURNE, H. *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. London: P Elmsly, 1779. 1ª ed. p 294.

No podemos ignorar la inevitable admiración que despiertan en el viajero monumentos como la Alhambra, o en este caso la Mezquita de Córdoba; pero a pesar de este genuino asombro hacia nuestro patrimonio, la mayor parte de ellos llevan en su equipaje creencias y prejuicios, *códigos y valores*, que conforman parte de esa maraña confusa que es la leyenda negra. Dentro de este bagaje de creencias, los viajeros del setecientos llevan en su imaginario la España que se dibujaba en las crónicas de siglos anteriores, superponiendo la realidad hispana de la época de Felipe II al país que gobernaba Carlos III. Así pues, la leyenda negra se perfila como una idea estanca que no encaja (y la mayoría de los viajeros consultados se empeñan en encajar) con una España que progresa, eso sí, de manera lenta.

La España mística de Felipe II, la Inquisición, las conquistas efectuadas en América, el perfil de un español fanático, cruel y prepotente, un pueblo oscuro y supersticioso, se entremezcla en la mente de los viajeros para dar lugar a la idea de que atravesaban un país que era la quintaesencia de todo lo que una nación no debía ser. No vamos a negar que en comparación con el resto de Europa (especialmente el área anglosajona y centroeuropea) España arrastraba un notable retraso, al igual que lo hacían otras naciones mediterráneas; sin embargo, son pocos los autores que deciden plasmar en sus memorias el despertar del reinado de Carlos III, una carrera lenta para equiparar las urbes, la industria y el comercio con el resto de las naciones. La razón para la difusión de estos prejuicios está íntimamente relacionada con las dificultades que tuvo la Ilustración para arraigar en nuestro país. El catolicismo se encontraba fuertemente ligado a la vida de los españoles, hecho que impidió al racionalismo asentarse y extenderse entre la clase dirigente, haciéndolo solamente en una minoría dentro de la élite, los afrancesados, quienes tomando como modelo el espíritu de las Luces, trataron de buscar soluciones⁵⁵. Algunos de ellos son citados en las relaciones de los viajeros dieciochescos, vistos como una excepción aislada, una imperceptible simiente en un territorio yermo.

La relación entre España y Reino Unido⁵⁶ es (quizás sea una obviedad decirlo) larga y turbulenta. A lo largo del siglo XVIII los principales hitos entre

⁵⁵ SCHUMACHER, L.B. Op.cit.1994.p.107

⁵⁶ Para el estudio de las relaciones entre Reino Unido y España consultar PYM, A ; STYLE, J. Spain and Portugal, 1790-1900. Intercultural Studies Group. Universitat Rovira i Virgili. Tarragona, Spain Version

la relación de las dos naciones son: la intervención de España en la Independencia de Estados Unidos, la participación del Reino Unido en la Guerra de Sucesión y la toma por parte del gobierno británico de Gibraltar y Menorca. Todos estos acontecimientos van a marcar la afluencia de viajeros en la Península, y determinarán, en función de la cercanía o lejanía a estos hechos, la visión que los visitantes den de nuestro país. Podemos comprobar así, como la leyenda negra⁵⁷ que moldean los anglosajones tiene más fuerza en los momentos de fuerte fricción diplomática o de enfrentamiento bélico, como en la década de los setenta, y cómo se va diluyendo a finales de siglo. Es especialmente llamativa la interpretación que harán de la figura del *dago*⁵⁸, prototipo de español: soberbio, cruel, traidor y cobarde; que tanto contrastará con la imagen del pueblo hispano durante y después de las Guerra de Independencia. Ya desde mediados del siglo XVII, existe entre la élite intelectual una verdadera obsesión por la imagen que dan los extranjeros sobre el país⁵⁹, un fenómeno que alcanzará su máxima expresión, a través de la prensa, a finales del siglo XIX.

Un amplio porcentaje de los británicos que a lo largo del siglo llegan a la Península lo hacen de manera privada, ajenos a cualquier misión diplomática o política. A pesar de esto, sus escritos serán tomados en cuenta por el gobierno británico al que, poco a poco, llegan noticias de la pérdida de poder de los jesuitas (1767), las nuevas colonizaciones (1768-69), el rearme militar, las inversiones en industria, el paulatino derroque de la Inquisición (1774) o la amenaza latente que supone que a ambos lados de los Pirineos haya un rey Borbón. Todos estos avances, anecdóticos para este tipo de viajero, eran observados en su conjunto por la clase política y despertaron bastantes

1.2 (August 2003) Spain and the British Isles in the Long Eighteenth Century. British Society for Eighteenth-Century Studies. Departament de Filologia Anglesa i Alemanya. Universitat de Barcelona. Sociedad española de Estudios del siglo XVIII. Congreso Internacional. Barcelona 10-12-2009 al 12-12-2009.

⁵⁷ MALTBY, W. S. Leyenda Negra en Inglaterra. Desarrollo del sentimiento antihispánico (1558-1660) México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

⁵⁸ La palabra *dago* es el resultado de la deformación del nombre español Diego, común durante el siglo XVI, y que llegó a convertirse en una manera negativa de denominar a todos los españoles. Por asociación, y hoy en día aún en uso, se emplea para designar a personas originarias de países mediterráneos u Oriente Medio.

⁵⁹ MESTRE, A. La imagen de España en el siglo XVIII. Apologistas, críticos y detractores. En "Apología y crítica de España en el siglo XVIII". Madrid: Marcial y Pons, 2003. p. 47- 70.

recelos hacia las acciones de nuestro país (desconfianza que se sumaba a la enemistad histórica entre las dos naciones). El viajero del siglo XVIII, animado por el espíritu de su época, quiere descubrir nuestras ciudades y abrirse a la literatura y el arte; un proceso que se verá interrumpido por la nueva guerra entre las dos potencias a finales de la década de los setenta. Después de este parón en el flujo viajero, será Joseph Townsend, a mediados de 1786 y principios de 1787, quien redescubra España, abriendo camino a otros laboriosos viajeros y convirtiéndose, junto a Henry Swinburne, en referente para uno de los nombres más ilustres que atravesará nuestro país en el siglo XIX, Richard Ford.

Para entender cómo estos viajes condicionaron a los que se hicieron en centurias posteriores, debemos preguntarnos quienes eran estos hombres y qué características tuvieron sus rutas. Al centrarnos en los viajeros anglosajones, nos encontramos ante hombres cultos, que emplean numerosas referencias a fuentes de diversas épocas, sin llegar a ser eruditos. Demuestran su inquietud y el origen de ciertos prejuicios a los que hicimos referencia con anterioridad, son conocedores de varias lenguas, y curiosos por naturaleza (deben de serlo, ya que es cualidad intrínseca al viajero), procediendo en su mayoría de un ambiente eminentemente urbano.

Son oriundos de un país que se hallaba en pleno desarrollo económico y mercantil, y por ello, se hallan llenos de ese espíritu de cambio optimista y fe en el futuro tan típico del siglo XVIII. Ofrecían todo tipo de soluciones para los problemas que ven a lo largo de su periplo y con una actitud crítica, casi paternalista, realizan una comparación (demasiado tentador no hacerlo) entre la realidad británica y la española, cuyo resultado es la aplastante superioridad anglosajona. Al provenir de una sociedad incipientemente mercantilista, donde las ganancias son premio al esfuerzo, poseían un natural rechazo al ocio y a la desidia, dos de las numerosas faltas que, a su juicio, asolaban nuestro país. Una nación indolente donde la naturaleza, a la que se la califican de *pintoresca*, debería ser dominada por la mano del hombre. Una forma de ver el entorno, contraria a la que se tendrá en apenas unas décadas, cuando el paisaje sea sensual, desbordante e indómito y se lo califique de sublime.

En esta centuria el aventurero comienza a perfeccionar el arte de viajar, que florecerá en el XIX con la aparición del turista. Así, Dennis Diderot en su obra *Voyage a Hollande*⁶⁰ proporciona unas reglas básicas para viajar:

“[...] conviene acercarse a los habitantes de un país para aprender de todos los aspectos de la vida, previniendo contra la memoria y la imaginación [...]”.

Aquellos que recorrieron la Península lo hicieron, por norma general, de forma escueta, visitando una o dos ciudades⁶¹, a diferencia de los viajeros del siglo XIX, que sufrieron una verdadera adicción a sumar kilómetros a su recorrido. La mayoría de los viajeros se concentraron entre las décadas de 1770 y 1780⁶², siendo el periodo de los setenta el que acogió mayor número de visitantes y ediciones⁶³. Al igual que en el siglo XIX⁶⁴, los franceses son la nacionalidad más numerosa⁶⁵, llegando casi a triplicar al resto de las nacionalidades. Por lo que se refiere a las obras, a diferencia de las que se publicarían una centuria más tarde, tratan de temas diversos: agricultura, minería, política, industria, ganadería, arquitectura, infraestructuras... así como un compendio de problemas, causas y soluciones para España. Impulsados por la necesidad de comprender el mundo que les rodeaba, catalogan y describen aquello que les envuelve con la finalidad última de aprender y entender, impelidos por una sincera voluntad científica y patriótica, lo que no eliminaba la posibilidad de emplear el viaje y la experiencia obtenida para establecer mercados, colonias o nuevas estrategias políticas.

El estilo de estos libros de viaje suele ser sencillo y directo, alejado de cualquier tipo de ensoñación o metáfora. Posee una agradable simplicidad en su lenguaje, y al contrario que los contenidos y títulos del siglo XIX, repletos nombres evocadores o coloristas (*Azahar: Extracts from a journal in Spain in 1881-1882* o *Gazpacho or Summer months in Spain*), los encabezamientos de las obras del siglo XVIII son concisos, anunciando con precisión castrense lo

⁶⁰ DIDEROT, D. *Voyage en Hollande*. Paris: F. Maspero, 1982. p. 110.

⁶¹ Posteriormente mostraremos el recorrido de algunos de los viajeros más destacados de este siglo, quienes llegan a realizar y escribir con más detalle su viaje.

⁶² LEASK, N. *Curiosity and the Aesthetics of Travel Writing 1770–1840*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 11.

⁶³ GONZÁLEZ DE URIARTE MARRÓN, C. *Viajeros franceses en Canarias en el siglo XVIII*. Tenerife: Servicio de Publicaciones Universidad de la Laguna, 2005. Serie Tesis Doctorales. p. 139.

⁶⁴ De acuerdo con los resultados que ha dado nuestro estudio. Véase Figura.-17.

⁶⁵ LEASK, N. *Op.cit.* 2002. p. 73.

que se va a encontrar en el interior. Ciertamente, éstos no presentan una absoluta homogeneidad, distan en personalidad y tiempo, pero a pesar de estas diferencias, podemos afirmar que coinciden en el contenido de sus textos, su itinerario o los comentarios acerca de las condiciones del viaje (carreteras, alojamiento, enfermedades...) Townsend escribió sobre estas dificultades:

*“Para viajar por España con comodidad hace falta tener una buena constitución física, dos buenos criados, cartas de crédito para las ciudades principales y una presentación apropiada para las mejores familias, tanto de los nativos como de los forasteros residentes en el país”.*⁶⁶

Pese a estas reticencias iniciales, las penurias se veían compensadas (o en los casos más exigentes, neutralizadas) por un paisaje exuberante, interesantes restos arqueológicos, un pueblo fanático, mujeres misteriosas...

Todos ellos se obstinan en confirmar la veracidad de los hechos que relataban para predisponer al público, empleando con asiduidad la fórmula del *“captatio benevolentia”*; esto es, apelar a la benevolencia del lector aludiendo a su inexperiencia como escritor, su inferioridad respecto a otros viajeros, empleando diversas fuentes para suplir sus carencias y apoyarse en ellas, para dar valor a sus afirmaciones. En estos textos, al igual que en los escritos en el siglo XIX, se recurre al empleo de extranjerismos (en nuestro caso palabras escritas en castellano o romaní) por no tener un término adecuado en la lengua del autor, a diferencia de los textos decimonónicos donde este recurso se utiliza para dar color y exotismo al relato.

Como ya hemos comentado, la literatura de viajes experimenta un auge considerable en el siglo XVIII, especialmente en las últimas décadas, de modo que no solamente aumentan las ediciones sino también las traducciones de otras obras, así como diversas compilaciones de viajes. Las nacionalidades de estos autores fueron diversas, y como ya mencionamos, es la francesa la nación que más nos visita. Sin embargo, dado que el objeto de esta tesis es la población anglosajona, nos hemos centrado en realizar una recopilación general de los individuos cuyo viaje supuso, de uno u otro modo, un hito dentro del siglo XVIII. Destacaremos figuras como John Talbot Dillon (1786-

⁶⁶ TOWNSEND, J. *Journey through Spain in the years 1786 and 1787 with particular attention to the Agriculture, Manufactures, Commerce, Population, Taxes and Revenue of that country.* London, 1792. 3 vols.

1787), William Dalrymple, Francis Carter, Richard Twiss (1733), Henry Swinburne (1775-1776), Joseph Townsend (1786-1787), Thomas James (1749-1755). El recorrido por Andalucía es similar:

- Francis Carter (1755/1764-1765/1771): Vélez-Málaga, Sevilla, Gibraltar, Estepona, Marbella, Ojen, Alahurín, Cártama, Málaga.
- Christopher Hervey (1759-1760): Sevilla, Puerto de Santa María, Cádiz, Córdoba, Gibraltar, Granada, Málaga.
- Thomas James (1771): Gibraltar, Granada, Málaga.
- Richard Twiss (1772-1773): Lorca, Baza, Guadix, Granada, Loja, Écija, Córdoba, Antequera, Málaga, Alhaurín, Cártama, Casarabonela, Ronda, Gaucín, San Roque, Gibraltar, Algeciras, Gibraltar, Cádiz, Puerto de Santa María, Jerez, Lebrija, Sevilla, Cádiz.
- William Dalrymple (1774): Gaucín, Ronda, Osuna, Écija, Córdoba, La Carolina, Sevilla, Jerez, Cádiz, Tarifa.
- Henry Swinburne (1775-1776): Chirivel, Guadix, Iznalloz, Granada, Loja, Antequera, Málaga, Pedrera, Osuna, La Puebla de Cazalla, Arahal, Jerez, Puerto de Santa María, Cádiz, Chiclana, San Roque, Gibraltar, Sevilla, Carmona, Écija, La Carlota, Córdoba, Carpio, Andújar, La Carolina.
- Richard Croker (1780): Cádiz, Puerto de Santa María, Ayamonte, Arcos de la Frontera.
- Joseph Townsend (1786-1787): La Carolina, Andújar, Córdoba, Écija, Sevilla, Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, Málaga, Vélez-Málaga, Alhama, Granada, Guadix, Baza, Vélez-Rubio.

La mayoría de ellos experimentaron un proceso de identificación/rechazo con lo vivido. Cuando ese proceso de identificación se torna rechazo (por ser ajeno a él y su cultura) lo observado se convierte en algo grotesco, monstruoso. Ahora bien, cuando el observador se identifica plenamente con lo observado, esto se califica de maravilla, algo novedoso de lo que no se tenía noticia. Esta dinámica es la que explica en parte la difusión

de este tipo de literatura, el público estaba ávido de leer sobre prodigios y grandezas de un país que el imaginario colectivo situaba entre brumas y rincones oscuros. Son estos primeros viajeros quienes comienzan a descubrir al mundo (al menos al mundo anglosajón) nuestro patrimonio. Y dentro de él, ninguna obra ha causado mayor admiración que el palacio nazarí granadino.

De los muchos ejemplos que encontramos esta fascinación dieciochesca, escogeremos dos, que aunque dispares en calidad y méritos, son semejantes en la sinceridad de sus afirmaciones. En 1771 Thomas James visitó la Alhambra durante un permiso concedido mientras se encontraba destinado en Gibraltar. Su obra, pese a sus fallos de forma, sus agotadoras disertaciones sobre la historia española (reflexiones salidas de plumas ajenas) y sus párrafos alarmantemente inconexos, nos deja una acotación sobre las impresiones de este militar, que quedó cautivado por la Alhambra mucho antes de que ésta ejerciera su embrujo sobre Washington Irving:

“Cuando viajé por España, acompañado del coronel William Danny último gobernador de Pensilvania, dibujé un mapa de la Alhambra, e hice particularmente una descripción de ese castillo, el palacio y la ciudad; pero desgraciadamente esas descripciones y planos, junto a muchos manuscritos, mapas, proyectos, panoramas, curiosidades y una selecta biblioteca, conseguida principalmente con vistas a mi historia fenicia, fueron quemadas por los habitantes de Nueva York, con motivo de la ley del timbre, el primero de noviembre de 1765, junto con toda la ropa de mi familia y la totalidad de los muebles de mi casa, comúnmente llamada Vauxhall”⁶⁷

Tal y como nos narra James, la documentación se perdió en el incendio neoyorquino, desconocemos si el incendio se inició al perder los nervios algún lector de nuestro protagonista, aunque lo que sí sabemos, es que el monumento granadino provocó una urgente necesidad de analizar y documentar la obra, apremio que no había impelido a Thomas James al contemplar ningún otro.

Nuestro otro protagonista es Henry Swinburne (1775-1776), quien contribuyó de manera notable a la difusión de la figura del *buen árabe*, víctima de la crueldad del conquistador español, destructor de un mundo idílico; una idea que se acentuarían con la llegada del romanticismo. Swinburne incluyó en su obra vistas, planos, perfiles y detalles del palacio, absorto con su

⁶⁷ JAMES, T. The History of the Herculean Straits, now called the straits of Gibraltar: including those parts of Spain and Barbary that lie contiguous thereto. London: Ch. Rivington, 1771. vol. 1, p. 179.

singularidad, una visión que tenía más de fantasía operística que de edificio real.

*"[...] El palacio de los reyes moros de Granada, indiscutiblemente lugar con el interior más curioso, que existe en España, tal vez en Europa. En muchos países, es posible que vean una excelente arquitectura moderna y antigua, tanto intacta y como en ruinas, pero nada que se diga de ningún otro lugar puede dar una idea de este edificio, excepto las decoraciones de una ópera, o los cuentos de hadas."*⁶⁸

La actitud de estos viajeros hacia el patrimonio español, plasmada en sus escritos, son la muestra perfecta de cómo, aunque el siglo XVIII tuvo un espíritu esencialmente intelectual, en él se asentaron las bases de un conocimiento que en la siguiente centuria se tornaría emocional. Estas dos características no se encuentran compartimentadas, estancas la una de la otra, sino que fluyen en un intercambio de ideas que se iniciará a mitad del siglo XVIII y que no finalizará hasta las últimas décadas del XIX. Renovándose, modificándose en su apariencia, pero, en esencia, seguirá siendo un diálogo que tendrá su representación más significativa en la dualidad establecida entre las opiniones ilustradas de Johnson y las nuevas ideas de Boswell. Se trató de un periplo que fue de lo analítico a lo sublime, de las exploraciones oceánicas a las incursiones en Oriente Próximo, del redescubrimiento de la decoración intimista y compleja de la Alhambra al minimalismo decorativo japonés. En apenas unas décadas, los hombres del siglo XVIII aprendieron a mirar al mundo a través de las emociones, más allá de la simple admiración. El nuevo espíritu exigía agitación, complicidad con lo que les rodeaba, convirtiéndose en confidentes de las ruinas y los paisajes, emociones que aún hoy en día asociamos con los poemas de Wordsworth o Coleridge. En definitiva, sin el siglo XVIII y todas sus manifestaciones, el siglo XIX no hubiera sido, en gran medida, lo que fue.

⁶⁸ En el original: *"[...] the palace of the Moorish Kings of Granada, disputably the most curious place within, that exists in Spain, perhaps in Europe. In many countries you may see excellent modern and ancient architecture, both entire and in ruins, but nothing to be met with anywhere else can convey an idea of this edifice, except you take it from the decorations of an opera, or the tales of the Genii."* SWINBURNE, H. *Travels through Spain, 1775 and 1776*. London: J. Davis, 1787. p.276.

2.2 El Viaje y el Viajero en el siglo XIX: Perfiles Geotemporales y Demográficos.

Viajar para conocer, para ver, para sentir, atravesar regiones desconocidas e inhóspitas, contemplando lo que veían con valores más próximos a la sensualidad que a la intelectualidad. Bajo esta óptica es como la mayoría de los viajeros que atravesaron nuestro país a lo largo del siglo XIX plasmaron sus impresiones. Lo hicieron mediante unos valores estéticos comunes, aunque en muchas ocasiones no fueran conscientes de que los poseían, e incluso llegaban a renegar de ellos cuando leían las narraciones de otros autores. Viajeros que escribían, escritores que viajaban, en ocasiones es difícil discernir la separación entre la pasión y el trabajo de nuestros protagonistas. Desde embajadores y misioneros, a aventureros y artistas, el amplio abanico de personas, motivos o naciones dibujan un mosaico que es difícil de ver si nos aproximamos en exceso. Estos hombres y mujeres tenían como objetivo conmover el alma, tanto la propia como la del público que les leía; y a lo largo de un siglo lograron renovados modos de ver y hacer ver, de sentir y hacer sentir, un país repleto de incongruencias, diferencias y belleza que subyugaron al alma europea y americana, a través de exquisitas y atroces emociones.

El paisaje andaluz, sus gentes, las costumbres o el arte, son vistos como la esencia de un pueblo, creación y consecuencia del carácter de una nación, hasta ahora desconocida. Despreciando o ignorando (de forma más o menos consciente) cualquier otra causa que no fuera el reflejo del genio andaluz en su forma más genuina y pura, los viajeros escudriñan e indagan por cada rincón de nuestra geografía, localizando o creyendo localizar, rastros de un pasado que conecta directamente con lo que, según ellos, fue el último período de esplendor: la época musulmana. El contacto con el paisaje natural y humano, así como las ruinas y monumentos como fuente de inspiración, están en pugna directa con el bagaje emocional y moral que los viajeros traían consigo. Franceses e ingleses habían sido educados para identificar cualquier mal con el ancestral enemigo hispano, *códigos* que subyacen bajo todas las obras que aquí presentamos.

Estas opiniones, no son solamente el resultado de una enemistad de siglos entre dos o más naciones, sino que son el fruto de la labor previa del

viajero. Los libros de viaje decimonónicos se configuraron como uno de los primeros productos literarios de los tiempos modernos. El viajero, antes de partir, siguió un camino muy parecido a lo que hoy llamaríamos “proceso de documentación”: compró libros de viajes o guías (como las populares guías de Baedeker), consultó a otros autores (especialmente a Richard Ford), trató de adquirir información de otros viajeros o incluso se alimentó de la propia experiencia al visitar otras naciones. Los hechos aprehendidos, las experiencias adquiridas y las ideas preconcebidas asumidas de manera inconsciente, se combinaron y configuraron de forma casi irrevocable para conformar la imagen de Andalucía.

Soldados de las guerras napoleónicas, comerciantes ingleses, aventureras americanas, pintores rusos, escritores franceses... De fama reconocida o hundidos en el olvido, algunos poseen gran talento literario y otros, más vehemencia que habilidad, sin embargo todos ellos, sin excepción, escriben, narran, fabulan. Es tal el abanico de circunstancias personales, cronológicas o históricas que separan a estos viajeros, que parece difícil encontrar un nexo en común. Antes de analizar sus escritos y tratar de averiguar el alcance que tuvieron en la sociedad de su tiempo y el impacto que supuso sobre las artes, cabe preguntarse quiénes eran, su procedencia, su itinerario y cuáles fueron las circunstancias que los llevaron a recorrer Andalucía. Si nos atenemos estos rasgos básicos de sus viajes, nos encontraremos con una imagen que no solamente explica el complejo mosaico que supone la España decimonónica, sino que también nos permite atisbar la ondulante realidad de sus países de origen.

La fuente principal para nuestra investigación es, obviamente, la literatura de viajes, escrita por aquellos que visitaron Andalucía de 1800 a 1899. Esta tesis no pretende ser un estudio minucioso de la bibliografía generada a lo largo del siglo XIX, aunque en él se comprendan las obras más significativas de este periodo y otras relativamente desconocidas. Diarios escritos como tales, cartas que fueron recopiladas y transformadas en libros de viajes, memorias cuyos capítulos se transforman en narraciones sobre los caminos andaluces; todos ellos conforman un corpus documental de 648 autores de diversas nacionalidades que serán analizados en los siguientes apartados.

2.2.1 El Siglo de los Viajeros.

El punto de partida de esta sección es el análisis de la variable temporal del corpus documental. Para desarrollar este estudio hemos llevado a cabo una recopilación de todas las obras sensibles de ser catalogadas como diarios de viajes, realizando en cada una de ellas una ficha bibliográfica⁶⁹ y otra paralela en las que se han recopilado los datos de interés para el estudio de estas obras.

A nivel metodológico hay que tener en cuenta el modo de contabilización de los viajeros. Considerando que un buen número de viajeros visitaron en más de una ocasión nuestro país y otros lo hicieron una sola vez (aunque su estancia pudo durar varios años) el cómputo de las estancias se ha realizado teniendo en cuenta el número total que había en un año en Andalucía, independientemente de si alguno de ellos había llegado a nuestras tierras un año antes, o había pasado por ellas, por primera vez, hacía una década. Se ha optado por esta fórmula, pues de haber contabilizado exclusivamente el número de viajeros, y no su estancia en un determinado momento, se habría falseado la cantidad de personas que recorrieron nuestro país. De ahí, que hablemos de *presencia* en lugar de número de viajeros.

A lo largo de los primeros diez años del siglo XIX, (Figura.-1) la presencia de extranjeros en nuestro país se incrementó notablemente, pasando de dos estancias en 1800 a un total de 23 en 1809. Los datos de inicio de siglo confirman ese desinterés que hasta el momento había experimentado nuestro país, apartado como destino del Gran Tour. Aún así, encontramos en los años previos a la invasión francesa, a figuras como Robert Semple ó James Cavanagh Murphy y su obra "*The arabian antiquities of Spain*", volumen que se constituirá como ejemplo a seguir para aquellos que deseen andar nuestros caminos décadas más tarde. El incremento vertiginoso que se produce a finales de esta primera década está obviamente relacionado con la Guerra de Independencia. En estos años, más que de viajeros, aunque de algún modo lo fueran, debemos de hablar de diplomáticos como Lord Henry Holland y su mujer, Lady Holland, espías y, sobre todo, soldados. Son estos

⁶⁹ Se ha realizado una recopilación de estas fichas en el Apéndice.-6.1 Registro de Viajeros Anglosajones.

últimos son los más numerosos, y los que, por motivos relacionados con el propio desarrollo de la guerra, tienen recorridos mucho más amplios. En la segunda década, el número de personas irá decayendo progresivamente, pasando de 11 en 1810 a 10 en 1814, desplomándose a partir de 1815 con un total de 3; como consecuencia natural del fin de la contienda. Esta tendencia a la baja es resultado de la poca predisposición a viajar por un país asolado, con caminos inseguros, ciudades derruidas y tierras yermas y faltas de alimento. Observamos un pronunciado repunte en 1823, fecha en la que nos visitan un total de 16 extranjeros, la mayoría de nacionalidad francesa, que llegaron a la península como parte integrante de los Cien Mil Hijos de San Luis (como es el caso del francés Raymond Faure, que se desplazó por Andalucía en calidad de médico de campaña). Las cifras vuelven a descender hasta finales de ésta década, y a inicios de la siguiente cuando se produce un aumento progresivo, especialmente en los años 1827 y 1829, y que se mantuvo hasta 1836, cuando vemos el mayor crecimiento en estas dos décadas, con un total de 16 viajeros.

Los motivos que impulsan la presencia de estos hombres y mujeres, no tienen que ver, esta vez, con campañas militares (aunque la sublevación de Riego despertó de nuevo el interés por lo español) sino con el auge del espíritu romántico, que empujará hacia nuestras tierras a personajes como Washington Irving, David Wilkie, Owen Jones, Charles Rochfort Scott, Cecilia Böhl de Faber, Samuel Edward Cook Widdrington o Alexander Slidell-McKenzie.

Esta tendencia continuará a lo largo de la década de los 40 e inicios de la década de los 50, cuando su presencia experimentará una drástica caída, pese al aumento de seguridad en los caminos gracias a la creación de la Guardia Civil en 1844. Sólo se verá cierta recuperación a mediados de los años 60, fecha en la que se producirá un aumento exponencial de los viajeros⁷⁰.

⁷⁰ Esta situación contrasta con lo sugerido por José Alberich. ALBERICH, J. *Del Támesis al Guadalquivir: Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del s.XIX*. Sevilla: universidad de Sevilla, 2000. p.42: *“sin poseer datos seguros, me inclino a creer que el número de libros de viaje sobre España disminuyó considerablemente en la segunda mitad de siglo, al mismo tiempo que el turismo aumentaba sin cesar. España había dejado de ser tierra incógnita y el escribir sobre ella con la esperanza de encontrar lectores resultaba cada vez más arduo”*. Los datos recopilados confirman la opinión de Alberich sobre la llegada masiva de turistas en la segunda mitad de siglo, sin embargo, estos mismos datos refutan la opinión sobre la disminución de ediciones, ya que 1883 el año con mayor número de ellas, con un total de 8 en todo el siglo

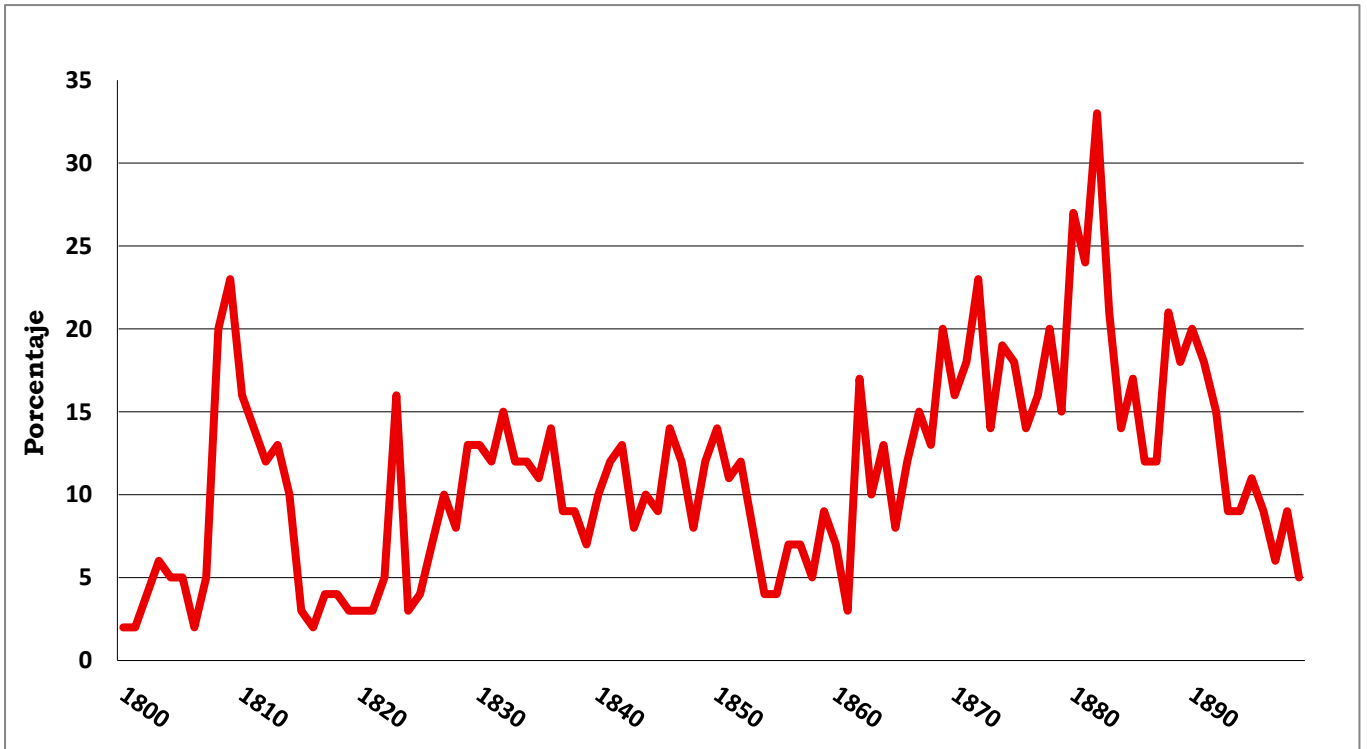


Figura.- 1. Presencia de viajeros en Andalucía durante el siglo XIX.

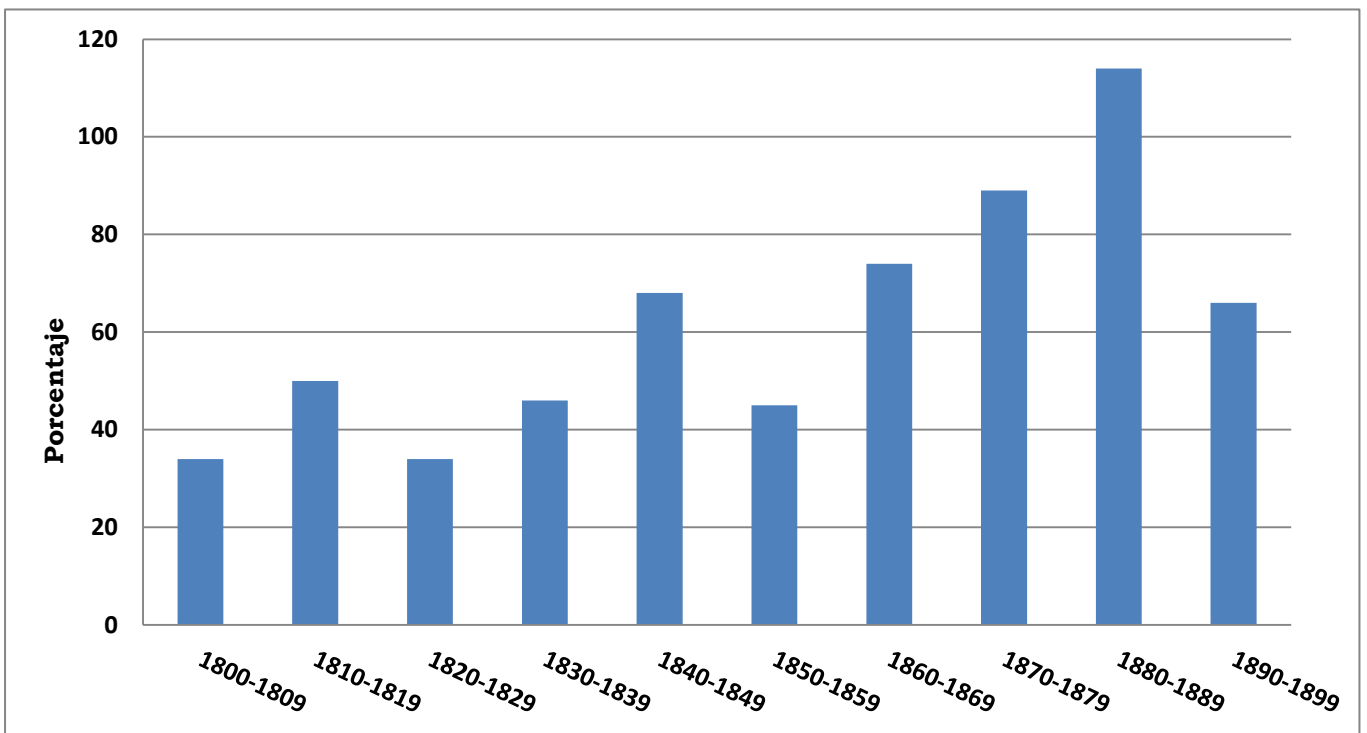


Figura.- 2. Viajeros no-anglosajones: Presencia durante el s.XIX.

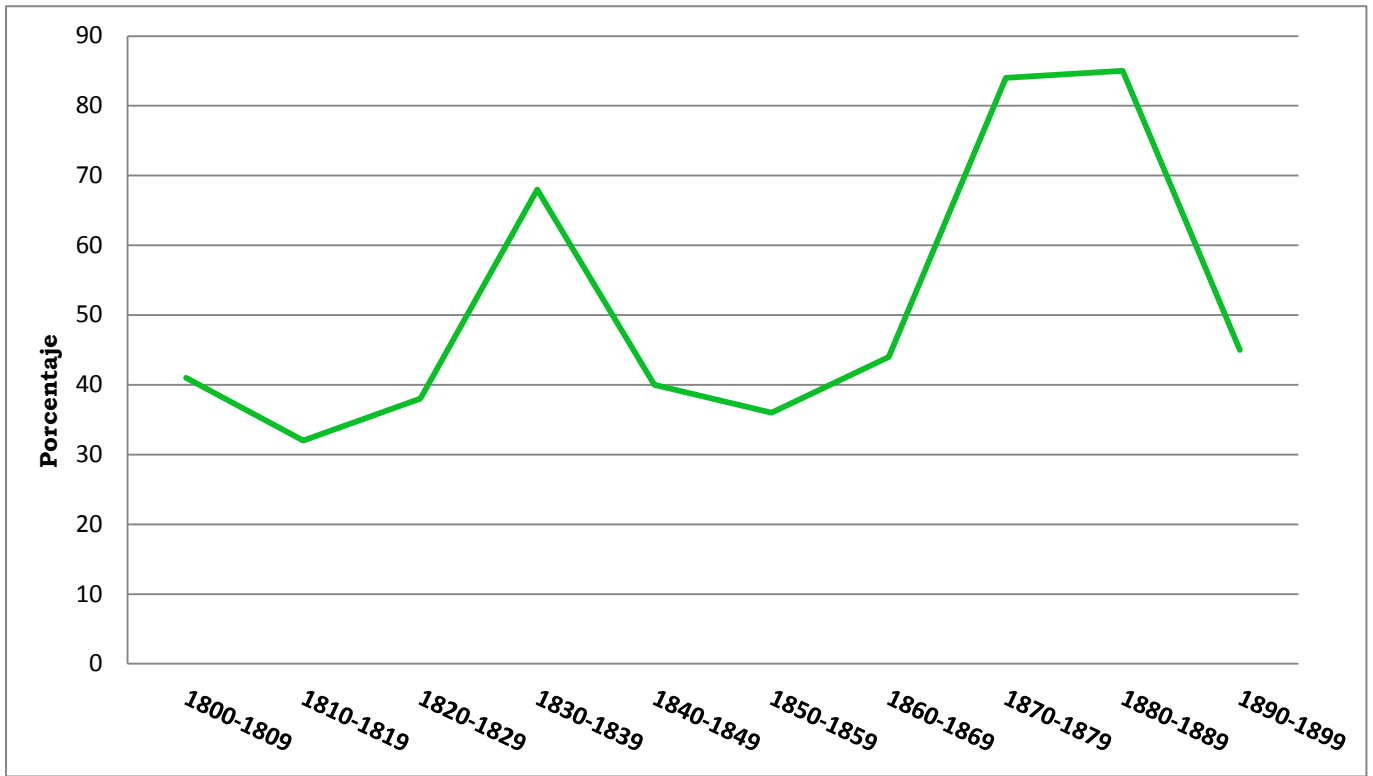


Figura.- 3. Viajeros anglosajones: Presencia durante el siglo XIX.

Algunas de las causas de este crecimiento son la inauguración del Canal de Suez en 1864 ó el fin de la Guerra de Secesión norteamericana en 1865, que junto con la mejora de las comunicaciones durante el reinado de Isabel II y la generalización del motor a vapor en los navíos, permitirá a los americanos sumarse a moda viajera que invadía Europa.

La década de los 70, será una continuación (pese a la Revolución Gloriosa en 1868 y la crisis económica del año 73) de esta tendencia, cuyo punto álgido se encontrará, en la década siguiente, en 1882, con un total de 33 viajeros en suelo andaluz. El motivo de este aumento progresivo se encuentra tanto en el desarrollo de Andalucía como en los propios países de origen de los viajeros, cuya industrialización, que había eclosionado a mediados de los años 60, se había desarrollado a la misma vez que la progresiva presencia de sus ciudadanos en nuestra tierra. Junto a esto, es notable señalar que entre 1854 y 1900 se construyeron la mayor parte de las líneas férreas en Andalucía, lo que facilitó la comodidad en el desplazamiento.

A partir de 1882 la representación de viajeros, va disminuyendo progresivamente, a excepción de 1888, donde se observa un repunte, relacionado con la Exposición Universal que se celebró en Barcelona y la Exposición 1892, que coincide con el aniversario del Descubrimiento de América y los actos que en aquel año se celebraron, con gran presencia de ciudadanos iberoamericanos. En esta última década, se produce un considerable aumento de los viajeros españoles por tierras andaluzas, reflejo de la angustia de los intelectuales por el declive económico que se dio a finales de siglo, culminando en el Desastre del 98.

Si centramos nuestra atención en la sección que hemos denominado no-anglosajones (Figura.-2), formada por 393 registros desglosados del total, veremos que los patrones de comportamiento en las dos primeras décadas del siglo XIX son extremadamente similares a las que analizamos en el gráfico anterior. El siglo comienza con la presencia de 1 viajero por año, hasta 1808, cuando el número aumenta hasta 13, superando, como veremos a continuación, la presencia de autores anglosajones en ese mismo año. Estas cifras se mantienen hasta caer nuevamente en 1815 debido al fin conflicto bélico. La presencia de viajeros no anglosajones permanece baja hasta la llegada de 1823, tal y como sucedió en la gráfica anterior. Su número es

exactamente el doble que el grupo anglosajón, debido a la masiva presencia de ciudadanos franceses, quienes conformaban el grueso de las tropas encabezadas por el Duque de Angulema.

Después de esta fecha, al igual que en la Figura.-1, comienza una tendencia a la baja, que asciende en los años 30, y que alcanzará su cota más alta en 1846, con un total de 10 viajeros. En la década de 1850, se producirá un ligero descenso respecto a la década anterior, remontando a partir de 1862, año en el que las cifras son muy similares a las anteriores, evolucionando y aumentando progresivamente hasta el momento de mayor auge en 1880, con un total de 18 viajeros, de los 27 que suponen llegan en esa década. Es significativo el cambio en la dinámica que se produce en la llegada de viajeros a partir de 1878, fecha que coincide con la Exposición Universal de París, donde España tuvo representación. Esto pudo animar a los ciudadanos franceses, y a todos aquellos que acudieran a ella, a emprender el viaje.

Debemos considerar como factor que favorece este aumento la paz entre Inglaterra y Francia, quienes permanecen neutrales a las guerras que se desarrollan en el continente (entre Austria y Prusia e Italia y Austria). Este periodo de paz entre las dos naciones, junto al desarrollo económico e industrial y el afianzamiento y expansión de la burguesía, son las causas principales para el ya citado aumento. Al igual que ocurriera en la primera gráfica, a partir de la segunda mitad de la década de los 90 se producirá una caída relevante de la presencia de viajeros no-anglosajones, pasando de los 9 que se contabilizan en 1895 a los 3 que constan en 1899.

Si comparamos los datos de la Figura.-3, los viajeros angloparlantes, con los obtenidos en las Figuras.- 1 y 2, veremos que existe un patrón de conducta ligeramente diferente. A lo largo de la primera década del siglo XIX, los viajeros anglosajones componen más de la mitad del total, con una media de 4,1 viajeros por año frente al 3,4 que suponen los no anglosajones. El pico más importante en esta primera década, es, naturalmente, el período que abarca la Guerra de Independencia, siendo 1809 el año con mayor incidencia. Para encontrarnos una cifra de similar valor, deben pasar veinte años, cuando en 1829 encontremos un total de 8 viajeros anglosajones. Este descenso forma parte del proceso natural de recuperación de un país, Reino Unido, que se recobraba poco a poco de los años de bloqueo continental, y cuyos hombres

acababan de volver de una nación que sólo les había proporcionado sangre y miserias. Entre estas dos fechas, el comportamiento de los datos es muy similar al que ya hemos visto con anterioridad, con la excepción de lo que nos aporta 1823. Los anglosajones no participaron en la incursión reclamada por Fernando VII; por lo que su presencia en este período es tres veces menor que la que presentan los viajeros de otras nacionalidades.

En la década de los 30 el comportamiento es similar al que afecta al otro grupo. Es en este período nos visitan los personajes más reconocidos del viaje romántico, además de los ya citados Washington Irving, Owen Jones y David Wilkie, encontramos al ilustre Richard Ford, el matrimonio Cushing, John Frederick Lewis, David Roberts o Henry Inglis entre otros. Esta tendencia se mantiene a lo largo de la década de los 40, comenzando a cambiar en los primeros años de los 50, que registrarán entre 1853 y 1858 una media de dos viajeros por año. Este progresivo aumento coincide con la *Great Exhibition* de 1851, donde se presentó en el interior del *Crystal Palace* una réplica del Patio de los Leones, la cual se convirtió en la mayor atracción de la exhibición. Tal fue su popularidad, y la de su posterior reconstrucción en Sydenham, que su autor parcial, Owen Jones, y su tratado⁷¹ sobre la Alhambra, serían referencia constante para numerosos viajeros⁷².

El número de viajeros vuelve a incrementarse de manera vertiginosa a lo largo de los 60, llegando a alcanzar hasta 13 de ellos en 1872. Como dijimos anteriormente, este despegue tiene una íntima relación con el fin de la Guerra de Secesión, tal y como nos los revelan las mismas cifras. De un total de 79 viajeros de nacionalidad estadounidense en esta centuria, el 59'49 % de ellos visitaron Andalucía después de 1865. En 1872 Thomas Cook, empresario de viajes británico, organizó el primer tour turístico a la Península, siguiendo las huellas de los viajeros románticos, a través de Sierra Morena, Sevilla, Córdoba y Granada. Esta incursión comercial supone la culminación del proceso de evolución que se originó a principios de siglo, cuando el soldado y el aventurero dieron paso al viajero romántico, quien finalmente derivó en la

⁷¹ Sobre este tratado y su traducción al español es indispensable la obra de Juan Calatrava y José Titos CALATRAVA, J. ; TITO, J., Jones, O. El Patio Alhambra en el Crystal Palace. Con estudios introductorios de Juan Calatrava y José Tito. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2010.

⁷² Es citado, entre otros, por John Leycester Adolphus (1856), A.C. Andros(1859), Henry Blackburn (1864) ó Mathilda Barbara Betham-Edwards (1866)

figura del turista⁷³. Aunque había surgido hacía algunas décadas, con esta empresa, el turismo se configura finalmente tal y como hoy lo conocemos. No olvidemos que, el mito de Andalucía, fue ante todo una creación de la burguesía (al igual que la idea de Italia lo fue de la aristocracia) y parece natural que la divulgación de esta imagen repleta de majas y bandoleros, sea explotada (en su sentido más lucrativo) por los propios burgueses.

Todo lo relacionado con Andalucía gozó, durante estas fechas, de gran popularidad, motivo por el cual las cifras se mantienen, como podemos ver en la gráfica desde mediados de los 60 hasta principios de los 80, experimentándose un ligero y continuado aumento, cuyo punto culminante se sitúa en 1882, con un total de 19 viajeros. A partir de ese momento, la presencia de anglosajones en Andalucía descenderá con la misma celeridad que se produjo su crecida, llegando a registrarse solamente dos visitas en el año 1899.

⁷³ Tras la aparición del turista, surge una la figura del *turista imaginario*, quien a través de relatos de viajes, fotografías, replicas de monumentos y la recreación de ambientes exóticos, suplanta a la propia experiencia de viajar.

2.3. El Destino.

La mayoría de los viajes se caracteriza por tener un recorrido amplio, englobando prácticamente la totalidad de la comunidad. La estancia en cada uno de los puntos del viaje varía en función del viajero y la época, abarcando desde la sola mención de la localidad hasta la estancia de días o semanas. Los diversos itinerarios se trazan según las preferencias personales, objetivos del viaje o ventajas de los sistemas de comunicación del momento. A continuación analizaremos los porcentajes de visitas que se realizaron a lo largo del siglo en las ocho provincias. Aunque Gibraltar era ya territorio británico, hemos optado por incluirlo en nuestro análisis como un área con entidad propia. El principal motivo para esta decisión nos lo han dado los propios viajeros, quienes aunque conscientes de pisar suelo británico, se referían a esta zona como una parte más del territorio español, en lo que se refiere a costumbres, arquitectura, paisajes...

Como muestra la Figura.-4, a lo largo del siglo XIX, la presencia en la provincia de Huelva supone un 1,7 %, lo que la convierte en la provincia menos visitada, seguida de Almería con un 3,2%, (como veremos más adelante, la estancia en Huelva y Almería se desarrollará primordialmente a finales del siglo XIX). Con casi el doble de incidencia encontramos a Jaén con un 6,1%, que si bien no suele tener visitas prolongadas, era uno de los tres principales puntos de acceso a territorio andaluz, junto con Gibraltar que registra un 9,9%. En el siguiente tramo, la diferencia entre provincias se reduce considerablemente. Málaga, tercer punto de entrada a Andalucía, con un 13,2 % se sitúa por detrás de Córdoba con un 14,3%. Cádiz se convierte en la tercera más visitada al sostener el 15,3% del total, mientras que Granada ocupa el segundo lugar con un 17,4%. Finalmente, es Sevilla la que obtiene el mayor número de visitas con un 18,8 % del total. El 0'2% restante lo ocupan

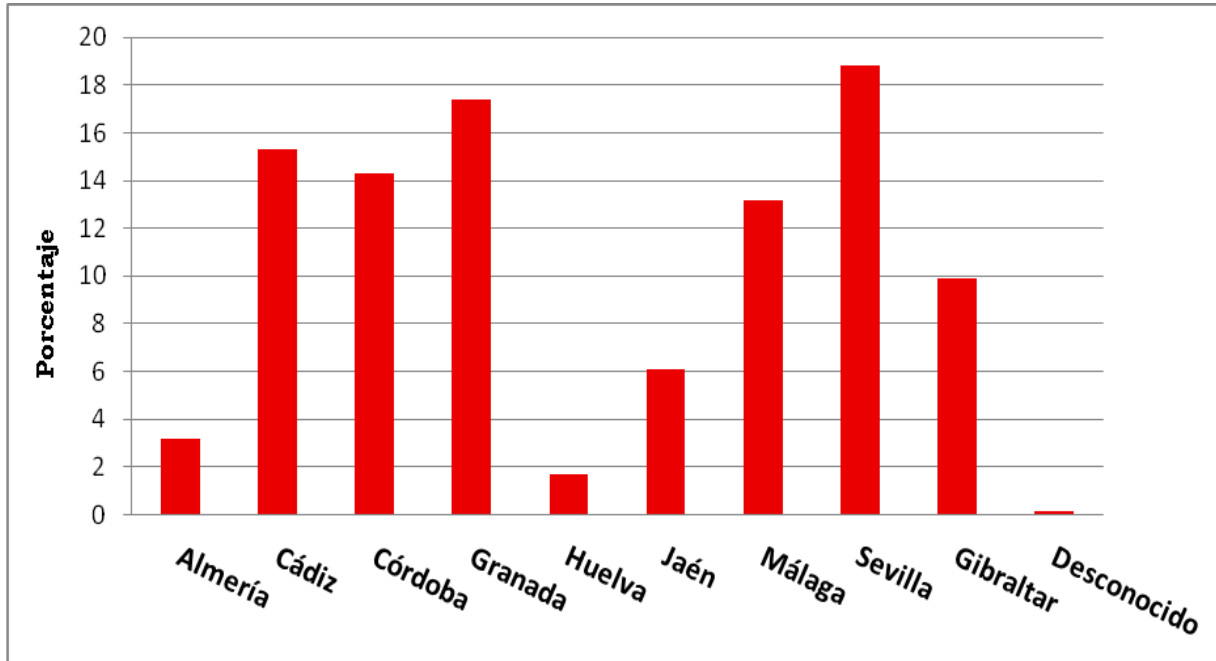


Figura.- 4. Porcentaje de visitas por provincia.

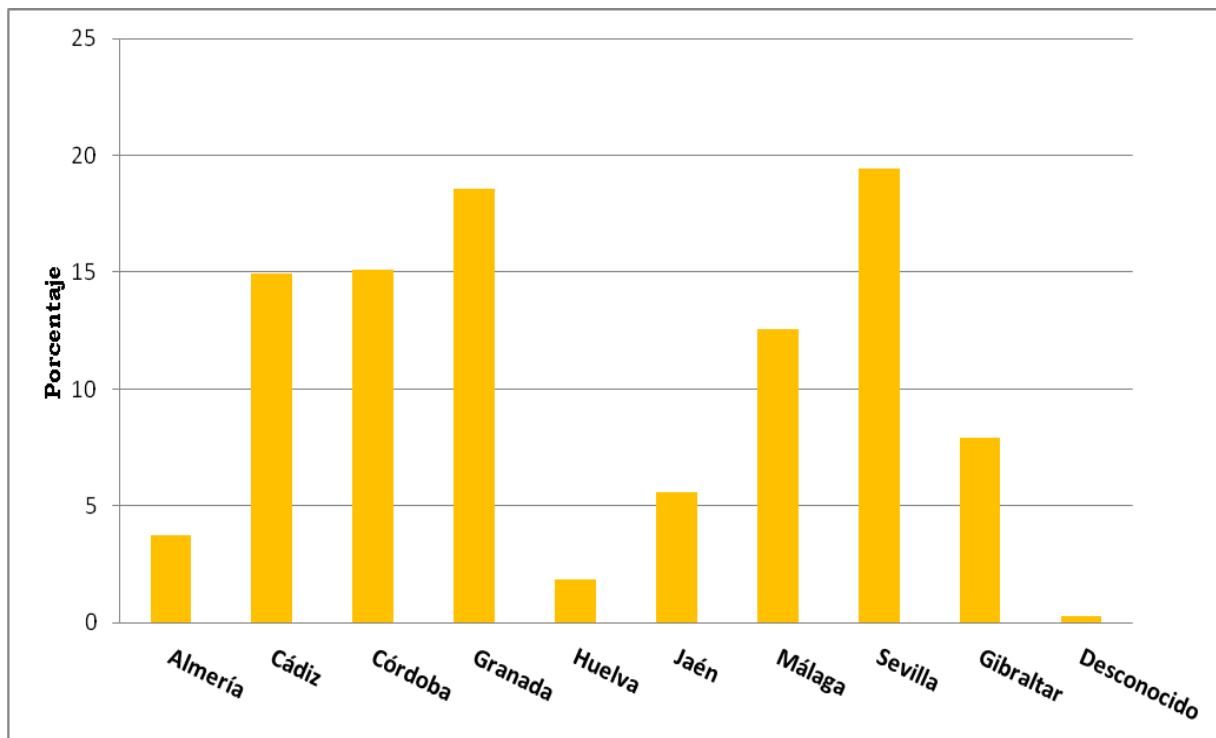


Figura.- 5. Viajeros no-anglosajones: Porcentaje de visitas por provincia.

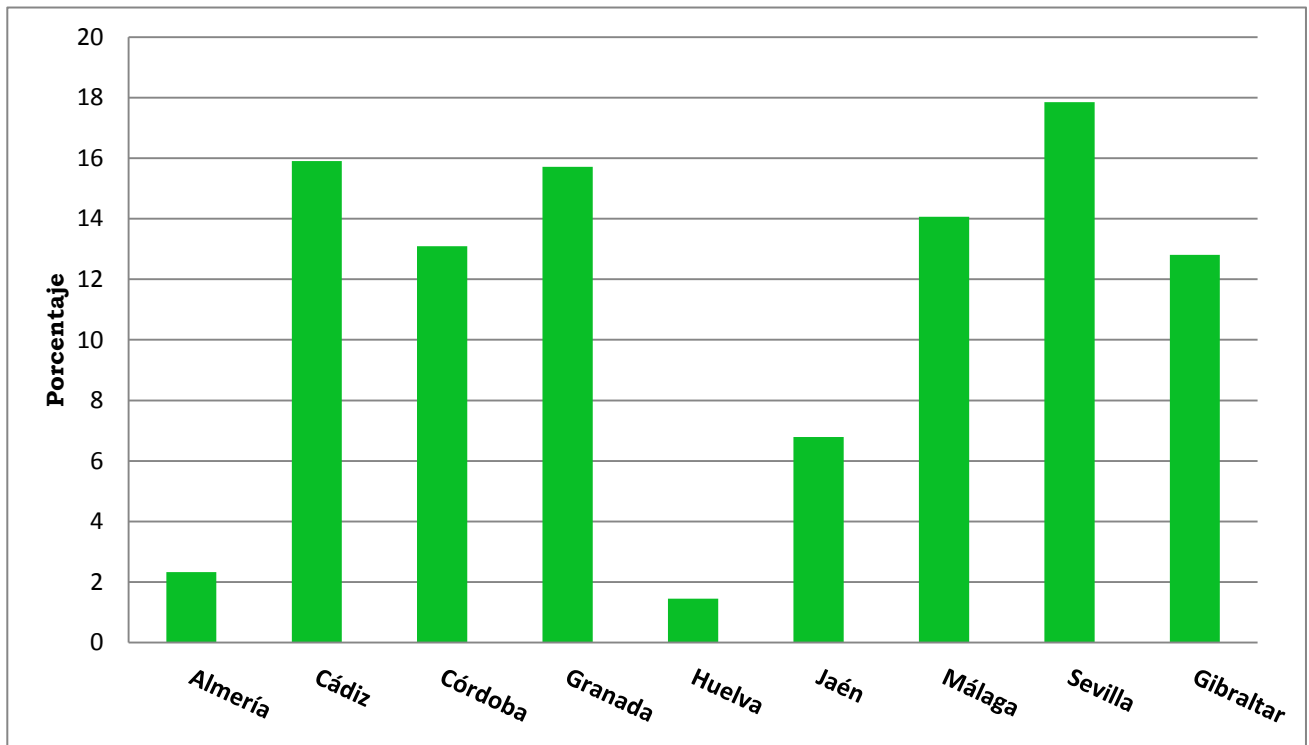


Figura.- 6. Viajeros anglosajones: Porcentaje de visitas por provincia.

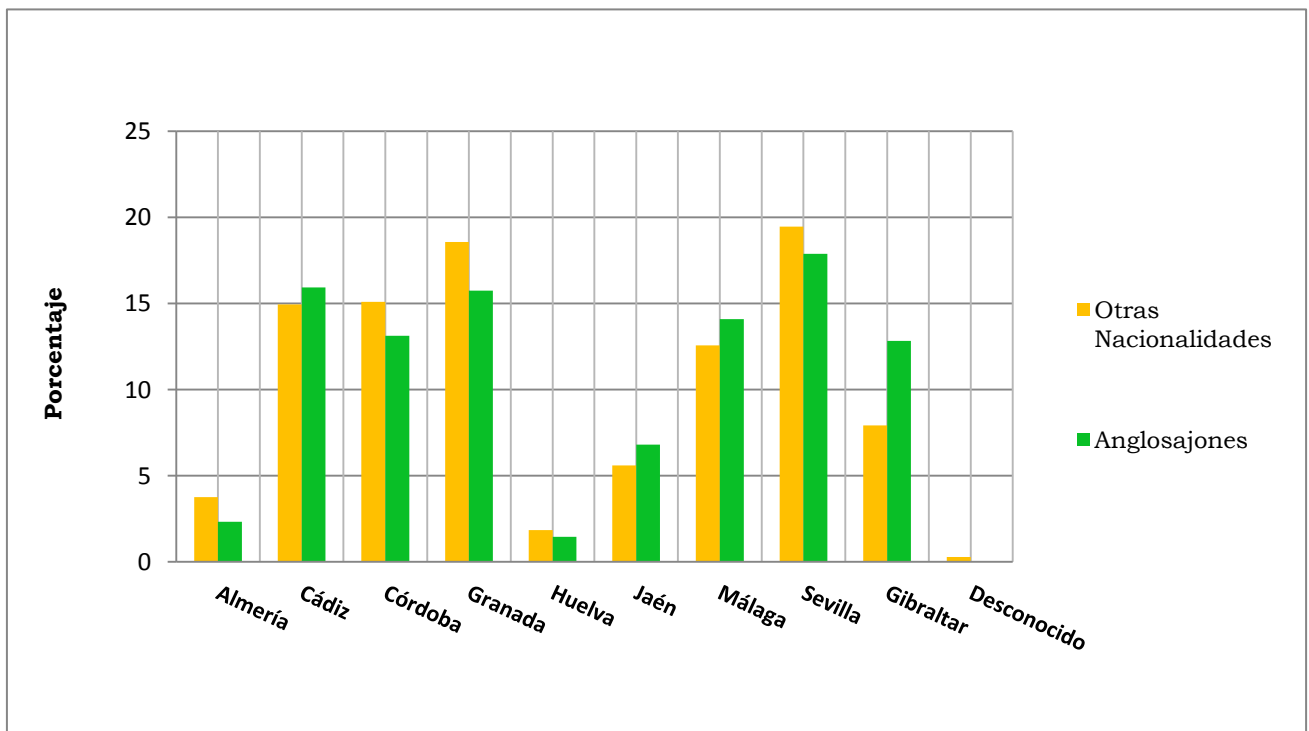


Figura.- 7. Comparativa del porcentaje de visitas por provincia en el siglo XIX entre los grupos no-anglosajón y anglosajón.

las rutas con recorrido desconocido. Se ha constatado que estos viajeros viajaron por Andalucía, pero o bien en ningún momento se precisa el recorrido exacto de los mismos o desconocemos el idioma en el que están escritos.

Si analizamos la incidencia de viajeros no-anglosajones en cada una de las provincias (Figura.-5), comprobaremos que siguen unos patrones muy similares a los de la Figura.-4, aunque con ligeras variantes. La estancia en Huelva representa el 1,8 % del total, superando por un 0,1 el porcentaje de la anterior gráfica, fenómeno similar al que ocurre Almería, que representa el 3,8%, superando por 0,6 puntos el porcentaje establecido con anterioridad. Jaén es visitado por un 5,6 % frente al 6,3% que vimos en la Figura.-4. El paso por Gibraltar baja hasta dos puntos, situándose en un 7,9%. La provincia de Málaga no se separa demasiado del balance general en cuanto a las visitas, obteniendo un 12,6 %. Es en la cuarta y tercera posición donde las preferencias del grupo denominado no-anglosajones varía. En el cuarto puesto de las provincias más visitadas se encuentra Cádiz, posición que en la anterior gráfica ocupaba Córdoba. La provincia gaditana obtiene el 14,9 %, frente al 15,3% de la figura anterior. El tercer puesto es ocupado por Córdoba, con un 15,1 % lo que supone una variación de 0,8 por encima de la Figura.-4. Los dos últimos puestos coinciden con la anterior gráfica, si bien el porcentaje es ligeramente superior al establecido en ésta. Granada, en segundo lugar, obtiene un 18,6 % frente al 17,4 % de la Figura.-4, mientras que Sevilla con un 19,5 % supera en 0,7 puntos el porcentaje anterior.

Al observar la Figura.-6, que plasma la presencia de viajeros anglosajones en Andalucía, vemos que Huelva y Almería con un 1,5 % y 2,3 % respectivamente, siguen en los últimos puestos como provincias menos visitadas. La diferencia entre estos porcentajes y los descritos en la Figura.-4 es especialmente llamativa en el caso de la provincia de Almería, que tiene un 0,9 % de diferencia respecto a la primera gráfica de este apartado. La provincia de Jaén registra mayor número de incidencias con un 6,8% mientras que Gibraltar con un 12,8 % supera por casi tres puntos a lo establecido en la gráfica que agrupa a todo el conjunto de viajeros. Las provincias que son visitadas con mayor frecuencia por los viajeros anglosajones varían sus posiciones respecto al total analizado. En el quinto puesto (que en la Figura.-4 ocupa Málaga) encontramos a la provincia de Córdoba, con un 13,1 %, 0,9 puntos superior a lo establecido para esa región en la gráfica que representa el

total de viajeros. En cuarto lugar, con un 14,1 %, aparece Málaga. En tercer lugar 15,7 % Granada y en segundo Cádiz con un 15,9 %. La diferencia de estas dos provincias con respecto a los datos arrojados por la Figura.-4 es de 0,6 % para Cádiz y un 1,7% para Granada. La provincia que ocupa el primer lugar en ambas es Sevilla, con un 17,9 % de presencia de viajeros anglosajones.

En la Figura.-7 se ha realizado una comparativa de los resultados obtenidos en las Figuras.- 6 y 5. Si analizamos los resultados que nos muestra, comprobamos que salvo Sevilla, para ambos grupos la provincia más visitada, el resto de las zonas muestras diferencias relativamente marcadas. Comenzando por aquellas áreas de nuestra comunidad menos visitada, vemos que Huelva, sigue siendo la que ocupa el octavo puesto. Con 0,3 puntos de diferencia entre ambos porcentajes, estamos ante una divergencia escasamente notable, especialmente si la comparamos con el resto de las cifras. Continuando con la tendencia de las gráficas anteriores encontramos la provincia de Almería, con una discrepancia de 1,5 puntos entre ambos grupos; seguida de Jaén, con 1,2 puntos de mayor presencia anglosajona. Esto es debido a que un elevado porcentaje de los viajeros no-anglosajones accedían a tierras andaluzas a través del paso de Despeñaperros, mientras que los anglosajones solían hacerlo a través de los puertos de Cádiz, Málaga o Gibraltar. Así se desprenden en las cifras de presencia en Gibraltar, con un 7,9 % de presencia no anglosajona y un 12,8 % de visitas de población angloparlante, lo que suponen 4,8 puntos de diferencia entre ambos conjuntos.

La provincia de Málaga presenta una variación de 1,5 puntos, siendo los viajeros anglosajones los que más presencia tienen en tierras malagueñas, dado que, como apuntábamos anteriormente, no solamente era uno de los principales puntos de entrada, sino que desde principios de siglo albergó una comunidad de ciudadanos británicos estable, lo que pudo acrecentar la presencia de otros conciudadanos. Las visitas de los viajeros no anglosajones a Córdoba son 2 puntos superiores a las realizadas por el grupo anglófono, mientras que en la provincia de Cádiz se desarrolla el fenómeno contrario, con una diferencia de 1 punto entre ambos porcentajes. Granada muestra una acentuada oposición entre los dos grupos, siendo los viajeros no-anglosajones los que superan por casi 3 puntos a los angloparlantes. Por último, Sevilla, la

provincia más visitada por ambas secciones, muestra una variación de apenas 1,6 puntos.

Consideradas las diferencias entre ambos grupos, pasaremos ahora a analizar la presencia del grupo anglosajón en cada una de las diferentes provincias y Gibraltar, así como las variaciones que se produjeron a lo largo del siglo. La Figura.-8 plasma el índice de presencia de estos viajeros en tierras almerienses. Como podemos observar la tasa de visitas es bastante baja (dato que ya aparecía en los anteriores análisis) y la variación a lo largo del tiempo es relativamente homogénea a excepción del período comprendido entre 1830 y 1849 donde se aprecia un aumento considerable. De los 24 viajeros que visitaron tierras almerienses 10 de ellos lo hicieron en estas dos décadas (cuatro estadounidenses y seis británicos). Este aumento en las décadas de los 30 y 40 coincide con la elevación mostrada anteriormente.

La provincia de Córdoba, Figura.-10, comienza el siglo con una importante presencia de viajeros anglosajones que caerá de forma drástica con la llegada de la Guerra de Independencia. Experimentará un aumento gradual hasta la década de 1830, siguiendo los patrones habituales. Sin embargo, en el caso de Córdoba, es notable como la presencia de los viajeros no cae drásticamente después de un periodo de bonanza, sino que se mantiene, aumentando de forma perceptible, década tras década, hasta llegar a su apogeo a partir de 1880, para caer, en los años finales del siglo XIX. Este comportamiento está ligado a la historia de la propia Mezquita-Catedral, lugar de mayor interés para los anglófonos. Córdoba no fue destino prioritario, pero la progresiva restauración de la Mezquita fue de la mano de las primeras visitas de nuestros protagonistas, quienes, al dejar sus impresiones plasmadas en sus diarios de viaje, animaron a sus conciudadanos a realizar estancias más o menos prolongadas en esta ciudad. Las primeras intervenciones se realizaron entre 1815 y 1819, como podemos apreciar en la gráfica la presencia de viajeros entre 1820 y 1829 aumentó 7,8 puntos con respecto a la década anterior. La crecida que se produjo en las décadas que siguieron a 1850 coincide con las restauraciones progresivas que se fueron realizando en el monumento, siendo la de mayor envergadura la que se cometió entre 1868 y 1872. Otro factor que podemos considerar decisivo para la llegada de viajeros fue la declaración de Monumento Nacional en 1882, hecho que coincide con la década de mayor auge en la provincia.

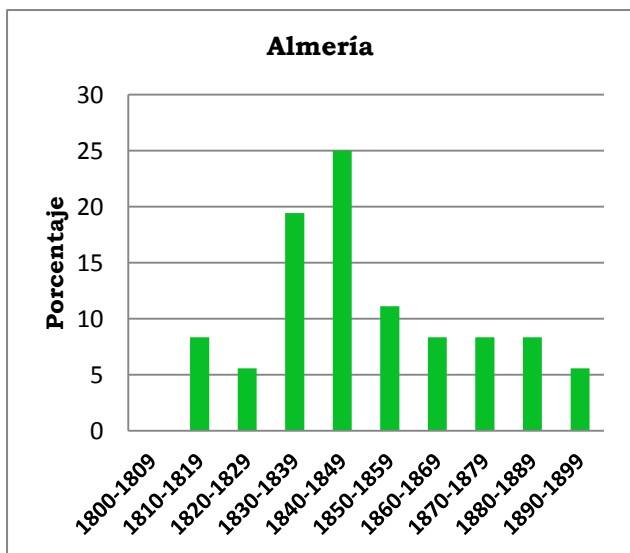


Figura.- 8 Porcentaje de viajeros en la provincia de Almería.

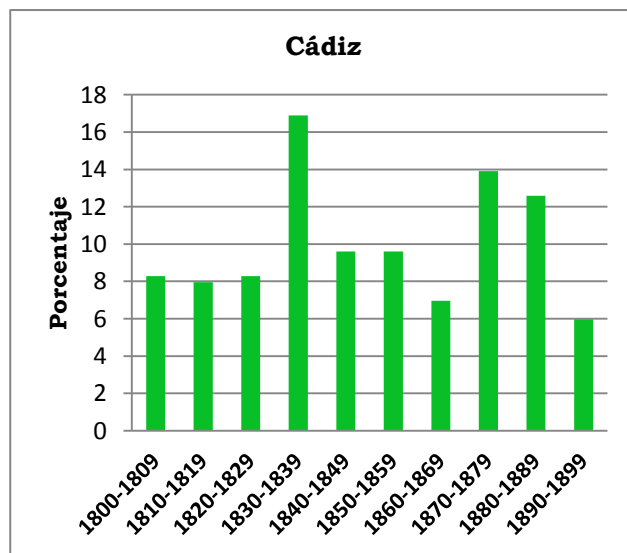


Figura.- 9 Porcentaje de viajeros en la provincia de Cádiz.

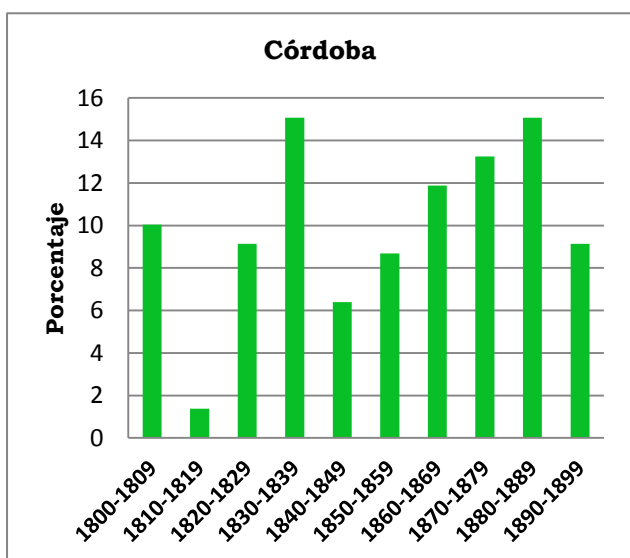


Figura.- 10 Porcentaje de viajeros en la provincia de Córdoba.

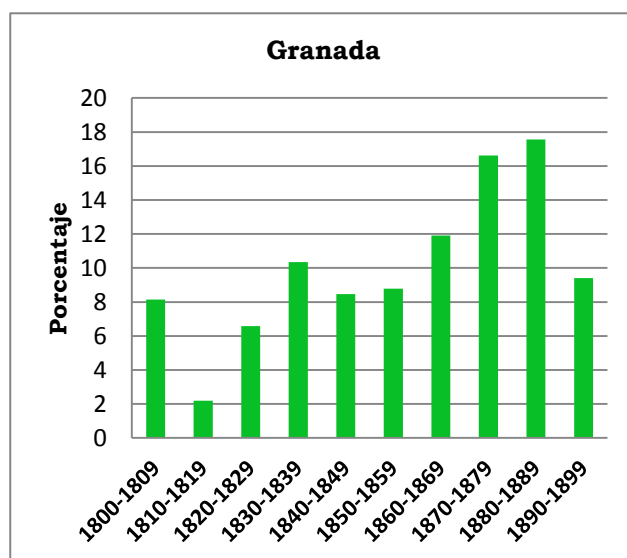


Figura.- 11 Porcentaje de viajeros en la provincia de Granada.

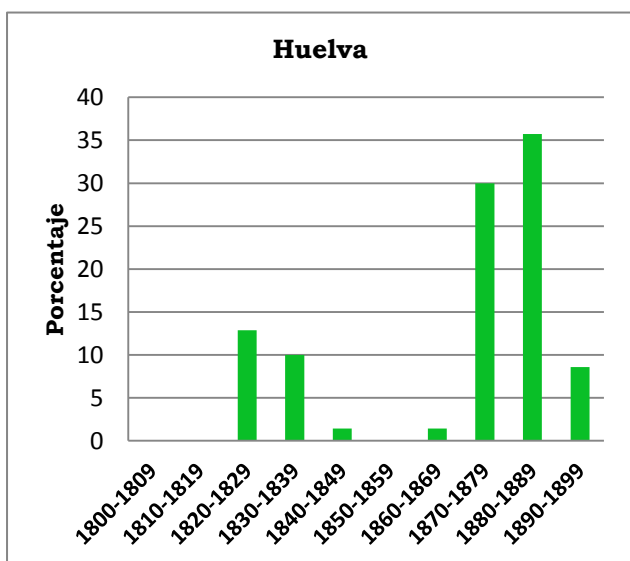


Figura.- 12 Porcentaje de viajeros en la provincia de Huelva.

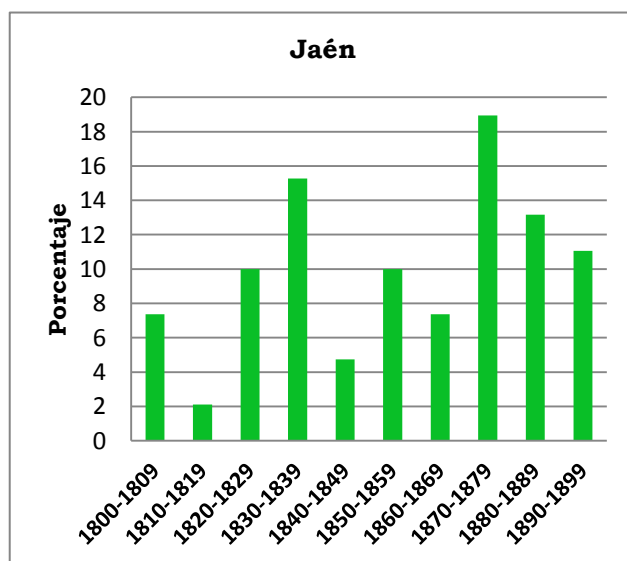


Figura.- 13 Porcentaje de viajeros en la provincia de Jaén.

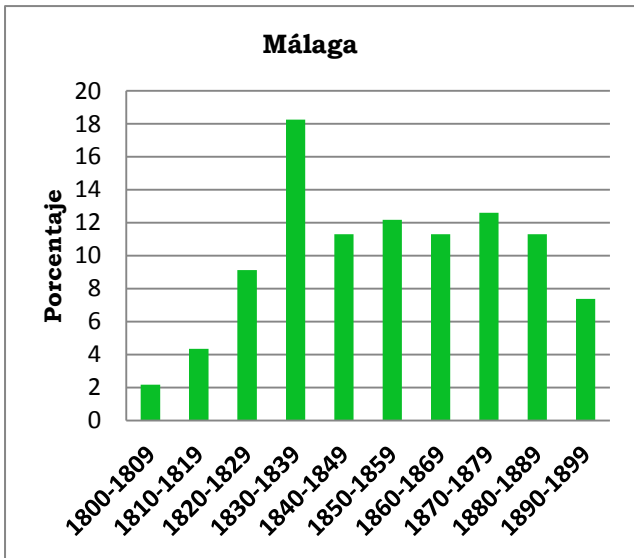


Figura.- 14 Porcentaje de viajeros en la provincia de Málaga.

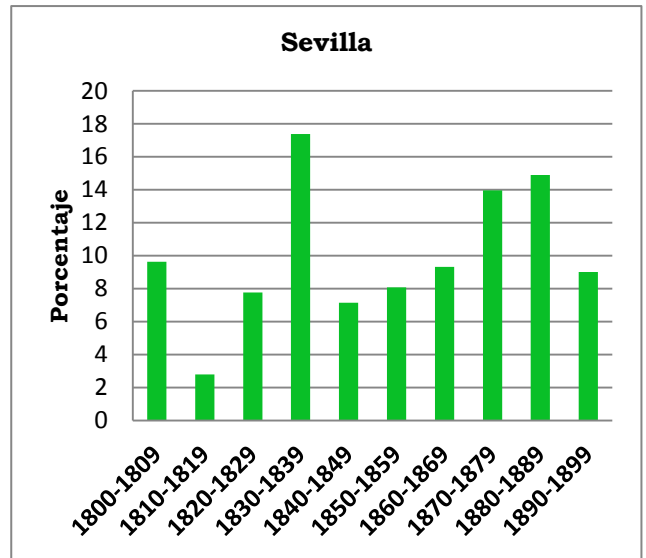


Figura.- 15 Porcentaje de viajeros en la provincia de Sevilla.

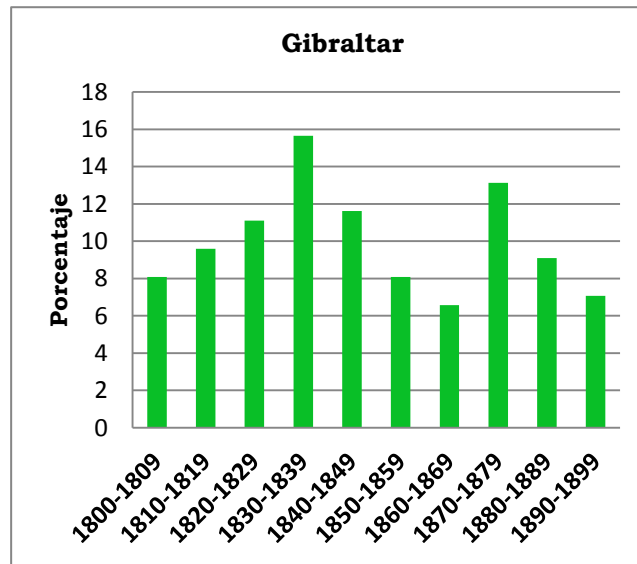


Figura.-16 Porcentaje de viajeros en Gibraltar.

La Figura.-11 refleja los datos correspondientes a la provincia de Granada. De los 648 viajeros que hemos analizado, 165 pasaron por la provincia y aunque algunos de ellos decidieron visitar las Alpujarras o la costa granadina, la gran mayoría opta por dirigirse a la capital. La tendencia que muestran es bastante homogénea, señal de que la capital fue uno de los destinos preferidos desde comienzos de siglo, destacando el período de los años 70 y 80, con un 34 % de las visitas realizadas. La Alhambra fue lugar de culto desde fechas tempranas, así lo demuestra la llegada de James Cavanagh Murphy en 1802, quien enviado por el Barón de Bristol, la recorre para realizar dibujos y reproducciones del monumento nazarí. Casos como el de William Jacob que viaja por placer en 1811 en mitad de la contienda napoleónica o el de Lord Andrew Thomas Blayney, quien destinado en Gibraltar en 1814, atraviesa Andalucía para visitar Granada, demuestran que el interés que despierta la Alhambra en todo tipo de viajeros y las diferentes circunstancias que los trajeron a la Península. Como estamos viendo, y al contrario que en el caso cordobés, las restauraciones que se realizaron en el palacio nazarí no fueron un hecho decisivo para el aumento de ciudadanos anglosajones, aunque sí lo fue la visita de Washington Irving y la publicación de los Cuentos de la Alhambra (1832). Curiosamente fue el éxito de esta obra lo que aceleró las primeras restauraciones en la Alhambra, especialmente tempranas si las comparamos con otros edificios. El período que ocupó la mayor parte de éstas estuvo comprendido entre 1842 y 1890, fechas que coinciden con el aumento paulatino de número de visitantes.

La Figura.-12, muestra la ausencia de viajeros anglófonos en la provincia de Huelva durante las dos primeras décadas, con un ligero aumento a lo largo de los años 20 y 30. A lo largo de las siguientes tres décadas la provincia es ignorada por los viajeros anglosajones, confirmándose así lo analizado en las Figuras 4 y 6, mientras que en la década de los 70 y 80 se experimenta una drástica subida, de una media de 34 puntos de diferencia respecto a los anteriores períodos, motivada por la expansión general que experimenta el fenómeno viajero en toda Andalucía. La provincia de Jaén, Figura.-13, como paso natural a Andalucía, muestra unos valores muy superiores a los de las provincias con menos presencia; mostrando una evolución afín a lo establecido en la Figura.- 6. Pese a este devenir paralelo, la década de los 80 muestra una tendencia a la baja, con 5,8 puntos de

diferencia respecto a años anteriores. Un fenómeno similar ocurre en la Figura.- 14, que nos muestra la evolución en territorio malagueño. En la provincia advierte una presencia relativamente homogénea a lo largo de un siglo, si exceptuamos el período que transcurre entre 1830 y 1839, donde se produce un incremento sustancial, de 9,1 puntos de diferencia con la década anterior y 7,1 con la que le sucede. Málaga experimentó un crecimiento importante a lo largo de los primeros años del reinado isabelino, tras este período, comenzó un declive que se mantuvo con una media de 11,3 por década, con un escaso repunte en los años 70, de apenas 1,3 puntos superiores respecto a la media indicada.

La Figura.- 15 revela el paso de los viajeros de habla inglesa por la provincia de Sevilla, la más visitada entre los nueve territorios analizados. Algunas de las razones para esta indudable superioridad son la fama como ciudad histórica, ser ciudad de origen Don Juan Tenorio o Fígaro (personajes literarios al que pocos viajeros no hacían referencia), monumentos y urbanismo que encajaban a la perfección con la creciente maurofilia que se desarrollaba en el mundo anglosajón (especialmente en el Reino Unido) y la figura de Murillo, cuya obra en la capital andaluza se convirtió en un pequeño tour por derecho propio (por no hablar del negocio que supuso para ciertos talleres la realización de copias, y también falsificaciones).

La evolución de la gráfica transcurre de manera análoga a lo establecido en las figuras.- 4 y 6, siendo Sevilla la provincia que más cerca está de los valores medios establecidos en la gráfica 6. Como podemos observar a inicios del siglo XIX se registra en la provincia un aumento de la presencia anglosajona, que decae durante el período de la Guerra de Independencia. Se produce en la década de los 30 un marcado aumento, que supondrá el mayor número de visitas a la provincia, especialmente a la capital, el destino con mayor afluencia, con el 17,3 % del total de las visitas registradas. Las décadas situadas entre 1840 y 1869 tienen un porcentaje medio de 7,8, siendo así 9,5 puntos inferiores a la década que ha mostrado un mayor nivel de afluencia hasta el momento. A partir de 1870, debido a los factores señalados en las gráficas 4 y 6, Sevilla experimenta un nuevo crecimiento, registrando como máxima un porcentaje del 14,9% entre 1880 y 1889, bastante lejos del pico más elevado para esta provincia experimentado a principios de siglo.

La Figura.-16 representa la presencia en el territorio de Gibraltar a lo largo del XIX, siguiendo un patrón muy similar al establecido en la Figura.-9 para la provincia de Cádiz. Las tres primeras décadas dan valores superiores, aunque aproximados, a los que encontramos en el caso gaditano. El crecimiento en estos años hubiera sido mayor de no ser por la declaración de puerto franco de Cádiz, que afectó al tráfico marítimo gibraltareño, y la epidemia de fiebre amarilla que asoló el Peñón en 1828. El período comprendido entre 1830 y 1839 presenta un valor del 15,6%, convirtiéndose en el momento de mayor presencia anglosajona. Como ya comentamos, Gibraltar fue la entrada predilecta de los viajeros de habla inglesa, tanto para los pertenecientes al Imperio Británico (dado que el Peñón ya era su colonia) como para los norteamericanos, cuyos barcos solían zarpar de Nueva York o Boston con destino a Liverpool, y una vez en la ciudad inglesa partían hacia Gibraltar. Al finalizar ésta década, comenzará una tendencia a la baja que sólo repuntará en los 70, con un 13,1%, tras lo cual volverá a descender hasta finalizar el siglo con una presencia del 7%.

2.4. El Viaje como fenómeno social.

Al plantear como establecer una pauta para analizar la nacionalidad de los autores se ha optado por el actual sistema geográfico, ya que los cambios geopolíticos ocurridos a lo largo del siglo XIX dificultan un agrupamiento homogéneo. Así dos viajeros separados por algunas décadas pudieron pertenecer al Imperio de Austria o al Austrohúngaro, o los viajeros nacidos en Argentina pudieron ser considerados españoles o no, en función de si su presencia en España tuvo lugar antes o después de 1811. Se ha establecido la misma pauta a la hora de determinar la nacionalidad del grupo anglosajón, estableciendo que los ciudadanos nacidos en el antiguo Imperio Británico, serán clasificados de acuerdo a su lugar de nacimiento dentro del actual sistema geográfico.

El grupo denominado no-anglosajones, compuesto por 393 viajeros consta de 28 nacionalidades diferentes, tal y como queda reflejado en la Figura.-17. Si observamos la gráfica, vemos que se pueden establecer cuatro grandes grupos, el primero de ellos formado por un total de 9 personas, lo conforman naciones⁷⁴ representadas por un único viajero. En el segundo grupo se encuentran las naciones con una presencia de 2 a 5 individuos por país⁷⁵, mientras que en el tercer grupo se sitúan las naciones cuya presencia se contabiliza entre 6 y 10⁷⁶. El cuarto grupo está formado por las seis nacionalidades que presenta mayor número de viajeros: Rusia, Austria, Italia, Alemania, España y Francia. Si observamos la presencia de estas naciones en Andalucía veremos que la diferencia es sustancial. Tanto Rusia como Austria está representadas por 13 viajeros, mientras que Italia lo hace con 16, una diferencia superior a la del rango establecido en el grupo anterior, aunque no especialmente amplia. Alemania aporta 61 ciudadanos, mientras que España tiene 63. Con una diferencia de más del doble, se encuentran los ciudadanos franceses, que registran 156 visitas. Al realizar una comparativa entre los ciudadanos franceses y los británicos, Figuras.- 3 y 21, podemos observar como los viajeros anglosajones son más numerosos en la primera mitad del siglo, con un total de 76, mientras que los franceses registran 56 visitas.

⁷⁴ Venezuela, Ucrania, Puerto Rico, México, Hungría, Finlandia, Filipinas, Egipto, Canadá.

⁷⁵ República Checa, Perú, Cuba, Colombia, Chile, Argentina, Suecia, Dinamarca, Suiza.

⁷⁶ Portugal, Bélgica, Holanda, Polonia.

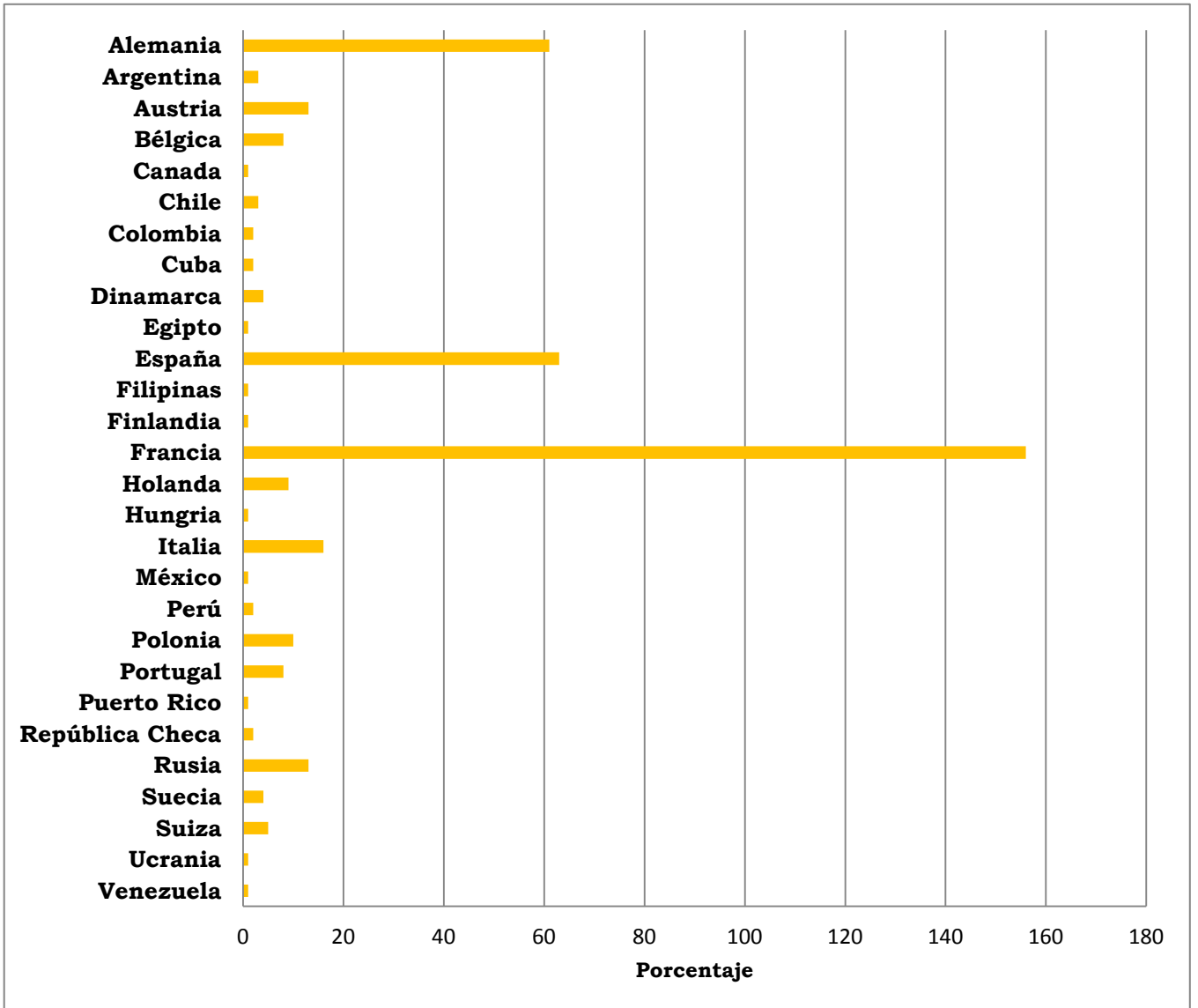


Figura.- 17 Nacionalidades de los viajeros no-anglosajones.

Sin embargo, durante la segunda mitad del siglo, la situación se invierte, obteniendo los franceses un total de 100 visitas, mientras que los británicos logran un valor de 91.

Si analizamos la presencia de las seis naciones con más número de visitas, tal y como aparece en la Figura.-18, vemos que la distribución a lo largo del siglo de éstas es desigual. Los ciudadanos rusos, aquellos con menor presencia de este grupo, tienen, no obstante, un mayor número de visitas que los austriacos, quienes ocupan la cuarta posición en la gráfica anterior. Los ciudadanos rusos se encuentran ausentes en la primera década del siglo y en la segunda, no se muestran hasta 1818. La razón para esta ausencia es, con toda seguridad, consecuencia de las invasiones napoleónicas y la posterior Guerra Patriótica. En la década de los 20 revelan un tímido aumento, desapareciendo en los siguientes diez años.

Con la llegada de 1840, su presencia máxima, llegan a un total de 6 viajeros, cayendo nuevamente en los años siguientes, repitiendo así la pauta que hemos visto hasta el momento. Serán los años 80 los que supongan un nuevo período de esplendor, con un total de 5 viajeros registrados. La nación austriaca, por su parte, muestra una tendencia a valores bajos pero constantes, que irán progresando a lo largo del siglo, para tener el momento de mayor presencia a lo largo de los años 80. Este aumento se debe en parte al interés que despierta nuestro país tras la Exposición Universal de Viena de 1873, donde el pabellón español contenía una construcción de inspiración árabe⁷⁷. Ésta actuó como una llamada para los ciudadanos austriacos, pues 3 de cada 4 viajeros que se adentraron en nuestra comunidad a lo largo de los 70 lo hicieron después de la fecha de la exposición, redoblando su presencia, como ya hemos comentado, en los años 80.

La estancia de los viajeros italianos es altamente irregular, dado que Italia se encontraba sumida desde principios de siglo en un proceso de lenta unificación. Su presencia apenas destaca a lo largo de la primera mitad del siglo, siendo la pauta más común la existencia de tres viajeros como máximo en estos años.

⁷⁷ El pabellón español estaba compuesto de una pequeña estructura de arcos polilobulados y finas columnas pareadas, rematadas por un friso de arcos ciegos, almenas y una cúpula bulbosa semejante a las que se habían construido el Patio de los Leones

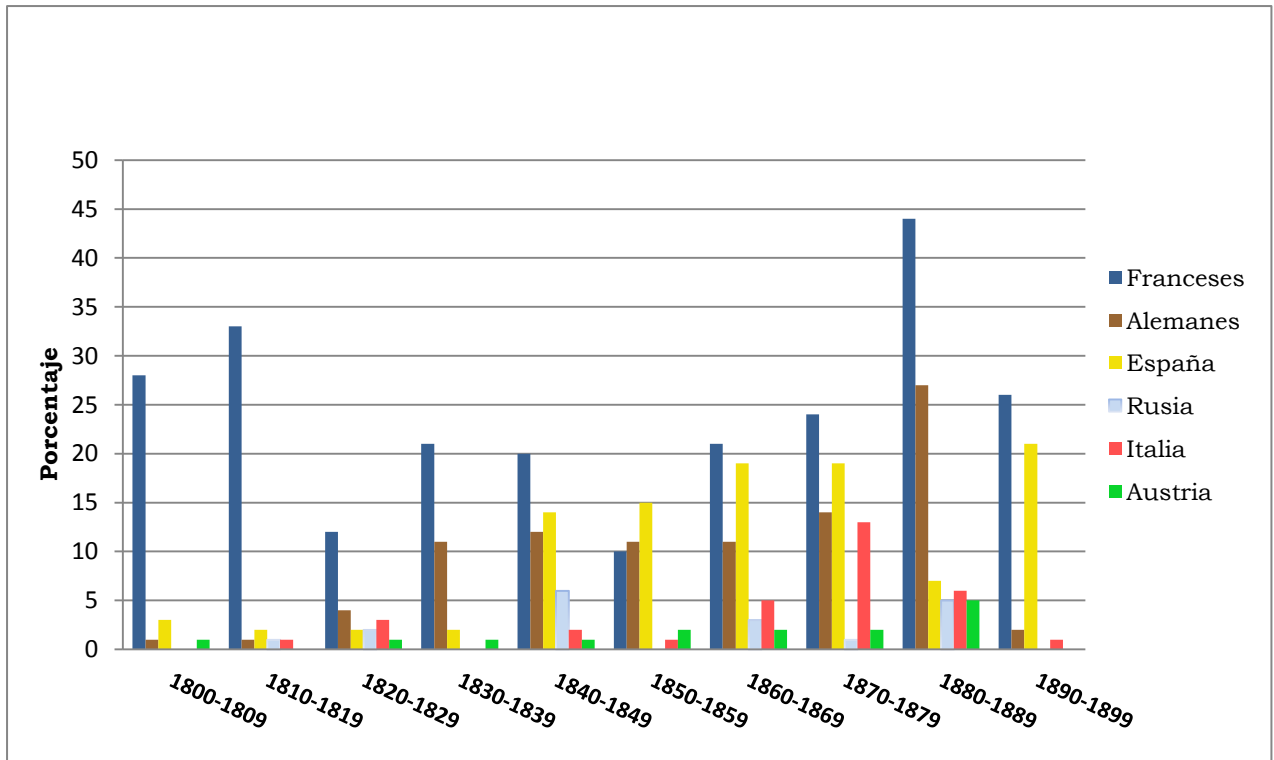


Figura.- 18. Porcentaje de visitas por nacionalidad durante el siglo XIX del grupo no-anglosajón.

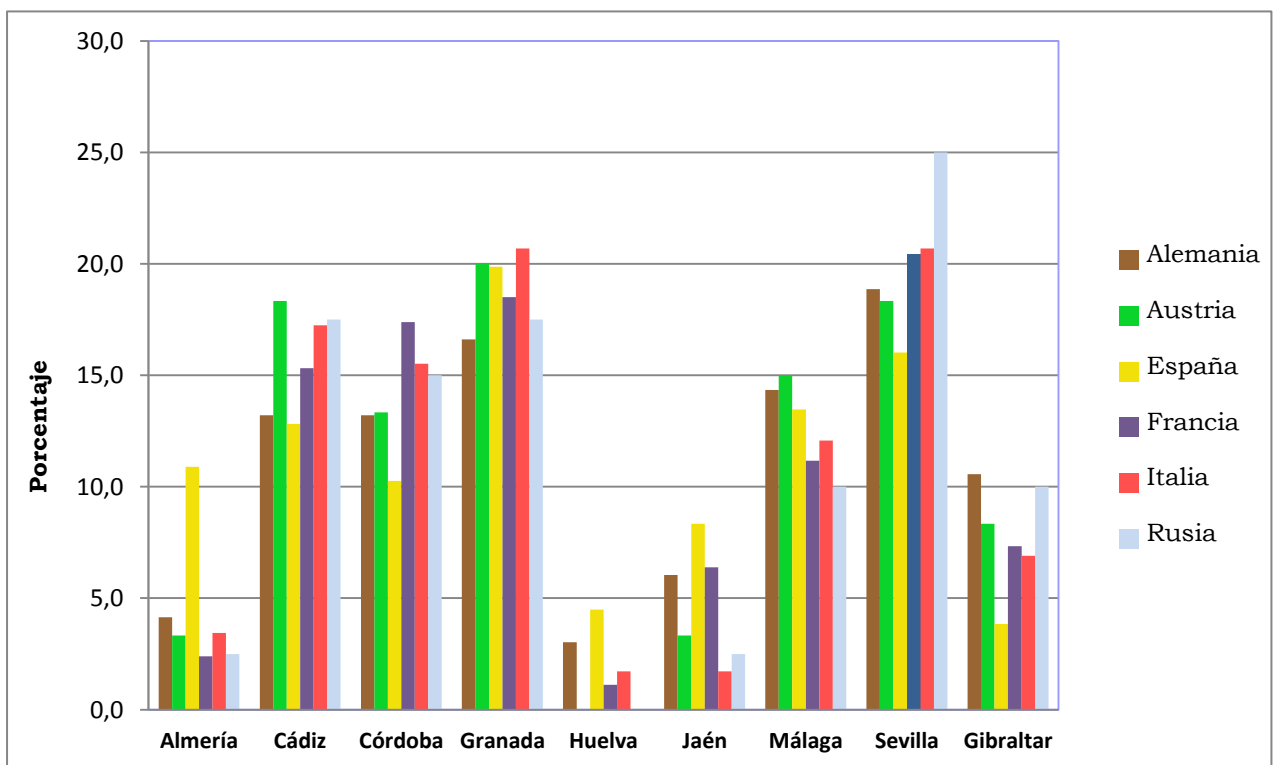


Figura.- 19. Porcentaje de visitas por provincia y nacionalidad del grupo no-anglosajón.

Sorprendentemente, esta tendencia a la baja se rompe pasado el medio siglo, precisamente cuando el proceso unificador se encontraba más activo, llegando a ampliar la cifra hasta 5 viajeros en los años 60 y 13 en los 70, volviendo a descender en lo que resta del siglo.

La evolución de la presencia alemana en Andalucía puede dividirse en tres fases diferentes. La primera de ellas abarca los primeros treinta años, con escasa presencia germana, el segundo período está comprendido entre la década de los 30 y los 60, con una presencia media de 11 viajeros por década, mientras que la fase tercera está representada por un aumento de casi el triple respecto a los valores anteriores. La década de los 70, sostiene un valor de 14 viajeros, que casi se duplica en la siguiente decenio, alcanzando un total de 27. Este aumento se apoya parcialmente en el cambio que se produjo cuando el Imperio Británico cedió el puesto de líder industrial de Europa a Alemania, cuya economía despegó gracias a la segunda fase de la industrialización, aumentando considerablemente el nivel de vida de la clase burguesa.

Como comentamos en la Figura.-18, Alemania aporta 61 ciudadanos, mientras que España tiene un valor de 63. Aunque la diferencia no es especialmente significativa, debemos considerar que la tasa que muestran los viajeros españoles respecto a los germanos es baja, dado que el desplazamiento es, obviamente, menor, así como las dificultades que podrían derivar del propio viaje (desconocimiento del idioma, costumbres...) Pese a esto sólo existe una diferencia de dos viajeros entre ambas nacionalidades.

Durante los primeros cuarenta años del siglo, los españoles muestran escaso interés por atravesar Andalucía, produciéndose un aumento siete veces superior a partir de los años 40. Los valores se repiten a lo largo de la segunda mitad del siglo, teniendo mayor presencia en los años 90 con un total de 21 viajeros. Se trata de un hecho excepcional, si lo comparamos con el resto de las naciones, tanto no-anglosajones como anglosajones⁷⁸. El interés que despierta Andalucía a finales de siglo está íntimamente relacionado con el desencanto moral, político y social que desembocaría en la Crisis del 98; y que impelió a muchos intelectuales españoles a recorrer su propio país.

⁷⁸ Como veremos más adelante, sólo los Estados Unidos experimentan una continuidad en las últimas décadas del siglo, sin embargo las cifras que se registran son muy inferiores a las que ofrecen los viajeros españoles.

Las preferencias manifestadas por cada una de estas naciones en relación a las provincias visitadas se reflejan en la Figura.-19. La provincia de Huelva es la única que no registra visitas de las seis naciones, estando ausentes de tierras onubenses rusos y austriacos. Aunque los recorridos dentro de la provincia de Huelva son diversos, un número considerable de viajeros que la visitan a finales de siglo incluyen en el recorrido la Rábida, con motivo del aniversario del descubrimiento de América.

La presencia española destaca mayoritariamente en Almería frente a los ciudadanos franceses, que con un valor de 2,4 son el grupo minoritario. El resto de las nacionalidades tienen una media de entre el 2,3 y el 3,4%. Jaén es la tercera provincia menos visitada por el conjunto de nacionales no anglosajonas, y las preferencias entre estas son dispares. Los españoles son los que mayoritariamente viajan por tierras giennenses, seguidos con un 6,4% por los ciudadanos franceses; mientras que los italianos son los que menor presencia tienen en esta provincia. El principal motivo para esta ausencia es que los ciudadanos italianos usaban como puerto de entrada Málaga, Cádiz y Gibraltar, mientras que franceses y españoles atravesaban Despeñaperros para acceder a Andalucía. Esta idea queda confirmada con los porcentajes reflejados para Gibraltar, que varían de un 10,6 para los alemanes a un 3,2% para los españoles. Los rusos, con un 10% quedan en un segundo lugar en presencia en esta área, debido a que el recorrido más habitual para esta nación era navegar hasta puertos ingleses u holandeses, y desde allí tomar un barco hasta el Peñón. La provincia de Cádiz ejerce un efecto parecido en lo que se refiere a las naciones que viajan preferentemente por vía marítima, si bien aquellas que no suelen hacerlo, tal es el caso de Francia o Austria, tienen abundantes representantes. La primera de ellas mantuvo su presencia tanto durante las Guerras Napoleónicas como décadas más tarde; mientras que Austria es, proporcionalmente, la nación que más visitó Cádiz durante este siglo.

La predilección por visitar la provincia de Córdoba puede ser dividida en dos grupos: el primero formado por Austria, Alemania y España, con un índice menor de visitas, y el segundo formado por Rusia, Italia y Francia que presenta valores del 15%, 15,5% y 17,4% respectivamente. Estos responden, tal y como veíamos en la Figuras.- 7 y 10, a una continuidad en las visitas, y un consecuente aumento progresivo a finales de siglo. Málaga, como apunta la

gráfica, es un destino elegido de manera homogénea, siendo rusos, franceses e italianos, los que menos la visitan con una media de 11,1%; mientras que austriacos y alemanes son los que mayor porcentaje de presencia tienen en la provincia con un 15 y 14,3 % respectivamente. Málaga, además de puerto de entrada, es una de las provincias más visitadas debido a su benigna climatología (varios de los viajeros austriacos alegan motivos de salud para su visita), así como por contar con una nutrida colonia de extranjeros, que propiciaba la llegada de nuevos compatriotas.

La provincia de Granada es de las nueve áreas analizadas, la que presenta mayor similitud. Con unos valores que varían desde el 16,6 al 20,6%, la visita a la ciudad de la Alhambra era casi obligada dentro del recorrido establecido. Son los italianos los viajeros que proporcionalmente presentan mayor número de visitas, con un total de 12 de los 16 viajeros analizados, mientras que en la otra parte del espectro se encuentran los viajeros alemanes con un total de 44 viajeros de los 66 recopilados. Por último, Sevilla, como provincia más visitada, presenta valores entre el 16 y el 25%, que se atribuyen a España y Rusia, respectivamente. Por su parte, las parejas formadas por Francia e Italia y Austria y Alemania, presentan valores muy aproximados que rondan el 20% para el primer grupo y el 18% para el segundo. Uno de los motivos por el que los españoles tienden a visitar menos la capital de Andalucía, es que suelen optar por otras provincias menos conocidas (Almería, Huelva y parte interior de la provincia de Cádiz) como destino de su viaje. La capital era ya conocida, optando por un recorrido alternativo, garantizándose el placer de descubrir.

El grupo anglosajón está formado por tres nacionalidades, los nacidos en el actual Reino Unido, República de Irlanda y Estados Unidos. Tal y como muestra la Figura.-20, el 65 % de los viajeros de habla inglesa pertenecían al Reino Unido, mientras que el 31% eran estadounidenses, siendo el 4% restante irlandeses. La superioridad numérica de ciudadanos británicos, frente al porcentaje de los otros dos grupos, se debe principalmente a causas geográficas, económicas y políticas; que surgen del propio desarrollo del siglo XIX.

Al combinar los resultados de las Figuras.- 20 y 21, comprobamos que los ciudadanos británicos duplican a los viajeros norteamericanos, quienes,

con un total de 70 ciudadanos, constituyen, dentro de este grupo, el segundo país que más visita Andalucía. Resultados que contrastan con la opinión vertida por Richard Hitchcock, quien apunta que: *“También se podría observar que el número de turistas americanos que dejaron escritos relatos de sus viajes por la Península Ibérica sobrepasa la cifra que corresponde a viajeros británicos.”*⁷⁹. La incidencia de los británicos en suelo andaluz se distribuye a lo largo del siglo, siguiendo las pautas que ya vimos en la Figura.-3. Muestran mayor presencia durante los años en los que transcurrió la Guerra de Independencia, con un total de 40 viajeros en la primera década y 23 en la segunda.

No es hasta la década de los 30, coincidiendo con el mayor auge del Romanticismo, cuando se produce un nuevo repunte de ciudadanos, que alcanza los 46 viajeros. La década de los 40 y 50 registra una disminución, debido en parte a que los intereses de los ciudadanos del Imperio Británico, se centraban en estos momentos en la Guerra de Crimea (1853-1856). Habrá que esperar a la década de los 70 y 80 para ver la mayor concentración de ciudadanos británicos en tierras andaluzas, con unas cifras que alcanzan los 69 viajeros durante los años 70 y 65 viajeros en los 80; cayendo hasta un total de 28 viajeros en la última década del siglo. Con una media de 37,8 viajeros por año a lo largo del siglo, la presencia británica muestra cierta homogeneidad que contrasta con la escasez de viajeros pertenecientes a la nación irlandesa.

Los ciudadanos de la actual República de Irlanda, representan el 4% del total, no mostrando igual incidencia en todas las décadas. Su presencia en los primeros años del siglo, si bien no es numerosa, si es representativa, ya que los irlandeses que recorren nuestras tierras responden al perfil medio de los ciudadanos ingleses o norteamericanos, por lo que encontramos soldados, comerciantes, escritores, arquitectos o miembros de la nobleza. Estas semejanzas se hacen más patentes si consideramos que la mayoría de los viajeros que nacieron en Irlanda, debido a las circunstancias sociopolíticas de este período, desarrollaron parte de sus vidas en el actual Reino Unido,

⁷⁹ HITCHCOCK, R. Algunos viajeros finiseculares a España: ensayo literario-bibliográfico', in *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo, Homenaje a Jean François Botrel*, Edición de Jean-Michel Desvois, Bordeaux: PILAR, Octubre, 2005, pp. 165-177. p.166.

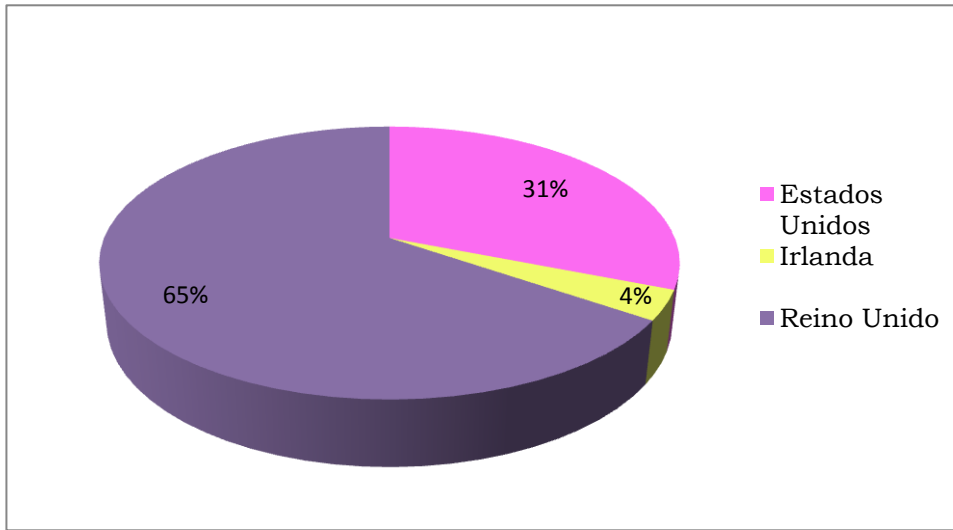


Figura.- 20. Nacionalidad de los viajeros anglosajones.

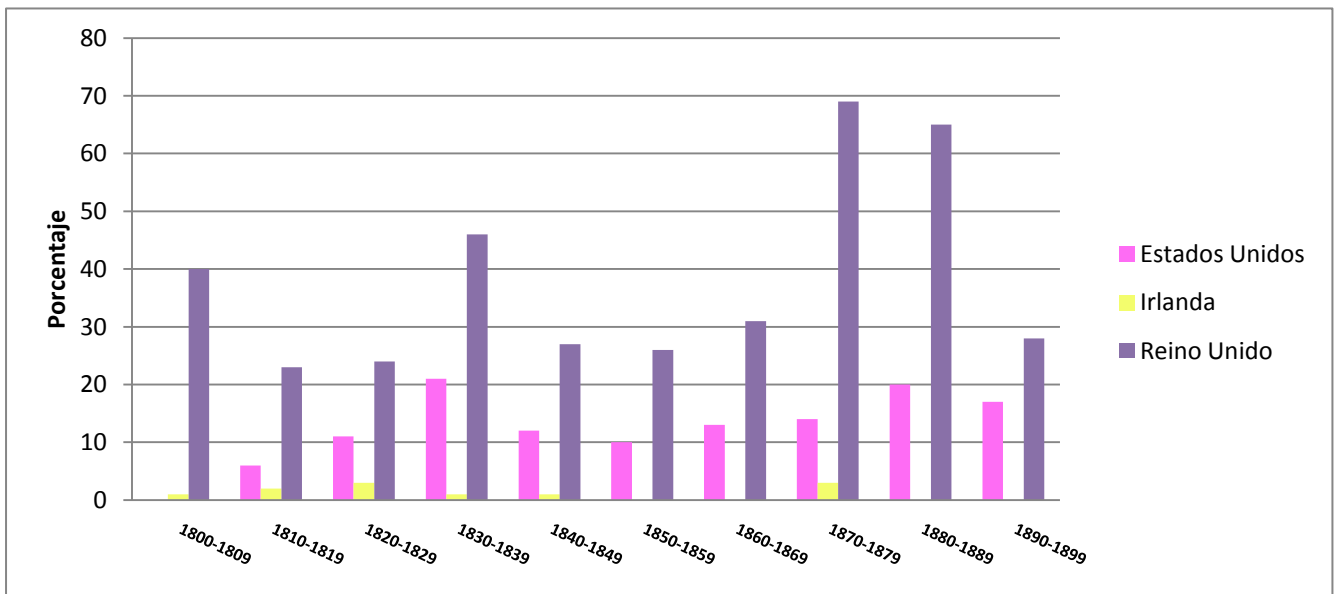


Figura.- 21. Presencia de viajeros anglosajones a lo largo del siglo. XIX.

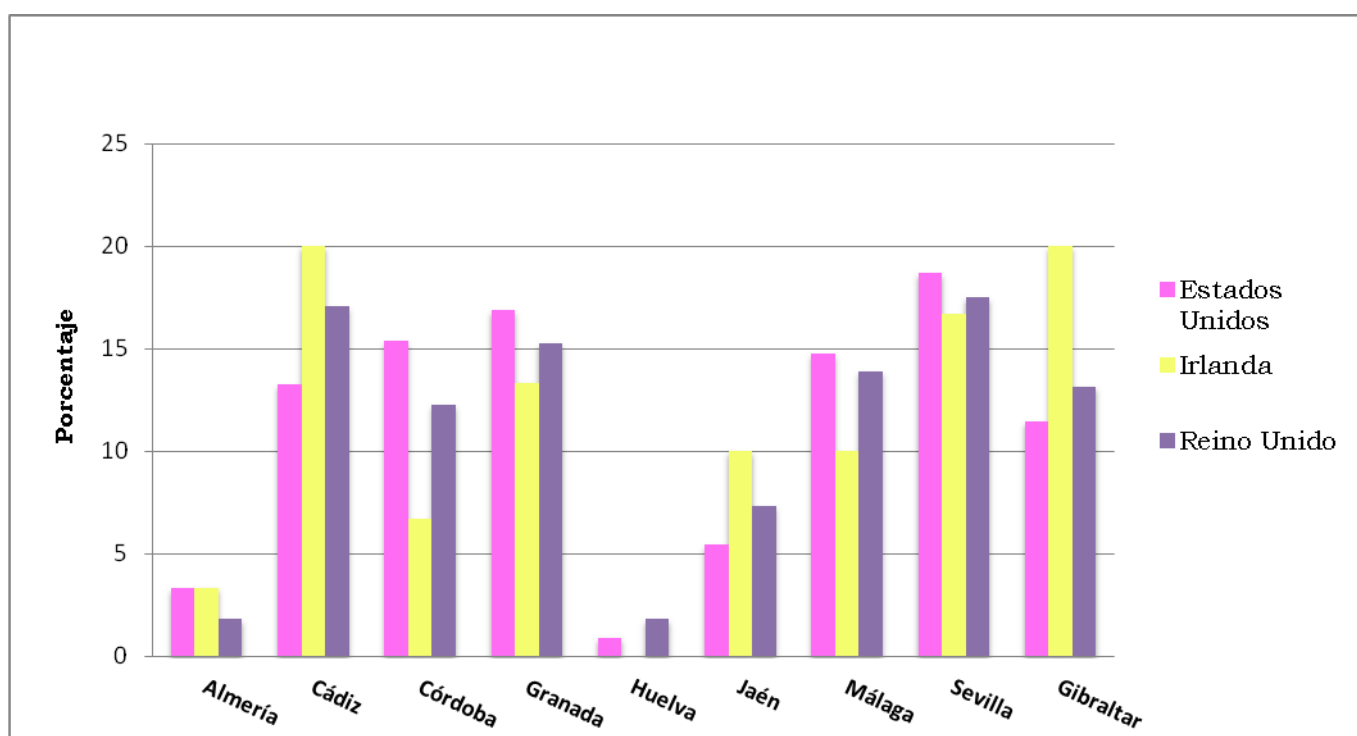


Figura.- 22. Porcentaje de visitas por nacionalidad y provincia del grupo anglosajón.

aunándose así sus gustos, criterios y educación con los del Reino Unido, lo que pudo afectar a los intereses por descubrir y viajar por Andalucía. Pese a esto, tenemos algunos ejemplos de ciudadanos irlandeses que, lejos de seguir la tendencia marcada por la élite inglesa, visitan nuestro país por razones profesionales, como es el caso de John Augustus O'Shea, quien como periodista viajó por la Península para informar sobre las Guerras Carlistas.

Los norteamericanos, suponen el 31% de viajeros del grupo anglosajón, y su distribución a lo largo del siglo coincide, con una ligera variación a finales de la centuria, ya reflejado las Figuras.- 2 y 3. Los ciudadanos norteamericanos, ausentes durante la primera década del siglo, duplican su presencia de manera exponencial hasta la década de los 30, cuando se registran un total de 21 viajeros estadounidenses en Andalucía. A partir de esta fecha el número disminuirá hasta casi la mitad, manteniéndose en cifras próximas a la decena hasta 1880, cuando de nuevo se registra un incremento de la población norteamericana, con un total de 20. Como ya comentamos, durante esta década el trayecto se acortó, debido a que *The North German Lloyd Steam Company* estableció una línea directa desde Estados Unidos y España. Es reseñable su presencia en la década de los 90, ya que no disminuye de forma drástica, tal y como ocurre con irlandeses y británicos, sino que se mantiene con una ligera pérdida, fomentada en parte por la Exposición de Chicago de 1893, donde se expuso un edificio considerado en su momento como *Spanish moresque style*⁸⁰, que se convirtió en uno de los pabellones más visitados.

En la Figura.-22 se muestra una comparativa sobre el porcentaje de visitas por nacionalidad y provincia. Existe una notable diferencia entre el viajero norteamericano y el europeo, mientras que el ciudadano europeo opta por recorrer las principales ciudades andaluzas, los norteamericanos muestran una gran persistencia a la hora de recorrer cada rincón de las ocho provincias. Los estadounidenses, tras realizar una inversión de tiempo y dinero considerable al cruzar el Atlántico, optan por amortizar su viaje, recorriendo, normalmente acompañados de amigos y familiares, tanto Andalucía como el resto de Europa.

⁸⁰ El pabellón era en realidad un edificio barroco novohispano, tal y como apunta Luis Méndez Rodríguez en su obra "La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX" MENDEZ RODRIGUEZ, L. La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2008. p.113.

Huelva, como veíamos en las Figuras.- 7 y 12, es la provincia menos visitada. Los ciudadanos británicos son los que mayor presencia tienen con un 1,7%, mientras que los norteamericanos no alcanzan el 1% y los irlandeses no llegaron a visitar esta zona de Andalucía. El dominio británico de las minas onubenses explica su mayor presencia en esta área. La divergencia entre las tres naciones no es significativa en la provincia de Almería, teniendo Estados Unidos e Irlanda un valor de 3 y situándose Reino Unido a dos puntos menos. Jaén, al igual que en las Figuras.- 7 y 13, es la tercera provincia menos visitada. Son los ciudadanos irlandeses los que muestran un mayor porcentaje de incidencia en tierras giennenses, seguidos de británicos y norteamericanos. Como ya mostrábamos anteriormente, la forma de acceso a nuestra comunidad para las tres nacionalidades suele ser por vía marítima, sin embargo, la salida de tierras andaluzas en ocasiones se realiza a través de Despeñaperros, pues el viaje aún no había concluido. Gibraltar, como uno de estos puntos de acceso mayoritario, supone un salto cuantitativo en lo que se refiere a incidencia. Irlandeses registran un 20%, seguidos de británicos con un 13,1% y norteamericanos con un 11,4%. Esta preeminencia irlandesa en el área de Gibraltar se contrapone con los datos de la provincia de Málaga, donde son los estadounidenses quienes obtienen el valor más alto, con un porcentaje cercano al 15%; mientras que británicos e irlandeses obtienen valores menores, con un 13% y 10% respectivamente.

La provincia de Cádiz, al igual que se refleja en las Figuras.- 7 y 9, se encuentra entre las más visitadas. La presencia de irlandeses y británicos obtiene valores en torno al 20%, mientras que los norteamericanos alcanzan el 13%. La presencia británica en la provincia de Cádiz, dada la cercanía de Gibraltar, es casi natural. Si bien escogían visitar la provincia gaditana por diversos motivos, no debemos olvidar que en muchas ocasiones era el destino elegido para acceder a la Península. Debemos señalar que si irlandeses y norteamericanos parecen tener un punto de acceso predilecto, los ciudadanos británicos, por el contrario, escogen entrar a la comunidad andaluza a través de diferentes puertos, equilibrándose así, de manera parcial, los valores de su presencia. Córdoba, por su parte, registra una mayoritaria incidencia norteamericana, con un 15,3%, seguidos por británicos e irlandeses, con un 12,2% y 6,6% respectivamente. La preeminencia norteamericana se hace patente, tal y como veíamos en la Figura.-21, a partir de la década de los 50,

años en los que las restauraciones de la Mezquita comienzan a hacerse de forma continuada; al tiempo que finaliza la Guerra de Secesión (1861-1865).

Granada y Sevilla son las dos provincias que muestran cifras más homogéneas en cuanto a la presencia de las tres nacionalidades. Los estadounidenses alcanzan un porcentaje mayor de visitas a la provincia de Granada, con un 16,8%, seguidos de los británicos con un 15,2% e irlandeses con un 13,3%. La provincia de Sevilla registra un 18,6 % de presencia estadounidense, mientras que británicos e irlandeses representan el 17,4 % y 16,6% respectivamente. La uniformidad entre los porcentajes de visitas en estas dos provincias es la muestra del interés que éstas despertaban entre los viajeros anglosajones, y que ya se reflejaba en los resultados de las Figuras.- 7,11 y 15.

2.5. Más allá del viaje

En los anteriores apartados hemos tratado de dilucidar las causas del viaje desde el punto de vista histórico y político, ya que estos aspectos determinan en gran medida el recorrido, el momento de la llegada y la duración del viaje. Como hemos visto, no existía una sola causa para el aumento o disminución de la presencia de viajeros, sino que el origen de las fluctuaciones era diverso; y afectaba tanto al lugar de destino: una plaga de cólera, el inicio de acciones bélicas, la mejora en las vías de comunicación, la creación de la Guardia Civil, las restauraciones de monumentos... como al lugar de origen de cada viajero: la Guerra de Sucesión, la Exposición Universal de 1861, el inicio del Romanticismo, la Guerra de Crimea...

El viaje, sin embargo, no estaba condicionado únicamente por elementos externos, sino que dependía también de las circunstancias personales de cada viajero. Para dar luz a la realidad de cada uno de nuestros protagonistas hemos considerado una serie de puntos generales (género, procedencia, profesión y motivos de su viaje) que pretenden perfilar un poco más la motivación de estos hombres y mujeres para viajar por Andalucía. Su procedencia exacta nos permitirá contrastar si la expansión de los modelos extraídos de la Alhambra y otros monumentos andaluces, coincide con las áreas de las que eran originarios estos viajeros. Del total de viajeros analizados, el 88% lo componen hombres, el 10 % mujeres y un 2% individuos de género indeterminado, ya sea porque no queda implícito en el texto o bien porque desconocemos el idioma en el que escriben, y por tanto es extremadamente difícil deducir su género. El grupo de viajeros no-anglosajones está compuesto por un 92% de hombres, un 4% de mujeres y un 4% de personas de género desconocido. Este 4% de viajeras está compuesto por ciudadanas provenientes de Francia (6), Alemania (3), Suiza (2), Italia (1), Suiza (1), Bélgica (1), Colombia (1), Ucrania (1) y Cuba (1). Las cifras correspondientes a Francia y Alemania son coherentes con lo que mostrábamos en la Figura.- 17. Así, vemos que Francia y Alemania, como la primera y tercera nación más numerosa, presentan mayor número de mujeres. Es reseñable que España, la segunda nación con mayor número de viajeros, no presenta ninguna mujer entre sus componentes, debido, con toda probabilidad, a las convenciones sociales que marcaban el ritmo del siglo XIX.

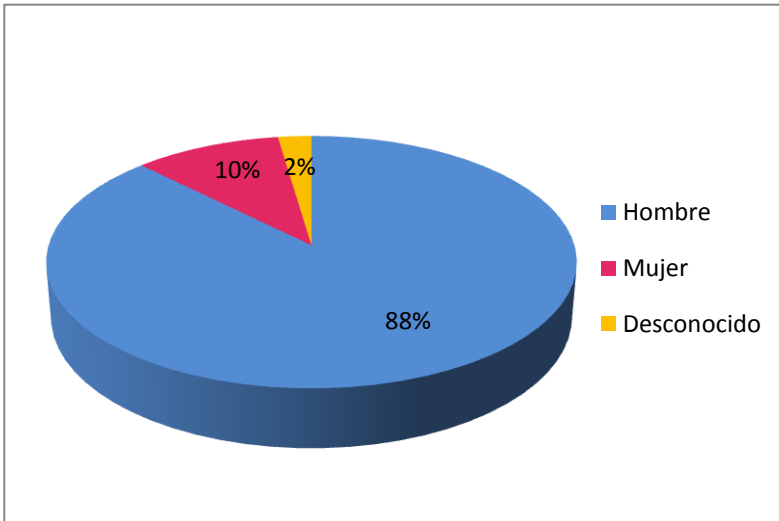


Figura.- 23. Género de los viajeros

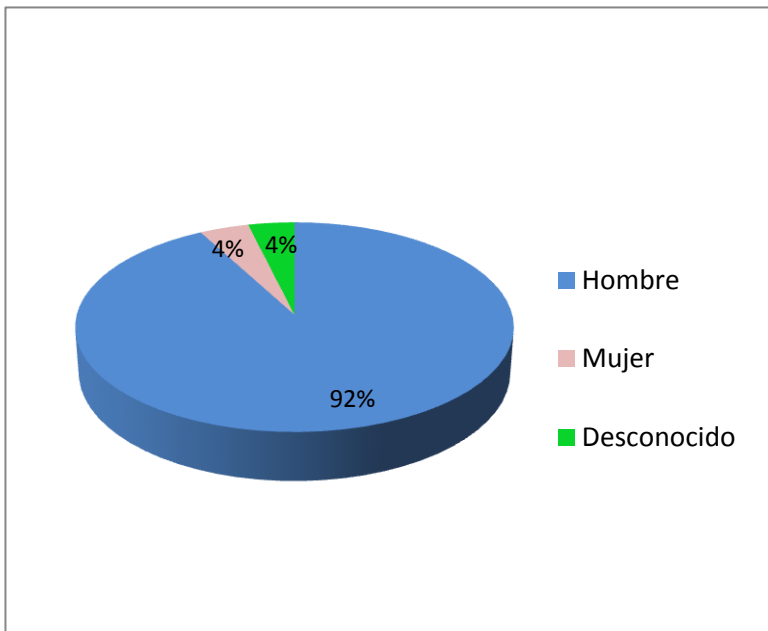


Figura.- 24. Género: Porcentaje del grupo no-anglosajón

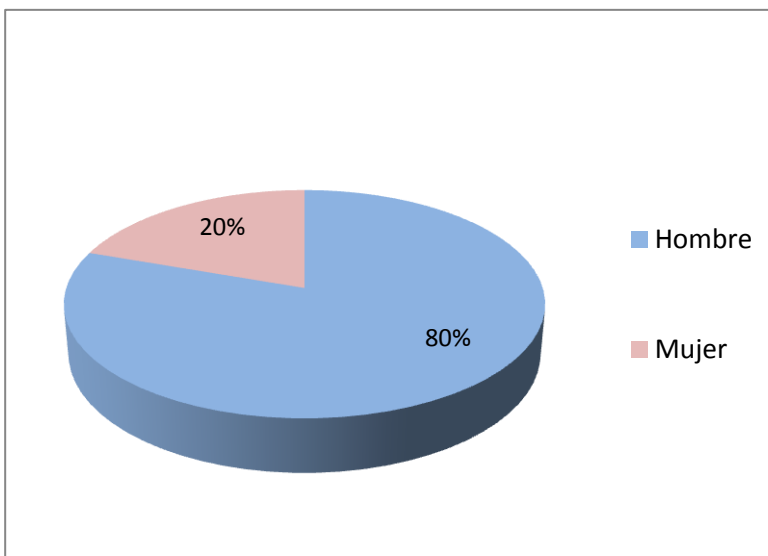


Figura.- 25. Género: Porcentaje del grupo anglosajón



Figura.- 26. Estados originarios de los viajeros norteamericanos.

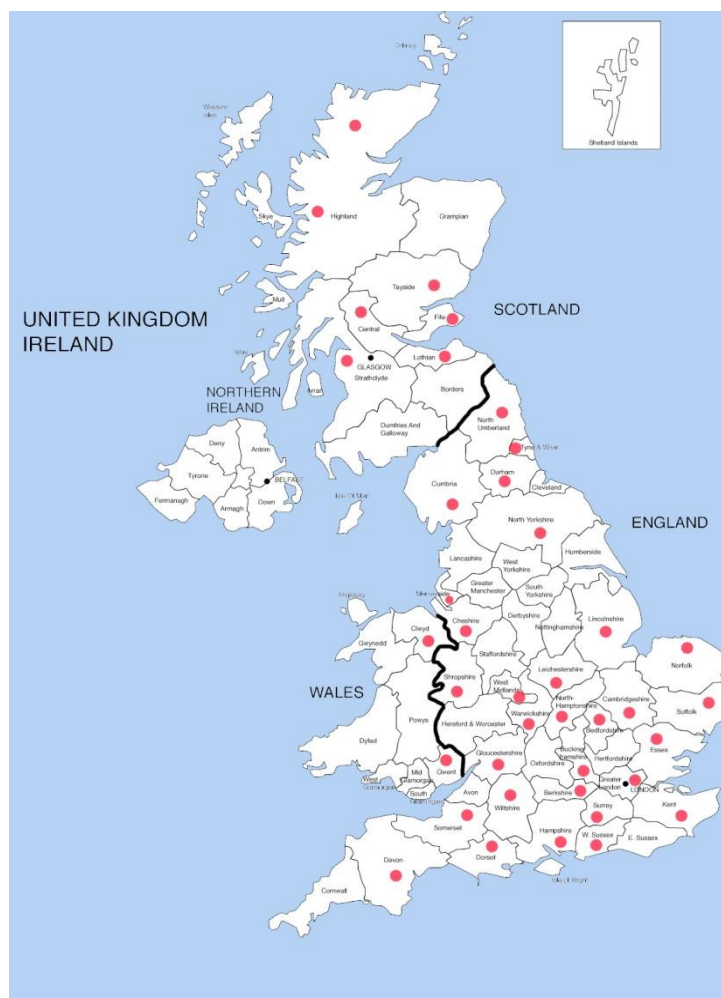


Figura.- 27. Condados de origen de los viajeros en Reino Unido.

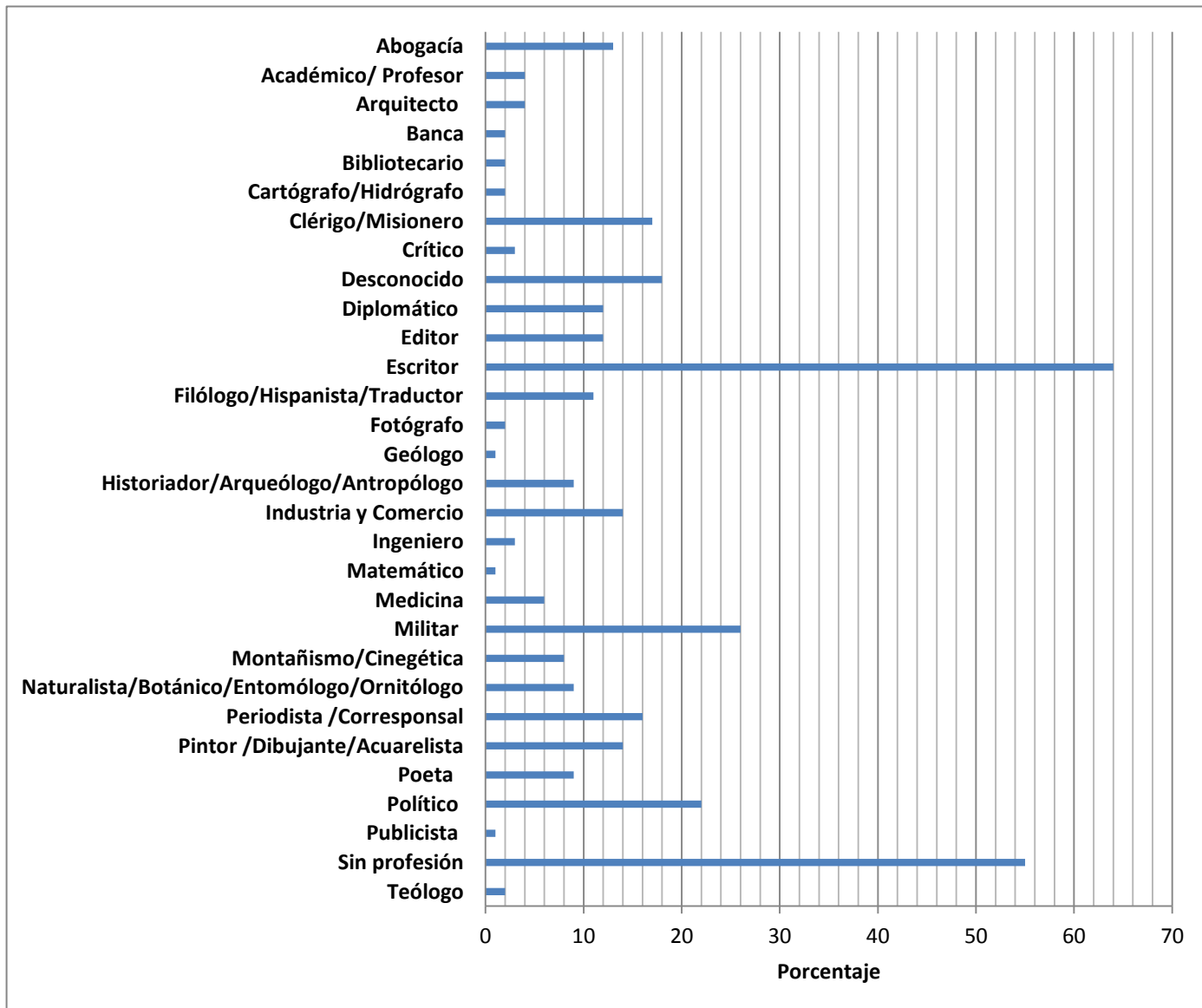


Figura.- 28. Porcentaje de los perfiles profesionales de los viajeros anglosajones.

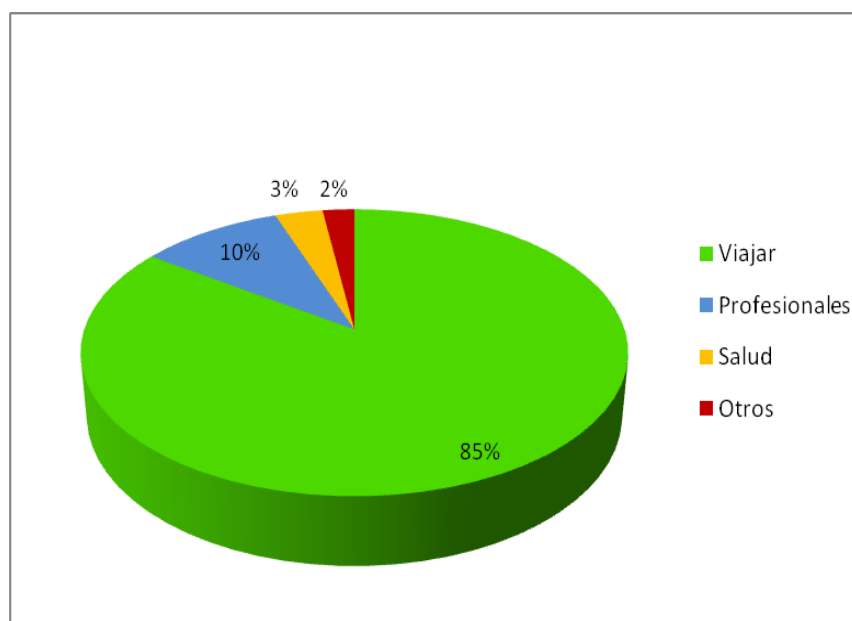


Figura.- 29. Motivos para realizar el viaje de los viajeros anglosajones.

El papel de la mujer fue prosperando, y las licencias y derechos que fueron ganando se reflejan en los años de llegada de estas viajeras. De las 16 mujeres pertenecientes al grupo no-anglosajón, sólo 4 de ellas visitaron Andalucía en los primeros 50 años, mientras que el resto lo hizo en la segunda mitad de siglo, especialmente en la década de los 80 y 90, donde tienen presencia 8 de ellas.

El grupo anglosajón está compuesto por un 80% de hombres y un 20% de mujeres. De este 20% de mujeres, Irlanda no tiene representación, siendo las más numerosas las británicas, con un total de 37, mientras que las norteamericanas alcanzan un total de 14. Esto implica que las británicas representaban el 21,5% del total de ciudadanos, mientras que las estadounidenses suponían el 17,7%; lo que indica un porcentaje extremadamente similar considerando la disparidad en los totales de población (166 británicos frente a 80 norteamericanos). La distribución cronológica de estas mujeres sigue la misma tendencia que el grupo no-anglosajón, siendo más numerosas en la segunda mitad de siglo. En los primeros cincuenta años encontramos a 16 viajeras que se distribuyen con relativa homogeneidad; mientras que en la segunda mitad del siglo visitan Andalucía 34 de estas mujeres. De ellas, 9 lo hacen en la década de los 60, 6 en la de los 70, 8 en la de los 80 y 11 en la década de los 90.

Dentro de cada país, la procedencia de los viajeros es variada, tal y como lo reflejan las Figuras.- 26 y 27, donde se representa la procedencia exacta de los viajeros norteamericanos y británicos. No se ha podido hallar el origen de todos los viajeros; se han localizado el 73% de los estadounidenses y el 70,1% de los británicos, porcentajes elevados que nos pueden dar una idea precisa del resultado general. En la Figura.-26 vemos que los ciudadanos estadounidenses proceden en su gran mayoría de los estados de la Costa Este, especialmente la zona de Nueva Inglaterra, siendo Massachusetts con 18, Nueva York con 13 y Pennsylvania con 4, los estados que mayor número de viajeros aportan. Esta tendencia se debe al propio desarrollo de los Estados Unidos, cuyos estados en la Costa Este fueron los primeros en formarse, y en

los que surgieron poblaciones estables donde la clase media y alta pudo asentarse en fechas más tempranas⁸¹.

La distribución de los viajeros británicos, Figura.-27, se concentra especialmente en el sur de Inglaterra. Del total de viajeros analizados, 98 eran ingleses, 16 escoceses, 4 galeses y ningún norirlandés, lo que supone conocer la procedencia exacta de un 70% del total, una aproximación bastante fiel a la realidad. Dentro del grupo inglés se han incluido viajeros, que nacieron en otros países o zonas del Imperio⁸², pero que pasaron su vida adulta en Inglaterra. Por lo que respecta al origen de aquellos que hoy en día serían ciudadanos de la República de Irlanda, determinar su origen exacto o a qué país deberían ser asociados, ha sido especialmente difícil, ya que, aunque nacían en tierras irlandesas, al pertenecer a la clase adinerada, eran enviados desde muy jóvenes a educarse a Inglaterra, cuando no, pasaban el resto de sus vidas en tierras inglesas.

El establecer esta procedencia nos ayudará a determinar hasta qué punto el alhambrismo se extendió por el Reino Unido, y si su expansión tiene relación con la procedencia de estos hombres y mujeres; dado que, los gustos y modas se establecen como parte de las estructuras mentales que adquieren los individuos al nacer o integrarse en una determinada sociedad. Este análisis no pretende ser un exhaustivo estudio sociológico, puesto que junto a la educación y contexto personal hay que añadir otro tipo de circunstancias (como el hecho de que la aristocracia y burguesía británica prefiriera vivir en la capital o el sur de Inglaterra) que se alejan de nuestro objetivo.

La ocupación de los viajeros guarda relación con los motivos de su paso por Andalucía, al igual que guarda relación con la visión que tienen de ella. La mirada de un comerciante no es la misma que la de un aristócrata, al igual que no lo es la de un pintor o un militar que ha combatido contra Napoleón, o

⁸¹ A esta misma conclusión llegó Pere Grifa Adronher, con un número menor de viajeros (Noa, Ticknor, el matrimonio Cushing, Irving, Mackenzie y Longfellow) *"Similarly, all they belonged to a small, influential, and well-connected cultural elite of certain status and power."* GRIFA ADRONHER, P. *Between History and Romance: Travel writing in Spain in the early Nineteenth Century*. Cranbury: Associated University Presses, 2000. p. 24.

⁸² William Makepeace Thackeray y Andrew David Barrie nacieron en la India (Calcuta y Madrás respectivamente) mientras que Augustus John Cuthbert Hare lo hizo en Roma. Todos ellos vivieron durante su adolescencia y vida adulta en Inglaterra.

la de un *tory*⁸³ o un *whig*. La Figura.-28 refleja los diferentes campos laborales, habiéndose localizado profesiones de 344 de ellos. Algunos de estos viajeros ejercieron más de una profesión a lo largo de sus vidas, y otros simultanearon varias en áreas completamente diferentes. Sin duda, la profesión más numerosa es la de escritor, con 64 autores, sin embargo, debemos señalar el criterio que se ha seguido para considerar qué viajeros merecían ser incluidos en esta categoría.

Por definición, todos los viajeros debían ser circunscritos en esta condición, ya que al ser autores de un libro viajes se les podría considerar escritores, sin embargo, algunos de ellos no tenían más publicación que esta obra (y en ocasiones era para uso privado), por lo que se falsearía el resultado. Se han considerado escritores no solo a aquellos con fama reconocida (como Washington Irving o William Makepeace Thackeray) sino también a aquellos viajeros que tienen en su haber dos o más publicaciones, ya sean sobre viajes u otros temas. La segunda categoría en la que se encuadran más individuos es la que se ha denominado “Sin profesión”. En ella encajan los viajeros cuya posición social y económica les permitía vivir sin ninguna actividad remunerada. De estos 55 viajeros, 26 de ellos poseían algún tipo de título nobiliario, los 29 restantes son en su mayoría mujeres, que dependían económicamente de sus maridos o familiares. Militares y políticos son la cuarta y quinta categoría más numerosa, seguidos del grupo Desconocido, compuesto por viajeros de los que no se ha encontrado ningún tipo de documentación biográfica.

Clérigos y misioneros componen la sexta categoría, con un total de 17 individuos, seguidos de periodistas y corresponsales con 16. En este último grupo requiere especial mención el hecho de que la mayoría de ellos eran estadounidenses. Desde mediados de siglo las revistas norteamericanas de gran tirada disfrutaban de una popularidad inusitada en casi todos los estados, y de su contenido el relato de viajes era, con mucho, el artículo

⁸³ Aunque no vamos a ahondar en el tema, es razonable pensar que las ideas políticas afectan a la visión que los viajeros tenían de nuestro país. Tanto Lord Holland, acérrimo defensor de las ideas whig, como Richard Ford, innegable tory, dejan entrever en sus diarios las posturas de sus respectivos partidos a cerca de los más variados asuntos. Así Richard Ford se negaba a entender los cambios producidos en materia de industria, comercio y comunicación que se desarrollaron en España a lo largo de sus estancias, alegando que la esencia de nuestro país desaparecía con los avances que en ella se producían. Ford no entendió, y se opuso, a los cambios sociales que acontecían en su propio país, por lo que no debe extrañarnos que despreciara o le consternaran aquellos que se producían en el nuestro. Para Richard Ford, la verdadera España, la auténtica Andalucía, es aquella sobre la que gobernó Fernando VII.

principal de estos números⁸⁴. Las actividades relacionadas con la industria y el comercio (industria naval, minera...) aportan 14 y la categoría de pintores y dibujantes obtiene un total de 14 individuos, mientras que la abogacía está representada por 13 y el cuerpo diplomático por 12.

La proporción de estas profesiones respecto a los motivos que les llevaron hasta tierras andaluzas es menor. Tal y como se muestra en la Figura.- 29, el motivo principal para el 85% de estos viajeros era viajar por el mero placer de hacerlo, mientras que un 10 % lo hacían debido a su profesión, un 3% lo hacía por motivos de salud y un 2% visitaban Andalucía por otras razones, principalmente de ocio (actividades cinegéticas y montañismo).

⁸⁴ NORD, D.P. *Communities of Journalism: A History of American Newspapers and Their Readers* (History of Communication) Chicago: Illinois University Press, 2006. p.24.

III.- EL IMPERIO BRITÁNICO Y ESTADOS UNIDOS: ANGLOSAJONES EN LA ANDALUCÍA DEL SIGLO XIX.

Los libros de viajes son el material principal para amueblar una biblioteca. Hoy día son lo que para nuestros antepasados eran las novelas de caballerías

Anthony Ashley Cooper, Conde de Shaftesbury.

Los viajeros provenientes de Estados Unidos y de las diferentes partes del Imperio Británico contribuyeron, a través de sus obras, a que sus conciudadanos atisbaran la compleja realidad española. Todos ellos recorrieron tierras andaluzas, tejiendo, descripción a descripción, detalle a detalle, el complicado entramado en el que se convirtió la imagen de Andalucía. Pero si compleja era la trama de este tapiz, igual de complejas eran las raíces que llevaban al artesano a soñar con nuestra tierra.

3.1. Visiones desde Reino Unido: España a través de los ojos británicos.

Las intrincadas relaciones que España y Reino Unido han mantenido desde los tiempos en los que ambas naciones se estaban forjando, han sido trenzadas mediante una serie de conexiones políticas, diplomáticas, económicas y sociales; un complejo entramado de encuentros y desencuentros, recelos y apasionamientos, que predisponían, y aún predisponen, a ambas partes a una imagen sinuosa, que se forma y transforma, con el devenir del tiempo. El viaje, como cualquier otra manifestación social, portador de *códigos y valores*, no se escapa a esta corriente de pensamiento que abarca todo un siglo, y que es, lógicamente, deudora de otros tiempos.

A lo largo de este camino de conocimiento y reconocimiento, existen una serie de momentos e individuos, que a modo de miliarios, marcan el camino a

recorrer por todos aquellos que vendrán detrás. Uno de los personajes que sellará de forma casi indeleble la perspectiva británica es William Robertson (1721-1793), uno de los intelectuales escoceses más relevantes del Siglo de las Luces, cuya obra *The history of the reign of the Emperor Charles V: with a view of the progress of society in Europe, from the subversion of the Roman Empire, to the beginning of the Sixteenth century* (1769) se encuentra entre las más prominentes del período ilustrado británico. Robertson, quien desarrolló su carrera en Edimburgo, fue uno de los primeros autores en mostrar cierta visión comprensiva hacia las culturas del Mediterráneo, y virtualmente, el primero de los escritores británicos en mostrar admiración y un conocimiento certero sobre aspectos de la cultura islámica⁸⁵.

A finales del siglo diecisiete, Sir Christopher Wren (1632-1723) se sentiría lo suficientemente intrigado por lo que se denominó arquitectura “*saracenic*” como para realizar una de las primeras variaciones arquitectónicas de inspiración islámica en suelo británico, la Tom Tower en Christ Church (Oxford); algo más de un siglo después, Sir William Chambers (1723-1796) diseñaría una pseudo-reproducción⁸⁶ de la Alhambra en los Kew Gardens. Estos primeros ejemplos de arquitectura orientalista no fueron, sorprendentemente, reconocidos como tales, al menos hasta casi treinta años después de su construcción, cuando el término comienza a aparecer entre los escritos académicos y profesionales. Joseph Faringdon (1747-1821) afamado escritor y crítico durante el período de la Regencia, comentó con qué entusiasmo un colega había alabado la remodelación que William Porden (1755-1822) había hecho del hogar del Duque de Westmister, Eaton Hall (1804-1812), al que Faringdon calificó como “*morisco gothic*”⁸⁷. Estas primeras aproximaciones a la influencia islámica, carecían de cualquier base o noción, directa o indirecta, de su arquitectura o cultura, sin embargo, son las muestras iniciales del interés británico por aquello que se encuentra en la periferia de su mundo, la otredad.

⁸⁵ HOWARTH, D. *The Invention of Spain*. Manchester: Manchester University Press, 2007. p.4.

⁸⁶ Empleamos el término pseudo-reproducción debido a que la pieza a la que nos referimos en particular era más una búsqueda de la estética exótica que una reproducción intencionada de la Alhambra. Pese a esto, cabe señalar, que cualquier reproducción, por más certera que sea, es siempre, y con cualquier elemento, una interpretación o incluso una traducción, de lo representado.

⁸⁷ RAQUEJO, T. “The Arab Cathedrals: Moorish Architecture as seen by British travelers” En *Burlington Magazine*, Agosto. 1986. p. 563.

Este incipiente interés nos lleva de nuevo a la figura de William Robertson, quien, como comentábamos con anterioridad, no solamente desarrolló un genuino aprecio por las culturas del sur del Mediterráneo, sino que su obra, por primera vez en Reino Unido, describe en términos positivos el pasado islámico de España. Se convirtió, así, en el volumen iniciador de una fascinación que se expandió por la mayoría de las naciones europeas, una aproximación renovada tras largos siglos donde lo Oriental se había contrapuesto a Occidente, con hostilidad manifiesta. El legado andalusí, que geográficamente se situaba en el interior de Europa, se configuró como *zona de contacto*⁸⁸ entre dos mundos, y virtualmente se revistió de esa dualidad híbrida, lo europeo revestido de un manto oriental.

Conjuntamente con este marco teórico, los historiadores británicos de las primeras décadas del siglo XIX, no podían sino volver sus ojos hacia los recientes eventos que habían convertido al Reino Unido en un Imperio. Dichos historiadores, entre los que se encontraba Douglas Steward⁸⁹, no podían sino ver la evidente continuidad que existía entre el Tratado de París (1763), que puso fin a la Guerra de los Siete Años (y que concedió al Reino Unido los territorios de Canadá, Florida, las islas caribeñas de Tobago, Granada, San Vicente y Dominica e India) y la creación y asentamiento del gran imperio que impondría su ritmo a Europa (y por ende al mundo) a lo largo de casi dos siglos. Reemplazando así a la anterior potencia mundial, España, cuyo declive había comenzado siglos atrás, pero que, a ojos de los anglosajones, aún constituía una amenaza, ciertamente imaginaria, más basada en la tradición y la leyenda negra, que en la realidad económica de un país que llevaba varias centurias desangrándose. Mientras diplomáticos, militares y políticos aseguraban los cimientos de un imperio, los historiadores miraban al pasado⁹⁰, hacia España, promoviendo el conocimiento retrospectivo de un país cuyo reflejo podía ofrecerles las claves para la supervivencia de la nación, sobreponerse a aquellos momentos en los que España había errado.

⁸⁸ Como ya mencionamos en la introducción, emplearemos la terminología, *contact zone*, creada por Pratt, determinar los puntos de encuentros entre dos culturas, pero vaciándola del significado cultura colonizadora-colonizada, para limitarnos a exponer este contacto como un lugar común entre dos mundos. PRATT, M.L. *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*. London and New York: Routledge, 2008.

⁸⁹ HOWARTH, D. *Opus cit.* (2007). p. 5-7.

⁹⁰ HOWARTH, D. *Ibid.* p.17-22.

Al mismo tiempo, y como ya apuntaba Robertson en su estudio sobre Carlos V, el conocimiento de España, como Imperio, es a un tiempo, y en cierto modo, el conocimiento de la historia de Europa, y de las estribaciones que la política de los Habsburgo tuvo en prácticamente todos los países que la componen. La publicación de *The history of the reign of the Emperor Charles V* no solo puede ser vista como un interés por el asentamiento de un imperio, sino también como el proceso unificador, que bajo la figura de Carlos V se realizó del legado de los Reyes Católicos, con un evidente paralelismo con los hechos que en las islas británicas precedieron y culminaron con la cruenta batalla de Culloden (1745), y las estribaciones unionistas y separatistas que se desprenden de ella.

Muchos aspectos de la obra de Robertson ayudaron a conformar la imagen política española a lo largo del período victoriano, siendo lo económico lo más intensamente analizado. España, desde el punto de vista geoeconómico⁹¹, se encontraba en una situación privilegiada que le permitía el acceso comercial tanto a rutas en territorio americano como con los países al otro lado del Mediterráneo, lo cual era una más que evidente analogía con la situación a la que se enfrentaba el Imperio Británico, en especial en su relación con la India y las colonias americanas⁹². Adam Smith (1723-1790) analizó de manera pormenorizada las relaciones económicas de España y su imperio en *The wealth of nations* (1776), año de edición que coincide con la Guerra de Independencia Norteamericana. Las opiniones de Smith a cerca del modelo económico colonial español, especialmente la devastadora inflación en relación con la llegada de oro americano, serán determinantes para la materialización del sistema adoptado por Gran Bretaña desde finales de siglo XVIII. Tanto Smith como Robertson poseían mentes analíticas, y aunque sus observaciones fueran acertadas, en la gran mayoría de los casos, la percepción que se tenía de la realidad económica española era mucho más teórica y oscura de lo que el solar hispano manifestaba⁹³. Además, no tomaron en consideración las reformas que comenzaban a hacerse a lo largo del reinado

⁹¹ Adam Smith en su *La Riqueza de las Naciones* (1776) o anteriormente John Locke en *Two Treatises of Government* (1690) realizarán estudios exhaustivos sobre las políticas comercial y monetarias hispanas.

⁹² HOWARTH, D. Opus cit (2007). p.12-15.

⁹³ HOWARTH, D. Ibid . p.23.

de Carlos III y los manifiestos esfuerzos de Richard Wall⁹⁴ (1694-1777) para reactivar la economía, esfuerzos que se verían interrumpidos con la llegada francesa. La España de los Habsburgo, que había trazado los parámetros para la Europa moderna, era ahora un espejo donde Reino Unido podía determinar su propio destino, trazar sus metas y sortear errores que llevaron al lodo a Glorias pasadas.

La serie de tumultuosos acontecimientos históricos que conducirán a la transformación de España desde inicios del siglo XIX, mediante la Guerra de Independencia, la infructuosa aunque influyente Constitución de 1812, el posterior Trienio Liberal y la entrada de los Diez mil Hijos de San Luis, así como las posteriores Guerras Carlistas y la subida al trono de Isabel II, verán su reflejo en la vida política británica, como generadores de debate y fuentes de inspiración en los momentos de crisis interna. El interludio liberal que supuso la Constitución de 1812, no solo transformó a otros estados mediterráneos, sino que marcó profundamente la vida política británica, imprimiendo carácter, especialmente, en aquellos que atravesaron nuestro país durante su breve existencia. Tal es el caso del futuro Primer Ministro Lord John Russell, quien acompañó a Lord y Lady Holland (1802-1805/1808-1809/1832-1833/1838-1839) en su primer periplo español, quien más tarde estaría presente en Cádiz en 1812, y cuyas observaciones y debates políticos en el hogar de los Holland sobre los asuntos españoles le llevarían a prevenir un posible sabotaje de la *Reform Bill* de 1832⁹⁵ por parte de los componentes ultraconservadores de la cámara. Los asuntos españoles, incluso aquellos que se imprimían con las más desapasionadas intenciones, parecían tener respuestas convulsas en la sociedad británica; tal es el caso de la publicación de *Don Cevallos*, por parte de Lord Brougham y Francis Jeffrey⁹⁶, en *The Quarterly Review*. Su edición fue vista como una reivindicación jacobina, hasta tal punto que algunos de sus más célebres lectores, como Walter Scott, cancelaban fulminantemente su suscripción, mientras otros, de forma más teatral, abrían las puertas de sus casas para arrojar la publicación a la calle. Pero si un artículo sobre la política española, en principio de intenciones

⁹⁴ RODRÍGUEZ CASADO, V. La política y los políticos en el reinado de Carlos III. Madrid: Rialp, 1962.p-15-56 y TÉLLEZ ALARCIA, D., "Richard Wall: light and shade of an Irish minister in Spain (1694-1777)" en *Irish Studies Review*, 11.2, August 2003, p. 123-136.

⁹⁵ HOWARTH, D. Op.cit (2007) p. 54.

⁹⁶ HOWARTH, D. Ibid (2007) p. 31.

anodinas, tenía el poder de posicionar a *tories* y *whigs*, cuanto más no lo harían los acontecimientos anteriormente citados.

Siendo Reino Unido, y particularmente Londres, lugar de exilio para muchos de los liberales españoles, y Holland House⁹⁷, uno de los principales núcleos políticos de los *whigs* de la capital⁹⁸; parece imposible no ver en los escritos del matrimonio, tanto referentes al viaje como fuera de él, esa extraña combinación entre simpatía y condescendencia, tan típica por otra parte de cualquier visión de Lord Holland, y que tanto estupor causó entre muchos de sus compatriotas conservadores. El hogar de los Holland, como ya indica Llorens, se convirtió en núcleo sobre el que pivotaba la comunidad española en Inglaterra, entre cuyos miembros destaca la figura de Pascual Gayangos⁹⁹ (1809-1897), arabista y traductor que tanto influiría sobre Jones, y por ende, sobre el propio orientalismo. Entre las posiciones contrarias a las liberales planeaba la sombra siniestra del propio pasado británico, encarnado en la figura de Cromwell, a quien, curiosamente, más encarnizadamente enarboló Blanco White, ex sacerdote católico de ascendencia irlandesa, quien desde un exilio voluntario en Reino Unido, propagó una de las más sombrías visiones de la realidad española que se han escrito a lo largo del siglo XIX.

Ya fuera a favor o en contra de la posición liberal, es indudable que a partir de la Guerra de Independencia, España se transformó para la perspectiva británica en un espacio de tiempo relativamente breve. Pasó de ser una nación bajo un conflicto cargado de sentido moral, político (donde el nacimiento de la Constitución de 1812 fue seguido con gran interés desde la esfera *whig*, pues España, durante dicho período, así como más tarde durante el Trienio Liberal, representaba un laboratorio de ideas políticas liberales¹⁰⁰) a revestirse de un aura sentimental que en un proceso de nutrición mutua, alimentó la inspiración romántica. La recuperación por parte de escritores e

⁹⁷ Existen numerosa bibliografía a cerca de Holland House y el matrimonio Holland, aunque consideramos entre los más brillantes trabajos los realizados por: MITCHELL, L.G. Holland House. London: Duckworth, 1980; SANDERS, L.C. The Holland House Circle. London : Methuen & co, 1990. ; KELLY, L. Holland House : a history of London's most celebrated salon. London : I.B. Tauris, 2013.

⁹⁸ Sobre la relación de Holland House y el intelectual Pascual Gayangos ver: HEIDE, C. ; MILLAN ÁLVAREZ RÁMOS, M.A. A Nineteenth-Century Spanish Arabist. Edinburgh: Edinburgh University Press , 2008. Especialmente el capítulo 2, Gayangos and the world of politics. p.24-46.

⁹⁹ Sobre la figura de Pascual Gayangos, consultar la obra de la profesora Claudia Hopkins (Heide). Especialmente su tesis doctoral: HEIDE, C. The Many Lives of Pascual de Gayangos, Ph. D. Dissertation, University of Edinburgh, 2005. y el ya citado HEIDE, C. ; MILLAN ALVAREZ, C. (eds) Pascual de Gayangos: A Nineteenth-Century Spanish Arabist. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.

¹⁰⁰ HOWARTH, D. Opus cit.p.67.

historiadores de episodios de la historia española como los sitios de Numancia o Sagunto, las figuras de El Cid Campeador o Don Pelayo, o acontecimientos más recientes como el Sitio de Zaragoza, que quedaría plasmado en el más auténtico aliento romántico por David Wilkie (1828) en *The Defence of Saragossa*, suponen un proceso acumulativo para esa visión casi épica que supondrá la España decimonónica.

La expulsión de los franceses del territorio español no solo se convirtió en una lucha por la libertad sino, desde la literatura, en una preservación de la moralidad y la felicidad (tanto la española como la británica), exponiéndose como un acontecimiento necesario para el bien la humanidad. Desde el punto de vista conservador, uno de cuyos mejores exponentes es Richard Ford, España representaba una fantasía social que, de acuerdo con sus propias creencias, una vez existió en la Inglaterra medieval. Una realidad, donde el campesino iletrado personificaba la condición más pura del ciudadano español, cuyo arrojo superaba al propio ejército (español). Un arrojo que, por otra parte, no fue suficiente para combatir a las tropas francesas; por ello, y que de acuerdo con la visión presentada por algunos viajeros, como George Borrow¹⁰¹, el pueblo español y portugués está en deuda con la nación británica por su intervención decisiva en el conflicto napoleónico, y la consiguiente libertad que esto proporcionó a ambos países. Junto a esta deuda, de carácter bélico, existía una deuda altamente emocional para la sociedad inglesa, pues cerca de 40.000¹⁰² soldados cayeron en su lucha en la Península, dejando tras de sí viudas e hijos, así como incontables heridos.

La fantasía social a la que hacíamos referencia anteriormente, y a la que vivazmente los conservadores se aferraban, venía dada, junto a los factores citados, por las circunstancias sociales que tras el Congreso de Viena surgieron en el Reino Unido. Especialmente, aquellas derivadas de la crisis agraria y los repuntes de ludismo que comenzaron a darse a partir de 1816 en determinadas zonas del país y que despertaron el temor entre el ala conservadora. Esta sensación de cambio, se vio potenciada en los siguientes años por el Trienio Liberal, que pese a su corta existencia, fue apoyado desde el foco liberal británico, exacerbando así el pensamiento *tory*. El levantamiento y posterior fusilamiento de Torrijos (1831), supuso un nuevo foco de tensión,

¹⁰¹ BORROW, G. *The Bible in Spain*. London: Murray, 1909.p.100 y ss.

¹⁰² HOWARTH, D. *Opus cit.*p.39.

tanto entre ambas naciones como entre los partidarios británicos¹⁰³, que vieron en el acontecimiento posiciones encontradas, entre la libertad y el despotismo.

Las sucesivas Guerras Carlistas son una nueva fuente de tensión en la vida política británica, y una vez más, tal y como lo hicieron en anteriores conflictos hispánicos, *whigs* y *tories* se alinearon con uno u otro bando. Mientras que para los *whigs* el conflicto era una muestra de lucha contra la tiranía, para el partido conservador, no era más que otro ejemplo de innecesario sentimiento revolucionario que amenazaba con alterar el natural orden de la sociedad. *Whigs* y radicales eran cristinos mientras que los *tories*, sin excepción, se alineaban a favor de Don Carlos. Desde la invasión francesa hasta la subida al trono de Isabel II, los dos grupos se alineaban en uno u otro bando, proclamándose defensores de la libertad y el interés común (común pero, claramente, no compartido entre ambos). España se convirtió en un campo de batalla, tanto literal como dialéctico, donde se perdían vidas y se ganaban identidades, y por el que se luchó con tanto ahincó como en las contiendas más renombradas de Nelson.

Sin duda, otro de los grandes focos de tensión entre Reino Unido y España desde la separación de la Iglesia Católica en 1533, es indudablemente el religioso. El distanciamiento tajante e irreconciliable de ambos bastiones religiosos durante siglos, creó un caldo de cultivo que, fomentado por la leyenda negra y la desconfianza mutua, generó ríos de tinta por ambas partes. Junto a este enfrentamiento externo, la cuestión católica formó parte de la realidad de Gran Bretaña prácticamente desde sus inicios. A comienzos del siglo XIX, el rechazo público de Jorge III a la Emancipación católica de 1801 y la consecuente caída de William Pitt, la creencia de que el catolicismo era sinónimo de anti-patriotismo y traición entre la rama más conservadora de los *tories*, así como los movimientos que comenzaron a gestarse en Irlanda a favor de esta, propició el enraizamiento de las creencias más radicales en cuanto a la oposición general al catolicismo¹⁰⁴. Pese a que veinte años más tarde el Acta de Emancipación (1829) sería finalmente aprobada, una gran cantidad de literatura de corte más o menos sensacionalista, con un público ávido por leer

¹⁰³ LLORENS, V. Liberales y románticos. Madrid: Castalia, 2006. p.206-224

¹⁰⁴ NORMAN, E. The English Catholic Church in the Nineteenth Century. Oxford: Clarendon, 1984.p.132 y ss.

detalles escabrosos sobre la jerarquía católica (altamente fomentada por José María Blanco White, bajo el mecenazgo de Lady Holland, de cuyo hijo era tutor) era publicada anualmente en Reino Unido, y cuyo rastro se puede seguir en la mayoría de los diarios de viaje, bajo historias acerca de la crueldad de la Inquisición o de la promiscuidad de los conventos de monjas. La intensidad de estas historias, si bien no llegan a desaparecer de la mente de los viajeros, parecen ir menguando a lo largo de las siguientes décadas, hasta reaparecer, con especial virulencia, en las ediciones posteriores a 1850, año en el que se restablece la jerarquía católica en el país.

Tradicionalmente, el catolicismo en España era visto como el nexo de unión social, mientras que en el caso británico significaba una grieta en el tejido del país que amenazaba a la integridad del mismo. La creencia entre la élite británica de que el poder hispano residía en la Iglesia y no en la clase dirigente, así como los horrores que este monopolio provocaban, fueron creación, en gran medida, de la obra de White, *Letters from Spain by Don Leucadio Doblado* (1822). En ella, con gran agilidad literaria y cierta propensión a lo siniestro (el *Frankenstein* de Shelley había sido editado tan sólo cuatro años antes), White sentará las bases de las fobias y creencias sobre la religiosidad hispana, tanto canónica como popular, que no sólo hará las delicias de la sociedad de la Regencia, sino que perdurará en el imaginario colectivo hasta prácticamente el fin de la era victoriana. La obra de Blanco White se basa en dos pilares fundamentales, la idea de que la Iglesia Católica es la causa de cualquier mal que asole a España (en el pasado y en el presente) y emplear dicha idea para acallar las revueltas y debates que estaban surgiendo a raíz de la ya citada Acta de Emancipación de 1801.

El equilibrio entre disertación lógica y sensacionalismo que destila la obra de White explica, parcialmente, su éxito. Parte de esta influencia se puede ver en la propia obra de Borrow o incluso en la temática de algunos pintores-viajeros, tal es el caso de David Roberts y su visión de jóvenes ingresando en un convento¹⁰⁵ o en un muy posterior Millais. Un imaginario sardónico cuyo testigo recogerá Richard Ford (1830-1833), el cual prolongará este ideario anticatólico con su prosa ágil e irónica y con el éxito masivo de su obra, que será empleada como guía hasta finales de siglo. Un punto de inflexión en las relaciones católico protestantes se encuentra, como

¹⁰⁵ ROBERTS, D. *Picturesque Sketches in Spain*. London: John Murray, 1837.

comentábamos anteriormente, en el año 1850, cuando se consagra el nuevo arzobispo de Westminster, restaurándose así la jerarquía católica en Reino Unido. El sevillano Nicholas Wiseman¹⁰⁶ (1802-1865) sería el encargado de ocupar este puesto, intelectual con gran conocimiento sobre lo artístico, sería una influencia decisiva para la introducción de modelos españoles en el arte británico¹⁰⁷. Era una creencia muy extendida, como veremos más adelante, la determinante influencia que tenía la Iglesia Católica sobre la sociedad española en general, y sobre el arte en particular. Se consideraba que todas las comisiones artísticas españolas estaban bajo el influjo de la jerarquía romana, y por tanto eran partícipes de su ideario; una noción que fue cambiando gracias a la obra de Stirling-Maxwell, *Annals of the Artist of Spain* (1848), especialmente su estudio sobre Velázquez y su defensa de las altas cotas de perfección, realidad y fidelidad del retrato barroco. Sería éste un volumen decisivo para el cambio de rumbo de la expansión de obra hispana en suelo británico¹⁰⁸. El aspecto central de la religiosidad victoriana británica tuvo, como hemos visto, una intensa relación con lo que acontecía en Roma, sólo que estos hechos, raramente se veían desde una relación italo-británica, sino que se analizaban a través de ese prisma conocido e ignoto que era España. Esta actitud parece ser una constante, no solamente en las relaciones del Reino Unido con la Iglesia de Roma, sino con otros territorios, en el caso de los países Sudamericanos, o incluso con sus propias relaciones internas. España, como el prisma óptico de Newton, servía para observar a través de ella una realidad que a veces, las más, se descomponía en demasiadas tonalidades como para poder contemplar el haz de luz en sí mismo.

Como parte de esta sociedad, el viajero británico participaba de este bagaje histórico y cultural, que conforma los *códigos* y *valores* propios de su sociedad. A lo largo de un siglo, los hombres y mujeres que atravesaron Andalucía estuvieron inmersos en los acontecimientos a los que anteriormente hacíamos referencia, los cuales, se reflejan de forma más o menos evidente en sus escritos: fechas, sucesos, opiniones sobre asuntos concretos (política y religión son los más repetidos). La percepción británica de España es, por tanto, una *traducción cultural*, la realidad de su viaje se analiza a través de

¹⁰⁶ HOWARTH, D. Opus cit. (2007). p.59-87.

¹⁰⁷ HOWARTH, D. The Quest of Spain. En A.A.V.V The discovery of Spain. Edimburgo: National Galleries of Scotland, 2009. p. 25.

¹⁰⁸ MACARTNEY, H. The British "discovery" of Spanish Golden Age Art. En A.A.V.V The discovery of Spain. Edimburgo: National Galleries of Scotland, 2009. p.84.

éstos *códigos* que les son propios. Al mismo tiempo, no solamente podemos entrever la visión que se tenía de España, sino que se puede analizar al propio viajero, como parte integrante del particular *dramatis personae* que supone el viaje como manifestación cultural.

Por regla general, los escritos de viajeros europeos en países no occidentales poseen cierto tinte de dominación, más que de descubrimiento. En este sentido, el viaje a la Península difiere de los realizados por Oriente Próximo o Asia, ya que España era, y es, un país europeo, y su lejanía, ni geográfica y ni culturalmente, es tan remota como las islas del Pacífico. Pese a esto, y bajo esta *traducción cultural*, tenía algo de salvaje, de *terra incognita* a la que el viajero (especialmente en las primeras décadas del siglo) debía enfrentarse. El sujeto explora, invade y coloniza el territorio y bajo estos *códigos*, se produce “el resto del mundo”, centralizando la nación a la que pertenece el viajero como única realidad comprensible para el lector, y creando, inevitablemente, la periferia, estableciéndose entre viajero y destino cierta dinámica rica en matices, que variará a lo largo del tiempo.

El discurso legitimador que los viajeros victorianos realizan en su visita a España está expresado desde la pura experiencia pasiva de observador (jamás imparcial), que se transforma en activa cuando se produce una recreación o *traducción* de lo observado, entendiéndola como un proceso hermenéutico¹⁰⁹, en el cual se interpreta y transforma el *texto original* para hacerlo comprensible al público al que está dirigido. Así, lo adquirido se convierte, a través del conocimiento local, en parte de la realidad victoriana. Antes de la culminación de este proceso, debe producirse, como es lógico, el encuentro entre estas dos culturas. En este caso analizaremos el arte como *zona de contacto*¹¹⁰, bajo la definición de un espacio social donde dos culturas dispares se encuentran.

El viajero victoriano, a través de sus escritos, en una experiencia narcisista donde se sitúa el *yo* frente a la colectividad, llega a Andalucía a través de la indiferencia y el paisaje vacío de Castilla la Mancha que se funde

¹⁰⁹ HEIDE, C. *The Alhambra in Britain. Between Foreignization and Domestication*. Art in Translation. Vol.2, 2.p.201-222 y HEIDE, C. *The power of translation in the mid Nineteenth-Century Spain*. Art in Translation. Vol.4, 1. p.61-72.

¹¹⁰ Emplearemos la terminología creada por Pratt, vaciándola de implicaciones imperialistas o de dominación; usándola exclusivamente como un lugar donde dos mundos convergen. PRATT, M.L. *Opus cit* (2008) p.19-32.

con el lamento de esa realidad hastiada de la que huye a través de su viaje. Narra mediante el sentimentalismo en sus descripciones y percepciones la llegada una tierra plagada de paisajes sugerentes y de las formas multidimensionales de la ciudad oriental que anhela ver. A lo largo del XIX, esta realidad se va transformando, por el propio desarrollo de un país que había estado estancando en gran medida en la primera parte del siglo, y al que, como en Macondo, la modernidad llega mágicamente, para mayor disgusto de la mayoría de ellos. Y pese a esta transformación, la mayor parte de los viajeros en las postrimerías del siglo se resisten a abandonar ese discurso quimérico.

3.2. Narrar lo vivido

En puridad, debemos de decir que, gran parte de los diarios analizados, no se adaptan a lo que se conoce como "literatura de viajes", ya sea por la forma de su redacción ó por los acontecimientos narrados (a los que en más de una ocasión añaden grandes dosis de fantasía¹¹¹). De la totalidad de estas obras, apenas una docena son verdaderamente interesantes, pues el campo visual que presenta el viajero puro (a partir de 1860 podemos empezar a hablar de turistas) es limitado. La mayoría de estos hombres y mujeres duermen en los mismos hoteles, emplean a los mismos guías, establecen los mismos recorridos y apenas toman contacto con los españoles (más allá de los taberneros o cocheros). Pero antes de que todo esto acontezca, el viajero suele plantear en el preámbulo de su obra, o incluso en el primer capítulo, cuál es la meta de su viaje, su destino, sus intenciones, los motivos que le han llevado a la Península. Tan común es esta tendencia que William George Clark, en su obra *Gazpacho or Summer months in Spain*, declara:

*“En mi visita no disfruté de expensas especiales, y me fui sin un propósito determinado, como el de distribuir las Escrituras o el de realizar la topografía de un ferrocarril, en consecuencia, el PREFACIO está exento de tribulaciones. Todas aquellas que una persona dedica a estos menesteres hubieran podido tener. Desde los Pirineos hasta las Columnas de Hércules (creo que es la expresión correcta), mi viaje estuvo deplorablemente vacío de desventuras”.*¹¹²

De las palabras de Clark podemos deducir que había leído suficientes diarios de viajes de sus contemporáneos para ser consciente de ciertos tópicos machacones, de los que se burla con sutil ironía declarando que no venía a repartir Biblias, como lo hizo George Borrow, ni se encontró ningún impedimento o persecución, como los encuentros con bandoleros ó, lo más temibles aún, burócratas y funcionarios estatales. El viaje de Mary Eyre (1865)

¹¹¹ Acerca de los relatos de viaje y los elementos de ficción: BARTHES, R. “No se consigue hablar nunca de lo que se ama” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.

¹¹² Todas las traducciones contenidas en esta tesis han sido realizadas por la autora, en caso contrario será indicado junto a la fuente. En el original: *In my visit I enjoyed no particular facilities, and I went with no definite purpose such as circulating the Scriptures, or surveying for a railroad; consequently, I was exempt from the persecutions PREFACE. All and obstructions which a person engaged in either would have had to encounter. From the Pyrenees to the Pillars of Hercules (that is, I think, the correct phrase), my journey was deplorably void of misadventure.* CLARK, William George. *Gazpacho or Summer months in Spain*. London: [Savil & Edwards], 1850. p. VI-VII.

tuvo su origen en la sugerencia que le hizo su editor, Bentley¹¹³, de viajar por España desde Andorra y los Pirineos, para tratar de aprovechar el éxito que había tenido con *A Lady's Walks in the South of France in 1863*. Comienza así la narración de lo que la autora denominó su “*viaje al purgatorio*”, sin saber una palabra de español (empleando términos en francés y lo que ella considera italiano, que bien podría ser turco). Por su parte, John Leycester Adolphus (1856-1857) en la carta XVIII de su obra *Letters from Spain in 1856 and 1857*, hace una extensa explicación al lector, sobre los motivos por los que ésta no está fechada y compuesta como una carta formal, mostrando así su intención de publicar su obra una vez hubiera regresado a Reino Unido.

Como vimos en el capítulo anterior, el periplo de cada viajero estaba rodeado de una serie de hechos, tales como: el lugar de origen, el género, las circunstancias históricas, la razón de emprender el viaje... que marcarían de manera indiscutible, su duración y su recorrido. Bajo esta misma lógica, debemos considerar que las visiones y opiniones que se vierten en estos diarios estarán condicionadas por las ideas y prejuicios de los autores. La actitud de cada viajero frente a la realidad andaluza que se abre ante ellos, varía en función de su personalidad: algunos, obcecados en su visión, guiados por *códigos y valores*, la plasman de forma más o menos tendenciosa, negándose a enfrentar aquello que habían aprendido en sus países de origen con lo que les mostraban sus sentidos; otros (los menos) se verán obligados a romper éstas imágenes preconcebidas, deshaciéndose de los convencionalismos ideológicos y las ligaduras espirituales. No vamos a negar que, junto con estos factores de índole social, existen otra serie de circunstancias mucho más prosaicas, que podían alterar (y hoy en día aún pueden hacerlo) la opinión de un viajero: los contratiempos, el estado del alojamiento, la actitud de los españoles con los que se encuentren a lo largo del camino, la climatología, la época del año en la que se realice el viaje...

Casi todos ellos se apoyan en la experiencia de algún avezado precursor que les orienta a través de la letra impresa. Michel Quinn o Richard Ford son dos de los viajeros que más tiempo permanecen en Andalucía, y aunque sus experiencias y vivencias sean sesgadas, son los que más se aproximan a nuestra realidad. Windrington Cook, por su parte, realiza una labor

¹¹³ Especializado en este tipo de literatura, Richard Bentley, y con posterioridad sus hijos, se encargó de la edición de un porcentaje elevadísimo de las obras recopiladas.

concienzuda en su afán por recopilar datos acerca de la región: arte, pintura, arquitectura, agricultura, historia, geografía... y aunque como labor documental es loable, su lectura es tediosa, motivo por el cual no fue especialmente popular entre los viajeros posteriores, que optaron, casi de forma masiva por leer la obra de Ford, mucho más amena, aún cuando no tan completa.

El mito romántico se hace extensible a toda España, aunque tenga su núcleo en Andalucía; ya que, no olvidemos, para el viajero, España es Andalucía. Así pues, las tierras andaluzas, concretamente las que se encuentran en el valle del Guadalquivir, son percibidas como un paraíso terrenal (edén, vergel, Campos Elíseos, son algunos de los términos empleados) donde se combinan una serie de representaciones de raíz histórico-romántica, cuyo origen es la idea de Andalucía (y por ende España) como un lugar diferente. El paisaje natural y humano, el arte o las costumbres son contemplados como resultado irrevocable de un origen oriental y moro. En autores como Washington Irving encontramos numerosos ejemplos de maurofilia, que llevaba a su extremo, terminaron identificando la dominación árabe como un tiempo utópico que se contrapone a la Europa de la Edad Media, y a la posterior decadencia española asistida por el fanatismo católico. Lo español, entendido como dominación cristiana, es el epítome del delirio fanático, del mal gobierno y causa de cualquier tipo de enfrentamiento civil que se pudiera dar en el solar hispano. Estos conflictos se encuentran asistidos, además, por la supuesta existencia de un mosaico de regiones desapegadas, cuando no enfrentadas, las unas con las otras. Así pues, España carecía de la más mínima unidad económica, social o política, favorecida por obstáculos naturales (cordilleras, ríos y valles) que no hacen sino fomentar algunas de las peculiaridades de los antiguos reinos medievales, que han sobrevivido al paso del tiempo.

Por supuesto, la visión de la Europa romántica no se agota con Carmen¹¹⁴, y aunque el discurso se puede calificar de heterogéneo, presenta matices según los autores, sufriendo notables variaciones a lo largo de cien años. Varía especialmente la visión que se tiene del pueblo llano, cuyas virtudes se mueven al mismo ritmo, como comentábamos anteriormente, que

¹¹⁴ Para profundizar sobre el mito de Carmen: GOULD, E. The Fate of Carmen. Baltimore: John's Hopkins University Press, 1996.

el ideario político de quien escribe sobre ellos. Para algunos, el pueblo era valiente e indómito y luchaba por su libertad, mientras que para otros era un pueblo dominado por el miedo y la superstición católica, curiosamente, suele ser el mismo autor quien emite todo tipo de juicios antetéticos. En una misma obra podían aparecer descripciones oscuras sobre la historia de la Inquisición, junto a pasajes donde se narraban leyendas de bandoleros que seguían la estela de Mérimée y grabados de espacios pintorescos, plenos de luz e imaginación. Esta amalgama de ideas se debe en parte a que el mito romántico se había construido sobre la “leyenda negra” y la “leyenda dorada”, siendo uno de sus máximos catalizadores el Childe Harold’s Pilgrim de Byron¹¹⁵.

El romanticismo mantuvo el imaginario colectivo que se había acumulado hasta el siglo XIX, reinterpretando, sin embargo, su significado. En los albores del siglo, la efervescencia revolucionara alteró la faz de Europa y transformó la representación de un pueblo que tradicionalmente había sido considerado traicionero y bárbaro; pasando a teñirse de adjetivos como libertad, valor ó dignidad. La miseria que tanto alarmaba a los viajeros ilustrados era vista como parte del encanto del país (*pinturesque* es uno de los adjetivos más empleados en las descripciones) La barbarie era vista ahora como signo de independencia frente a una Europa cada vez más homogénea, mientras que los bajos instintos, que supuestamente dominaban al español, eran ahora muestra de un apasionamiento vital que encajaba a la perfección con el ideario espiritual romántico.

Norteamericanos y británicos pertenecen a dos naciones con muchos elementos históricos comunes y valores compartidos. Dichos valores se reflejan a menudo en los textos redactados y es fácil seguir el rastro de cierta moral o incluso de ciertas prácticas; sin embargo, aunque existan numerosos nexos en común, encontramos ciertas variantes más allá de lo formal. No es nuestra intención realizar una evaluación de los méritos de las narraciones de británicos respecto a norteamericanos, aunque sea inevitable notar las diferencias entre las dos naciones a la hora de enfrentarse al viaje y plasmarlo en el papel.

¹¹⁵ BYRON, G.G. Childe Harold’s Pilgrimage. Madrid: S.A.P.E, 2007. Canto I. XXXVII.



Ilustración.- 1. Gaucín. David Roberts. J.C. Varrall (grab.)(1833). En Frontispice gravé: Jennings's Landscape Annual or Tourist in Spain for 1835 or Tourist in Spain commencing with Granada (1835) de Thomas Roscoe.

Los textos norteamericanos suelen ser más ligeros y los viajeros afables respecto las faltas o incomodidades del viaje, quizás porque ellos mismos pertenecían una nación que aún estaba poniéndose en pie y cuyas infraestructuras eran prácticamente inexistentes en los estados recién fundados. Los británicos suelen tener una actitud que varía desde lo paternalista a lo susceptible, aunque muestran mayor detalle a la hora de analizar, describir y comparar el patrimonio andaluz.

El factor de la nacionalidad queda olvidado frente a la gran diferencia que sí impera en la totalidad de los textos: aquellos que viajan para escribir y aquellos que lo hacen por el puro placer de viajar. Los primeros anotan lo que interesará al lector (los horarios de trenes, la calidad de unas fondas respecto a otras...) mientras que el autor que lo hace por puro placer describirá detalles e impresiones meramente personales. De igual modo, el nivel de erudición del viajero elimina las barreras nacionales, para dividir a nuestros protagonistas en dos grupos: Aquellos que habían recibido algún tipo de formación más avanzada, y los que no lo habían hecho. Los primeros se enfrentaron a la realidad andaluza con un empeño inusitado: creían conocer en profundidad lo que se encontraban, y cuando esta imagen chocaba con la realidad, se afanaban en comprender, en aprehenderlo; reflexionado sobre lo construido y lo re-construido en su imaginación. Por otra parte, el viajero no erudito, topaba con absurdos que no encajaban con la realidad, pero la amalgama de ideas preconcebidas, *códigos y valores*, que tenían de las tierras andaluzas estaban tan arraigadas, que siempre lograban encontrar una salida *digna* hacia esas opiniones cuasi inamovibles.

Es evidente que estas grandes clasificaciones no son conjuntos estancos. Ambos subgrupos comparten un ideario, e incluso intensos deseos de no cambiar lo que siempre se habían considerado cierto. En ambos encontramos viajeros que evolucionan con el paso de los días, inesperados investigadores, que buscan más allá de los tópicos... A lo largo de los algo más de 256 viajeros, hemos podido comprobar que se recurre con insistencia a una serie de factores que conforman parte de ese mito andaluz, que, en buena parte, pervive hoy en día.

Algunos de ellos (Ford, Quin, Lomas¹¹⁶) marcaron un antes y un después en la literatura de viajes, por su contenidos profundos, amenos y reflexivos, otros como John B. Ireland, parecen haber escrito su obra a golpe de telegrama, mientras que ciertos viajeros abrillantan la realidad sin exagerarla, como es el caso de Henry David Inglis. Algunos son amenos de leer, no por su locuaz discurso, sino por las circunstancias personales que lo empujan a Andalucía, tal es el caso de Benjamin Lovell Badcock, el espía imposible, tan adorable en su superioridad británica que no dudo en aconsejar a los propios españoles, desconocedores de su propia geografía, donde instalar tropas, mientras que se indignaba al descubrir que el ejército hispano se negaba a dejarle ver sus maniobras. Otros autores, como Edwin Lee, médico, si bien no son masivamente empleados como guía de viajes, son indispensables a la hora de citar aspectos relativos a la sanidad y el clima¹¹⁷.

En la encrucijada de un siglo, en el prelude de un espíritu que conformaría la mentalidad de varias generaciones de británicos, Andalucía se convierte en la tierra prometida, el país exótico y ardiente lleno de mujeres que podrían ser Carmen, en mendigos que parecían haber sido sacados de un lienzo de Murillo, de ancianos dignos de Velázquez; tierra dual de grandeza y decadencia, de la sensualidad de lo oriental y la sobriedad del gótico. Si el romanticismo fue aldabonazo para la creación/*traducción* de la imagen de Andalucía, las obras de Irving, Chateaubriand, Hugo, Mérimée o Gautier fueron el evangelio para la transmisión de este nuevo *escenario*.

Con el avance del siglo la atracción por Andalucía disminuyó poco a poco, en favor de otros territorios inexplorados o con un nuevo barniz de exotismo¹¹⁸; sin embargo, es especialmente llamativo que pese a que el destino real perdió interés, no lo hizo el mito que de él se había creado. El exotismo y misterio de Andalucía tuvo gran fortuna, y no solamente sobrevivió, sino que

¹¹⁶ La popularidad de las obras de Ford y Quin es bien conocida. John Lomas, obtendría un puesto junto a estos, gracias a su obra *In Spain*, publicada entre 1882 y 1883. Los datos recogidos en ésta, se encontraban más actualizados que los que presentaban las obras de Michael Quinn y Richard Ford, publicadas en 1823 y 1847 respectivamente. Entre otros, hacen referencia a *In Spain* de Lomas, William Morrison Bell, autor de *Rambla-Spain: from Irun to Cerbere* (1883), obra a la cual, tanto Foulché-Delbosc como García Romeral, califican de anónima.

¹¹⁷ Muestra de ello son las continuas referencias que hace, entre otros, Henry Blackburn. BLACKBURN, H. *Travelling in Spain in the present day*. London: Sampson, Low, Son & Marston, 1866. p. 183

¹¹⁸ La península de Crimea se convirtió en uno de los destinos favoritos para los viajeros británicos a partir de la segunda mitad de siglo.

mantuvo su popularidad en el imaginario colectivo anglosajón. Su éxito fue tal que, hoy en día, esa leyenda oriental sigue perviviendo en la representación de las tierras andaluzas, imagen que todavía engulle la identidad de España, aún atrapada en la prisión del mito romántico. Tal y como apunta Alberich¹¹⁹, Oriente, Suiza, Francia o Alemania exceden con mucho el interés que suscita España, un interés que coincide en el tiempo con el abaratamiento de los libros y el creciente poder de la clase media. Oriente, los cantones más remotos de Suiza o las zonas rurales de Hungría y Bulgaria eran lugares totalmente desconocidos para la población anglosajona, España, sin embargo era un lugar que creían conocer, pues habían crecido creyendo saber qué era Andalucía, a través del Parlamento, de la prensa, del colegio, del viejo soldado...

Convencidos de que la realidad que presentaban en sus obras era la única y verdadera faz de estas tierras, la visión se perpetua de un diario a otro, y pocos de estos autores son conscientes de su participación en la difusión de un mito. Existen, por supuesto, excepciones, el muy lúcido William George Clark, apuntaba en el prefacio de su *Gazpacho*:

*“Así que no hay nada que distinga mi pequeño libro de un centenar de pequeños libros: Tours, Divagaciones, Epistolarios, Circuitos, y qué no. Sin embargo, habrá una diferencia en el resultado. Te digo, no lo que es España, sino lo que parecía a mí, los otros turistas y Trotamundos te dicen lo que les parecía a ellos, y mi España puede diferir de su España tanto como una visión (de Hastings, por ejemplo) por De Wint difiere de la misma vista por Fielding o Turner.”*¹²⁰

Pocos son los autores que se resisten al poder del imaginario romántico, un recurso tan intenso que en palabras de García Cortázar: “no sólo descubrió la Edad Media, el folclore, el amor a lo local y lo pequeñito, el gusto por los rincones donde se podía revivir la historia, como si el mundo yaciera más puro

¹¹⁹ ALBERICH, J. El cateto y el milor y otros ensayos angloespañoles. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001. p. 16.

¹²⁰ En el original: *So there is nothing in the subject-matter to distinguish my little book from a hundred other little books Tours, Ramblings, Letterings, Danglings, and what not. Yet there will be a difference in the result. I tell you, not what Spain is, but what it looked like to me ; the other Tourists and Ramblers tell you what it looked like to them, and my Spain may differ from their Spain as much as a view (of Hastings, say) by De Wint differs from the same view by Fielding or Turner.* En CLARK, W.G. Opus cit. p VI-VII.

en las sociedades que arrastraban el atraso y el sufrimiento de los siglos pasados, sino que hizo algo mucho más preocupante: inventó países¹²¹.”

La vigencia de esta idea es fundamental para esta investigación ya que nos sitúa en un contexto adecuado para entender las descripciones de la Alhambra que veremos en el apartado 3.4. En muchos casos se hace referencia a ella mediante cualidades humanas, cualidades que, igualmente, son aplicadas al pueblo español (o a la idealización que se hace de éste).

El pueblo andaluz es sin duda uno de los temas más recurrentes en los diarios de viaje, y los juicios que se forman sobre él oscilan entre el más absoluto paternalismo, la exageración y la superficialidad. Indolentes, sobrios, primitivos, ignorantes, agradables en el trato, nobles, pasionales y en ocasiones ingenuos. Un pueblo donde el analfabetismo campaba a sus anchas y donde la influencia del clima y la sangre árabe explicaban cualquier comportamiento. Los españoles, los andaluces, eran árabes en su vestimenta, en su forma de comportarse, comer, beber y vivir. La pereza, cualidad inherente en el andaluz, ya no es vista como causa de la decadencia de España, sino como una forma inteligente de resistirse a la autoridad, una forma de reafirmar su marginalidad frente a lo establecido. En esta marginalidad, según apuntan algunos autores anglosajones, está el origen de la alegría y la locuacidad de las clases bajas andaluzas, lo que Ford denominó “*mother wit*”, que contrasta con el espíritu uniforme de los trabajadores de las fábricas británicas. Con su humor desenfadado, Richard Ford apuntaba en una de sus cartas a su amigo Addington:

*"Confío mucho en que la civilización tarde mucho en llegar aquí, pues este es por ahora un pueblo original y muy peculiar, embotellado e intacto durante seis siglos [...]"*¹²²

Un curioso fenómeno común a muchos de estos viajeros, es que el recuerdo grato y cariñoso que se tiene de Andalucía, se desvanece a medida que se van poniendo leguas entre ésta y el hogar.

¹²¹ GARCÍA DE CORTÁZAR, F. Los mitos de la historia de España. Barcelona: Círculo de Lectores, 2004. p.169

¹²² FORD, R. Letters of Richard Ford 1797-1858. London: J. Murray, 1905. p. 15.



Ilustración.- 2 *Spanish beggars.* A.C. Andros.(1859). En Pen and pencils sketches of a holiday scamper in Spain (1859) de A.C. Andros.



STREET-SELLER OF ICES.

Ilustración.- 3 *Street-Seller of Ices.* Anónimo. (188?) En *Sunny Spain: its people and places with glimpses of its history* (1884) de Oliver Patch.

El humor y el afecto con el que Richard Ford describe a su amigo Addington las tierras andaluzas y a sus habitantes, desaparecen en sus escritos posteriores; cuando, instalado en el hogar familiar, recopila y selecciona las anotaciones que una vez realizó. Igual situación parece afectar al Duque de Wellington, quien muestra una imagen de la Guerra Peninsular, y por tanto de España, muy diferente; sus declaraciones se van haciendo más y más desdeñosas desde su vuelta a Inglaterra, hasta el punto que llega a contradecir sus propios partes de guerra¹²³. El tiempo y la distancia cambian cualquier recuerdo, y tornan los humildes campesinos en maleantes y los amables sacerdotes rurales en fanáticos.

Al margen de estas descripciones, frente al paisaje gris de las grandes fábricas, las danzas populares y el cante son tema común en todos los viajeros. Frente a los problemas de la Europa moderna, los andaluces se muestran despreocupados, alejados de cualquier inquietud, siempre dispuestos a bailar la cachucha y el bolero o a rasgar la guitarra, son la antítesis de las clases altas, demasiado orgullosas e incultas para darse cuenta de sus propios errores¹²⁴. Robert Dundas Murray escribía sobre los habitantes de Jaén:

"En nuestro país, estas calles serían un escenario de privaciones y sufrimientos, y no nos asombraría ver en ellas todas las formas del infortunio; pero aquí la pobreza sonríe, por muy pesada que sea la carga que tiene que soportar; el alegre golpeteo de la guitarra se oye por todas partes y en ese callejón un poco más ancho que los demás, los hijos e hijas de esta tierra bailan con más agilidad y gracia que los bailarines que llenan nuestros salones" ¹²⁵

Richard Ford, por su parte, apunta:

¹²³ AZCARATE, P. Wellington y España. Madrid: Espasa-Calpe, 1960. p.32

¹²⁴ El viajero parece tener en poca estima a la clase acomodada andaluza, pese a que rara vez tenían contacto directo con ella y si lo tenían, no era de forma continuada. Excepción a esta afirmación fueron Benjamin Disraeli, futuro primer ministro, y el matrimonio formado por Lord y Lady Holland, cuyo hogar en Reino Unido, Holland House, fue centro de reunión de intelectuales, políticos y aristócratas. Igualmente debemos reconocer que los comentarios mordaces de los Holland no se deben tan sólo a las cualidades de la aristocracia andaluza, ya que, el carácter cáustico del matrimonio, especialmente de Elisabeth Holland, era célebre entre sus contemporáneos.

¹²⁵ En el original: *These in the cities of our native land we should mark as the abodes of want and misery, and should not start to see wretchedness in every shape seeking shelter in them; but poverty here wears a smile, however heavy the burden it has to endure: the merry tinkle of the guitar is heard in these its haunts; and there, in that alley a little broader than other, a few of its sons and daughters are dancing more blithely than the inmates of a ball-room.* DUNDAS MURRAY, R. The cities and wild from Andalusia. London: Richard Bentley, 1853. p. 304-305.

"Son ricos en las cosas que en Inglaterra resultan lujosas y superfluas; no tienen, como la gente que vive en el centro de nuestras ciudades, alfombras, derecho al voto, juicios por jurado, carne de vaca, cerveza, buenas ropas, el "Punch" ni "The Examiner", pero en cambio tienen vino, uvas, melones, helados, cantos, bailes y guitarras, abanicos y melodramas en las iglesias, gratis; y así son felices" ¹²⁶.

En buena medida, los españoles son considerados como niños, incapaces de controlar sus emociones, cambiando impulsivamente de humor; esta especie de inestabilidad emocional domina en las descripciones del espíritu español. Los viajeros trataron de descubrir las particularidades y diferencias entre los caracteres de los diferentes reinos, a través de sus costumbres y folklore. Pues rara vez el viajero se limita a ver: su gran pasión es explicar al lector el origen de aquello que ve. Las temperaturas tórridas en verano explican lo apasionado del carácter andaluz, la indolencia es debida a la sangre semita, mientras que la herencia histórica los había dotado de un espíritu quijotesco con tintes fatalistas... claves explicativas de un carácter nacional, donde los viajeros habían forzado a los andaluces a entrar, en un molde en el que no encajaban.

Explicaciones de una realidad que llevaban a extremos paradójicos. Continuando con el ejemplo de la indolencia semita (supuestamente característica de los andaluces) eran capaces de afirmar que el momento de mayor esplendor en la historia de España fue la dominación árabe, paradigma de la eficiencia y buen gobierno y manejo de los recursos. ¿Cómo era posible que la misma sangre árabe predispusiera a los españoles a la dejadez, mientras que sus antepasados, de los cuales eran descendientes directísimos, fueran un dechado de eficiencia? La respuesta más plausible, tal y como indicó Alberich¹²⁷, sea el empleo del pasado árabe, no como un ejemplo a seguir para el mundo civilizado (el único modelo adecuado era el modelo británico) sino como arma con la que atacar las estructuras sociales y políticas que conformaban la sociedad española. España, como ya comentamos, había sido el enemigo tradicional de Reino Unido, y ciertas dinámicas, aún pasado siglos de esa rivalidad, son difíciles de olvidar. Con esto no pretendemos decir que todos los viajeros que anduvieron nuestro caminos tuvieran una maquiavélica agenda para la destrucción de la imagen de Andalucía, todo lo

¹²⁶ FORD, R. Spaniards and their country. London: George P. Putman, 1852. p. 220.

¹²⁷ ALBERICH, J. op.cit. 2001. p.34

contrario, muchos de ellos la admiraban sinceramente, aunque sus opiniones estuvieran condicionadas por factores culturales.

Uno de los temas en las que la mayoría de ellos parecía estar de acuerdo, de manera casi unánime, era en el carácter y belleza de las mujeres españolas. De nuevo, una serie de descripciones, casi rutinarias, hacían referencia a sus ojos, lo menudo de sus pies, la habilidad que estas tenían con el abanico o la gracia con la que vestían la mantilla. Parece una opinión extendidísima la dicotomía que se establecía entre andaluzas e inglesas, las primeras parecían tener más libertad a la hora de abordar una conversación más explícita, mientras que las segundas, si bien tenían ciertos temas vedados por el pudor, poseían conocimientos y educación notablemente superiores a las españolas. Una vez más, ojos, rosas en el pelo, mantillas negras y dueñas, parecen conformar el mundo de la mujer española, y aunque esta no hubiese sido la realidad ¿por qué no escribir sobre algo que probablemente se había planeado desde mucho antes de poner un pie en Andalucía? Al fin y al cabo, (y asumiendo una actitud casi tan paternalista como la que ellos mismos tenían) el tópico sobre la belleza de la mujer o la fiereza de un bandolero otorgan un toque de color en la acción, y resulta casi tan entrañables como la imagen de un burgués inglés de mediana edad admirando a una joven que pasea junto al Darro.

En la búsqueda de esa quimera llamada carácter nacional, la mirada romántica no hacía otra cosa que proyectar las propias tensiones internas. El bandolero¹²⁸, con su actividad marginal y su sentido de la justicia social y personal, era la representación perfecta de la figura opuesta a las convenciones sociales y la vida burguesa, en la que vivían la mayoría de británicos y norteamericanos que nos visitaban. Pocos de ellos conocieron realmente a un bandolero, pero menos se resistieron a contar con pelos y señales su encuentro con uno de los señores de Sierra Morena. Independientes, altivos, integrados en el paisaje natural (siempre salvaje, luminoso y agreste), tenían la libertad para no bajar la mirada ante nadie, y lo

¹²⁸ Estos tres personajes, Carmen, el torero y el bandolero, son aún hoy en día, según una encuesta reciente realizada entre los ciudadanos europeos, los que más identifican estos con España. Es llamativo como el 20% de los ciudadanos encuestados consideraban a España una nación "oriental", íntimamente relacionada con la etnia gitana e identificada con lo andaluz. En COLMEIRO, J. F. "Oriente comienza en los Pirineos (La construcción orientalista de Carmen)", en *Revista de Occidente* 264 (mayo 2003), pp. 57-83.

que los viajeros consideraban más importante, disponían de la libertad para dirigirse a donde quisieran. Todos los viajeros, añaden un encuentro, más o menos detallado con estos contrabandistas, si bien, sabemos que sólo dos, los protagonizados por Alexander Slidell-MacKenzie y Charles Rockwell, fueron reales.

La sombra de los viajeros románticos es alargada, y cubre a casi todos los diarios, incluso aquellos que llegaron en las últimas centurias. Uno de los pasajes más recurrentes, y más personales también, es en el que el avezado viajero (aunque convendría más llamarlo turista), se dispone a vestirse de majo para pasar desapercibido entre los habitantes andaluces. Este consejo, dado por Richard Ford en su famoso y *Handbook for travellers in Spain and readers at Home describing the country and cities, the natives and their manners with notices of Spanish history* (1857) (biblia de quien pusiera un pie en nuestro país) pudo tener su sentido a comienzos de siglo. Efectivamente, durante la época fernandina el traje de majo, parecido en extremo al de torero, era el modo de vestir más común entre los españoles; la imagen del andaluz no es falsa, simplemente llegaba décadas tarde.

El viajero francés Théophile Gautier, que recorrió Andalucía en 1840, advirtió del riesgo que implicaba el disfraz falseado y añadía que ya no compraban trajes españoles más que los ingleses. Pese a esto, la costumbre no era compartida por todos los británicos, George Borrow al encontrarse con el barón Taylor en la Puerta de Jerez de Sevilla, expresó su desagrado afirmando que se encontró a su compatriota “*disfrazado de español*”. No se puede evitar sonreír ante la imagen de un británico, más corpulento y rubio que cualquier español de la época, vestido con un traje corto para pasar desapercibido por las calles de Sevilla o Granada a finales del siglo XIX, cuando los locales hacia décadas que vestían según la moda en Europa. Pese a sus detractores y partidarios, esta imagen debió ser corriente en la Andalucía del siglo XIX, tal y como describe en la prensa el encuentro de un periodista con turistas que paseaban por el río Guadalquivir:

*“Tres hijos del Támesis con lacios calañeses y chaquetas, que les sentaban como a un Cristo un par de pistolas, ocupando todo el tránsito con sus enormes piernas y llenos de esplín en virtud de haber apurado seis botellas del seco”*¹²⁹

Efectivamente, avanzado el siglo XIX, el disfraz para andar por las sendas andaluzas ya no era necesario (si es que alguna vez lo había sido). La presencia de la Guardia Civil¹³⁰ en los caminos (otros de los protagonistas de las narraciones) había hecho las zonas más alejadas apropiadas para las visitas turísticas; si a esto sumamos la mejora de las infraestructuras, el resultado es una diversificación de los recorridos, comenzando a indagar en zonas tradicionalmente alejadas de tour¹³¹. Ford es, una vez más, el precursor del viaje por Andalucía, estableciendo los recorridos más insospechados, plasmados en su obra, a la que simplemente se la denominaba, tal era su fama, *Handbook*. Casi todos los lectores son deudores, de una u otra manera, de ella, y fue empleada para perfilar los detalles de sus viajes. Hoteles y posadas, que Ford dejó recomendados, no eran peores que (pese a lo que solían pensar los anglosajones previa estancia en ellos) los de cualquier otra nación europea. Junto a ellos, la diferencia de hábitos alimenticios, los tipos populares que encontraban a lo largo del camino así como los muleros y trabajadores en el sistema de postas, eran otros de los actores de esa particular función teatral.

En las obras anglosajonas de principios de siglo, el autor se presenta a sí mismo como un británico o norteamericano con un objetivo específico. Aparece, por tanto, como un observador, jamás imparcial, con la autoridad que le confiere (o que se confiere a sí mismo) ser el narrador de una particular historia. El cronista es así representante de una tierra civilizada que se contrapone al terreno inexplorado y salvaje sobre el que camina. Muestra de esta superioridad civilizada son las continuas citas a escritores clásicos o referencias a autores consagrados, tanto de su tiempo como de tiempos pretéritos.

¹²⁹ Semanario Pintoresco Español. Vol. 34. 5 Marzo 1843. Madrid. p.77

¹³⁰ Para profundizar sobre la imagen de la Guardia Civil en este periodo, la magnífica tesis: RUIZ MÁZ, J. La Guardia Civil en los libros de viaje de lengua inglesa. Director: Blanca Krauel Heredia. Universidad de Málaga, 1998.

¹³¹ Almería y Huelva son dos de las provincias que experimentan un aumento debido a este y otros factores a partir de la segunda mitad de siglo, tal y como se muestran en las Figuras 8 y 12 del capítulo 2 de esta tesis.

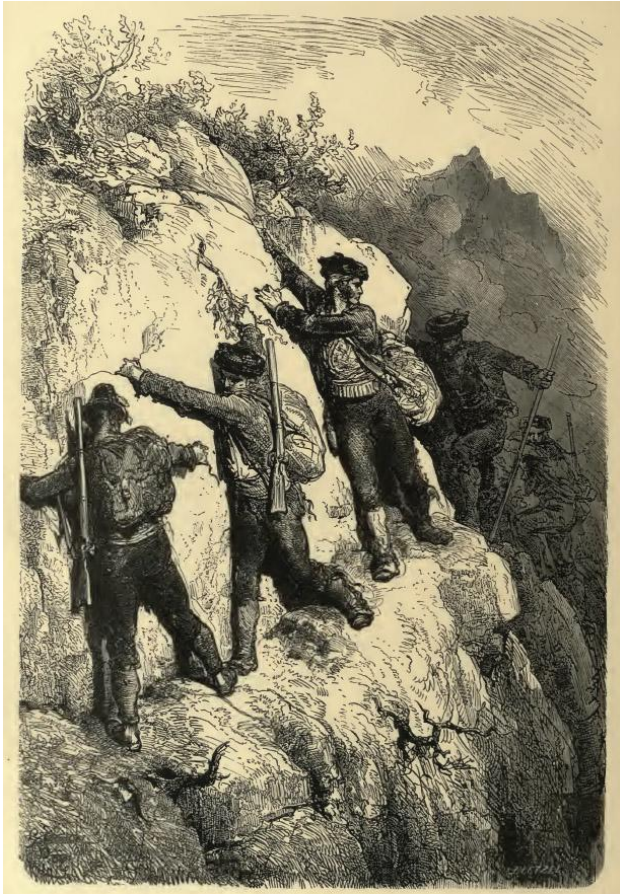


Ilustración.- 4 *Contrabandistas*. Gustave Doré. Boetzel (grab.) (1862). En Spanish pictures draw with pen and pencil (1870) de Samuel Samming.



Ilustración.- 5 *Vespers*. Egron Lundgren. J.C Cooper (grab.) (1849-1853?). En Travelling in Spain in the present day (1866) de Henry Blackburn.

Asume la voz de la razón, recurre a grandes connaisseur de su tiempo, lo que confiere a sus afirmaciones un barniz de “verdad absoluta” que predispone al lector a creer. Ejemplo de ello es el empleo que se hace de las obras de George Borrow, para hacer referencia a la población y cultura gitana, o a Richard Ford para cualquier apreciación sobre la sociedad española.

Debido a la propia realidad británica, el tema de la religiosidad fue, sin duda, el objeto que levantó más comentarios airados y maliciosos. Calificativos como “papismo”, “superstición” ó “idolatría” son comunes entre los textos de estos anglosajones protestantes entregados a una hostilidad que la Historia les había enseñado a tener. Si bien existieron algunas excepciones, como la de John Cuthbert Hare Augustus, quien encontraba tiernas las manifestaciones derivadas de la religiosidad popular. En general, no eran deliberadas, tan sólo la consecuencia y reflejo de la intolerancia religiosa imperante en la era previctoriana y victoriana, como reflejan las poco halagüeñas opiniones hacia la jerarquía católica aportadas por el reverendo Thomas Debarry¹³², en 1848, apenas dos años antes de la llegada de Wiseman a Reino Unido.

Sin duda, George Borrow es, entre todos ellos, el que con mayor vehemencia carga contra la piedad hispana, cuyo culto a la Virgen María califica de superstición nefanda. Al parecer, Borrow olvidaba que tan sólo en el Londres de su época existían 22 iglesias, pertenecientes a la Iglesia de Inglaterra, que se encontraban bajo la advocación de la Virgen. La actitud de Borrow, y de los anglicanos en general, hacia la fe católica es un tema que merece ser tratado de forma larga y cuidadosa, pero baste decir que la actitud que se percibe en estos textos es la de aquellos que creen conocer la verdad y que no contemplan otras posibilidades. Tal y como ya apuntaba Alberich, la mayoría de estos viajeros parecen esperar que el catolicismo se desmorone de un momento a otro, pues tenían la creencia de que su práctica no dependía de la voluntad del pueblo sino de la imposición de la Inquisición y del Gobierno. El mismo Ford se indignaba al recordar como la Constitución de 1812 declaraba el catolicismo como religión del estado, un hecho extremadamente escandaloso para un británico, cuyo monarca es, al tiempo, cabeza del Estado y cabeza de la Iglesia. El tradicional “antipapismo” se vuelve especialmente

¹³² DEBARY, T. Notes of a residence in the Canary islands, South of Spain and Algiers: Illustrative of the state of religion in those countries. London: Gilver & Rivington, 1851. Cap. II y V.

virulento a partir de 1850, motivado, en gran parte, por el nombramiento del arzobispo de Westminster, con el consecuente descontento popular, un descontento al que viajeros británicos no eran ajenos.

Con estas observaciones, no tratamos de censurar o elogiar su actividad a lo largo de un siglo, tratamos de exponer la compleja trama sobre la que está construida la imagen de Andalucía. Cierta o no, llena de malicia o inocencia, lo cierto es que es de justicia reconocer que, ningún andaluz, o español, ha creado, ni tan siquiera mínimamente, una producción literaria y artística parecida a la que estos anglosajones, honrados y tenaces, llevaron a cabo. En definitiva, este mito romántico, de impresiones diversas, a veces contrapuestas, se torna homogéneo e impenetrable. Si Ramón Menéndez y Pidal acuñó la expresión "Dos Españas", nuestros viajeros anglosajones *traducirán* cientos de Españas, surgidas de la imaginación personal y pasadas por el tamiz del mito romántico del que surgirán la España violenta de Mérimée, la Andalucía del pragmático Richard Ford o la voluptuosa ensoñación de Irving.

3.3 Viajeros norteamericanos y británicos.

En el siguiente apartado, pretendemos ofrecer una muestra general de la visión que los viajeros tenían tanto de Sevilla y Córdoba, como de otras provincias, para exponer la trascendencia que tendrían su espacio más representativo sobre los conceptos estéticos pertenecientes a las corrientes plásticas dominantes. No es nuestra intención, todavía, analizar con exhaustividad los motivos que subyacen bajo estas aproximaciones a la estética o como estos textos pudieron influir sobre ella. Deseamos mostrar los ejemplos sevillanos y cordobeses como contexto y referencia para enmarcar aquellos que se ocupan, en exclusiva, de la Alhambra; permitiéndonos así descubrir que aunque los pasajes presentan rasgos similares a los del palacio granadino, sólo en éste se muestra la verdadera dimensión y alcance del fenómeno.

Las opiniones vertidas por norteamericanos y británicos¹³³ son tan variadas como el conjunto de personas que las producen, individuos que se encontraron en Andalucía debido a situaciones que, como mínimo, podríamos calificar de nada usuales. Y es que, este grupo de viajeros está formado por personas poco convencionales, que de un modo u otro, no siguieron el devenir del resto de sus conciudadanos. Dicho esto, tras la lectura y análisis de los diarios, se pueden considerar que la opinión que tenían estos viajeros acerca de los monumentos de las tres ciudades visitadas, Sevilla, Córdoba y Granada, es relativamente homogénea, pese a lo que se pueden diferenciar dos subgrupos de opinión. Por regla general, el viajero considera el monumento (la Mezquita o los Alcázares son los que con mayor frecuencia aparecen descritos) como un ejemplo único en su género, empleando todo tipo de epítetos positivos; mientras que un menor número de ellos, sin bien no degrada el objeto de su interés, no lo considera tan relevante como había sido descrito hasta el momento de su viaje. Este fenómeno viene determinado por la información que previamente habían manejado, de forma consciente o inconsciente, y como estas expectativas, en muchas ocasiones desmedidas,

¹³³ Pese a que en el capítulo 2 hemos considerado a británicos e irlandeses como dos naciones separadas, por el bien de la continuidad narrativa, vamos a tratar a la nacionalidad irlandesa con la misma calificación que tuvo a lo largo del XIX, es decir, parte del Imperio Británico.



Ilustración.- 4 *Richard Ford dressed as a Majo serio* . José Domínguez Bequer. (1832). En *A Hand-Book for travellers in Spain and readers at Home describing the country and cities, the natives and their manners with notices of Spanish history* (1847) de Richard Ford.



Ilustración.- 5 *Richard Ford, el Capitán Boscasa y J.F. Lewis durante una cacería*. John Frederick Lewis. (Enero 1833).

chocan con la realidad. Se debe considerar también, la fecha en el que se visitan, pues la restauración o estado de conservación que tenían muchos de ellos a comienzos del siglo XIX no es comparable con la situación en la que se encontraban en las últimas décadas de éste.

El viaje por España se centraba en Andalucía, y los recorridos por ésta se basaban en la combinación de cinco de las ocho capitales de provincia, junto a otras ciudades como Ronda, cuyo índice de visitas supera al de algunos núcleos de mayor entidad. Tal y como se indicó en las Figura.- 6, el quinto puesto en cuanto a número de visitas lo obtendría Córdoba, precedida por Málaga, Granada en tercer lugar y Cádiz y Sevilla en el segundo y primer puesto respectivamente. Si recordamos los resultado arrojados por la Figura.- 22, nos encontramos con diferencias de recorrido entre británicos y norteamericanos, limitándose los primeros a las capitales de provincia y ciudades principales, mientras que los segundos realizan un viaje extenso y minucioso por poblaciones de entidad menor, tendencia asociada a la intención de rentabilizar el tiempo y el dinero invertidos en un viaje trasatlántico. Córdoba se presenta como un destino predominantemente norteamericano, especialmente si consideramos que esta preeminencia coincide con el fin de la Guerra Civil norteamericana y con la restauración del principal punto de atracción de Córdoba, su mezquita. Málaga y Cádiz (cuarto y tercer lugar en número de visitas) presentan una extensión y detalle en las descripciones sobre sus monumentos menor a la que se hacen sobre Córdoba, Sevilla y Granada. Estas dos últimas, que se encuentran en primer y segundo lugar respectivamente, presentan unas cifras de incidencia más homogéneas entre norteamericanos y británicos, demostrándose así el interés que despertaban a ambos lados del Atlántico.

La visita a estas tres ciudades tiene como trasfondo el auge de la corriente orientalista durante el período romántico, así como la propia historia de cada una de ellas, combinación que las convertía en un destino indispensable. En Sevilla podemos emplear el término *viaje*, siendo la ciudad más afamada de este particular triángulo, destino obligado; mientras que en Córdoba deberíamos usar la palabra *visita*. Córdoba no era la piedra angular de ningún recorrido, pero eran pocos los que se resistían a pasar en ella algunas horas o a hacer una breve estancia. En cuanto a Granada,

deberíamos emplear *peregrinaje*, pues la Alhambra, era objeto de deseo y el fin último de un viaje miles de millas.

3.3.1. Sevilla

Sevilla, dada su entidad como ciudad milenaria y gran urbe del sur, suponía un verdadero enclave para los más variopintos intereses. Archer Milton Huntington, fundador de la Hispanic Society, afirmaba en las cartas y diarios, que posteriormente se convertirían en su afamada obra *Spain and Africa*:

*"Éste es un viaje de libro. He afilado las garras y llevo una bolsa enorme. En Sevilla hay mucho material y a orillas del Guadalquivir anidan algunas colecciones espléndidas. La verdad es que estoy cansado de echar el anzuelo en las aguas poco profundas de los arroyos del norte. A lo mejor esta vez pica algo todavía más grande que una merluza"*¹³⁴.

Este extracto es fiel reflejo de la ambición que movía a muchos viajeros para conseguir recolectar, tanto física como metafóricamente, cuantas más imágenes mentales, piezas originales ó reproducciones de cualquier naturaleza, de los principales hitos arquitectónicos de cada ciudad. Sevilla resultaba cautivadora a los ojos de los anglosajones por los mismos motivos que otras ciudades andaluzas: el clima, el trazado urbano, lo pintoresco de sus habitantes... Sin embargo, la capital andaluza era ciertamente familiar para muchos de ellos debido a su arquitectura. Como veremos más adelante, a finales del XIX los monumentos hispanos habían servido de inspiración para diversas edificaciones que formaron parte de la realidad diaria de muchos de estos viajeros y turistas. Así nos los hace saber William Bennett Lent en su obra *Across the country of the little King. A trip trough Spain*:

"Cada neoyorquino puede, a su antojo, salvar la distancia entre nuestra gran metrópoli y la soleada, bonita y lejana Sevilla, y mirar con ojos encantados la maravillosa fantasía arquitectónica, pues quien lo desee puede pararse durante un

¹³⁴ "This is a book trip. My claws are sharpened, and I carry a large bag. In Sevilla there is material to be had. There are some splendid collections nesting by the Guadalquivir. Frankly I am tired of angling in the shallow streams of the north. Perhaps I may this time catch something larger even than a merluza"). En VV.AA., *The Hispanic Society of America: Tesoros*. New York: Hispanic Society, 2000.

*momento en la esquina suroeste de la Calle Veintitrés y la Quinta Avenida de un día a finales de invierno, cuando el oeste está todo encendido de carmesí y oro, y, por encima de las copas de los árboles desnudos de Madison Square, ver el amanecer, rico en reflejos y tonos brillantes, sobre un fondo de color azul pálido o delicada madreperla, la torre, de la cual es prototipo ésta, de estilo morisco español.”*¹³⁵

La familiaridad de este neoyorquino con la Giralda se debe, tal y como el mismo apunta, a la presencia de la Madison Square Tower¹³⁶ (Ilustración.-8) en el paisaje neoyorquino. El edificio estaba situado en la esquina noroeste de Madison con la 26, y fue finalizado en 1890 (nuestra viajero viaja por Andalucía en 1894) y derruido en 1924. Esta mezcla de familiaridad y exotismo se transforma en una constante en los viajeros finiseculares como consecuencia de la generalización de los modelos orientalistas en la arquitectura de Estados Unidos. Un fenómeno similar, que consideraremos en detalle más adelante, es el que afecta a los viajeros británicos, cuyo conocimiento de lo que denominaban *moorish style* se basa en la creación del Crystal Palace. Esta construcción, edificada para la Gran Exposición de 1851, generó una imagen colectiva que permanecería en la retina de aquellos que visitaron Andalucía.

Al igual que Lent, a Hobart Chatfield-Taylor la visión que le ofrece Sevilla le es tremendamente familiar:

“Hay viejo amigo afuera, uno que no puedes recordar con exactitud, pero cuya forma parece familiar. Es la morisca Giralda, una vez torre de vigilancia, ahora el campanario de la catedral. De alguna manera, el pensamiento se dirige hacia América y piensas en el Madison Square, y la torre del Garden, y entonces ves un aire familiar en las torres, no es algo censurable, ni en lo más mínimo deshonoroso, pues ¿qué mejor inspiración podría tener un artista que esta torre de Sevilla? Las campanas repican la

¹³⁵ En el original: *Every New Yorker may not be able, at his own sweet will, to bridge the distance bewteen our great metropolis and sunny, pretty, far-away Seville and look with delighted eyes upon this wonderful architectural fantasy, but whosoever will may pause for a few moments on the southwest corner of Twenty-third Street and Fifth Avenue of a late winter day, when the west is all ablaze with crimson and gold, and, looking over the bare tree-tops of Madison Square, see rising, rich with reflection of glows and sunset hues, against a background of pale blue or delicate mother-of pearl, the tower, of which this Moorish, Spanish structure is the prototype.* LENT, W.B. *Across the country of the little King. A trip trough Spain.* New York: Bonell, Silver & Company, 1897. p. 94.

¹³⁶ Su diseño corrió a cargo de McKim, Mead & White, responsables, entre otros muchos edificios neoyorkinos, del Lamb's Club, el Savoy-Plaza Hotel, el Metropolitan Museum Art, el Metropolitan Club o el Spanish Institute.

*hora de vísperas, y subiendo lentamente la suave pendiente que da vueltas y vueltas en el interior de la Giralda, se llega a la cima a tiempo de ver la puesta del sol.”*¹³⁷

Los británicos George Dennis y John Lomas, realizan en sus obras sendas descripciones de la Giralda, mucho más formales que los anteriores ejemplos, y que terminaron determinando el modelo descriptivo que posteriormente usarían otros autores. En Dennis podemos leer:

*“Giralda, una [torre] árabe alta y cuadrada, cuándo y por quién fue erigida aún se discute, pero Caro, un cronista de Sevilla, afirma que fue fundada alrededor del año 1000, y su arquitecto se cree vulgarmente que fue Geber, el renombrado astrónomo árabe, matemático, químico y creador del álgebra. Era el minarete de la antigua mezquita, y en un principio, como una inscripción latina nos informa, tenía sólo doscientos cincuenta metros de altura, y estuvo coronada por cuatro esferas doradas, unas sobre otras, la más pequeña situada, en lo más alto, era tan grande que para entrar en la ciudad fue necesario ampliar una de las puertas. La torre es cuadrada, de cincuenta pies y las paredes tienen dos metros de espesor. Tan apreciado era este edificio por los moros que las torres de las mezquitas de Marruecos y Rabat fueron construidas siguiendo el mismo modelo. En el año 1568, se elevó hasta trescientos cincuenta metros, su altitud actual. Es fácil percibir desde el exterior qué fue obra de los moros, pues esa parte está muy bien ornamentada con ventanas morescas y arcos, y tracería arabesca en relieve, y es de un color rojo pálido delicado.”*¹³⁸

¹³⁷En el original: *There is an old friend outside, one you cannot exactly recall, but whose form seems familiar. It is the Moorish Giralda, once a watch tower, but now the belfry of the cathedral. Somehow your thoughts turn towards America and you think of Madison Square, and the Garden tower, and then you see a family likeness in towers, not one that is objectionable, however, or in the least discreditable, for what grander inspiration could an artist have than this tower of Seville? The bells above are clanging the hour of vespers, and slowly climbing the gentle incline which leads round and round within the Giralda walls, you reach the top in time to see the setting of the sun. Below are the moss-grown* CHATFIELD-TAYLOR, H. *The Land of the Castanet : Sketches of Spain.* Chicago: Herbert S. Stone & Co, 1896. p. 85.

¹³⁸ En el original: *Giralda, a lofty square tower of Arabian architecture, when and by whom erected is yet disputed; but Caro, a chronicler of Seville, asserts that it was founded about the year a. d. 1000; and its architect is vulgarly believed to be no other than Geber, the renowned Arabian astronomer, mathematician, chemist, and the reputed inventor of algebra. It was the minaret of the ancient mosque, and originally, as a Latin inscription informs us, was only two hundred and fifty feet in height; it was then surmounted by four gilt globes, one over the other, the highest the smallest, and the lowest so large, that in order to admit it into the city, it was found necessary to widen one of the gates. The tower is fifty feet 'square, and the walls eight feet thick. So highly was this edifice esteemed by the Moors, that the towers of the mosques of Morocco and Rabat were built after the same model. In the year 1568, it was carried up to the height of three hundred and fifty feet, its present altitude. It is easy to perceive by the exterior how much was the work of the Moors, for that part is beautifully ornamented with moresco windows and arches, and arabesque tracery in relief, and is of a delicate pale-red colour.* DENNIS, G. *A summer in Andalusia.* London: Richard Bentley, 1839. p. 162.



Ilustración.- 8 *Madison Square Tower* (ca. 1900). New York Detroit Publishing Co. Library of Congress of United States of America. LC-DIG-det-4a19458.



Ilustración.- 9 *The Giralda*. Anónimo (ca.1880?) En *Red-Letter days abroad* (1882) de John Lawson Stoddard.

Lomas, como ya se ha indicado, se convirtió, junto a Ford, en referencia esencial en la literatura de viajes. Su representación de la Giralda y de las sensaciones que desde ella se evocan, serán tomadas como modelo, cuando no plagiadas, por los turistas finiseculares:

“Pasando el Patio de los Naranjos en el lado norte, y girando a la derecha, podemos comenzar la visita por los edificios más notables, lo que hace que este rincón de Sevilla, a pesar de su fealdad, sea más valioso que cualquier otro lugar de la ciudad. Emprendemos camino para obtener una buena vista, de cerca, de la inmensa pero delicada Giralda, que es para Sevilla lo que el Campanile di Giotto es a Florencia, o la de San Marcos a Venecia. Mucho antes de que el viajero llegue a la ciudad, la Giralda parece señalar la tierra prometida; durante la peregrinación a través de las intrincadas calles y callejuelas, es su guía de confianza, siempre dispuesta a servirle, elevándose como lo hace por encima de todos; es una cosa de belleza inagotable y el peregrino pasa y repasa con interés día tras día o vaga por su recinto, la torre le dice, desde lejos, como avanzan el día y la noche y así habita en sus pensamientos el recuerdo más hermoso de su peregrinación en la reina de las ciudades del Sur.

Tampoco radica su valor simplemente en cualquier región del sentimiento. La parte inferior, por lo menos, nunca se mirará con suficiente atención. Es la pieza de arte morisco más pura de la provincia y una de las piezas más puras del país. Cuatro siglos anterior a los grandes ejemplos de Granada, se nota tanto en la construcción como en la decoración, a pesar de que pertenece estrictamente a lo que hemos llamado la segunda época del arte mudéjar, que es la germen más digno posible de casi todas las formas que, más tarde, alcanzaron alturas inconcebibles de lujo y fantasía. Aquí está la cúpula y el arco apuntado, el dibujo y la ornamentación de ladrillo, la ventana ajimez, anticipación de un arabesco e incluso una noción del techo de estalactitas. No hay volutas, ni decoración con azulejo, existía cúpula bruñida, antes de que Fernando Ruiz 400 años después de su construcción, creara un inadecuado y vanidoso campanario. Dos veces, por lo menos, se debe hacer el ascenso de la Giralda. A la luz de la luna, con el fin de contemplar el panorama de las brillantes casas blancas y bosques plateados, colándose en todas las direcciones como líneas de luces parpadeantes, sobre el amplio Guadalquivir, y más allá la llanura oscura, y de nuevo a las tres de la tarde, cuando se toca el repique, al final de las vísperas. No se puede desear un ascenso más fácil, las amplias rampas, suavemente inclinadas y bien iluminadas llevan hasta el campanario, y en cada tramo se obtienen las vistas más hermosas a través de las ventanas dobles hábilmente trazadas, diseño favorito y totalmente digno de alabanza de los arquitectos

árabes. El centro de la torre se divide en espacios para las campanas, de las cuales hay una gran variedad.”¹³⁹

El palacio de San Telmo, el Palacio de Dueñas o la Casa de Pilatos son ejemplos de arquitectura civil considerados por el viajero anglosajón como de *entidad menor*. Las referencias a los jardines de San Telmo son extensas y las apreciaciones muy positivas, sin embargo, es la Casa de Pilatos la que mayor espacio ocupa en las descripciones de los viajeros, quizás por ser residencia de de los ilustres Lord y Lady Holland, políticos influyentes y viajeros incansables. La más completa de todas estas representaciones fue la ofrecida por Severn Teackle Wallis, cargada de humor e ironía, narra en su *Glimpses of Spain or notes of an unfinished tour in 1847* como el tiempo había hecho mella en la construcción.

“La Casa de Pilatos (*House of Pilatos*) la otrora magnífica mansión de los Ribera, es notable por su mezcla singular y elegante de arquitectura gótica y sarracena. Fue construida, como la inscripción en la entrada nos dice, hacia el comienzo del siglo XVI,

¹³⁹ En el original: Passing out of the Patio de los Naranjos upon the north side, and turning to the right, we may begin the round of a most notable series of buildings, a series which makes this corner of Sevilla, in spite of its ugliness, valuable beyond all other spots in the city. The road should first be grossed in order to get a good near view of the massive and yet delicate Giralda tower, which is even more to Sevilla than Giotto's Campanile is to Florence, or that of St. Mark's to Venice. Long before the traveller reaches the city the Giralda seems to beckon him onwards to his promised land; during all his peregrinations through the intricate streets and lanes it is his trusted guide, always ready to serve him, soaring as it does far above all surroundings; it is a thing of unflinching beauty and interest as day by day he passes and repasses it, or wanders about its precincts; it tells him, even afar off, how the day moves on, and how the night; and it dwells in his thoughts the fairest memory of his sojourning in the queen of the Southern cities. Nor does its value lie merely in any region of sentiment. At the lower portion, at least, one cannot look too carefully. It is the purest piece of Moorish work in the province, and one of the purest pieces in the country. Preceding the great Granada examples by four centuries, it shows both in construction and decoration, though it belongs strictly to what we have called the second period of Moorish art, the worthiest possible infancy of nearly all the forms which were, later on, to be carried to such an inconceivable height of luxury and phantasy. Here is the cusped and pointed arch, the brickwork diapering and ornamentation, the ajimez window, the foreshadowing of the arabesque, and even a notion of the stalactite roof. There is really everything except scroll-work; for here, too, might have been seen the azulejo decoration, and the burnished cupola, before Fernando Ruiz nearly 400 years after the tower was finished set up his inadequate, and withal vainglorious, belfry. Twice, at least, must the ascent of the Giralda be made. By moonlight, in order to look out upon the panorama of gleaming white houses and silvered groves, threaded in all directions by lines of twinkling lights, upon the broad Guadalquivir too, and the solemnly dark plain beyond ; and again about three o'clock in the afternoon, when the repiqué is rung, at the conclusion of vespers. An easier method of ascent than the broad, gently-inclined, well-lit ramps which lead up to the belfry-stage, cannot be desired; and at each turn one gets the most charming vistas through the cleverly-designed double windows, which formed a favourite and altogether praiseworthy device of Moorish architects. The centre of the tower is divided into sleeping-rooms for the ringers, of whom there is quite a goodly array. LOMAS, J. In Spain. London: Adam & Charles Black. 1908. p. 166

cuando las artes de los musulmanes estaban todavía en su forma más perfecta. El tiempo, el abandono y la cal han hecho su trabajo habitual en el noble edificio y como si estas máquinas de destrucción no fueran suficientemente ruinosas, los revolucionarios de 1843 tuvieron el buen gusto de ayudarles con algunas bombas. El actual propietario es el Duque de Medinaceli, quien tiene fama entre sus compatriotas de no ser tan culto como debería. El triste abandono de un monumento de tal arte y esplendor ancestral, sin duda reafirma la creencia popular. Parece que, en los días en que este palacio fue construido, don Fadrique Enríquez de Ribera, Adelantado Mayor de Andalucía, fue un peregrino en Tierra Santa. Algunos dicen que trajo con él tierra de Palestina para santificar los cimientos de su mansión, y otros, que le dio el nombre que lleva en recuerdo de la morada de Pilatos que había visitado cuando visitó Jerusalén [...]

[...] Una vez dentro, parece que recordó los lujos musulmanes. Se entra, bajo una puerta de entrada noble, coronada por una fina balaustrada gótica en piedra, y pasando a través de un patio sin importancia, se llega, por una galería a la derecha, a un patio, de unos sesenta metros cuadrados, rodeado de columnas moriscas de ligero mármol blanco sobre el cual surgen los arcos más hermosos que jamás hayas visto de variada envergadura y exquisito detalle. La galería que se extiende a su alrededor está cerrada, en tres lados, por paredes cuya parte superior, a unos pocos pies del suelo, es un laberinto de los arabescos más intrincadamente rematados y hermosos. Debajo de estos delicados delineados moros, las paredes están cubiertas con los famosos azulejos [en español en el original] o azulejos de porcelana de Triana (barrio de Sevilla) de brillante y perfecta superficie, formada por combinaciones de figuras matemáticas que tanto agradaban los moros, sobre ellos se pueden apreciar los escudos de armas de las familias nobles de Medinaceli y Alcalá. La capilla, a la que se llega a través del lado norte del patio, es extraña aunque fantásticamente hermosa; supone la unión del ornamento sarraceno con formas góticas. El techo abovedado es puramente gótico, y sin embargo posee gran cantidad de arracimados arabescos, y las paredes poseen una tracería que los patios de la Alhambra envidiarían. En el centro de la capilla hay una columna baja de mármol rojo, para simbolizar a aquella en que nuestro Señor fue flagelado. Los magníficos salones secundarios, en la planta baja, están decorados, al igual que el resto del edificio, con azulejos y arabescos y con finos techos de madera tallada, aquí y allá, ricamente dorados, están tan perfectos como cuando salieron de la mano del artista.

En los patios, y en el jardín a través del que se pasa a ellos, hay estatuas antiguas en abundancia, algunas de ellas procedentes de Itálica, otras de la colección concedida por el Papa Pío V a Perafán de Ribera, cuando era virrey de Nápoles. [...] ahora el descuidado jardín florece y prospera, se sube a la terraza a través de una espléndida escalera. Unos arcos orgullosos de los que arranca una cúpula. En los

*laterales, los azulejos de colores brillantes son preciosos, con blasones contorneados [...]*¹⁴⁰

Dentro de los pasajes que hacen referencia a la Casa de Pilatos, quizás uno de los elementos más refrendados sea el alto valor estético que esta residencia contiene. El arquitecto Matthew Digby Wyatt realizó bocetos de detalles que correspondían, entre otros, a puertas y estucos, junto a los que anotó:

“Este bosquejo representa, a una escala mayor, una parte de la puerta que se muestra a pequeña escala en el dibujo anterior. Ilustra dos de los puntos de especial valor arquitectónico de este bello y antiguo Palacio, a saber: el carácter totalmente morisco de los estucos en una fecha relativamente tardía y el uso profuso de "Azulejos" o

¹⁴⁰ En el original: The Casa de Pilatos (House of Pilate) the once magnificent mansion of the Riberas, is remarkable for its singular and graceful blending of Gothic and Saracenic architecture. It was. built, as the inscription on the portal tells us, toward the beginning of the sixteenth century, when the arts of the Moslem were still in perfection and request. Time, neglect, and whitewash have done their usual work upon the noble building, and, as if these engines of destruction were not ruinous enough, the revolutionists of 1843 had the good taste to aid them with a few bombs. The present proprietor is the Duke of Medina-Celi, who is reputed, among his countrymen, to be no wiser than he should be. His sad abandonment of such a monument of art and of ancestral splendor, goes, certainly, very far toward establishing the correctness of the popular judgment. It appears that, in the days when this palace was building, Don Fadrique Enriquez de Ribera, Adelantado Mayor of Andalusia, was a pilgrim to the Holy Land. Some say that he brought with him earth, from Palestine, to hallow the foundations of his mansion, and others, that he gave to it the name it bears, in memory of the dwelling of Pilate, which he had visited, when in Jerusalem [...] Upon the inside, he seems to have remembered chiefly its Moslem luxuries. You enter, beneath a noble gateway, crowned with a fine Gothic balustrade in stone, and passing through an unimportant court, you make your way, by a gallery upon the right, into a patio, some sixty feet square, surrounded by light Moorish columns of white marble, over which spring the fairiest arches you have ever seen, of varied span and exquisite detail. The gallery which runs round it, is closed, upon three sides, by walls, the upper parts of which, to within a few feet of the ground, are a labyrinth of the most intricately beautiful and finished arabesques. Beneath these delicate pencilings of the Moor, the walls are covered with the famous azulejos, or porcelain tiles of Triana, (the suburb of Seville) upon whose brilliant and perfect surface, among those combinations of mathematical figures which pleased the Moors so much, you note the arms of the noble families of Medina-Celi and Alcala. The chapel, into which you enter upon the northern side of the patio, is strangely aid fantastically beautiful, from the union it presents of Saracenic ornament with Gothic forms. The vaulted ceiling is purely Gothic, and yet clustered with a« wealth of arabesques, and the walls have tracery all over them which the courts of the Alhambra might envy. In the center of the chapel there is a low column of red marble, to typify that at which our Lord was scourged. The superb side-saloons, upon the ground floor, are decorated, like the rest of the building, with azulejos and arabesques, and their fine ceilings of carved wood, here and there richly gilded, are as perfect as they came from the artist's hand. All about the courts, and in the garden to which you pass from them, there are ancient statues in abundance, some of them from Italica, others from the collection presented by Pope Pius V. to Perafan de Ribera, when he was Viceroy of Naples. [...] Leaving the antiques and the now rank, neglected garden that blooms and flourishes about them, you go up to the terrace, by a splendid stairway. Proud arches and a graceful dome or two rise or hang over it. Along its sides, the bright-colored azulejos are gorgeous with blazonry and fringed with frost-work.[...] WALLIS, S. T. Glimpses of Spain or notes of an unfinished tour in 1847. New York: Harper & Brothers, 1849. p.162.

azulejos de colores. Algunos de estos pueden ser reconocidos, aunque en un bosquejo en blanco y negro, no es fácil plasmarlos, en los revestimientos de la parte inferior de la jamba de la puerta. Es, sin embargo, en y alrededor de la espléndida escalera, que este encantador revestimiento de azulejos, que en los últimos años hemos empezado a usar iniciándose un satisfactorio renacimiento, afirma su valor como un hermoso modo de introducir la decoración policromada de forma limpia y permanente; por cierto, los creo muy adecuados para nuestro clima cambiante y nuestras chimeneas. Lamento que mi dibujo no sea suficientemente minucioso como para mostrar la forma preferida de los moros de Granada y Sevilla, en el trabajo técnico de su estuco, cuyo uso da una apariencia de extraordinaria elaboración a sus decoraciones. Consiste en trabajar diferentes patrones en diferentes planos de la misma pieza de estuco.

A cierta distancia las líneas principales del patrón sólo son aparentes, más de cerca vemos como se llena los resquicios dejados entre las líneas dominantes del esquema en la parte superior, y en una inspección aún más cercana, una tercera serie de formas que son contrarias a las principales líneas de la pauta, y en un segundo plano, el llenado de los intersticios es visible. Me inclino a creer que, desde su peculiar nitidez, pocas, o ninguna, de las repeticiones de estos patrones se hicieron a partir de moldes, sino mediante cable o plantillas de metal cortadas utilizadas como guías para herramientas punzantes y cuchillos, mediante los cuales se eliminó el yeso superfluo mientras que el conjunto estaba todavía húmedo. Este método de conformación de estuco semi-húmedo con herramientas afiladas, fue, no me cabe duda, una derivación de la tradición romana, he visto muchos ejemplos similares en Roma, Pompeya, Nápoles y en otras partes de Italia.”¹⁴¹

¹⁴¹ En el original: This sketch represents, to a larger scale, a portion of the doorway shown upon a small scale in the preceding sketch. It illustrates two of the special points of architectural value in this fine old Palace, viz., the entirely Moresque character of the stucco-work at a comparatively late date, and the profuse use of "Azulejos" or coloured tiles. Some of these may be recognized, although in a sketch in black and white, it is not easy to make them apparent, in the coverings of the lower part of the door jamb. It is, however, in and about the splendid staircase, that this charming tile lining, of the use of which we have here of late years commenced a very satisfactory revival, asserts its value as a beautiful mode of introducing clean and permanent polychromatic decoration the only mode, indeed, as I believe, suitable for our changeful climate, and smoky ways. I regret that my sketch is not sufficiently minute to show a favourite habit of the Moors of Granada and Seville, in the technical working of their stucco, by the use of which they give an appearance of extraordinary elaboration to their decorations. It consists in working different patterns on different planes of the same piece of stucco-work. At a distance the dominant lines of the pattern only are apparent, on a nearer approach the pattern comes into sight which fills up the bold openings left between the dominant lines of the top pattern ; and on a still closer inspection, a third series of forms running counter to the main lines of the pattern on the second plane and filling up the interstices of it may be traced. I am inclined to believe, from their peculiar sharpness, that few, or none, of the repeats of these patterns were done from moulds by the operation of casting, but that wire, or cut metal stencils, -were used as guides for the pointed tools and knives, by which superfluous plaster was removed, whilst the whole was yet in a plastic state. This method of shaping semi-plastic stucco with sharp tools, was, I have no doubt, derived by the Arabs from Roman tradition, as I have seen many examples of a similar mode of working at Rome, Pompeii, Naples, and elsewhere in

Otros textos, que si bien se encuentran carentes de la atención al detalle de un experto como Digby-Wyatt, aportan una valiosa aproximación al gusto por lo oriental que se extendía entre la clase alta. Como vimos en el texto de Wallis, el color (o la ausencia de este) es uno de los elementos que más interesan a los viajeros, tendencia que encuentra sus orígenes en el trabajo de Owen Jones.

“El uso de azulejos de colores para los bordes e incluso como revestimiento de madera es una característica llamativa en las casas españolas, que podría ser usado con provecho en otras tierras. Es de origen morisco y está admirablemente adaptado tanto para lo ornamental y como para la limpieza. Por medio de ella, una superficie de color brillante reemplaza a una pared blanca, dando lugar a una gran variedad de patrones ornamentales; no hay ninguna dificultad en mantenerla limpia, tiene siempre una mirada fresca y fría, que en un ambiente cálido es una especialmente recomendable, y sobre todo, no alberga insectos.”¹⁴²

De entre los numerosos monumentos que posee la capital hispalense, ninguno suscitó tanto interés como los Reales Alcázares. Tanto la catedral como su famosa Giralda, son inevitablemente citados por todos los viajeros, pero todos, casi sin excepción, donde verdaderamente dejan volar su pluma es en las páginas donde relatan su visita a la residencia palaciega. Uno de los relatos más tempranos y que con más exactitud describen esta experiencia se lo debemos a George Dennis, quien recorrió el Alcázar en 1836, dejándonos el siguiente texto:

“Me encontré frente a una magnífica fachada de estilo árabe, cubierta con tracería arabesca, que tiene, en la parte superior de sus dos plantas, una galería de arcos de herradura, apoyados en esbeltos pilares. Era el Alcázar, el antiguo palacio de los reyes moros, y ahora la segunda "maravilla" de la ciudad. Fue construido por Abdalaziz a finales del siglo XII, y posteriormente ampliado considerablemente por sus sucesores cristianos. La singularidad y la belleza del interior son lo más llamativo para el viajero, sobre todo para alguien que nunca antes había contemplado la lujosa

Italy. WYATT, M.D. An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country. London: Autotype Fine Art Co, [1872?]

¹⁴² En el original: The use of coloured tiles for skirting and even panelling rooms, is a striking feature in Spanish houses, that might be transplanted with benefit into other lands. It is of Moorish introduction, and is admirably adapted both for ornament and cleanliness. By means of it, a surface of bright colour takes the place of a blank wall, giving room for a great variety of ornamental patterns ; there is no difficulty in keeping it clean, it has always a fresh, cool look, which in a warm climate is an especial recommendation, and above all, it does not harbour petites betes. ROBERTS, R. An autumn tour in Spain in the year 1859. London: Saunders, Otley & Co, 1870. p.325.

arquitectura de los sarracenos. Al obtener el permiso, entré por primera vez en una serie de habitaciones, cuyas paredes, a la altura de unos cuatro o cinco pies, fueron decoradas con un mosaico de azulejos de varios colores, dispuestos en patrones elegantes, anteriormente habían estado adornadas con exquisitas y ligeras secciones de tracería que se mezclaban con inscripciones en árabe en las bandas más anchas, a veces en vertical, a veces en horizontal, rodeando las salas. Eran arabescos de estuco, que originalmente estaban delicadamente tocados con colores brillantes, todavía visibles aquí y allá a través del encalado moderno. Este trabajo de estuco tan común en los edificios moriscos, se dice que está compuesto de yeso mezclado con aceite y claras de huevo, dispuesto en moldes y, una vez enfriado, aplicado a las paredes, cuidadosamente rematado como para no dejar huellas en las juntas. Los techos eran de madera oscura bellamente tallada y teselada, y estaban ricamente adornados con bermellón, azul, verde y dorado, aunque, me dijeron, que habían sido retocados recientemente, lo que explicaba la sorprendente brillantez de sus colores: aquí y allá, trabado entre el diseño, pequeños escudos moriscos. En la última sala, una gran ventana daba a un huerto de naranjos y limoneros, y otras plantas en unión con el interior oriental.

Una puerta a la izquierda me llevó a un pequeño patio rodeado de un pórtico de diez columnas. Más allá, la antecámara del magnífico Salón de los Embajadores, la gran sala de audiencia. Este espacio tiene treinta metros cuadrados, y unos veinte metros de altura. Las paredes por la parte baja son de azulejos, profusamente adornados con arabescos, la exquisita belleza de los cuales, en todas sus variedades intrincadas y elegantes, sería una tarea inútil intentar describirlos, incluso con el lápiz. La cubierta es una cúpula de madera oscura con un artesonado, una vez ricamente dorado y de color, pero que el tiempo ha tratado con rudeza, y casi borrado sus magníficos matices originales. A cada lado de la sala, a unos diez metros, se encuentra un pequeño balcón, que sobresale en la sala, y al que se accede por una estrecha escalera que conduce al piso superior. La pared del salón a la altura de estos balcones contiene las huellas de los conquistadores cristianos de Sevilla, con pequeños retratos de guerreros godos, que rodean la sala en una banda amplia. Las características de estos próceres casi han desaparecido: algunos han perdido un ojo, otros la nariz, y algunos tienen la piel del rostro desollada, y otros parecen haber sufrido profundamente de una especie gigantesca viruela. En esta planta superior se encuentran varias salas, pero todas modernas y carentes de interés. El gran arco de herradura que se abre desde la Sala en el Patio principal, conserva su antigua puerta. Es una obra singular: tanto las superficies exteriores e interiores están cubiertas de innumerables pequeñas piezas de madera en forma de estrellas, escudos, diamantes, círculos, cuadrados, pentágonos, y otras figuras que no han sido ni pegadas ni clavadas a la puerta, sino superpuestas las unas sobre las otras para sostenerse.

Las antiguas persianas de algunas ventanas que daban al patio se construyeron de manera similar. Este patio es un rectángulo de unos veinte metros por cincuenta, está pavimentado con mármol, y rodeado por un corredor de veinticuatro arcos sobre columnas de mármol blanco dispuestas en pares y de tres en tres en las esquinas. Sobre ésta una galería similar pero más ligera. Hubo una fuente de aguas cristalinas en el centro del patio. Alrededor del patio y del salón hay una serie de salas, la mayoría en estado de decadencia, pero que todavía conservan los nombres que designan a los fines para los que fueron diseñadas, como Besamano, Comedor, Despacho, Dormitorio....

Además de las ya descritas, existen muchas otras salas en el Alcázar, que no se enseñan normalmente a los extraños; algunas están deshabitadas y otras empleadas como oficinas públicas. Un pasaje va desde el patio principal a una galería abierta, con vistas a los jardines anexos al palacio. Inmediatamente debajo, extensos lechos de mirto, plantados, se recortan en una variedad de formas fantásticas, entre ellas, una enorme águila con las alas abiertas, el escudo de armas de Austria, recuerda a Carlos V y las lejanas glorias del imperio español. Más allá, se encuentran bosquecillos de naranjos y limoneros, mezclándose con el higo, la granada, y la vid, y otras plantas del Sur, combinados con fuentes y cenadores luminosos y etéreos. En medio de estos bosques, que dan a la vez sombra y deliciosa fruta, el aire, se enfría mediante el juego de muchas fuentes; respiré mil dulces aromas mezclados donde una vez se reclinaron los monarcas árabes, epicúreos en el lujo y aquí, también, vagaban las bellezas del harén, olvidando un rato su cautiverio, divirtiéndose en medio de estas ajardinadas sombras.

Los baños, llamados después de María de Padilla, la amante de Pedro II, están bajo el palacio, y se llega a ellos desde el jardín. Son muy grandes, ahora vacíos, en ruinas y sombríos. Al salir de ellos, mi cicerone me dijo que de pie a un lado, "Hay Que ver", dijo él, y en un momento el camino de baldosas rojas, expulsó desde innumerables agujeros diminutos, chorros finos de agua, que se cruzaron y refrescaron las flores con su humedad. En pocos minutos, uno tras otro, en todas direcciones, se fueron sumando en una lluvia plateada.

El jardín está limitado al Este por una larga pared, sobre la que hay una terraza o galería cubierta, construida por Pedro II en estilo morisco. Este monarca también erigió una gran parte de los Reales Alcázares, empleando trabajadores árabes. Es imposible visitar un palacio árabe en España, por primera vez, sin emociones fuertes y peculiares.

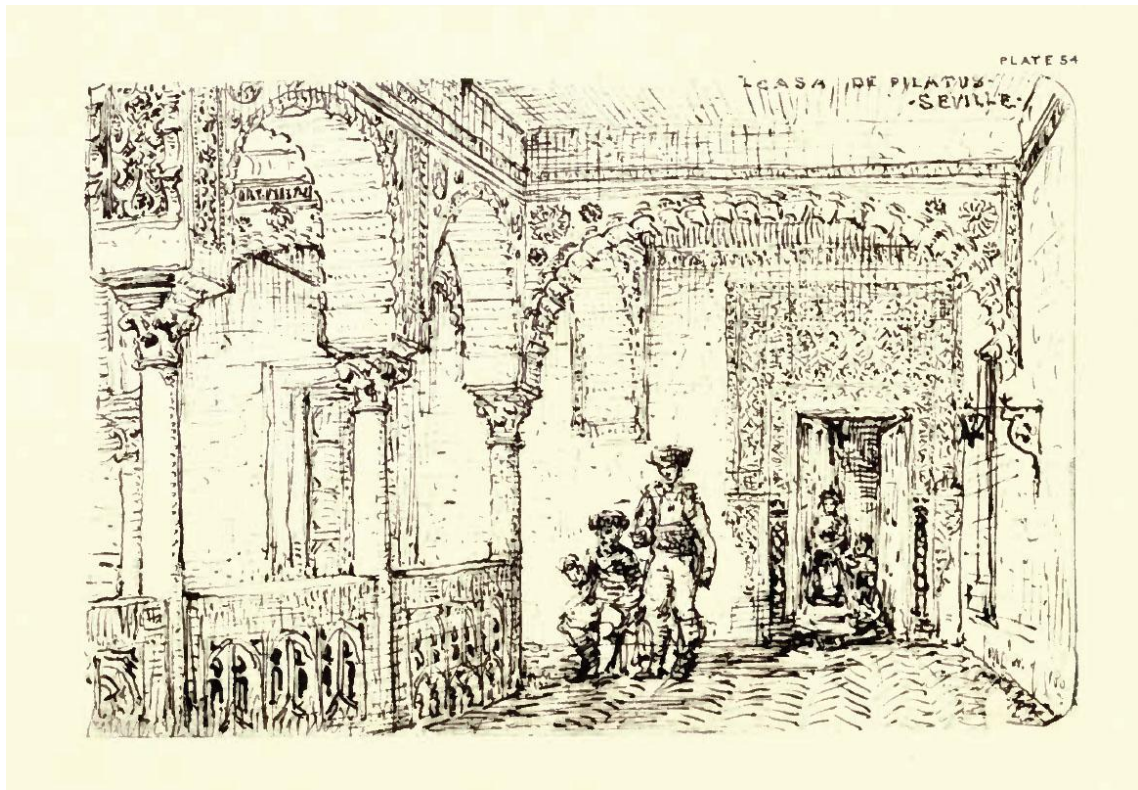


Ilustración.- 10 *La Casa de Pilatos. Seville. Plate 54 (1869) Matthew Digby-Wyatt. En An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country ([1872]?) de Matthew Digby-Wyatt*

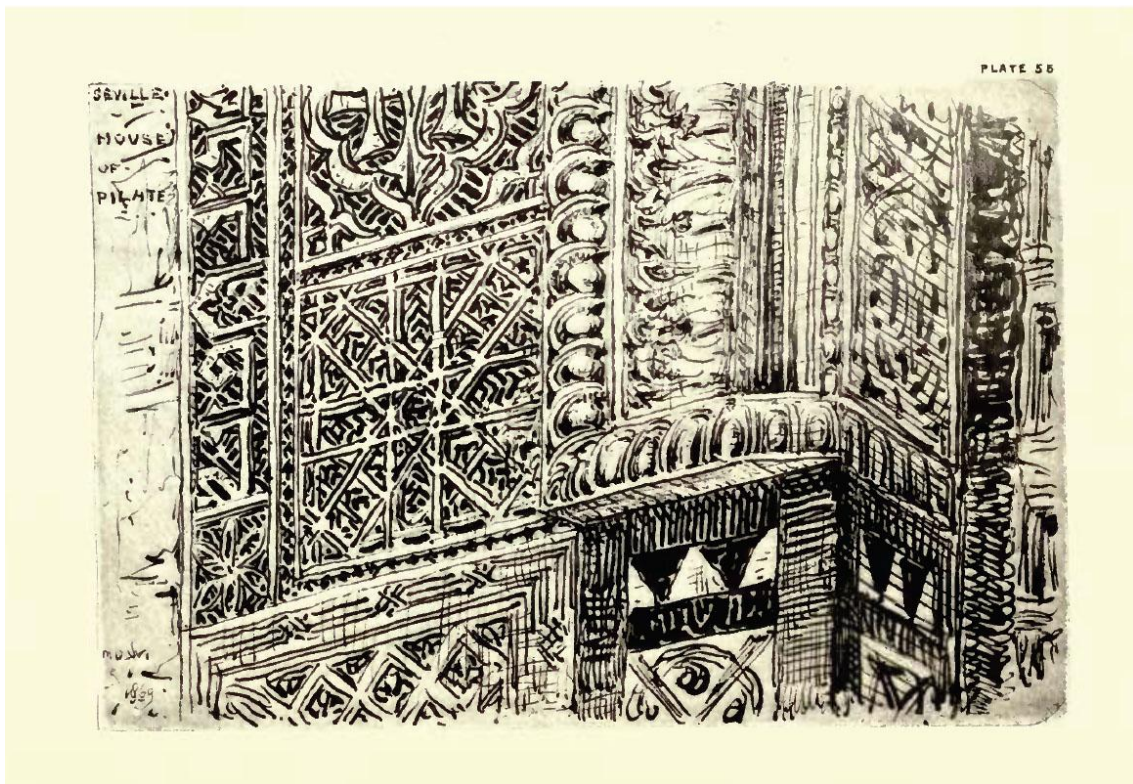


Ilustración.- 11 *Seville. House of Pilate. Plate 56 (1869) Matthew Digby-Wyatt. Matthew Digby-Wyatt. En An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country ([1872]?) de Matthew Digby-Wyatt*

Independientemente del intenso interés despertado por el recuerdo de tal raza, tal vez, la más singular y romántica que nunca existió en la faz de la tierra; al inicio [de la visita] se despiertan sueños largamente olvidados: los palacios de hadas y salas encantadas de las "Mil y Una Noches" todo lo que la imaginación juvenil ha creído como esplendor oriental, y se ha pensado que probablemente lo que sólo existe en las fábulas está aquí, el espectador con la realidad ante él, cree ver las creaciones de un sueño."¹⁴³

¹⁴³ En el original: I found myself opposite a magnificent façade of Moorish architecture, covered with arabesque tracery, and having, on the upper of its two floors, a gallery of horse-shoe arches, supported by slender pillars. It was the Alcazar, the ancient palace of the Moorish kings, and now the second "wonder" of the city. It was built by Abdalasis about the close of the twelfth century, and afterwards considerably enlarged by his Christian successors. The singularity and beauty of the interior are most striking to the traveller, especially to one who has never before beheld the luxurious architecture of the Saracens. On gaining admittance, I first entered a suite of rooms, whose walls, to the height of four or five feet, were inlaid with a mosaic work of glazed tiles of various colours, disposed in elegant patterns; and above, were adorned with exquisite relieved tracery in compartments, mingled with Arabic inscriptions in broad bands, sometimes vertical, sometimes horizontal, encircling the apartments. These arabesques were of stucco, and had originally been delicately touched with brilliant colours, still here and there visible through the modern coating of white-wash. This stucco work so common in Moorish buildings, is said to be composed of gypsum mixed with oil and the white of eggs; it was cast in moulds, and when cool, applied to the walls, and so carefully finished off as to leave no traces of the joinings. The ceilings were of dark wood beautifully carved and tessellated, and richly adorned with vermilion, blue, green, and gilding; they had, I was told, but lately been retouched, which accounted for the surprising brilliancy of their colours: here and there, worked into the patterns, were minute Moorish escutcheons. In the last room of the suite, a large window looked into a garden of orange and citron trees, and other plants in character with the oriental interior. A door to the left led me into a small court surrounded by an arcade of ten columns. Beyond, was the anti-chamber to the magnificent Hall of the Ambassadors, the grand Hall of Audience. This saloon is thirty feet square, and about sixty feet in height. The walls are tiled below, and profusely adorned with arabesques above, the exquisite beauty of which, in all their intricate and elegant varieties, it would be a hopeless task to attempt describing, even with the pencil. The roof is a cupola of dark wood in pannel-work, once richly gilt and coloured, but time has rudely handled it, and almost effaced its originally gorgeous hues. On each side of the Hall, at the height of about thirty feet, is a small balcony, projecting into the apartment, and reached by a narrow staircase leading to the floor above. The wall of the saloon on a level with these balconies bears traces of the Christian conquerors of Seville, in small portraits of Gothic warriors, which surround the room in a broad band. The features of these worthies are almost obliterated: some have lost an eye, others a nose; some have had the skin flayed from their faces, and others appear to have suffered deeply from a gigantic species of small-pox. On this upper floor are several apartments, but all modern and devoid of interest. The large horse-shoe archway which opens from the Hall tip on the chief Patio, retains its ancient door. It is of singular workmanship: both the exterior and interior surfaces are covered with innumerable small pieces of wood in the shape of stars, shields, diamonds, lozenges, squares, pentagons, and others figures in and less variety neither glued nor nailed to the door, but overlapping each other so as to hold on. The ancient shutters of some windows looking into the Patio are similarly constructed. This Patio is an oblong of about seventy feet by fifty; it is paved with marble, and surrounded by a corridor of twenty-four arches on white marble columns, arranged in pairs, and in threes at the corners. Over this is a corresponding arcade, but of superior lightness. A fountain formerly threw up its crystal waters in the centre of the court around the Patio and the Hall are a number of apartments, mostly in a state of decay, but still bearing names designating the purposes to which they were formerly applied, as Besamano, Comedor, Despacho, Dormitorio, &c. Besides those already described, there are many other apartments within the Alcazar, not generally shewn to strangers some being inhabited, and others occupied as public offices. A passage leads from the chief Patio to an open gallery, overlooking the gardens attached to the palace. Immediately beneath, are extensive beds of myrtle, planted, and clipped in a variety of fantastic forms; among which, a huge spread eagle, the royal arms of Austria,

Los Reales Alcázares eran considerados como uno de los mejores prototipos de la arquitectura árabe en nuestro país, calificación que impelía a los viajeros a compararlos con el máximo exponente de este período, la Alhambra. Fanny Bullock Workman (1895), quien realiza una de las comparaciones más detalladas de los dos monumentos, expone:

“En cuanto a la impresión que se tiene del Alcázar, depende bastante de si se ve antes o después de la Alhambra. Si es antes, uno se va deslumbrado y dominado por su magnificencia caleidoscópica, y cuando llega a Granada se siente inclinado a hablar de la Alhambra desfavorablemente. Al visitar el Alcázar recordamos con cierta diversión la decepción de un alemán en la Alhambra el que declaró quererla en color. Y tenía razón. En este sentido, la Alhambra no es más que una sombra del Alcázar. Comparar los diseños e inscripciones de los muros de los Reales Alcázares con los patrones clásicos e inscripciones cúficas de la Alhambra, las ventanas de ajimez modernizadas con las de las torres de la Cautiva y Comares, los arcos apuntados con la pureza de los del palacio de Granada. En las ventanas de vidrio grueso y los mosaicos, magníficos, pero no siempre proporcionados del patio, en las adiciones de madera sin refinar se ve la mano del restaurador moderno. Incluso desde el momento en que las restauraciones comenzaron a realizarse, alrededor de 1350, su diseño general ha sido más bizantino y menos clásico que el de la Alhambra, y cuando se tiene en cuenta las alteraciones y los adornos hechos durante seis siglos por Don Pedro, Don Juan II, los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe III para satisfacer sus caprichos individuales, es sorprendente que este monumento tenga aún algún rastro de los moriscos. ¡Qué bendición para la posteridad que esta lista de monarcas prefiriera la alegre capital andaluza, y no

recalls Charles V. and the departed glories of the Spanish empire. Beyond, are groves of orange and lemon trees, mingling with the fig, pomegranate, and vine, and other Southern plants, interspersed with fountains, and summer-houses of light and airy architecture. Amid these groves, which yielded at once grateful shade and delicious fruit, while the air, cooled by the play of many a fountain, breathed a thousand mingled sweets, formerly reclined the Moorish monarchs, those epicures in luxury; and here, too, roamed the beauties of the harem, forgetting awhile their captivity, as they sported amid these flowery shades. The baths, called after Maria de Padilla, the mistress of Pedro the Second, are beneath the palace, and are entered from the garden. They are very large, but now empty, ruined, and gloomy. On leaving them, my cicerone told me to stand on one side, "Hay que ver" said he, and in a moment the red-tiled path sent forth, from innumerable minute holes, thin jets of water, crossing each other, and refreshing the flowers with their moisture. In a few minutes, one path after another, in every direction, was seen casting up its silvery shower. The garden is bounded on the east by a long range of wall, on which is a covered terrace or gallery, built by Pedro II in the Moorish style. This monarch also erected a great part of the Alcazar, employing Moorish workmen. It is impossible to visit an Arabian palace in Spain, for the first time, without strong and peculiar emotions. Independently of the intense interest excited by such a memorial of a race, the most singular and romantic, perhaps, that ever existed on the face of the globe, early and long-forgotten dreams are recalled to the memory: the fairy palaces and enchanted halls of the "Arabian Nights" all that the youthful imagination has pictured of oriental splendour, and has been accustomed probably to regard as existing merely in fable are here at once realized; yet the spectator, with the realities before him, will fancy he sees but the creations of a dream. DENNIS, G. opus cit. p.196 y ss.

*permanecieron el tiempo suficiente a la sombra de las sierras nevadas como para incorporar sus semi-moriscos, fantasías semi-españolas, en el palacio de Granada. Es una suerte para Sevilla que don Pedro el castellano tuviera suficiente sangre mora en sus venas para inducirle a emplear moros en el trabajo sobre la exquisita fachada la entrada del Alcázar, que, a pesar de las reparaciones en otros lugares, es en sus líneas árabes pura, una delicia para la vista, un oasis en medio de la degeneración de los alrededores. Como la casa con tesoros llena de mosaicos, mármoles, vidrio y azulejos de colores que uno mira con admiración pero no con el placer causado por la mezcla, a diferencia de la pureza y la unidad de la Alhambra, como en los templos de Paestum y Segesta, satisface plenamente el sentido artístico [...]*¹⁴⁴

Los viajeros manifiestan la preferencia o conveniencia de visitar un palacio u otro en primer lugar, alegando que la impresión puede ser más o menos favorable en función de cual haya sido visto primero. Tanto William Howe Downes en su *Spanish ways and by ways with a glimpse of the Pyrenees* como George Alexander Hoskins en *Spain as it is* aconsejaban visitar el Alcázar antes que la Alhambra, para evitar que el esplendor de la primera impidiera apreciar el palacio sevillano:

“Es una buena idea visitar el Alcázar de Sevilla antes de ver la Alhambra, por razones obvias. El primero fue el primer edificio de estilo árabe que vimos, y en

¹⁴⁴ En el original: *As to the impression one takes away of the Alcazar, this quite depends on whether it is seen before or after the Alhambra. If before, one leaves dazzled and overpowered by its kaleidoscopic magnificence, and arrived at Granada feels inclined to criticise the Alhambra unfavourably. When visiting the Alcazar we recalled with some amusement the disappointment of a German in the Alhambra which he declared wanting in colour. And he was right. In this respect the Alhambra is but a shadow of the Alcazar. But in the matter of taste compare the degenerate shell designs and often inverted inscriptions on the walls of the Alcazar with the classic patterns and kufic inscriptions of the Alhambra, the modernised ajimez windows with those of the towers of the Cautiva and Comares, the arches inclining to the pointed with the pure sweep of those of the Granada palace. In the coarse glass windows and the mosaics, gorgeous but not always proportionately cut, and in the unrefined wooden additions the inartistic hand of the modern restorer is traced. Even from the time when the restorations began to be made, about 1350, their general design has been more Byzantine and less classic than that of the Alhambra, and when one considers the alterations and embellishments made during six centuries by Don Pedro, Don John II., the Catolicos, Charles V., and Philip III. to suit their individual caprices, it is surprising that this monument of the Decadence has any trace of the Moorish remaining. What a blessing to posterity that this list of monarchs preferred the attractions of the gay Andalusian capital, and never remained long enough under the shadow of the snowy Sierras to incorporate their semi-Moorish, semi-Spanish fancies into the nightingale palace of Granada. It is fortunate for Seville that Don Pedro the Castilian had enough Moorish blood in his veins to induce him to employ Moors in the work on the exquisite Arab entrance façade of the Alcazar, which, in spite of the staging put up for present repair, is in its pure Moorish lines ever a delight to the eye, an oasis amid the surrounding degeneracy. As a treasure-house filled with mosaics, marbles, coloured glass and azulejos one looks with admiration but not with unmixed pleasure on the Alcazar, for the purity and unity of the Alhambra and the temples at Paestum and Segesta, which satisfy fully the artistic sense [...]. WORKMAN, F.B ; WORKMAN. W. H. Sketches awheel in Modern Iberia. London: G.P. Putnam's Sons, 1897.p.141.*

consecuencia nos impresionó fuertemente, tanto más cuanto que las reparaciones y restauraciones que se han hecho casi le dan la misma apariencia que poseía en tiempos de Abdu-r-rahman Anna 'ssir Liddin-Allah."¹⁴⁵

"Después de echar un vistazo a la catedral, los otros monumentos moriscos son de interés, casi todos los de Sevilla están contruidos a la manera de los moros, y hay mucha arquitectura interesante. El Alcázar, reconstruido por Don Pedro en 1364, es de gran belleza, y aunque hubiera sido mejor haberlo visto antes que la Alhambra, sin embargo, incluso aquellos que, como nosotros, tienen reciente Granada, deben admirarlo. El Alcázar no puede dejar de deleitar a todos los que no han estado en la Alhambra, su ligereza y elegancia es superior a ésta, está mejor conservado y posee mayor variedad y riqueza en la decoración, pese a esto la Alhambra está muy por encima del Alcázar según quienes han examinado ambos cuidadosamente. El Alcázar aparece construido de forma más sustancial, las columnas son más gruesas, pero esta solidez adicional impide que cuente con una apariencia elegante y agraciada, que es el gran encanto de la Alhambra."¹⁴⁶

Gustav Körner (1862-1863) se muestra contrario a esta opción, insistiendo en los beneficios de visitar primero el palacio granadino, para más tarde recorrer el alcázar sevillano, al que consideraba muy superior.

"El Alcázar de Sevilla, si no fuera por la situación de la Alhambra, es un rival peligroso para el palacio de Boabdil. Sus majestuosas salas, pasillos, jardines y plazas, son, superiores a los del interior de la Alhambra. Nos alegramos de haber visitado la Alhambra en primer lugar, ya que después del Alcázar de Sevilla no la hubiéramos encontrado tan admirable."¹⁴⁷

¹⁴⁵ En el original: *It is wise to visit the Alcazar of Seville before seeing the Alhambra, for obvious reasons. The former was indeed the first Moorish building we saw, and consequently it impressed us strongly, all the more so that the repairs and restorations have made it present almost the same appearance that it wore in the time of Abdu-r-rahman Anna 'ssir Liddin-Allah.* DOWNES, W.H. *Spanish ways and by ways with a glimpse of the Pyrenees.* Boston: Cupples, Upham & Co., 1883 p. 84.

¹⁴⁶ En el original: *After a glance at the Cathedral, the other Moorish remains will interest every one; almost all Seville is built in the fashion of the Moors, and there is much architecturally interesting. The Alcazar, rebuilt by Don Pedro in 1364, is extremely beautiful; and though it would have been better to have seen it before the Alhambra, yet even those who, like ourselves, are fresh from Granada, must admire it. The Alcazar cannot fail to delight all who have not been to the Alhambra; but the superior lightness and elegance of the latter, the better preservation, and the greater variety and richness of the ornaments, must raise the Alhambra far above the Alcazar in the estimation of those who have carefully examined both. The Alcazar appears more substantially built, the columns are thicker; but this additional solidity prevents its having the graceful, elegant appearance, which is the great charm of the Alhambra.* HOSKINS, G.A. *Spain as it is,* London: Henry Colburn & Co, 1851. p. 339.

¹⁴⁷ En el original: *The Alcazar of Seville, were it not for the situation of the Alhambra, is a dangerous rival of the palace of Boabdil. Its majestic halls, corridors, gardens and squares, are, if anything, superior to the interior of the Alhambra. We con gratulated ourselves on having visited the Alhambra first, as after*

En este debate interno entre los beneficios de establecer un recorrido u otro, encontramos a Alfred Elwes, quien visitó Andalucía en el año 1872, y apostó por no prejuzgar ninguno de los dos monumentos, independientemente de qué ruta se tomara, invitando a disfrutar el momento de la visita sin establecer ningún cálculo a cerca de la supuesta superioridad.

“[...] Volví sobre mis pasos hasta el Alcázar o Palacio de los reyes moros, muy cerca, y ¡me encontré en la tierra de hadas! Dicen que es de escala mayor que la Alhambra de Granada, lo podré juzgar una vez esté en ella, hay quienes se preocupan de las comparaciones, algo inútil, porque la mente está llena de presente, de belleza real y no tiene espacio para el cálculo.”¹⁴⁸

El enclave físico de la Alhambra se convierte en un elemento indispensable para la elección de un palacio sobre otro, consecuencia lógica del protagonismo que adquiere el medio natural en el periodo romántico. Los alrededores de la Alhambra proporcionan una sensación de recogimiento que concuerda con el paisaje anímico del viajero. Debemos recordar que lo que en un principio se entendía como pintoresco (*picturesque*), terminó convirtiéndose en una estética más compleja, nacida de lo sublime y de lo bello, un nuevo elemento que por sí mismo genera placer. En esta línea de pensamiento se presentan las afirmaciones de viajeros como la norteamericana Caroline Earle White (1894) o el británico Nathaniel Armstrong Wells (1844):

“Uno de los lugares de interés más destacados de Sevilla es el Alcázar, un palacio árabe al estilo de la Alhambra, y aún más hermoso, aunque no tan pintorescamente situado.”¹⁴⁹

“La Alhambra no tiene nada igual. Sus dos patios grandes superan, sin duda, en belleza del patio principal de este palacio, pero, en su conjunto, esta residencia, debido principalmente a su mejor estado de conservación y contenido, es superior a la de

the Seville Alcazar we should not have found it so ad mirable. KÖRNER, G. Aus Spanien. Madrid in den Jahren 1862, 1863 und 1864. Frankfurt: J.D Sauerlander, 1867. vol 2. p. 332.

¹⁴⁸ En el original: [...] I bent my steps to the Alcazar, or palace of the Moorish kings, hard by and found myself in fairy land ! They, tell me it is on a grander scale than the Alhambra at Granada, of this I shall be able myself to judge once in it, you care for no comparisons, you seek to make none, for the mind is filled with present, actual beauty and has no room for calculation. ELWES, A. Through Spain by rail in 1872, London: Effingham Wilson, 1973. p. 220

¹⁴⁹ En el original: *One of the most noted of the places of interest in Seville is the Alcazar, a Moorish palace in the style of the Alhambra, and even more beautiful we thought, although not so picturesquely situated.* WHITE, C.E. A holiday in Spain and Norway. Philadelphia: J.B. Lippincott Co. 1895. p. 50.

Granada, exceptuando siempre la ventaja derivada del pintoresco lugar de ésta última.”¹⁵⁰

El estado de conservación de los Reales Alcázares frente a la Alhambra parece estar a favor de estos. La mayoría de los viajeros reconoce que se han preservado mejor debido a que han estado habitados, y con frecuencia son el lugar de residencia de los monarcas españoles durante sus viajes.

“Con mucho los patios más suntuosos son, por supuesto, los que se encuentran en el Alcázar. Debo confesar que estaba más impresionado y emocionado por las maravillas de este palacio que, posteriormente, por la propia Alhambra, por la sencilla razón de que el Alcázar, dado que se han utilizado durante mucho tiempo como residencia real, se encuentra en mejor estado de conservación. Los encantos de este palacio son desconcertantes, y no pueden ser más que descritos con las palabras del amor del dúo de "Tristán e Isolda".”¹⁵¹

“A diferencia de la Alhambra, el Alcázar de Sevilla ha sido a menudo la residencia favorita de los reyes y príncipes de España, y aunque en algunos aspectos, por lo tanto, está mejor conservado, ha tenido tantos cambios que, en consecuencia, no conserva su carácter distintivo como un palacio morisco con tanta perfección como la Alhambra.”¹⁵²

Estas restauraciones fueron consideradas como una muestra más de la pérdida que supuso para España el fin de la era musulmana, y como la monarquía española había sido la encargada de sumir al país en la decadencia, económica, moral, espiritual y por supuesto, artística. Esta

¹⁵⁰ En el original: *The Alhambra has nothing equal to it. Its two large courts surpass, no doubt, in beauty the principal court of this palace; but, as a whole, this residence, principally from its being in better preservation and containing more, is superior to that of Granada, always excepting the advantage derived from the picturesque site of the latter.* WELLS, N. A. *The picturesque antiquities of Spain; described in a series of letters with illustrations, representing moorish places, cathedrals, and other monuments of art contained in the cities of Burgos, Valladolid, Toledo and Seville.* London: Richard Bentley. 1846. p. 338.

¹⁵¹ En el original: *By far the most sumptuous patios are of course to be found in the Alcazar. I must confess that I was more impressed and thrilled by the marvels of this palace than subsequently by the Alhambra itself, for the simple reason that the Alcazar, having so long been used as a royal residence, is in a better state of preservation. The charms of this palace are bewildering, and can no more be described in words than the love-duo from "Tristan und Isolde."* FINCK, H. T. *Spain and Marocco: studies in local colour.* London: Percival & Co. 1891. p 52.

¹⁵² En el original: *Unlike the Alhambra, the Alcazar of Seville has often been a favourite residence of Spanish Kings and Princes, and though in some respects, therefore, better preserved, yet so many changes have in consequence been made, that it does not retain its distinctive character as a Moorish palace so perfectly as the Alhambra.* HARVEY OF ICKWELL-BURY, A. J. *Cositas Españolas or Every day life in Spain.* London: Hurst & Blackett, 1875. p. 177

opinión está muy extendida entre los viajeros, y es especialmente encarnizada cuando dirigen su atención al Palacio de Carlos V en la Alhambra; en el caso sevillano, las críticas tienen un perfil semejante. Diversos estudios¹⁵³ apuntan hacia el odio histórico entre las dos naciones como origen de esta crítica hacia la monarquía hispana. El binomio monarquía española-iglesia católica parece estar en el centro de cualquier mal que aflija al solar íbero, y aunque como bien apunta Alberich, esta manía persecutoria se debe a una enquistada inquina histórica, debemos decir que esta crítica no es exclusiva de la nación británica. Muchos autores estadounidenses presentan en sus obras unos patrones muy semejantes a los expresados por los británicos. Tal y como apunta el bostoniano William Howe Downes (1882):

*“El Alcázar es el único monumento árabe en España, que ha sido repintado, y a pesar de la enorme suma que la reina Isabel gastó en él, no fueron capaces de igualar los tonos azules de los moros, que todavía supera todos los pigmentos que conocen los españoles hoy en día. La sala de la Doncellas, con sus cincuenta columnas de mármol blanco y sus paredes cubiertas de arabescos de delicadeza y complejidad indescriptible, y la Sala de los Embajadores (cuyas puertas son originales, sin tocar por las manos de vandalismo de Carlos V, que tenía la manía de "mejorar" la arquitectura árabe, e hizo todo lo posible para echar a perder la Alhambra), son las partes más notables del palacio, que conserva su carácter morisco en un grado maravilloso, teniendo en cuenta el número de los cristianos que han tratado de quebrantarlo desde Sakkaf entregó la ciudad a San Fernando.”*¹⁵⁴

Así pues, los norteamericanos compartían con el grupo británico su animadversión a cualquier elemento que fuera ajeno al período musulmán, y aunque es posible que estos fueran permeables a los prejuicios británicos, creemos bastante más plausible que se deba a que la corriente orientalista

¹⁵³ Alberich ha realizado profundos estudios sobre las relaciones británico-españolas, apuntando entre otros aspectos: causas económicas, histórico-políticas... ALBERICH, J. Opus cit. p. 139 y ss.

¹⁵⁴ En el original: *The Alcazar is the only Moorish monument in Spain which has been repainted, and, although a vast sum was expended under Isabel, the moderns were not able to match the blue tints of the Moors, which still excel all pigments known to the Spaniards of to-day. The court of the Doncellas, with its fifty white marble columns and its walls covered with arabesques of indescribable delicacy and intricacy, and the hall of ambassadors (the original doors of which remain, untouched by the vandal hands of Charles V, who had a mania for "improving" the Moorish architecture, and did his best to spoil the Alhambra), are the most remarkable portions of the palace, which retains its Moorish character to a wonderful degree, considering how many Christians have tampered with it since Sakkaf surrendered the city to St. Ferdinand.* DOWNES, W.H. Spanish ways and by ways with a glimpse of the Pyrenees. Boston: Cupples, Upham & Co. 1883.p. 84

estaba ampliamente difundida entre las clases medias y altas norteamericanas.

Al igual que sucedía en las apreciaciones realizadas por Richard Roberts en la Casa de Pilatos, los matices y la coloración de las policromías que recubren la decoración del Alcázar son una de las razones que aportan para la elección entre Alhambra y Alcázar. Así, A.C. Andros (1859) comenta la desaparición del encalado de columnas y techos que a comienzos del s.XIX mandó realizar el inglés John Downie en el Alcázar.

*“[...] Desciendo de la Giralda para visitar el Alcázar, o residencia real, construida en 1364 por Don Pedro, después de la expulsión de los moriscos. Es una espléndida imitación de su prototipo, la Alhambra, se ha eliminado el blanqueado a cal; y los colores y el dorado, recientemente restaurados, brillan con magnífico esplendor, sirven para transmitir una mágica impresión de lo que la Alhambra debe haber sido antes de la conquista de Granada.”*¹⁵⁵

Opinión compartida por la señora Howard-Vyse o el neoyorkino Prime, escritor, arabista y clérigo, quienes apuntaban en sus respectivos diarios:

*“Vimos toda la planta baja del edificio; partes extremadamente parecidas a la Alhambra, pero no tan hermosas. Debido a la restauración y alta coloración, su originalidad ha sido más bien destruida. Las fuertes lluvias impidieron que viéramos a los patios y los jardines, pero tenemos una visita privada para mañana.”*¹⁵⁶.

“En la antigua ciudad de Sevilla encontramos el Alcázar o Palacio, siendo el primer espécimen de magnificencia morisca que hemos visto. Se compone de un conjunto de palacios, a orillas del Guadalquivir, y exhibe idéntico estilo en las decoraciones arquitectónicas y murales a las tan admiradas y famosas de la Alhambra. De hecho, los suelos y las columnas, los arcos y las habitaciones se han conservado o restaurado con

¹⁵⁵ En el original: [...] I descend the Giralda, and visit the Alcazar, or royal residence, built in 1364 by Don Pedro, after the expulsion of the Moors. It is a splendid imitation of its prototype, the Alhambra; the whitewash has been removed; and the colours and gilding recently restored, glittering in gorgeous splendour, serve to convey a fair, impression of what the Alhambra must have been prior to the conquest of Granada. ANDROS. A.C. Pen and pencils sketches of a holiday scamper in Spain. London: Edward Stanford, 1860. p.117

¹⁵⁶ En el original: We saw all the ground-floor of the building; parts extremely like the Alhambra, but hardly so beautiful. Owing to the restoration and high colouring, its originality has been rather destroyed. The torrents of rain prevented our seeing the courts or gardens, but we have a private order for to-morrow. HOWARD-VYSE, L.H. A winter in Tangiers and home through Spain. London: Hatchards, 1882. p. 218.

mucho más cuidado que la propia Alhambra, esta última parece ser un ejemplo débil del sabor y el trabajo morisco, comparada con las gloriosas habitaciones de Sevilla."¹⁵⁷

La fascinación por el color parece interesar a todos los viajeros, quienes apuntan la íntima relación que estos tienen con lo sensorial y emocional; y especialmente con el trabajo de Owen Jones, viajero, arquitecto y autor de *The Grammar of Ornament*, la obra teórica de mayor difusión desde su publicación en 1856. No debe confundirnos el hecho que la edición se realizara a mediados de siglo, pues Jones viajó a Granada en 1834, y aunque sus teorías no se formalizaron hasta veintidós años después, su trabajo en ilustraciones de diversa naturaleza y la edición de su *Plans Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (1836) ejerció gran influencia tanto en estudiosos como el gran público. Dora Quillian-Wordsworth, quien recorrió Andalucía en 1846, diez años después del viaje de Jones, escribió:

*“La joven reina está restaurando este palacio, es de propiedad real, están siendo repintado, manteniendo con precisión la coloración original, y donde fallan los adornos árabes, se suplen las deficiencias, y cuando esté terminado (¿para cuándo?) lo hará residencia real apropiada. Los únicos colores utilizados son los verdes, azules y rojos, y estos colores se repiten en las tejas, que se alinean en las paredes a una cierta altura, y con frecuencia llegan hasta el techo en las esquinas de las habitaciones. Lo que ahora es mera pared desnuda probablemente tuviera colgaduras de seda. Es asombroso contemplar esta imagen, los colores brillantes, como si acabaran de salir de la mano del alfarero, y los hermosos patrones, cada uno diferente de su vecino, y cada pieza de los azulejos de un color distinto.”*¹⁵⁸

¹⁵⁷ En el original: *In this old city of Seville we found the Alcazar or palace, being the first specimen of Moorish magnificence we had seen. It consists of a group of palaces, on the banks of the Guadalquivir, and exhibits the same style of architecture and mural decorations that are so much admired and celebrated in the Alhambra. Indeed, the pavements and columns and arches and apartments have been preserved or restored with so much greater care than the Alhambra itself, that the latter appears to be a feeble example of Moorish taste and skill, compared with these glorious rooms in Seville.* PRIME, S.I. *The Alhambra and the Kremlin*. New York: Anson D. F. Randolph & Company, 1882. p. 94.

¹⁵⁸ En el original: *The young queen is restoring this palace; it is her royal property; she is repainting it, keeping precisely to the original colouring, and where the Moorish decorations fail, supplying the deficiencies; and when completed (will that ever be ?) it will indeed be a right royal abode. The only colours employed are greens, blues, and reds, and these colours are repeated in the pantiles, which line the walls all round to a certain height, and frequently run up the corners of the rooms to the ceiling. What is now mere bare wall was probably hung with silk. It is astonishing to look upon these tiles; the colours bright as if just out of the potter's hand; the patterns beautiful, every one differing from its neighbour, and every colour a distinct piece of tile.* WORDSWORTH, D.Q. *Journal of a few months' residence in Portugal and glimpses of the South of Spain*. London: Edward Moxon, 1847. p.99.

El ya citado Henry Blackburn o la escritora inglesa Frances Elliot (1881-1882), hija de Charles Dickens, compartían esta misma opinión, e implementaban sus escritos comparando las restauraciones realizadas en los Alcázares con los diseños llevados a cabo por Owen Jones.

*“Las restauraciones en estos espacios han sido ejecutadas con poco gusto, y el dorado y pintura se han aplicado sin cuidado ni los conocimientos necesarios de color. Nada habla mejor de las decoraciones del Sr. Owen Jones en Sydenham que el contraste con el "Alcázar" en Sevilla siendo ambas reproducciones del mismo estilo alhambresco.”*¹⁵⁹

*“La magia de esta entrada, que aparece tan de repente a la vista, y el aumento del nivel por encima del resto, parapeto sobre parapeto, en un resplandor de colores orientales con una torre central o capitel todo el oro, contra un cielo azul, transporta en un instante a otro mundo.”*¹⁶⁰

Sin embargo, pese a que a la mejor conservación de las habitaciones, el policromado de estucos y otros elementos decorativos o la mayor amplitud de sus jardines y zonas de residencia, los Reales Alcázares carecían de un elemento que sí poseía la Alhambra. Dicho elemento es de difícil calificación, se lo ha denominado *pinturesque nature*, el *espíritu de la Alhambra* u otras tantas valoraciones de mayor o menor tinte romántico. Ya sea real o parte de la leyenda que acompaña al palacio nazarí, los viajeros decimonónicos eran muy conscientes de la sensación que este monumento provocaba en el visitante, un sentimiento que el Alcázar parecía incapaz de provocar.

*“El Alcázar en sí es un maravilloso palacio, completamente morisco, más vivo en el color y el dorado que la Alhambra, muy bien cuidado y con tanta frecuencia habitado que carece por completo del encanto poético que el silencio y la soledad han tejido alrededor de la Alhambra.”*¹⁶¹

¹⁵⁹ En el original: *The restorations in these courts have been executed with little taste, and the gilding and painting have been applied without care or the requisite knowledge of colour. Nothing speaks more highly of the manner in which Mr. Owen Jones's decorations at Sydenham have been executed than by contrasting them with the 'Alcazar' at Seville both being reproductions of the same alhambraic work* BLACKBURN, H. Opus cit. 149.

¹⁶⁰ En el original: *The, magic of this portal, coming so suddenly into sight, and rising tier above tier, parapet on parapet, in a glow of Oriental colours to a central tower or spire all gold, against an azure sky, transports one in an instant into another world.* ELLIOT. F.M. *Diary of an idle woman in Spain.* London: F.V. White & Co. 1884.p.227

¹⁶¹ En el original: *The Alcazar itself is a wonderful palace; thoroughly Moorish, fresher in color and gilding than the Alhambra, but so well kept and so frequently inhabited that it altogether lacks the poetic charm*

*“De los restos arquitectónicos moriscos en Sevilla, el más interesante es el Alcázar, y al que no ha visto la Alhambra en Granada, le parece de hecho el prodigio mayor de España, deslumbrante y como de cuento son algunas pocas partes de esta residencia real de califas moros y reyes cristianos [...]Al terminar su visita, un observador minucioso tiende a pensar que [...] el Alcázar, en su restauración y su poder de encantamiento, se queda muy por debajo de la Alhambra, incluso siendo ésta una ruina.”*¹⁶²

Pese a esta supuesta carencia, el palacio sevillano despierta la imaginación de los viajeros, quienes, con mayor o menor precisión logran exponer el cúmulo de sensaciones, cercanas al ensueño y lo voluptuoso, que evoca. De entre todos los viajeros, quizás el que con mayor precisión represente este sentimiento sea el británico Carl Bogue Luffmann (1894) en su *A vagabond in Spain*:

“¿Quién puede describirlo, quién puede presumir de decir lo que este palacio es, cómo se ordena y lo que contiene? Sólo puedo decir que es impecable en detalle y igualmente perfecto en su conjunto. Uno se acostumbra a ser indiferente a las cosas más selectas, los dulces más deliciosos son los que más rápidamente empalagan: pero ¿quién se ha cansado del Alcázar? Es costumbre adorar lo que no podemos entender, y ¿quién puede entender este maravilloso palacio, aunque sea la obra de un hermano inferior? Le pregunté a un inglés dónde radicaba el secreto de su belleza, y me respondió: "En su realidad, el Alcázar no es un juguete. ¡Ves en él una vivienda conveniente y sensata a la que es un pecado ultrajar!"

La entrada principal se abre a un patio flanqueado por los muros del palacio. Un largo y espléndidamente decorado corredor penetra hasta el centro del edificio. Allí hay un gran "patio" abierto rodeado por columnas de mármol blanco que sostienen paredes y balcones, superpuesto un intrincado mosaico con todas las variedades de color. El espectáculo, aunque deslumbrante, es suave y armonioso. Las habitaciones se abren a partir de este "patio". No hay dos iguales en forma o decoración, y ¡no hay una en el que no sería una alegría ser mantenido prisionero de por vida! Todas ellas están iluminadas

which silence and solitude have woven about the other. CHANDLER MOULTON, L. *Lazy tours in Spain and elsewhere.* Boston: s.n, 1898. p.43

¹⁶² En el original: *Of the Moorish architectural remains in Seville, the most interesting is the Alcazar; and to one who has not seen the Alhambra at Granada, it seems indeed the marvel of Spain, so dazzling and fairy-like are still some few portions of this royal residence of Moorish Kalif and Christian King. [...] In finishing his visit, a scrutinizing observer is apt to think that with the exception of the last-named parts, the Alcazar in its restoration, and power of enchantment, falls far below the Alhambra even in its unhindered ruin.* BAXLEY. H.W. *Spain: art, remains and art realities, painters, priests and princes, being notes of things seen and of opinions formed during nearly three years residence and travels in that country.* New York: Apleton & Co, 1875. vol 1. p. 131.

con ricas lacerías del mismo color, aunque totalmente desprovista de muebles, los mismos pisos deben parecer un camino de rosas para todos los que tienen el privilegio de descansar en ellos. La joya de estos apartamentos es el "Salón de los Embajadores", situado en un extremo del hermoso "patio", y junto a ella la habitación en la que nació la depuesta Isabel. El "salón" es cuadrado, y las paredes se alzan hasta formar una cúpula. Desde el piso de mármol a la corona del techo, toda la pared está adornada con las líneas más finas y toques de color, siendo el que más destacada azul celeste, naranja, escarlata, marfil y oro. Pero no es simplemente pintura en una pared lisa. Cada pulgada ha sido primero tallada con los diseños orientales más exquisitos y variados, y los toques de color parecen haber sido, literalmente, insuflados. La mano más suave sería demasiado pesada para pintar estos lirios.

Hay un sentido en todos estos trazados, los hieroglifos, y las fantásticas masas de color, cuya maravillosa clave se pierde. Aquí no se quiere razonar, no se quiere saber; sólo se desea ser, y, dándose un respiro, se siente uno tan feliz como el más sabio de la tierra. El Alcázar debe ser visto, pues desafía toda descripción. Aunque seas un príncipe de la pluma o la reina de las odas no se puede cantar las alabanzas de un pie cuadrado de este encantador palacio. El hombre presuntuoso aspira a muchas cosas que están por encima de él, pero aquí se ve obligado a doblarse con humildad ante la obra de sus semejantes.

[...] Todas las virtudes encuentran un equilibrio aquí. La paciencia, la laboriosidad, el amor, la belleza, la fuerza, la sabiduría, la esperanza, la fe, la caridad, la religión, están incorporadas en estas paredes y son un testimonio vivo de la inteligencia y la dignidad de los artistas y artesanos moriscos. Guárdalo en la memoria y trata de hacer una pequeña peregrinación a Sevilla, que no se puede morir sin haber visto el "ornamento del mundo".¹⁶³

¹⁶³ En el original: *Who can describe, who can presume to say what this palace is like, how it is ordered and what it contains? I can only say that it is faultless in detail and equally perfect as a whole. One grows by custom indifferent to the choicest things, and the most delicious sweets are the quickest to cloy : but who ever tired of the Alcazar? It is usual to worship where we cannot understand, and who can understand this wonderful palace, even though it be the work of an inferior brother ? I asked an Englishman wherein the secret of its beauty lay ; and he answered, "In its reality! The Alcazar is not a toy. You recognize a convenient and sensible dwelling into which it is a positive sacrilege to trespass." The main entrance opens on a courtyard flanked by the palace walls. A long and splendidly decorated corridor penetrates to the centre of the building. Here is a large, open "patio" surrounded by white marble columns which support walls and balconies, overlaid with intricate mosaic work in every variety of colour. The spectacle, though dazzling, is yet soft and harmonious. The state rooms open from this " patio." No two are alike in shape or in decoration, and there is not one in which it would not be a joy to be kept a prisoner for life! They are all ablaze with rich coloured embroidery-like tracings, and, although entirely destitute of furniture, the very floors must seem a bed of roses to all who are privileged to rest on them. The gem of these apartments is the "Salon des Ambassadors," situated at one end of the beautiful " patio," and next to the room in which the deposed Isabella was born. The "salon" is square, and the walls run up to form a dome. From the marble floor to the crown of the ceiling the entire wall*

Pocos autores retratan con tanta claridad y soltura el ensueño que representa el caminar por el palacio árabe. La mayoría de ellos se ven limitados por las circunstancias o por (no nos engañemos) la ausencia de talento, lo que les lleva inequívocamente a disculpase ante el lector, por las carencias. Curiosamente es Maria Wilson (1835-1836), quien escribía a su hermana pequeña Fanny y que jamás tuvo la intención inicial de publicar, la que nos ofrece la clave de estos soliloquios dirigidos al lector:

*“No te puedo decir lo mucho que nos acordamos de ti esta mañana, cuando visitamos el Alcázar, o antiguo palacio árabe, porque estoy segura de que te habrías sentido tan encantada en él como yo lo estaba: pero no puede ser, así que tengo que tratar de transportarte aquí mediante la fantasía.”*¹⁶⁴

La idea de transportarse a un mundo lejano, a una época pretérita, era el propósito que se suponía debía albergar el viaje romántico a Andalucía. Nadie puede capturar mejor ese espíritu que la poetisa Emmeline Stuart-Wortley (1851):

“Adieu! ¡Al Salón de Embajadores, el más bello y hermoso, y a vosotros, imágenes de los poco razonables reyes y sus menos preciosas consortes! [...] Adieu! Al tesoro de estalactitas doradas que brilla intensamente, agrupadas y brillantes, parecía como si una mina de oro, tocada por la varita de las hadas, se convirtiera en la fantástica y rica cueva de una ninfa marina, gruta de una nereida, o acaso se tornara en la exuberancia pródiga de una fruta muy madura, reventando ésta llena de sol. Adieu! A tus arcos, a tus arabescos, a tus celosías y tus laberintos de encaje, de líneas

space is ornamented with the finest hair lines and touches of colour, the most prominent being celestial blue, orange, crimson, ivory, and gold. But it is not the mere painting of a smooth wall surface. Every inch has been first carved and chased in the most exquisite and varied Oriental designs, and the touches of colour seem to have been literally breathed into them. The softest hand would be too heavy to paint these lilies. There is a meaning in all these tracings, hieroglyphics, and fantastic masses of colour, but the key to the wondrous enigma is lost. Rut you do not want to reason here ; you do not want knowledge; you only want to be, and, given breathing space, you will be as happy as the wisest of earth. The Alcazar must be seen; it defies description. You are a prince of the pen, and you are a queen of song, but neither of you can sing the praises of one square foot of this enchanting palace. Presumptuous man aspires to many things which are above him, but here he is compelled to bend humbly before the work of his fellow-man. [...] All the virtues find a footing here. Patience, industry, love, beauty, strength, wisdom, hope, faith, charity, religion, are embodied in these walls, and it is a living testimony to the intelligence and dignity of the Moorish artists and artisans. Hear it in your memory and make a little pilgrimage to Sevilla that you may not quit this life without having seen the "ornament of the world." LUFFMANN, C.B. A vagamond in Spain. London: John Murray, 1885. p. 288 y ss.

¹⁶⁴En el original: *I cannot tell you how much we wished for you this morning, when we visited the Alcazar, or ancient Moorish palace; for I am sure you would have been as delighted with it as I was : but that could not be, so I must try my best to transport you there in fancy.* WILSON, M. Spain and Barbary, letters to a younger sister, during a visit to Gibraltar, Cádiz, Seville, Tangier. London: John Hatchard & Son, 1837. Seville, 17th Feb 1835. p. 111.

que fluyen!.”¹⁶⁵

Como decíamos anteriormente, el resto de los viajeros, limitados por su propia capacidad, tratan de suplir sus lagunas haciendo referencia a la obra que representa todo aquello que ellos no pueden y desean expresar: *Arabian Nights*, nombre que en 1706 se le dio en la primera edición de *One Thousand and One Nights*, conocidas en castellano como *Las Mil y una Noches*. Esta recopilación de cuentos tradicionales de Oriente Medio, supone el mejor ejemplo para plasmar cualquier fantasía que sus ojos vieran o creyeran ver.

*“Parecía como si, al igual que un par de Aladinos modernos, hubiéramos sido trasladados a, mediante algún influjo mágico, mitad de un palacio de cuento de hadas. Todo estaba en silencio e inmóvil, el goteo suave del agua en las fuentes de los jardines, y el eco de nuestros propios pasos y voces, nos siguió a través de salas señoriales, pasajes abovedados y pasillos desiertos, eran los únicos sonidos que llegaban a nuestros oídos. No es una tarea fácil dar una idea adecuada de la peculiar belleza de este antiguo palacio moro, que, con la excepción de la Alhambra, es decididamente el más notable en España.”*¹⁶⁶

Si existe una parte de los Alcázares que para los anglosajones refuerza la idea de palacio oriental, esos son los jardines. Las descripciones de estos son las que despiertan más evocaciones de la famosa obra oriental. Los olores, colores y sonidos de los espacios ajardinados provocan la proyección, en su forma más libre, de las pautas estéticas que mueven a estos viajeros:

“A partir de esta escena árabe, noche de lujo y belleza, unas escaleras conducen a los jardines, que son muy dignos del palacio: se subdividen en parterres, rodeados de setos, de corte bajo, de mirtos de hoja pequeña, geranios y rosas, flores de pascua con

¹⁶⁵ En el original: *Adieu! most fair and lovely Hall of Ambassadors, and ye, most un-fair pictures of not lovely kings and their rather hard-favoured consorts. [...] Adieu ! the glowing treasure of gilded stalactites, clustering and glittering, and looking as if a mine of gold, touched by a fairy wand, was turning into the rich, fantastic decorations of a sea-nymph's cavern, a nereid's grotto, or changing into the prodigal luxuriance of over-ripened fruit, bursting open in the sun! Adieu! thy arches within arches, thine arabesques, thy latticework, and thy lace-like labyrinths of flowing lines!*. STUART-WORTLEY, E. *The Sweet South*. London: George Barclay, 1856. p. 449

¹⁶⁶ En el original: *It seemed as if, like a couple of modern Aladdins, we had, by some magical influence, been translated into the midst of a fairy palace. All was still and motionless ! The gentle trickling of water from the fountains in the gardens, and the echoes of our own footsteps and voices, which followed us through lordly halls, vaulted passages, and deserted corridors, were the only sounds which fell upon our ears. It would be no easy task to give one an adequate idea of the peculiar beauty of this ancient palace of the Moors, which, with the exception of the Alhambra, is decidedly the most remarkable in Spain.* WARREN, J. E. *Vagamundo or Notes of attaché in Spain in 1850*. New York: Charles Scribner, 1851. p. 146.

las hojas de su escarlata brillante, tan grandes como arbustos de lilas en Inglaterra, y enormes hibiscos dobles, del tamaño de un laurel portugués mediano, cubierto de flores tan grandes como las rosas de mayo, de carmesí, blanco, y todos los matices de rosa, en la misma planta. Los paseos están todos pavimentados; cuando cuatro caminos se encuentran, hay una fuente, rodeada de asientos hechos de azulejos de colores. En el gran jardín, el centro de los parterres son de mirto de hoja pequeña, cortados en los patrones más complicados, y siempre verdes, se separa de los jardines exteriores mediante una hermosa verja de hierro dorado, de gran efecto, y las puertas y arcos, aunque no son del mejor gusto, pero de aspecto muy ornamental; esta [estructura] debería ser imitada en Inglaterra, donde un jardín de cualquier tamaño, es, generalmente, simple y desnudo.”¹⁶⁷

“La impresión que queda en mí es de un palacio de Aladino, donde todo el gusto y el ingenio exquisito de uno de los pueblos más ingeniosos y refinados del mundo ha sido empleado sin reparar en esfuerzos [...] No se parece a nada que antes hubiera visto, y son, de hecho, tan únicos como el edificio al que están unidos. Toda la vegetación de ese clima soleado se encuentra allí, brillando bajo el cielo azul y el sol cálido que da viveza a los colores a los que he aludido antes, que van mucho más allá de mis poderes para describirlos. No hablo de los naranjos que ahora se han convertido en una planta común, cada jardín los hace crecer en la misma medida que crecen las manzanas en Inglaterra, e incluso se plantan en las plazas públicas, junto con palmas, adelfas, rosas, cactus, todo en flor y cada uno exhalando su desbordante aroma fragante, son numerosos, y muy, muy hermosos. Salí de este jardín del Edén, como Adán, despidiéndome con la mirada de sus variadas bellezas y mis pasos me llevaron de mala gana fuera.”¹⁶⁸

¹⁶⁷ En el original: *From this Arabian-Night scene of luxury and beauty, staircases conduct to the gardens, which are quite worthy of the palace: they are subdivided into parterres, surrounded by thick and low-cut hedges of small-leaved myrtle, geraniums, and roses, plants of the Poinsettia pulcherrima, with its glowing scarlet leaves in the centre, as large as lilac bushes in England, and enormous double hybiscuses, of the size of moderate Portugal laurels, covered with flowers as large as cabbage roses, of crimson, white, and every shade of pink, on the same plant. The walks are all paved, and whenever four paths meet, there is a fountain, surrounded by seats made of coloured tiles. The large garden, of which the centres of the beds are of small-leaved myrtle, cut into the most complicated patterns, and always green, is divided off from other gardens by handsome gilt iron railings, which have a very good effect, and gateways and arches, though not themselves in the best taste, look very ornamental, and might be imitated with advantage in England, where, if a garden is of any size, it is generally bare and undressed.* GROSVENOR, E.M. *Narrative of a yacht voyage in the Mediterranean during the 1840 -1841.* London: John Murray, 1842. p.37.

¹⁶⁸ En el original: *The impression remains upon me of a realisation of Aladdin's palace, where all the exquisite taste and ingenuity of one of the most tasty and ingenious people in the world could devise has been employed with no sparing hand [...] They are unlike anything I had before beheld, and are, in fact, as unique as the building to which they are attached. All the vegetation of that sunny clime is there met together, glowing under the blue sky and warm sun with that vividness of colour to which I have before alluded, but which it is far beyond my powers to record. I speak not of oranges they have now become a*

La incapacidad de muchos británicos para describir las sensaciones transmitidas al recorrer el Alcázar, son frecuentemente sustituidas por la comparación de este monumento con el conocido *Crystal Palace*. Huelga decir que, rara vez este último queda enaltecido con este símil, pero la mayoría de los autores parecen estar de acuerdo en que puede considerarse un sustituto relativamente fiel en lo que se refiere al valor físico.

*“Debería desesperarme totalmente al ser incapaz de describir con éxito los hermosos e innumerables detalles de los que se compone esta obra, el espectador queda deslumbrado por todo lo que se encuentra ante los ojos, en cualquier dirección. La magnificencia casi increíble y el esplendor del Alcázar en su conjunto, los maravillosos detalles de su arquitectura, que sólo con un examen minucioso se descubren, y de la exquisita tracería con la que cada parte está profusamente adornada; una idea imperfecta de su aspecto puede imaginarse si se ha visto el Crystal Palace, incluso esa hermosa imitación sólo da una idea muy poco insatisfactoria.”*¹⁶⁹

*“Debo mencionar que, para beneficio de aquellos que no conocen el árabe, Alcázar significa en esta lengua "el palacio", y éste es del estilo de la Alhambra, aunque bastante inferior, se compone de un hermoso patio y habitaciones cuyas paredes y techos son obras de arte. Cualquier persona que desee tener una buena idea de estos edificios, y no quiera viajar tan lejos como Sevilla o Granada, sólo tiene que visitar Alhambra Court, en el Crystal Palace, e imaginar un número de habitaciones adicionales.”*¹⁷⁰

common plant, every garden growing them as we grow apples in England, and even the public squares are planted with them but the palms, the oleanders, the roses, the cacti, all in flower and each exhaling its own odorous breath fill you with wonder, so numerous are they, and so very, very beautiful. I left this garden of Eden, like another Adam, turning many a parting glance at its varied beauties as my steps bore me unwillingly away. ELWES, A. *Through Spain by rail in 1872*. London: Effingham Wilson, 1873. p. 220

¹⁶⁹ En el original: *I should utterly despair of being able to describe it with any success, for the beautiful details of which the whole work is made up are innumerable, the spectator being perfectly dazzled by all that meets his eyes, in whatever direction he may turn them. Some imperfect idea of its appearance may be formed by one who has seen the Crystal Palace ; but of the almost incredible gorgeousness and splendour of the Alcazar as a whole, of the wonderful details of its architecture, which only a minute examination can discover, and of the exquisite tracery with which every part is so profusely adorned, even that beautiful imitation can give only a very unsatisfactory idea.* MURRAY, E. *Sixteen years of an artist's life in Marocco, Spain and the Canary Islands*. London: Hurst & Blackett, 1859. p. 194.

¹⁷⁰ En el original: *The Alcazar I may here mention, for the benefit of those who do not know Arabic, that Alcazar means in that language " the palace "is in the Alhambra style, although rather inferior, and consists of a beautiful patio, and rooms whose walls and ceilings are quite works of art. Anyone wishing to get a good idea of these buildings, and not caring to travel quite so far as Seville or Granada, has only to visit the Alhambra Court at the Crystal Palace, and imagine a number of additional rooms.* TURTON, Z.H. *To the desert and back or travels in Spain, the Barbary States, Italy in 1875-1876*. London: Samuel Tinsley, 1876. p. 68



Ilustración.- 12 *Hall of Dames in the Alhambra.* Anónimo (ca. 1880) *En Sunny Spain: its people and places with glimpses of its history* (1884) de Olive Patch.

3.3.2. Córdoba.

Córdoba parece ser observada con los mismos parámetros bajo los que se exploró Sevilla y sus principales monumentos. El urbanismo cordobés, al contrario que sucedía en el caso sevillano, tiene más detractores que admiradores, siendo el epíteto más común un simple "*nothing remarkable*". Para algunos, el trazado urbano hace las veces de obertura para el lirismo que ofrecen sus principales puntos de interés, aventurándose por las calles con mayor o menor fortuna, disfrutando o padeciendo, según se mire, de su intrincado diseño. Tal es el caso del estadounidense Henry Theophilus Finck (1890) quien llegó al extremo de comprar una brújula para llegar hasta la Mezquita.

*“Bien podría haber tenido quien me llevara a la mezquita, pero mi espíritu se había despertado, y decidí encontrar esa mezquita solo, así me llevara todo el verano. Con un mapa y una brújula en la mano me fue bastante fácil caminar directamente hacia ella, y de la misma manera que encontré el camino en la ciudad en el raso de la noche, cielo que se cubre durante el día con un toldo, que sirve, a todas horas, para enfriar las casas y a sus habitantes.”*¹⁷¹

Si bien el Alcázar o Medina Azahara son mencionados con frecuencia, la Mezquita era el principal lugar de interés de la ciudad. Su apreciación generó tantas entradas en los diarios como el palacio nazarí, si bien la extensión de estas descripciones son apenas comparables. De todas las opiniones vertidas en los diferentes diarios, quizás sea la de Matilda Betham-Edward (1866) la que suponga un mejor compendio del espíritu general que despertaba el monumento religioso.

“¡Pero la mezquita permanece, a pesar de la forma inmundas y degradables! Muchos de los portales se han tapiado, la hermosa sede del califa está llena de todo tipo de adornos de iglesia, las paredes, una vez tan delicadamente y ricamente talladas, están ocultas por decoraciones de mal gusto. Uno se siente inclinado a clamar venganza contra los saqueadores de un templo que el de Salomón no podría haber superado. Es el

¹⁷¹ En el original: *I might have had him take me to the mosque quite as well, but my spirit was aroused, and I resolved to find that mosque alone, if it took all summer. With map and compass in hand it was easy enough to walk straight up to it, and in the same manner I found my way about the city subsets open above to the sky at night, and covered in the daytime with an awning, so that it serves at all hours as a refrigerator for the house and its inhabitants.* FINK, H.T. *Spain and Marocco: studies in local colour.* London: Percival & Co., 1891, p.35.

lugar más maravilloso, y uno puede entender la concepción religiosa de los moros tuvieron cuando se está en su interior, es el templo de los templos. Después de todo, los mahometanos eran mucho más tolerantes e ilustrados que las personas a las que alternativamente gobernaron y sirvieron, eran unitarios, puros y simples, orando al Dios universal, en cuyo nombre nunca se planteó un lugar más apropiado para la oración. Haber visto la mezquita de Córdoba constituye en sí una época en la vida de uno. Es tan vasta, tan solemne, tan bella. Parece que estamos vagando en un bosque grande y oscuro a la puesta del sol, cruzado por caminos regulares de altas y majestuosas palmas. No importa en qué dirección mires, hacia el norte, hacia el sur, hacia el este, hacia el oeste, siempre la misma perspectiva hermosa llega a tus ojos, una detrás de otra, las columnas de mármol y jaspe se apoyan en el doble arco de herradura. Nada puede ser más imponente, y al mismo tiempo elegante, que esta disposición de pasillos transversales, y los arcos entrelazados, delicadamente coloreados en rojo y blanco, pueden ser comparados impropriamente con el follaje de una palma, un bosque rojo como los rayos del sol poniente. Si es tan impresionante ahora, ¿qué debe haber sido este lugar en los días gloriosos de Abderrahman, Al- Raschid de Córdoba, cuando los techos brillaban con arabescos de color rojo y azul y "pátinas de oro brillante" los pisos cubiertos con alfombras preciosas, y en los pasillos pululaban miles de fieles en sus brillantes vestidos orientales? La imaginación más rica no puede crear la escena, la fantasía más dispuesta no puede embellecerla, y sólo aquellos que han bebido los ricos colores de Oriente pueden cerrar los ojos y soñar con ella. Cuando el sueño se acabe, mira a lo largo de las largas filas de columnas, y ¡verás donde los hombros de los creyentes a lo largo los siglos han dejado una marca perdurable al rezar! Y luego ir a ver la exquisita Maksura o el asiento del califa, y llorar al ver ¡qué le ocurren a las cosas bellas en España!

No hay palabras suficientemente fuertes para condenar la profanación de un templo, un templo digno de la religión más pura que el mundo conocerá. Que los servicios católicos se celebrarán dentro de sus muros, los sacerdotes predicán desde sus altares, dejar que la gente se arrodilla en su suelo, pero ¿por qué, en nombre del Cielo, deben ser destruidos sin piedad cada exquisita reliquia del arte musulmán, y todo vestigio de devoción musulmana? Uno incluso se maravilla de ver los pilares y arcos de herradura intactos ¿quién sabe por cuánto tiempo? Y todavía hay algunos techos con incrustaciones de madera, y algunos fragmentos de estuco arabesco, tan notable por la riqueza del diseño y la delicadeza del trabajo como cualquiera de la Alhambra. Pero para los que tengan curiosidad en estas cosas, verlas pronto, o quizás sea demasiado tarde. Es siempre una cuestión de ahora o nunca en España."¹⁷²

¹⁷² En el original: *But the Mosque remains still, though how defiled and degraded! Many of the portals have been walled up; the beautiful seat of the Caliph is filled with all kinds of church finery ; the walls,*

Los fragmentos que aluden a la mezquita se componen, primordialmente, de tres temas: en primer lugar una descripción general del patio, en segundo lugar la sensaciones que provocan la entrada a la mezquita y la estructura interna de ésta, y por último una crítica exacerbada a la construcción de la catedral en el interior del templo árabe. Esta última parte es empleada, una vez más, para insistir en la idea de que el único período glorioso de la historia española se produjo durante la dominación árabe, y como el catolicismo, supuso la deformación y aniquilación de un mundo idílico, cuya máxima reminiscencia religiosa destaca por su singularidad en el panorama europeo.

“Este maravilloso edificio, más curioso que hermoso, es el principal orgullo de Córdoba, y ha sido descrito por los miles de viajeros. Cada uno [de ellos] siente instintivamente que lo cristiano es intruso en él, ni todos los retablos tallados y fantásticas capillas en el mundo, pueden modificar el carácter morisco. Este fue el mayor templo musulmán en el mundo, y en la época de la dominación musulmana había no menos de mil cuatrocientas columnas, el techo cedro y alerce tallado, las paredes

once so delicately and richly carved, are hidden by tawdry decorations. You feel inclined to cry out vengeance against the despoilers of a temple which Solomon's could not have surpassed. It is the most wonderful place, and one can understand what a grand religious conception the Moors must have had when inside this, their temple of templea After all, the Mahomedans were much more tolerant and enlightened than the people they alternately ruled and served, and were Unitarians, pure et simple, praying to the universal God, in whose name never was raised a more fitting house of prayer. To have seen the Mosque of Cordova forms an era in one's life. It is so vast, so solemn, so beautiful You seem to be wandering at sunset time in a large and dusky forest, intersected by regular alleys of tall, stately palma No matter in what direction you turn your face, northward, southward, eastward, westward, the same beautiful perspective meets your eye, file after file of marble and jasper columns supporting the double horse-shoe arch. Nothing can be more imposing, and at the same time graceful, than this arrangement of transverse aisles; and the interlaced arches, being delicately coloured in red and white, may not inaptly be compared to foliage of a palm- forest, flushed with the rays of the setting sun. If so impressive now, what must this place have been in the glorious days of Abderrahman, the Al-Raschid of Cordova, when the roofs blazed with arabesques of red and blue and " patines of bright gold;" the floors were covered with gorgeous carpets, and the aisles swarmed with thousands of worshippers in their bright Eastern dresses? The richest imagination cannot ever paint the scene, the readiest fancy cannot embellish it, and only those who have imbibed the rich colours of the East can close their eyes and dream of it. When the dream is over, cast your eyes along the long lines of columns, and you will see where the shoulders of spectators and worshippers of ages have left an enduring marka touching eight! and then go into the once exquisite Maksura or Caliph's seat, and weep to see what becomes of beautiful things in Spain! Words are not strong enough to condemn the desecration of such a temple, a temple worthy of the purest religion the world will ever know. Let the Catholic services be celebrated within its walls, let the priests preach from its altars, let the people kneel on its floors but why, in heaven's name, should every exquisite relic of Moorish art, and every vestige of Moorish devotion, be ruthlessly destroyed ? One marvels to see even the pillars and horse-shoe arches left intact who knows for how long? And there are still some inlaid ceilings of thuya wood, and some fragments of arabesque stucco, as remarkable for richness of design and delicacy of work as any of the Alhambra. But to those who are curious in such things, I say see them soon, or you will be too late. It is always a question of Now or Never in Spain. BETHAM-EDWARDS, M.B. Trough Spain to the Sahara. London: Trough Spain to the Sahara., 1868. p. 125.

adornadas con mármol y ochocientas lámparas iluminaban la gran edificio. "Un mar de esplendores", cantaba un poeta, "llena, este misterioso receso [...]"¹⁷³

*"Esta mezquita se ha visto afectada por los bárbaros cristianos, quienes lo emplearon como un monumento de triunfo construyendo en su interior una catedral, que podría haber sido mucho más apta en todos los sentidos si se hubiera construido en otro lugar. Sin embargo, queda lo suficiente como para que sea la atracción de Córdoba, el único que vale la pena detenerse a ver y que da fe de la grandeza de la época árabe"*¹⁷⁴

La secuencia de textos que veíamos en el caso del Alcázar de Sevilla y su comparación con la Alhambra, vuelve a repetirse en Córdoba. La Alhambra se constituyó como el fin último del viaje a Andalucía, hasta tal punto que la ruta que se traza hasta la ciudad de Granada se ha establecido como un subgénero dentro de la literatura de viajes. Los analogías que se realizan entre el palacio granadino y la mezquita cordobesa presentan, al igual que ocurría con el Alcázar, detractores y partidarios de la superioridad de una respecto a la otra. Sin embargo, en este caso, se nos muestra un fenómeno bastante curioso, y es que pese a que las referencias al monumento no son tan extensas, las opiniones favorables a la Mezquita frente a la Alhambra superan con creces a las que se realizan del Alcázar.

*"La primera visión al entrar es muy llamativa, y le da a uno una fuerte impresión del poder y la magnificencia de los moros más que cualquier otra cosa en España, sin exceptuar siquiera la Alhambra. Por todos lados se extiende un bosque aparentemente ilimitado de columnas de mármol."*¹⁷⁵

"Esta mezquita es el ejemplo más perfecto de la arquitectura religiosa musulmana existente o jamás erigida. Fue construido durante el período más poderoso

¹⁷³ En el original: *This wonderful edifice, more curious than beautiful, is the chief pride of Cordova, and has been described by thousands of travelers. Everyone feels instinctively that the Christians are intruders in it, for all the carved retablos and fantastic chapels in the world cannot alter the Moorish character. This was the greatest Mussulman temple in the world, and in the time of the Moorish domination there were no less than fourteen hundred pillars, the ceiling was of sculptured cedar and larch, the walls were trimmed with marble, and eight hundred lamps lighted the vast edifice. "A sea of splendors," sang a poet, "filled, this mysterious recess; the ambient air was impregnate".* DOWNES, W.H. Opus cit. p. 125.

¹⁷⁴ En el original: *This Mosque has been marred by Christian barbarians, who kept it as a monument of triumph only that they might build within it a Cathedral, which could much more fittingly in every sense have been built elsewhere. Yet enough remains to make it the attraction of Cordova, the only one worth stopping to see, and which attests the grandeur of the Arabic epoch.* BAXLEY, H. W. Opus cit. p. 212.

¹⁷⁵ En el original: *The first view on entering is very striking, and gives one a stronger impression of the power and magnificence of the Moors than anything else in Spain, not excepting even the Alhambra. On every side stretches a seemingly boundless forest of marble pillars.* ROSE, F.W. Notes of a tour in Spain. London: T. Vickers Wood, 1885. p. 76.

de la dominación musulmana y es típico de sus constructores, por su estilo, a diferencia de la Alhambra, es simple pero vigorosa, su proporción grande. No hay nada del diminuto afeminado y delicado trabajo de estuco, casi de encaje, como el que se encuentra en la obra granadina, lleno del aroma de las bellezas de ojos oscuros y perfumes suaves. Por el contrario, la mezquita es Córdoba es grave, masiva y amplia, con curvas simples, y de vistas impresionantes.”¹⁷⁶

“La capilla de Villa Viciosa es muy bonita, es de un carácter audaz, más alta que la Alhambra, aunque igualmente adornada; los mosaicos son excelentes, la luz que llega desde alto, es hermosa y apropiada para trabajo de un artista, el techo muy fino. Es rectangular en el plano, y tiene los nervios dobles, que son más hermosos que los simples, los intervalos, o nervaduras más bien, están ahuecados y llenos de mocárabes de carácter más sencillo que el de la Alhambra. Los grandes arcos en cada lado son dobles, siendo sostenidos por dos columnas, tienen grandes cúspides simples, bonitas y eficientes. Hay mucho más aquí que en la arquitectura de la Alhambra, las molduras son más frecuentes y más definidas, el ornamento es pesado en general, pero en algunas partes, especialmente las albanegas, son fluidas y elegantes, sin ser demasiado refinadas.”¹⁷⁷

“Córdoba es una muestra de los primeros tiempos de la arquitectura árabe, al igual que la Alhambra representa el período posterior. El mosaico y los pilares tienen algo de bizantino, y el bajo techo de madera de alerce es totalmente diferente a los que hay en los techos en forma de panal de la Alhambra y el Alcázar.”¹⁷⁸

¹⁷⁶ En el original: *This mosque is the most perfect example of Moorish religious architecture in existence or ever erected. It was built in the most powerful period of Mohammedan rule, and it is typical of its builders; for its style, unlike the Alhambra, is simple but vigorous, its proportions grand. There is none of the effeminate minuteness and delicate, almost lace-like stucco work, so redolent of dark-eyed beauties and soft perfumes found in the later Grenadine work. On the contra-y the mosque of Cordova is severe, massive and vast, with simple curves, and impressive vistas.* CHATFIELD-TAYLOR, H. Opus cit. p. 146.

¹⁷⁷ En el original: *The chapel of Villa Viciosa is very beautiful; it is of a bolder, higher character than the Alhambra, though just as ornamented; the mosaics are excellent, the light coming from above, beautiful and fitted for an artist's study, and the ceiling very fine. It is oblong on plan, and has double ribs, which are more beautiful and scientific than single ones; the inter-groining, or ribbing rather, being hollowed in and filled with honeycomb work of a more simple character than that of the Alhambra. The large arches at each side are double, being supported by two columns; they have large simple cusps, and are fine and effective. There is much more architecture here than at the Alhambra, the mouldings are more frequent and more defined; the ornament is heavy generally, but in parts, especially spandrils, flowing and graceful, without being too refined.* WARING, J.B. A record of my artistic life. London: Trübner, 1873. p.111.

¹⁷⁸ En el original: *Cordova is a specimen of the early period of Arabian architecture, just as the Alhambra represents the later period. The Mosaic and the Pillars bear something of a Byzantine stamp upon them, and the low roof of Alerce wood is totally different from the hanging honey-combed roofs of the Alhambra, and Alcazar.* MEYRICK, J. The practical working of the church of Spain .Oxford: John Henry Parker, 1851. p.321.

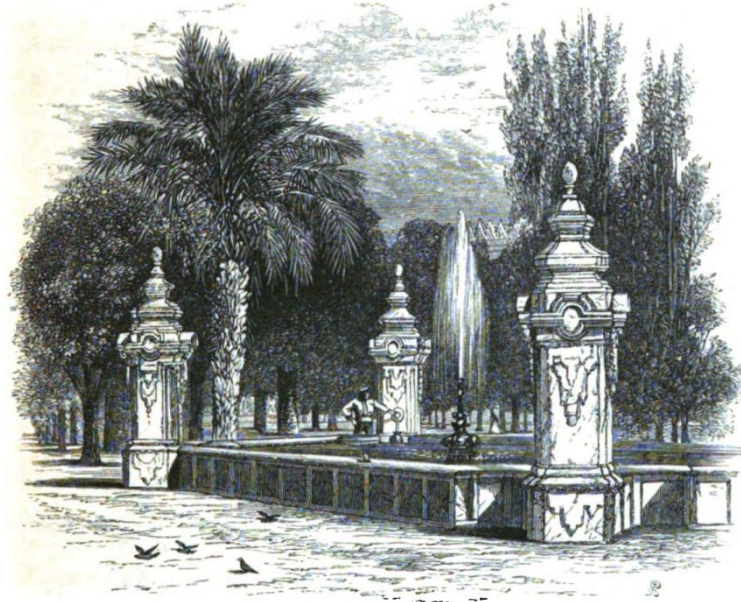


Ilustración.- 13 *Court of Oranges, Cordova.* Egron Lundgren. (ca. 1860) *En Travelling in Spain in the present day* (1866) de Henry Blackburn.



Ilustración.- 14 *The Great Mosque, Cordova.* León-Auguste Asselineau. (ca. 1870?) *En Spanish pictures draw with pen and pencil* (1870) de Samuel Manning

Parece un denominador común para todos los viajeros el hecho de experimentar cierta transgresión de la realidad al entrar en la mezquita, sumergiéndose en un estado de aturdimiento. En palabras de Charles Rochfort Scott: *“Nunca sentí un aturdimiento tal que tomara posesión de mis sentidos, como el que sentí al entrar por primera vez en esta extraordinaria construcción”*¹⁷⁹. Ésta sensación de irrealidad que parecen sentir, está íntimamente asociada en sus textos con varios ejemplos de literatura fantástica, donde estaca, una vez más, *Las Mil y Una Noches*. La imagen mítica que arroja la mezquita se mezcla con las historias orientales, proyectándose así en el imaginario colectivo, un espacio que más parece haber sido concebido para la evasión que para la oración.

*“Nos sentamos, cansados y somnolientos como estábamos, todo fue un sueño delicioso de las Mil y Una Noches. Oscuro, en pleno día, debido a la tormenta que se avecinaba, algo bastante normal, y, en la oscuridad más profunda, una lámpara se encendió aquí y allá, como por manos invisibles. Uno casi espera ver las 4.700 lámparas que la iluminaban en época musulmana, irrumpiendo en el resplandor, y a los musulmanes postrados en oración. Pero, en cambio, vimos a los del coro vestidos de blanco deslizándose hacia arriba, en la tenue penumbra, y comenzó el canto de vísperas.”*¹⁸⁰

*“Pero sin demolerlo totalmente era imposible no hacer otra cosa que no sea un palacio de maravillas orientales. Tales estructuras sólo pueden ser descritas por arquitectos para arquitectos. Lea la historia del palacio de Aladino en una noche de verano, y vaya a dormir. Soñara en ella o con algo igual.”*¹⁸¹

¹⁷⁹ En el original: Never did the feeling of astonishment so completely take possession of my senses, as on first entering this most extraordinary edifice. ROCHFORD-SCOTT, C. Excursions in the mountains of Ronda and Granada with characteristic sketches of inhabitants of the South of Spain. London: Henry Colburn, 1838. p. 415.

¹⁸⁰ En el original: *We sat down ; and, tired and sleepy as we were, it was all a delicious dream of the Arabian Nights. Always dark, to-day, owing to the gathering storm, it was more so than usual; and, as the gloom deepened, a lamp was lighted here and there, as if by invisible hands. One almost expected to see the 4700 lamps, which illuminated it in Moorish times, burst into radiance, and to behold the prostrate Moslems at prayer. But, instead, the white-robed choristers glided up, in the dim twilight, and the vesper chant began. It has been said that the modern choir quite spoils the Mosque.* RAMSAY, C. H. A summer in Spain. London: Tinsley Brothers, 1874. p. 249.

¹⁸¹ En el original: *But without total demolition it was impossible to make it other than a palace of Oriental marvels. Such structures can only be described by architects to architects. Read the story of Aladdin's palace on a summer's evening, and go to sleep. You may dream of this, or another as good.* SWIFT, J.F. Going to Jericho or sketches of travel in Spain the East. New York: A.Roman & Co., 1868. p. 55.

*“Un lugar de cuento de hadas debe haber sido la Mezquita, cuando todas estas hermosas decoraciones poseían frescura, y todo el interior estaba decorado de la misma manera elaborada, aumentado el esplendor con la ayuda de miles de lámparas suspendidas del techo, siempre ardiendo. Debió de haber presentado un aspecto de magnificencia oriental igual a los palacios de fábula de Aladino.”*¹⁸²

*“[...] Se entra en una escena de cuento de hadas de los días de Haroun al Rashid. Por todos lados se extiende un bosque de columnas, débilmente iluminado por la luz que lucha por entrar. El profundo silencio que reina alrededor; las largas vistas con elegantes arcos, la aparente soledad del lugar, me recordó a un bosque al atardecer. Describir una estructura de este tipo es difícil, ya que siempre lo he encontrado difícil en el caso de la arquitectura de los moros. Su intencionalidad no es efectuar una gran impresión, como lo era para los antiguos griegos o el gótico, el objetivo de la artista parece más bien el de producir confusión, el desconcierto perceptivo que hace que el alma se hunda en el olvido, del ensueño de todo que se encuentra fuera de las murallas encantadas, y se lleva a cabo, en parte, por una minuciosidad de detalles que desafía a la investigación.”*¹⁸³

3.3.3. Otras provincias.

Aunque los viajeros analizados mostraban interés por toda Andalucía, ciertas provincias, como vimos en la Figura.- 6, tenían más incidencia de visitas que otras. Esta tendencia tiene su reflejo en los propios diarios, y en la temática que en ellos se trata, ya que, los pasajes que afectan a Cádiz, Jaén, Huelva, Almería y Málaga no citan tanto a la arquitectura andalusí, como a temas que se encuadrarían dentro del folclore y la antropología ó el estudio del

¹⁸² En el original: *What a fairy place this Mezquita must have been, when all these beautiful decorations were in their freshness, and the whole interior decorated in the same elaborate manner, the splendour increased by the aid of many thousands of lamps suspended from the roof, always burning. It must have presented an appearance of Eastern magnificence, equal to the fabled palaces of Aladdin.* STONE, J.B. A tour took through Spain: being a series of descriptive letters of ancient cities and scenery of Spain and of life, manners and customs of Spaniards as seen and enjoyed in summer holiday. London: Sampson, Low, 1873. p. 70

¹⁸³ En el original: *[...] you enter into a fairy scene of the days of Haroun al Rashid. On every side extends a forest of columns, faintly illuminated by the early light struggling in. The deep silence which reigns around; the long vistas with graceful arches; the apparent solitude of the place, recalled the line forest at sunset. To describe such a structure is difficult, as I have always found to be the case in the architecture of the Moors. It is not intended to effect one grand distinct impression, as that of the ancient Greek or the Gothic, but the aim of the artist seems rather to produce the confusion, the bewilderment of perception which causes the soul to sink into a dreamy forgetfulness of all that lies without the enchanted walls, and is accomplished partly by a minuteness of detail which defies investigation.* PETTIGREW, J. J. Notes of Spain and Spaniards in the summer of 1859, with glance at Sardinia. Charleston: [s.n], 1861. p.270.

paisaje, temas que, pese a ser de alto interés, se alejan por completo de la intención de esta tesis.

Para el análisis de las provincias restantes se han emparejado en tres grupos, en el primero de ellos se encuentran Cádiz y Jaén, que pese a la lejanía geográfica, comparten un nexo común: el hecho de que eran puntos de acceso para una vasta mayoría de los viajeros. Como tales, las descripciones que se hacen de ellos, suelen ser rápidas pinceladas, ansiosos como estaban, por llegar a los destinos de su preferencia. En el caso de Cádiz, la llegada a través del mar, proporcionaba al visitante una vista de la ciudad, teñida de blanco sobre el azul del cielo, que quedaba en la retina, asociándola con la tradicional figuración de las ciudades mediterráneas. Olivia Walton Le-Vert relata en su diario, su primer encuentro con la ciudad un 3 de Marzo de 1855.

*“Como una gran paloma blanca con las alas hacia fuera, descansando sobre las tranquilas aguas, apareció la lejana ciudad. ¡Ah! ¡Hasta cuándo he de recordar la alegría de esa primera mirada a la encantadora Cádiz! El día era exquisito, el aire fresco y cálido, y el mar como un lago interior, suave. Alientos suaves parecían rondar para darnos la bienvenida, mientras que un cálido y brillante placer llenaba nuestros corazones. Más cerca y más cerca, nos aproximamos, cúpulas, torres y torretas aumentando gradualmente, hasta que todo el contorno de la ciudad, con sus casas blancas como la nieve y alamedas verdes, se presentó ante nosotros.”*¹⁸⁴

A continuación, procede a realizar una descripción bastante general, y breve, de la ciudad gaditana. Es una costumbre común en casi todos los viajeros, el añadir datos históricos, leyendas u otras anécdotas (que en ocasiones no tienen que ver con el tema tratado) si lo descrito, no despierta toda la emoción que pueden llegar a manifestar en otras localidades o monumentos.

“Cádiz es una ciudad muy antigua. Fue fundada por los fenicios, cientos de años antes de la era de Homero. Sobre el escudo de la ciudad está la figura de Hércules, quien, según sus habitantes, la fundó. Luego llegó el dominio de los moros, y después los españoles. Cuando se descubrió América, una gran cantidad de lingotes de oro

¹⁸⁴ En el original: *Like a great white dove, with out-spread wings, resting upon the calm waters, appeared the distant city. Ah! long shall I remember the delight of that first look upon lovely Cadiz ! The day was exquisite; the air fresh and balmy, and the sea like a smooth inland lake. Gentle spirits seemed hovering around to welcome us, while a warm, glowing pleasure filled our hearts. Nearer and nearer we approached, domes, spires, and turrets gradually rising to view, until the entire outline of the city, with its snow-white houses and green alamedas, was before us.* WALTON LE-VERT , O. Souvenirs of Travels. New York: S. H. Goetzl & Company, 1857. p.323.

*llegaron a Cádiz, una cantidad que desapareció tan pronto como las posesiones españolas en el Nuevo Mundo se proclamaron independientes. Era estrictamente un lugar comercial, y ahora sólo tiene una población de sesenta mil habitantes. La ciudad está sobre un punto rocoso, unida a la península por un estrecho istmo. El mar lo rodea por tres lados, golpeando contra los muros, y a menudo lanzando espuma sobre las murallas. El cuarto lado está protegido por una pared fuerte, y posee puentes sobre un amplio foso. Durante la noche se levantan, aislando así a la ciudad por completo. Se dice que el mercado de pescado de Cádiz es el mejor del mundo. [...] Las murallas del mar se extienden por lo menos cuatro millas. Sirven como protección contra las olas del Atlántico, que se azota sobre ellas con gran poder.”*¹⁸⁵

En el caso gaditano, parece importante el modo en el que se llegaba a la ciudad, pues como decíamos anteriormente, la impresión que tenían aquellos viajeros que venían en barcos es mucho más positiva, que aquellos que lo hacían por otros medios. Así, Caroline White, quien llega en tren, declara: *“Cádiz es una ciudad bonita, de aspecto pulcro, con pocos puntos de interés para el turismo.”*¹⁸⁶ Una de las primeras cosas que percibe en su llegada son las salinas que se encuentran en las afueras, cuya visión, aunque no es desagradable, no produce el mismo impacto que la llegada por mar.

“En el tren desde Cádiz, vimos las inmensas salinas que comienzan justo después de salir de esa ciudad. Se construyen grandes cuencas cuadradas o cuadrangulares, en las que se introduce el agua del mar y se deja reposar durante algún tiempo, la sal se obtiene por evaporación. Grandes masas de la misma en forma piramidal se acumulan al lado de la carretera, algunas de ellas tan grandes como para sugerir la pirámide de Keops. La sal es aquí, como en Italia, un monopolio del gobierno,

¹⁸⁵ En el original: *Cadiz is a very ancient city. It was founded by the Phoenicians, hundreds of years before the building of Home. Upon the coat-of-arms of the city is the figure of Hercules, by whom the inhabitants say it was built. Then came the dominion of the Moors, and afterwards the Spaniards. When America was discovered, a golden prosperity beamed upon Cadiz, which was lost as soon as the Spanish Possessions in the New World proclaimed themselves free. It is strictly a commercial place, and has now only a population of sixty thousand. The city is upon a rocky point of land, joined to the peninsula by a narrow isthmus. The sea surrounds it on three sides, beating against the walls, and often throwing the spray over the ramparts. On the fourth side it is protected by a strong wall, and bridges over the wide ditch. At night they are drawn up, thus isolating the town completely. The fish-market of Cadiz is said to be the best in the world [...] The sea-ramparts extend at least four miles. They serve as a protection against the waves of the Atlantic, which come rolling in -upon them with vast power. WALTON LE-VERT , O. Opus cit.p. 325*

¹⁸⁶ En el original: *Cadiz is a pretty, neat-looking city, with few attractions in the way of sight-seeing. WHITE, C. Opus cit. p. 50.*

y hay tiendas que venden exclusivamente sal y tabaco. El paisaje aquí, en el suroeste de España, es menos hermoso que el que hemos visto antes".¹⁸⁷

Aunque existen numerosas referencias¹⁸⁸, descritas con mayor o menor extensión sobre las iglesias y la catedral, es la Alameda la que aparece más veces detallada, y la que con más intensidad permanece en el recuerdo del viajero con el transcurrir de los años.

*“Desde Gibraltar debería embarcar a Cádiz, donde se encuentran las características típicas andaluzas sin tener que hacer mucho, o nada, de turismo. Un paseo por la Alameda a la luz de la luna en una noche templada en Cádiz es el simple encantamiento, (o lo era para mí) pues tenía sólo veintidós años cuando llegué por primera vez allí.”*¹⁸⁹

E inevitablemente, unida a la Alameda, se encuentran las gaditanas, probablemente, uno de los principales pilares narrativos en lo que respecta a la provincia. Son, por así decirlo, parte del encanto de la ciudad, y un elemento del paisaje urbano indispensable para aquel que se acerque a ella.

“Fueron famosas entonces por ser maravillosamente fascinantes, y aunque todo ha cambiado, las mujeres de Cádiz todavía poseen ese encanto. No es tanto la belleza sino la maravillosa gracia al andar mientras se deslizan a lo largo de los paseos sombreados, tocando delicadamente sus abanicos. Este movimiento ondulante, tan cautivador, es parte del aire tan propio de las gaditanas. De los moros, muchas heredaron los grandes ojos almendrados, que tienen una forma de fijarse sobre uno, una mirada larga y desconcertante, más que suficiente, uno puede imaginarse, para hacer girar la cabeza de un joven, y destruir la indiferencia filosófica de l’homme blassé.

¹⁸⁷ En el original: *On the way from Cadiz here in the train, we saw the immense salt works, which begin just after leaving that city. Large square or quadrangular basins are built, into which the sea-water is introduced and left to stand for some time, when the salt is obtained by evaporation. Great masses of it in a pyramidal shape stood at the side of the road, some of them so immense as to suggest the pyramid of Cheops. Salt is here, as in Italy, a government monopoly, and there are shops for the sale of salt and tobacco alone. The country here, in the southwest of Spain, is less attractive than that we have seen before.* WHITE, C. Opus cit. p. 49.

¹⁸⁸ En la propia *Olivia Walton Le-Vert* encontramos algunas referencias a los monumentos más destacados. La forma de estas descripciones es bastante pobre si las comparamos con las que se realizan de la Mezquita de Córdoba, los Reales Alcázares o, por supuesto, la Alhambra. *On Sunday we accompanied our Consul, Mr. Burton, a kind old gentleman, to the cathedral. It is very large and handsome. Burton carried us to the old Moorish gateway, which still remains as a record of their departed glory.* En WALTON LE-VERT, O. Opus cit. p. 327.

¹⁸⁹ En el original: *From Gibraltar I should Ship for Cadiz, Where you will find the typical Andalusian characteristics without much, if anything, of conventional sight-seeing. A stroll Along the Alameda by moonlight on a balmy evening at Cadiz is (or was to me) simple enchantment, but I was only twenty-two when I first landed there.* LILFORD, T. L. P. Lord Lilford Thomas Littleton, fourth baron F. Z. S. president of the British ornithologists' union. London: Smith Elder and Co. 1900. p. 84.

*Sus manos se forman con delicadeza, y sus pies son excesivamente pequeños, sin las largas faldas modernas para ocultarlos. El negro parece ser el color favorito de sus vestidos. Su cabello está elaboradamente trenzado, y sobre él se alza la mantilla de encaje negro, sin duda, el más elegante aderezo para la cabeza que se ha inventado. Los hombres que conocimos eran robustos y saludables en apariencia, con un paso garboso y flexible, aparentemente contentos de sí mismos y con "el resto del mundo". Al pasar por las calles, miraba los balcones, a menudo pensaba en la "chica de Cádiz", descrita por Byron, y deseaba una visión tan hermosa. Por fin, llegando a un balcón con ventanas de vidrio y lleno de flores brillantes, apareció un rostro radiante por encima de ellos, lleno de juventud y belleza. Los ojos eran grandes y sorprendentemente brillante, y los labios frescos como "coral húmedo".*¹⁹⁰

Si la provincia de Cádiz era conocida por sus mujeres, la de Jaén era, y es, conocida por sus olivares. Al igual que en el caso gaditano, el hecho de ser punto de acceso, hacía que los viajeros se detuvieran poco en la capital, salvo para parar en la posta. Así lo hizo William Bishop (1892).

*“Apenas habíamos salido cuando me di cuenta de que con la capota de madera fijada tan baja en el coche y con las amplias espaldas del conductor y guardia llenando el resto del espacio, tenía muy poca vista. Fuimos a un ritmo animado al rebasar la Plaza de Toros, fue una suerte que ya la hubiera visto bien a las afueras de la ciudad ya, pues no habría conseguido verla sino.”*¹⁹¹

¹⁹⁰ En el original: *They were celebrated even then for their wonderful fascination, and though all else is changed, that charm still is possessed by the women of Cadiz. It is not so much the beauty of feature, but the wondrous grace and waving movement of form as they glide along the shaded walks, playing daintily with their fans. This undulating motion, so captivating, is styled the air of the Gaditanas—the manner, or air, peculiar to them. From the Moors, many inherited the large almond-shaped eyes, which they have a fashion of fixing upon one with a long, bewildering gaze, quite enough, it may be imagined, to turn the head of a youth, and destroy the philosophic indifference of Vhomme hlase. Their hands are delicately formed, and their feet excessively small, without the long flowing skirts of the present mode to hide them. Black seems the favorite color of their dresses. Their hair is elaborately braided, and over it is thrown the black lace mantilla, certainly the most graceful covering for the head ever invented. The men we met were robust and healthful in appearance, with a springy, jaunty walk, seemingly well content with themselves and "the rest of the world." As we passed along the streets, and looked up at the balconies hanging over them, I often thought of the "girl of Cadiz," described by Byron, and wished a vision as lovely might meet my eyes. At last, coming to a balcony enclosed in glass, and filled with brilliant flowers, a face appeared above them radiant with youth and beauty. The eyes were large and startlingly bright, and the lips fresh as "moist coral."* WALTON LE-VERT, O. Opus cit.p. 326.

¹⁹¹ En el original: *Hardly were we off when I found that the fixed wooden hood over the coupt came so low that, what with the broad backs of the driver and guard filling the rest of the space, very little view was to be had. We went at a lively pace out past the Plaza de Toros; it was lucky I had so well seen the suburbs of the town already, for I should have got but scant acquaintance with them now.* BISHOP, W. A house-hunter in Europe. New York: Harper & Brothers, 1893.p.130.

Pese a ello, la mayoría fijaba su mirada en los paisajes naturales y en los olivares. Si el viajero pasara por tierras giennenses en la temporada invernal, durante la recogida de la aceituna, el ajetreo que ésta produce en todos las zonas de la provincia es el protagonista de las descripciones.

*“Era la época de la recogida y los campos, consecuentemente, estaban llenos de campesinos, quienes con palos en sus manos, estaban muy ocupados golpeando los frutos de los árboles, o llenando unas grandes cestas, destinadas a cargar los numerosos borricos que mientras tanto deambulaban y se alimentaban de las hierbas del cultivo. Las olivas que se emplean para producir aceite son muy diferentes a los que producen aceituna de mesa. Mantienen, en color y forma, más parecido con una ciruela damascena, aunque de tamaño más pequeño, y es extremadamente amarga y desagradable al gusto.”*¹⁹²

El segundo grupo al que hacemos referencia al principio de este apartado es el compuesto por Almería y Huelva, dos provincias cuyo nexo en común es la baja incidencia de viajeros que presentan, debido, fundamentalmente a la mala red de comunicaciones de la que disponían hasta entrado el siglo XX. Pese a esto, algunos viajeros, tercos y perseverantes, se enfrentaron a horas de caminos tortuosos para recorrer tierras almerienses¹⁹³, mientras que otros, como el Capitán Riley (1837) accedieron a ella a través de sus bahías, tras su vuelta del cautiverio sufrido en tierras norafricanas.

“A las 11 de la mañana, llegamos a la ciudad de Almería, que se encuentra en el fondo de una profunda bahía, formada por el cabo de Gata, anclamos y fuimos a la orilla. Esta bahía es profunda, y protegida de los vientos de Este a Sureste, y de los vientos en general, excepto de Sursureste y Sursuroeste. Aquí yacían tres bergantines, una nave, y varias falúas. La ciudad está amurallada, pero es pequeña y pobre, las calles son estrechas, las casas bajas, los hombres usan zaragüelles y camisas cortas;

¹⁹² En el original: *Was the season of gathering in the olives and the fields where consequently teeming with peasants, who, with long poles, in their hands were busily occupied in striking the fruit from de trees or filing with the large panniers destined to load the numerous borricos which were in the meantime suffered to ramble about and crop the grass at their pleasure. The olives employed for the manufactured of oil are very different for those which are eaten at the table. The bear, in shape and color, much resemble to a damson, although a smaller size, and extremely bitter and disagreeable to the taste.* CUSHING, C. Letters descriptive of public monument, scenary and manners of France and Spain. Newburyport: E.W. Allen & Co., 1832.p.184-185.

¹⁹³ Para un completo recorrido por Almería a través de los diarios de viaje véase: PUCHE LENTISCO, J.D; MARTINEZ SAN PEDRO, M.D.; SEGURA DEL PINO, D. ; UBEDA VILCHEZ, R. Almería vista por los viajeros. De Münzer a Pemán (1494-1950). Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2007.

*las mujeres, faldas cortas; todos sucios y descalzos, vi muchos mendigos perezosos y miserables preparados y dispuestos a cubrirnos como una plaga.”*¹⁹⁴

Samuel Woordruff (1828), por su parte, describe la capital almeriense, si bien no de forma efusiva, al menos de forma no tan parca como lo hace el Capitán Riley. Realiza un recorrido por la ciudad muy parecido al que realizará Severn Teackle Wallis (1847) veinte años más tarde. La similitud entre ambos da cuenta del apenas perceptible cambio que había sufrido la ciudad, fruto, parcialmente, de su aislamiento.

*“Almería es una ciudad amurallada, con una población de alrededor de 20.000 habitantes. Las fortificaciones son bajas, inapreciables, necesitan ser reconstruidas. Dentro de las murallas de la ciudad hay tres iglesias, una de ellas, de San Juan, es muy antigua; otra, fuera de los muros, de fecha y estilo posterior. También hay dos conventos de monjas y tres de frailes. La ciudad está construida de forma compacta, en la zona baja hay tierra de aluvión, de gran fertilidad.”*¹⁹⁵

*“Caminó por la tarde, acompañados del Sr. ***, C., por las murallas y a través de las diferentes partes de la ciudad, vimos, conventos, jardines, antiguas murallas árabes, castillos y torres, estas últimas están muy deterioradas por el tiempo.”*¹⁹⁶

Las tierras almerienses estaban apartadas del recorrido de los viajeros anglosajones, quienes, además de tratar de evitar las penurias que podría provocar el periplo, huían del calor extremo que se vive en esta área en el periodo estival. Solamente a finales del siglo, cuando las mejoras en las

¹⁹⁴ En el original: *At 11 A.M, we came to the town of Almeria, at the bottom of a deep bay, formed by cape de Gata, and anchored and went on shore. This bay is deep, and partly sheltered from E.to S.E, and from winds in general, except from S.S.E and S.S.W. Here were lying three brigs, a ship, and several feluccas The town is walled in, but is a small and poor; the streets are narrow, the houses low, the men wear short petticoat-trowsers and shirts; the women, short petticoats; all filthy and barefoot; I saw many beggar- a lazy, miserable set-all setting about and covered with vermin.* RILEY, J. Sequel to Riley's narrative being a sketch of interesting incidents of the life, voyages and travel of Capt. James Riley from the period of his return to his native land after his shipwreck, captivity and sufferings among arabs of the desert, as related in his narrative, until his death. Columbus: George Brewster, 1851. Carta del 23 de Marzo de 1837.

¹⁹⁵ En el original: *Almeria is a walled city, its population about 20,000. The fortifications are low, inconsiderable, and much out of repair. Within the walls of the city are three churches, one of which, St. John's, is very ancient ; one other, without the walls, of later date, and style of architecture. There are also two convents of nuns, and three of friars. The city is compactly built, on a low flat of alluvial ground, of great fertility.* WOODRUFF, S. Journal of a tour to Malta, Greece, Asia Minor, Cartage, Algiers, Port Mahon and Spain in 1828. Hartford: Cook & Co., 1831.p. 257. Carta del 11 de Diciembre de 1828.

¹⁹⁶ En el original: *Walked this afternoon, attended by Mr, ***C., upon the wall, and through the different parts of the city, viewed the churches, convents, nunneries, gardens, old Moorish walls, castles, and towers, the latter of which are much impaired by time.* WOODRUFF, S. Opus cit. p. 258-259.

comunicaciones se producían, lentamente, debido a la explotación de las minas de plomo, los viajeros anglosajones parecen aproximarse en mayor número a la ciudad. Lamentablemente para ellos, aunque las malas carreteras habían desaparecido, las olas de calor no. George P. Lathrop (1882) llegó a la ciudad un verano especialmente tórrido, y así lo hace constar.

*“Almería, al igual que otros pueblos de esta línea en la costa sur, es más oriental que español. Con forma larga y sinuosa y caminos cubiertos en zigzag, trazados en las empinadas colinas como venas hinchadas, existen explotaciones de minas de plomo que proporcionan comercio. Estas conducen el humo venenoso por encima del pueblo que es inhalado por la gente, y se ve el humo de las chimeneas en lo alto de la cima empinada, como si la montaña estuviera viva y respirando con dificultad. La ciudad, ligeramente perfilada contra su pálido y polvoriento fondo, como la vimos por primera vez, casi desapareció en un incendio de luz cegadora que se extendió cuando nos acercábamos. Al desembarcar, tratamos de caminar, pero el calor ardiente y seco nos hizo buscar refugio en la estrecha sombra que las casas proyectaban. Incluso las sombras parecían blanquecina.”*¹⁹⁷

Con pasajes muy similares a estos, encontramos descripciones referentes a la provincia de Huelva. La explotación de las minas a finales del XIX es el motivo por el que Huelva sale de su reclusión. En 1882, Edward Hale hacía referencia a los rentables establecimientos británicos en el área onubense.

*“Huelva es un puerto donde los grandes barcos de vapor pueden atracar su muelle, es ahora un lugar activo comercialmente, aparentemente exitoso. Una compañía de inglesa, que está explotando las minas, ha construido un buen sistema de ferrocarriles que unen a Huelva con sus establecimientos mineros, y en él viajamos desde Sevilla.”*¹⁹⁸

¹⁹⁷ En el original: *Almeria, like other towns of this southern shore-line, is more Eastern than Spanish in appearance—only the long winding or zigzag covered ways, traced on the steep hills like, swollen veins, indicated the presence of the lead -mines which give it an existence in commerce. These conduct the poisonous smoke to a point above the air inhaled by the townfolk, and it is seen puffing from tall chimneys at the crest of the steep, as if the mountain were alive and gasping for breath. The town, faintly relieved against its pale, dusty background as we first saw it, almost disappeared in the blinding blaze of light that swept it when we got closer. We landed, and attempted to walk, but the dry, burning heat made us shrink for shelter into any narrow thread of shadow that the houses presented. Even the shadows looked whitish.* LATHROP, G. Spanish vistas. New York: Harper & Brothers, 1883.p.165.

¹⁹⁸ En el original: *Huelva is a port where large steamers can lie at the pier, and is now a place of active and apparently successful trade. An English company, which is developing the mines, has built a good system of railroads which unite Huelva with its mining establishments, as it built this we had travelled*

Hasta ese momento, la provincia se había encontrado relativamente aislada, un aislamiento, que por otra parte, era atrayente para los viajeros finiseculares, quienes trataban de encontrar en una Andalucía cada vez más modernizada, los vestigios de las rutas románticas de comienzos de siglo. El encanto de Huelva se basaba, para la mayoría de los anglosajones de finales de siglo, en la presencia de la Rábida, cuyas visitas aumentaron en la década de los noventa con el aniversario del Descubrimiento. Dejó constancia de ello el industrial escocés William R. Lawson (1889) en su *Spain of today: a descriptive, industrial and financial survey of the Peninsula with full account of the Rio Tinto mines*.

*“Después de haber mirado con reverencia todo, los campesinos tostados por el sol vuelven a casa orgullosos del hombre que confirió tal gloria a su país, y especialmente a su querida provincia de Huelva. Poco les importa, son pocos los extranjeros que comparten su culto a Cristóbal Colón y al viejo monasterio de la Rábida, pero aún así, esta es una época en que la gente llega desde tan lejos con tanto furor, que es desconcertante. Podría decirse que Huelva es un lugar fuera del camino, de difícil acceso, y más difícil todavía para vivir cuando llega uno allí, que sería una especie de razón, o al menos excusa. Pero nada podría estar más lejos de la realidad. Huelva por ferrocarril no está más lejos de Londres que Perth, y tiene una gran ventaja sobre Perth, poseer dos rutas alternativas por mar. El viaje puede hacerse directamente en un vapor de Rio Tinto en cinco días y medio, o por correo vapor de Lisboa, y desde allí por la montaña o por vía terrestre por ferrocarril.”*¹⁹⁹

Por otra parte, el clima benigno, fue motivo para que algunos británicos pasaran largas temporadas en tierras onubenses, tal y como dejó constancia William Bell (1882-1883)

upon from Seville. HALE, E.E. Seven Spanish cities and the way to them. Boston: Roberts Brothers, 1883.p.74

¹⁹⁹ En el original: *Having gazed reverently on it all, the sunburnt peasants return home proud of the man who conferred such glory on their country, and especially on their dear province of Huelva. It matters little to them that few foreigners should seek to share their worship of Christopher Columbus and the Old monastery of the Rabida ; but still, in an age when people will run so far for a new sensation, it is puzzling. If it could be said in excuse that Huelva was an out-of-the-way place, difficult to reach, and harder still to live in when one got there, that would be a sort of reason, or at least excuse. But nothing could be further from the mark than both assumptions. Huelva By railway is not farther from London than Perth, and it has a great advantage over Perth in possessing two alternative routes by sea. The voyage can be made direct in a Rio Tinto steamer in five days and a half, or by mail steamer to Lisbon, And thence by coaster or by rail overland*. LAWSON, W.R. *Spain of today: a descriptive, industrial and financial survey of the Peninsula with full account of the Rio Tinto mines*. Edinburgh: William Blackwood & Sons, 1890.p.60.

“Huelva no es un lugar agradable, sin embargo, un médico inglés que habían dado la vuelta al mundo para buscando un lugar donde su esposa pudiera vivir, encontró en Huelva el lugar que parecía contener las miasmas, fiebres, calenturas y enfermedades de los pantanos en general.”²⁰⁰

El último grupo está compuesto por Málaga y Ronda, pese a que la última localidad, no es, evidentemente, una provincia, posee tal entidad que es necesario reseñarla. Málaga y Ronda, constituían en sí mismas una ruta alternativa para el tour²⁰¹. La primera, que supuso un punto de entrada importante, se constituye como la cuarta ciudad más visitada por los anglosajones (Figura.-6) debido a que desde principios de siglo albergó una comunidad de ciudadanos británicos estable, lo que animó y acrecentó la presencia de otros conciudadanos. La opinión de Málaga, al contrario que sucede con Granada o Sevilla, es variable, y aunque por regla general, suele ser bastante positiva, encontramos algunos detractores de la ciudad, especialmente a finales de siglo. El norteamericano de origen alemán, Gustav Körner (1862-1863) anotó en una de las entradas de su diario, que si bien no se encuentra entre las más inspiradas, sí contiene todos los elementos que solían llamar la atención a los viajeros: la blancura de las casas, la Alameda, el clima benigno, su particular catedral...

“El descenso hacia el valle era temeroso. Esta parte del camino se llama Cuesta de la Reina y es terrorífico, incluso para los postillones españoles. El nuestro había puesto freno, y, además las ruedas estaban sujetas por cadenas, pese a esto corrió hacia abajo con asombrosa rapidez. La hermosa ciudad, con casi todas las casas pintadas de blanco y de techo plano, brillando con el sol de la mañana y bordeadas por el Mediterráneo azul, yacían a nuestros pies. La alegría de este paisaje, aunque mezclado con un poco de ansiedad por nuestra carrera hacia abajo, era indescriptible.

[...] *Por fin estábamos en la Alameda, un fino y muy bien distribuido paseo, bordeado por residencias elegantes y modernas. Nos detuvimos en la Fonda de la Alameda, un hotel que deja poco que desear. Está construido alrededor de un patio espacioso, refrescado por fuentes corriendo por todos lados y terrazas. Hay baños en la*

²⁰⁰ En el original: *Huelva is not a nice place, yet an English doctor who had sought the world round to find a spot where his wife could live, found the same only at Huelva, which seemed to court miasmas, agues, fevers, and marsh products generally.* BELL, W.M. Rambla-Spain: from Irun to Cerbere. London: Sampson, Low, Marston, Searle & Rivington, 1883.p.100.

²⁰¹ Sobre los viajeros que visitaron esta área véase: GARRIDO DOMINGUEZ, A. Viajeros del XIX cabalgan por la Serranía de Ronda. Ronda: La Serranía, 2006.

casa, y un excelente menú. Aunque hacía calor y el aire se agitaba, el interior era agradable y fresco, y podría, después de tomar un baño, descansar tranquilamente después del viaje nocturno. Después del desayuno, un paseo por la ciudad. La parte de los muelles del puerto y los alrededores de la Alameda es totalmente nueva. Las calles están bien pavimentadas, y algunas fuentes muy finas atraen la atención. Pero cuando sales de estas manzanas, donde se encuentran los principales hoteles, las residencias y las calles de los grandes comerciantes y los barrios donde residen los extranjeros en general, las calles se convierten de nuevo en árabes y laberínticas. Como el barco de vapor, el "Marsella" de la línea de López, ya había llegado y salía a las seis de la tarde, tuvimos el tiempo justo para ver la gran catedral, de estilo renacentista, que es más parecida a un templo pagano que una iglesia cristiana, y para admirar a la buena sociedad de Málaga, que en ese momento comenzó a llenar el hermoso paseo, la Alameda, que se extiende a través del centro de la ciudad hasta el puerto. Nuestro cónsul, el Sr. Hancock de Kentucky, fue nuestro guía. Un barco nos llevó, mientras que un aguacero apareció repentino, al vapor con destino a Cádiz. El sol brillaba de nuevo al salir a mar abierto.

La vista de Málaga y su entorno era magnífica a la puesta de sol. Al caer la noche comenzó a llover de nuevo. Pronto me quedé sola en cubierta bajo un paraguas. Estaba esperando a la luna, con la esperanza de que bajo su luz pudiéramos ver Gibraltar, por donde teníamos que pasar sobre las dos de la mañana. Pero estaba nublado, y una espesa e inusual niebla se situó en el estrecho, así que tuve que renunciar a mi plan de permanecer en la cubierta, y me retiré a mi camarote; cerca de la medianoche "T" volvió a levantarse muy temprano. El vapor que había navegado por el Mediterráneo sin problemas ahora comenzó a agitarse y moverse. Estábamos en el Atlántico. A las seis, divisamos tierra, y no mucho después veíamos los muros en la forma de una media luna y las casas de Cádiz desde el mar." ²⁰²

²⁰² En el original: *The descent into the valley was fearful. This part of the road is called Cuesta de la Reina and is the terror even of the Spanish postilions. Our stage had put the brakes on, and, in addition the wheels were held by chains; yet we ran down with amazing swiftness. The beautiful city, nearly all houses painted white and flat-roofed, glittering in the morning sun and skirted by the blue Mediterranean, lay at our feet. The enjoyment of this scenery, although not unmixed with some anxiety at our downward race, was indescribable. [...]At last we were in the Alameda, a fine and beautifully laid out promenade, lined by elegant modern residences. We stopped at the Fonda de la Alameda, a hotel which leaves little to be desired. It is built around a spacious yard, cooled by fountains, verandas running all around. There are baths in the house, and an excellent table d'hotel. Although it was hot and the air was trembling, the interior was pleasantly cool; and we could, after taking baths, rest sweetly after our night's trip. After breakfast we strolled through the town. The part near the quays of the harbor and on and near the Alameda is entirely new. The streets are well paved, and some very fine fountains attract attention. But when you leave these blocks, where are the principal hotels, the residences and the streets of the great merchants and the quarters where foreigners generally reside, the streets become Arabic again and laberinthal. As the steamboat on the Lopez line, the "Marseilles" had already arrived and was to leave at six o'clock in the evening, we had just time to look at the large cathedral, Renaissance style,*

A finales de siglo, las opiniones sobre Málaga dejan de ser tan positivas, pese a que el índice de visitas (Figura.-14) no sufrió un drástico descenso en las últimas décadas de la centuria. La suerte de los pasajes con los que los viajeros anglosajones plasman Málaga es ciertamente desigual, y en ocasiones contradictoria, las impresiones iniciales son negativas, las primeras frases que describen la ciudad malagueña altamente desaprobatorias, pero cuando se continua con la descripción de la ciudad, el viajero no puede hacer otra cosa más que reconocer la belleza de esta. Ejemplo de esta contradicción son los dos textos que presentamos a continuación, creados por Frederick Ober (1888) y Miriam Coles Harris (1897).

*“Hay pocas cosas aquí que merezcan la atención de un extraño, y desde luego no hay nada en Málaga que valga la pena de un viaje exprofeso. Y es una de las ciudades más sucias que hemos visto. Las calles de la ciudad están en mal estado, las plazas están descuidadas, y la experiencia de atravesar los caminos es horrible. Hay una gran catedral, que contiene hermosas ventanas y un órgano, famoso por sus esculturas. El interés de Málaga reside en su pasado, y se refiere a las personas a las que la ciudad les fue arrebatada hace cuatrocientos años.”*²⁰³

“Málaga parece la personificación de la suerte española, y por destino queremos decir carácter. Hay pocos lugares para ver, y no hay nada que comprar. Se han blanqueado todos los restos árabes que no eran demasiado vastos, y si bien deben ser elogiados por tratar de mantenerla limpia, es una lástima que no hagan más por los restos antiguos de su ciudad, que era fenicia antes que romana y musulmana antes que española. El ciudadano de la clase más alta de la Málaga moderna tiene poca

*and looking more like a heathen temple than a Christian church, – and to admire the beau monde of Malaga, which just then began to fill the beautiful paseo, the Alameda, which runs through the center of the city to the harbor. Our consul, Mr. Hancock of Kentucky, was our guide. A boat brought us, while a heavy shower sprang up all at once, to the steamer bound for Cadiz. The sun shone out bright again after we had got out some distance into the sea. The view of Malaga and its surroundings was superb in the setting sun. After dark it commenced raining again. I was soon alone on deck under an umbrella. I was waiting for the moon, hoping that by her light we could see Gibraltar, which we were to pass at two o'clock in the morning. But it became so cloudy, and a thick fog so unusual in the straits set in, that I had to give up my plan to remain on deck, and retired to my cabin about midnight. But T got up again quite early. The steamer which had floated on the Mediterranean smoothly now began to roll and pitch. We were in the Atlantic. At six o'clock we espied land, and not long afterwards glared in the form of a half moon the walls and houses of Cadiz from out of the bosom of the sea.*KÖRNER, G. Aus Spanien. Madrid in den Jahren 1862, 1863 und 1864. Frankfurt: J.D Sauerlander, 1867.p.323.

²⁰³ En el original: *There are few things here deserving the attention of a stranger; certainly there is nothing in Malaga worth a special journey to see. And it is one of the dirtiest cities we saw. The streets of the city are in bad condition, the plazas are neglected, and the roads leading into the country are horrible to experience. There is a grand cathedral here, containing beautiful windows, and organs famous for their carvings. Malaga's interest centres in its past, and pertains to the people from whom the city was wrested four hundred years ago.* OBER, F.A. The Knockabout Club in Spain. Boston: Estes & Lauriat, 1890. p. 200.

consideración por tal distinción; su ambición se centra en la política local y en las suaves distracciones de la vida social española. Varias nuevas avenidas se han abierto, con gran costo, a lo largo del mar, y el Camino Nuevo, que sube a la montaña, es como un poco como Cornice Road. La Caleta, una parte nueva de la ciudad, está construida hacia el Este, es muy bonita, todas las casas tienen impresionantes vistas del mar, y está repleta de fronda. La Alameda es amplia y larga, y cuenta con hermosos árboles, termina cerca del puerto con una hermosa fuente que Carlos V ordenó traer de Génova para su enorme desastre, el palacio en Granada. Nunca llegó allí, pero después de muchas aventuras por tierra y mar, terminó en Málaga. La calle de Marqués de Larios es realmente una copia de París, sólo que en las finas tiendas no tienen nada que sea particularmente bonito. Los hoteles son bastante cómodos. Los teatros se dice que son malos. Hay una plaza de toros, pero las corridas de toros son una alegría de la primavera, y aún no han comenzado. Las mujeres casadas usan todas la mantilla; las mujeres jóvenes se visten al estilo francés (Usan la mantilla, por supuesto, en la iglesia.) La belleza de las malagueñas ha sido muy ensalzada. La forma de vida es simple. No hay grandes cenas y los espectáculos nocturnos son de carácter más simple. La gente hace visitas por las tardes como se hacía en Nueva York hace cuarenta años. El paseo por el rompeolas es el gran lugar de encuentro en el invierno, y en verano todos, incluso los niños, pasean por la Alameda hasta después de la medianoche. La clase alta tienen casas en las afueras donde van en verano, y donde se llevan a sus amigos en el invierno. Pero dado que están a sólo unos pocos kilómetros de distancia, el cambio de aire no puede ser muy grande.”²⁰⁴

²⁰⁴ En el original: *Malaga seems the embodiment of the Spanish fate, fate meaning generally character. There are few sights to see, and there is nothing to buy. They have whitewashed out all the Moorish remains that were not too big for the brush, and while they should be commended for trying to keep clean, it is a pity they should not make more of the antiquity of their city, which was Phoenician before it was Roman, and Moorish before it was Spanish. The modern Malaga citizen of the better class seems to think very little of such distinction ; his ambition runs to local politics and to the mild amenities of Spanish social life. Several new avenues have been laid out at great expense along the sea, and the Camino Nuevo, which goes up over the mountain, is like a bit of the Cornice Road. The Caleta, a large new portion of the city built out towards the east, is very pretty, all the houses commanding views of the sea, and being embowered in verdure. The Alameda is broad and long, and has fine trees, and ends near the port with a beautiful fountain which Charles V. ordered at Genoa for his huge misfit of a palace at Granada. It never got there, but after many adventures by land and sea, ended up in Malaga. The Calle de Marquis de Larios is really a leaf out of Paris, only the fine shops have nothing that is particularly pretty in them. The hotels are fairly comfortable. The theatres are said to be bad. There is a bull-ring, but bull-fights are a joy of the springtime, and had not yet begun. The married women all wear the mantilla; the young women dress in indifferent French style. (They wear the mantilla, of course, at church.) The beauty of the Malaguenas is much extolled. The way of living is simple. There is no dinner-giving, and the evening entertainments are of the simplest character. People pay each other visits in the evening as they did in New York forty years ago. The walk along the mole is the great meeting-place in winter, and in the summer all, even the children, stay on the Alameda till after midnight. The great people have villas in the suburbs where they go in the summer, and where they drive their friends in the winter. But as these are only a few miles away, the change of air cannot be very marked.* HARRIS, M.C. A corner of Spain. Boston: Houghton, Mifflin & Co., 1898. p .32.

El interés que despertaba Ronda tenía su origen en dos factores, el primero de ellos, el aislamiento que había sufrido hasta bien entrado el siglo XIX, y que había suspendido a la Serranía en el tiempo, lo que condujo, en la era romántica, a un especial interés por esta zona. Junto a esto, y motivado también por ese mismo aislamiento, el bandolerismo y contrabando se vieron favorecidos por una geografía escarpada y por las consecuencias de la Guerra de Independencia. El recorrido por esta zona, conocido como el Camino Inglés, se iniciaba en Gibraltar o Cádiz, llegado hasta Gaucín y finalmente Ronda. La conjunción de un paisaje escarpado, de altas montañas, en consonancia con el gusto romántico, y la aparición de un personaje, el bandolero, personificación de la libertad frente al sistema establecido, revelan el origen del interés por este camino.

Las entradas en los diarios que hacen referencia al paisaje son numerosas, y casi todas alaban las vistas desde el famoso Tajo y el recuerdo de los bandoleros que lo recorrieron. La mayoría de ellos afirmaba haber tenido un encuentro, más o menos peligroso, con estos traficantes, sin embargo, como ya comentamos, sólo dos de ellos, Charles Rockwell (1836) y Alexander Slidell-McKenzie (1826-1827), fueron realmente asaltados. Así lo relata Slidell-McKenzie en su *A year in Spain*.

“Los contrabandistas montaron en sus caballos y yo en mi mula. A medida que nos alejábamos de la casa maldita, los silbidos, las canciones y las charlas se reanudaron. A cada paso de subida, nuestros corazones se tornaban más ligeros. Cuando alcanzamos la cumbre éramos tan felices como reyes. Los dos traficantes demostraban ahora una viveza que solía ser habitual en ellos. Antes de llegar al barranco, no habían proferido una sola palabra relacionada con los bandidos o con el peligro que corríamos; como si no quisieran aumentar nuestra angustia o como si no desearan mostrar el miedo que también a ellos les atenazaba. Nos dijeron que habíamos corrido un gran peligro y que no tenían duda de que los bandidos andaban, escondidos, tras nuestros pasos. Nuestra suerte fue la campana anunciando al Tío Cañestro y el hecho de que dos de los bandidos eran de Ronda. Uno de ellos, de profesión herrero, se había criado cerca de la casa de Juan Cañestro. Se había mezclado con toreros en la última feria, metido en líos, contraído deudas y, ahora, en plena juventud, andaba en los inicios de una arriesgada carrera.”²⁰⁵

²⁰⁵ SLIDELL-MACKENZIE, A. *A year in Spain*. New York: G. & Ch. Carvill, 1830. p.217. Traducción extraída de GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. B. *Viajeros americanos en la Andalucía del XIX. Ronda: La Serranía*, 2007. p.159.

Años más tarde Charles D. Warner (1882), en su *A roundabout journey*, describía la Serranía y la propia Ronda, y el recuerdo de estos bandidos aún teñía de forma liviana su relato.

*“Estábamos, de hecho, entrando en la espesura de la Serranía de Ronda. Esa maraña de montañas, escondrijos y pases oscuros, reconocidos durante la Reconquista como lugar de incursiones fronterizas, retiradas y avances, y desesperados encuentros cuerpo a cuerpo entre las caballerías morisca y cristiana, y en días posteriores como lugar de bandidos y el contrabandistas. En el curso de agua al fondo del profundo y estrecho desfiladero, a nuestra izquierda, había dos o tres pequeñas fábricas de tela, y largas tiras de la tela gruesa marrón se extendían sobre las rocas para su secado. Se ha considerado su situación como una de las más pintorescas de Europa, en la cima de una larga y cortada montaña, rodeada por un valle profundo. La vista es extensa y agradable, pero parecía un tanto dócil después de la región que habíamos pasado. La peculiaridad de la ciudad es la siguiente: que el antiguo barrio morisco ocupa el extremo sur de la colina, y se encuentra apartado de la ciudad moderna por el Tajo, una gigantesca brecha en la roca, de unos doscientos metros de ancho, y trescientos cincuenta metros de profundidad. Al otro lado de este abismo, se ha construido un puente. El casco antiguo no sólo fue defendido mediante este abismo, sino que debido a los precipicios que lo rodean, no había manera de asaltarlo, excepto por el extremo sur de la colina, que estaba custodiada por un imponente fuerte. Antes de la invención de la artillería era, por supuesto, inexpugnable. La parte de la ciudad construida en la zona norte de la colina es más alta, y domina sobre la ciudad vieja.”*²⁰⁶

A medida que avanza el siglo, el sentir sobre Ronda va cambiando, pues la idea del bandolerismo como mito romántico, ha ido degradándose hasta prácticamente caer en el olvido. Fanny Workman (1895) quien atravesó la zona

²⁰⁶ En el original: *We were, in fact, entering the fastnesses of the Serrania de Ronda, That jumble of mountains and hiding-places and obscure passes, renowned in the wars of the Conquest for border forays, retreats, and pursuits, and desperate hand-to-hand encounters of the Moorish and Christian chivalry, and in later days as the resort of the bandit and the contrabandista. On the water-course in the deep narrow gorge at our left were two or three small cloth factories, and long strips of the coarse brown fabric were spread on the rocks to dry. The situation of Ronda is vaunted as one of the most picturesque in Europe. It is on the top of a long, sharp-backed mountain, cut off from the mountains around it by a deep valley. The Prospect from it is extensive and fine, but its boldness seemed a trifle tame after the region we had passed. The Peculiarity of the town is this: that the old Moorish quarter occupies the south end of the hill, and is cut off from the modern town by the Tajo, A gigantic rent in the rock, some two hundred feet wide, and three hundred and fifty feet deep. Across this chasm a noble modern bridge has been thrown. The old town was not only defended by this chasm, but there was no approach to it, up the precipices which surround it, except at the south end of the hill, which was guarded by a strong fort. Before the invention of artillery it was of course impregnable. The portion of the city built on the north Part of the hill is higher, and commands the old town.* WARNER, C.D. *A roundabout journey*. Boston: Houghton, Mifflin & Co., 1884.p.225.

durante su periplo por Andalucía junto a su marido, no dejó en su escrito referencia alguna a los contrabandistas.

“Ronda se encuentra en la cima de una colina, que cae por un lado perpendicularmente a la llanura y se rasga en dos en una profunda garganta. El interés del lugar se centra en estas dos características, con sus concomitantes arroyos, cascadas, antiguos molinos árabes y puentes. De lo contrario, su situación no es especialmente notable.”²⁰⁷

Como vemos, la ciudad y su Serranía aún retenían su fama, pero la imagen que tanto atraía a los viajeros románticos se había desvanecido del imaginario del viajero finisecular.

²⁰⁷ En el original: *Ronda is situated on the brow of a hill, which falls on one side perpendicularly to the plain below and is cleft in two by a deep gorge. The interest of the place centres in these two features, with their concomitants the stream, cascades, old Moorish mills and bridges. Otherwise its situation is not especially remarkable.* WORKMAN, F. ; WORKMAN, W.H. *Sketches awheel in Modern Iberia.* London: G.P. Putnam's Sons, 1897.p. 104.

3.4 Técnicas de estampación.

La labor tradicional de la ilustración en el mundo literario es la de acompañar, aclarar y apoyar al contenido, prevaleciendo el carácter informativo y estético de la imagen frente al narrativo. Las ilustraciones que contienen los ejemplares recopilados han sido realizadas siguiendo un patrón de compenetración entre artista y texto, cuyo mayor exponente se encuentra en la obra del francés Charles Davillier²⁰⁸ (1823-1883) y los grabados que para él hizo Gustave Doré (1832-1883). Las ilustraciones de los ejemplares de alto valor bibliográfico están realizadas a partir de formas tradicionales de grabado, dejando las nuevas técnicas (en el caso del siglo XIX, estamos hablando de la fotografía) para los ejemplares de menor calidad estética. La ornamentación que acompaña al contenido varía según el ejemplar, pasando de encuadernaciones rústicas para los volúmenes de mayor tirada y precio reducido, a los de una encuadernación más cuidada para aquellos ejemplares de tirada corta o privada.

En términos generales, se puede realizar una diferenciación entre las ilustraciones de la literatura de viajes y otros arquetipos literarios, ya que la literatura de viajes, por lo que a la imagen se refiere, es un género muy particular con unas premisas muy diferenciadas. En este tipo de tratados, el texto y la imagen pueden formar, en los primeros momentos, una unidad indivisible, pero, dado que los temas que se relatan en los viajes por Andalucía son recurrentes, las imágenes pueden quedar desligadas, hasta cierto punto, del texto original, siendo susceptibles de ser reutilizadas en obras posteriores.

Como comentábamos, la labor formal de los ilustradores es la de acompañar al texto, sirviendo de apoyo en la narración y ampliando el espectro imaginario del lector. El medio reproductor que alcanzó mayor difusión en el siglo XIX, como veremos más adelante, es el del grabado y la estampa. Este arte posee un amplio abanico de posibilidades, tanto plásticas y expresivas como técnicas y artísticas, que proporcionan al autor, al editor o al lector, un repertorio temático variado y armónico. En relación a la difusión de los valores alhambristas, se debe tener en cuenta el fenómeno comercial, relacionado con la difusión de estas imágenes, derivado de la venta de estos

²⁰⁸ DAVILLIER, J. C. Voyage a Espagne. Paris: [s.l.], 1874.

grabados de manera aislada, en forma de series, álbumes o carpetas. A diferencia de los libros, las series de grabados rara vez se acompañan de un texto, pues éstos no contemplan entre sus parámetros el equilibrio texto-ilustración al que hacíamos referencia anteriormente. Esta ausencia implica que la imagen es sobradamente conocida por el público, por lo que no es necesaria una explicación detallada de las circunstancias que han llevado a su representación, la ausencia textual es el mejor exponente de la popularidad y aceptación de la que gozó la arquitectura andalusí a lo largo del XIX.

Antes de analizar los aspectos gráficos de estas obras, parece necesario aclarar las premisas que nos han llevado a realizar esta selección. En primer lugar, se ha realizado una preselección de las obras recopiladas, eliminando, como es lógico, aquellas que carecían de ilustración alguna. Se ha procurado que las ediciones manejadas sean las primeras ediciones o aquellas que presentaron mayor difusión (basamos la difusión en el número aproximado de ejemplares por tirada). Una vez realizada esta selección, se ha pasado a escoger aquellas obras que contuvieran ilustraciones en las que se representaran a las ciudades de Sevilla, Córdoba y Granada. Elegidas y analizadas estas ilustraciones (con un total de 1367 imágenes) se las ha catalogado realizando grandes grupos (Figura.- 30).

Si realizamos la suma de las categorías denominadas pintura (9% del total), arquitectura (21%), escultura (3%) y artes decorativas (5%) se obtendrá un total de 55%, imágenes que realizan reproducciones o interpretaciones de los diversos monumentos, obras y piezas ubicadas en las tres capitales. De forma aislada, es superado por el que hemos llamado etnografía (45%), el cual contiene representaciones de majas, toreros, bandoleros, gitanos y otros personajes extraídos del imaginario viajero. Los dos grupos restantes, son retratos, con un 6% del total (donde se agrupan las efigies de monarcas, conquistadores, militares y otros personajes relevantes) y paisajes, con un 11%.

Por lo que se refiere al porcentaje de ciudades con mayor representación en las ilustraciones, con una amplia mayoría encontramos Granada, 59% del total, seguida de Sevilla, con un 22 %, y Córdoba con un 15 %. Existe un porcentaje del 4% cuya localización ha sido clasificada de indeterminada, y que responde a aquellas ilustraciones que o bien hacen referencia a detalles

de difícil ubicación (arcos, dinteles, zócalos, azulejos...) o son espacios ficticios de inspiración oriental ubicados en una irreal Andalucía. Es interesante remarcar que, a pesar de ser Sevilla la ciudad más visitada por los viajeros (Figuras.- 6 y 7) su representación se reduce a un 22 % del total, mientras que Granada, que ocupa el tercer lugar con un 15,7 % de las visitas obtiene casi un 60 % de las representaciones. Esto reafirma, una vez más, el tremendo alcance e influjo que alcanzó la Alhambra a lo largo del siglo XIX y como grabados y estampas fueron uno de los mayores instrumentos de difusión. Esta idea se ve reforzada en la Figura.-32, que se ocupa de mostrar el porcentaje de representación de cada monumento.

Como se puede apreciar, la Alhambra es, con un 55,7 % el elemento más representado, seguida de la Mezquita de Córdoba con un 10,8 %. La representación de los monumentos más emblemáticos de Sevilla, Torre del Oro (1,6%) Giralda (5,7%) y Reales Alcázares (6,5%) se sitúan a 9.2, 5.1 y 4.3 puntos de diferencias respecto a la segunda imagen de mayor entidad, la Mezquita de Córdoba. La diferencia de porcentaje se dilata hasta 51 puntos, si comparamos el número de ilustraciones que hacen referencia a la Alhambra frente al número de grabados que atañen a los Reales Alcázares. Se trata de un fenómeno notable, si consideramos que, como vimos en los fragmentos extraídos de los diarios; los Reales Alcázares gozaban del favor de muchos de los viajeros, especialmente a partir de la segunda mitad de siglo, debido a su mejor conservación y restauración, frente a una Alhambra aún en proceso de recuperación. Y pese a esta diferenciación en la apreciación de los dos palacios, la Alhambra, que en principio parece partir con cierta desventaja, establece su predominio frente a cualquier otra obra.

Dentro de las ilustraciones que atañen al Palacio de la Alhambra y el Generalife, existen ciertas áreas o zonas sobre los que los dibujantes centran más su atención. Las vistas de la fortaleza, desde diferentes perspectivas, son, con un total de 42, la forma más común de representación, seguidas del Patio de los Leones, con un total de 38 representaciones, situándose en tercer lugar el apartado que hemos denominado *otros*, en el que se han incluido manifestaciones relativas a la vida en el palacio durante la dominación árabe o ilustraciones en las que se ensamblan de forma irreal partes aisladas de diversas estancias de la Alhambra.

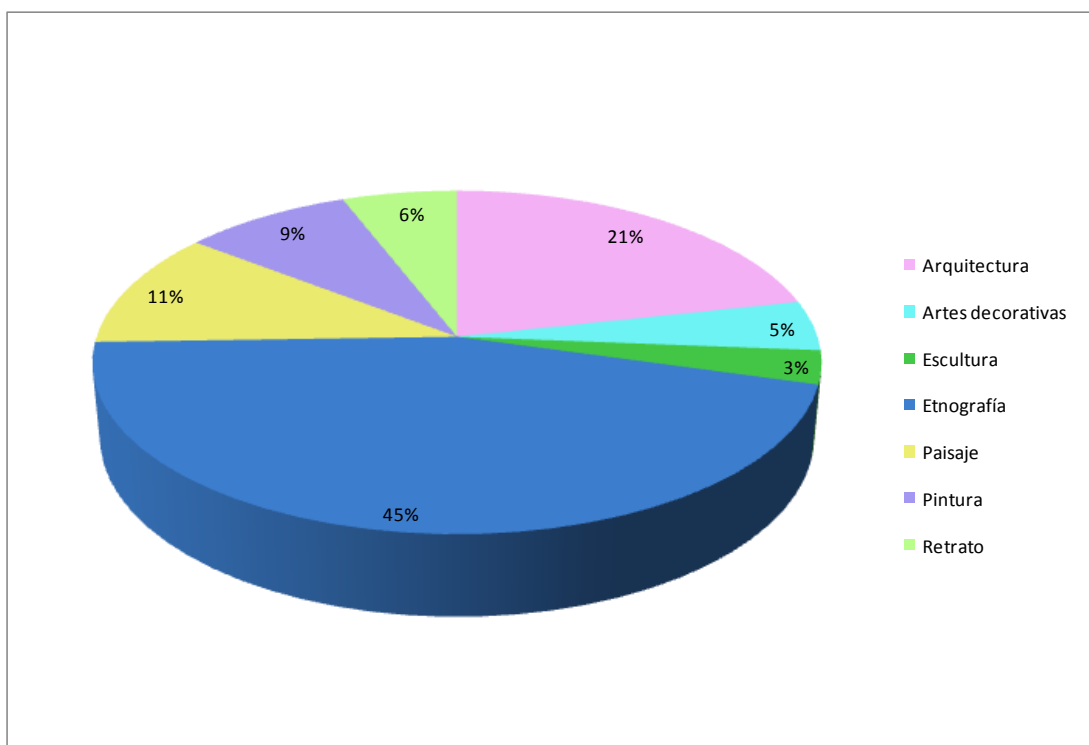


Figura.- 30. Porcentaje de temas más representados.

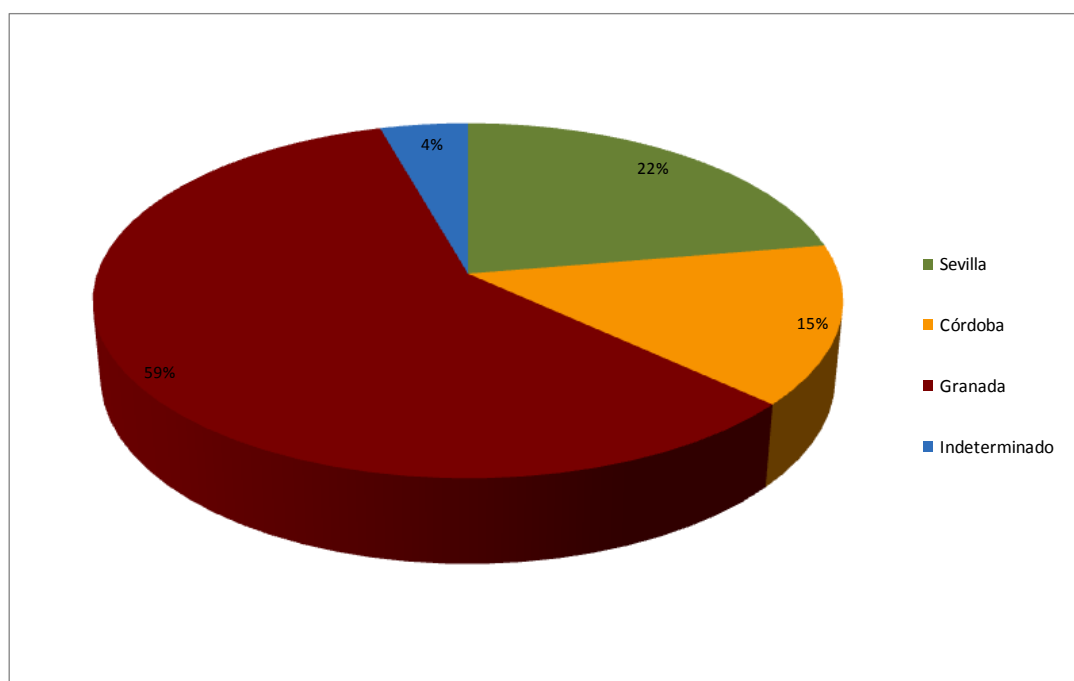


Figura.- 31. Porcentaje ciudades más representadas.

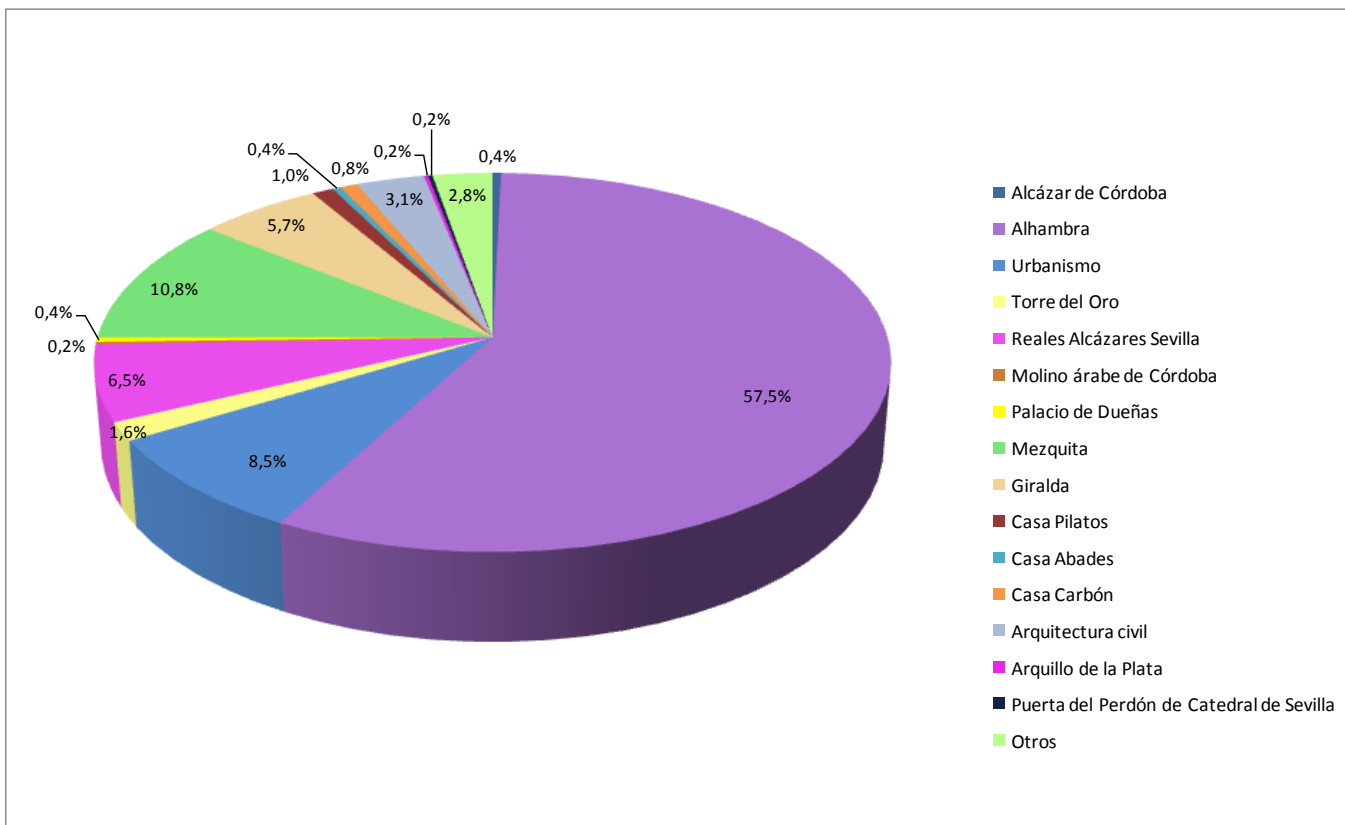


Figura.- 32. Porcentaje de representaciones por monumentos.

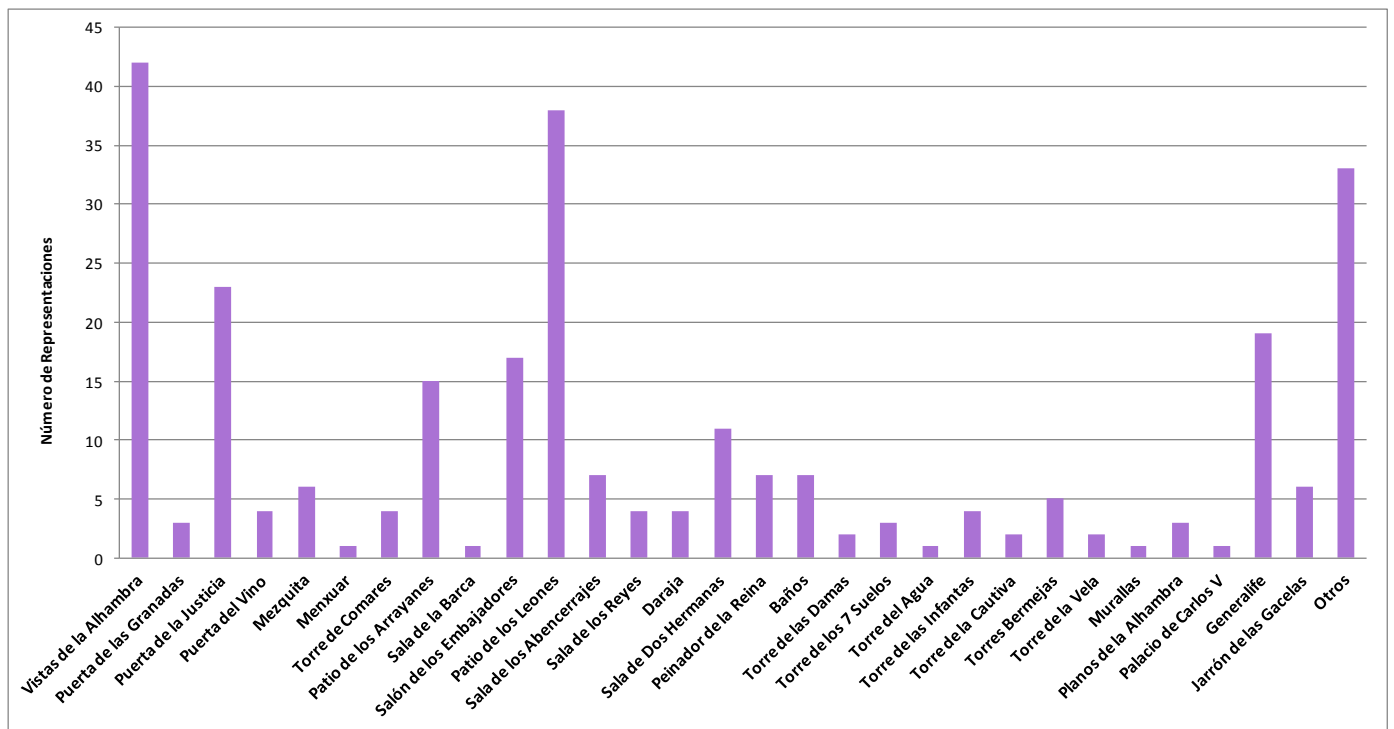


Figura 33.- Partes más representadas del Palacio de la Alhambra y el Generalife.

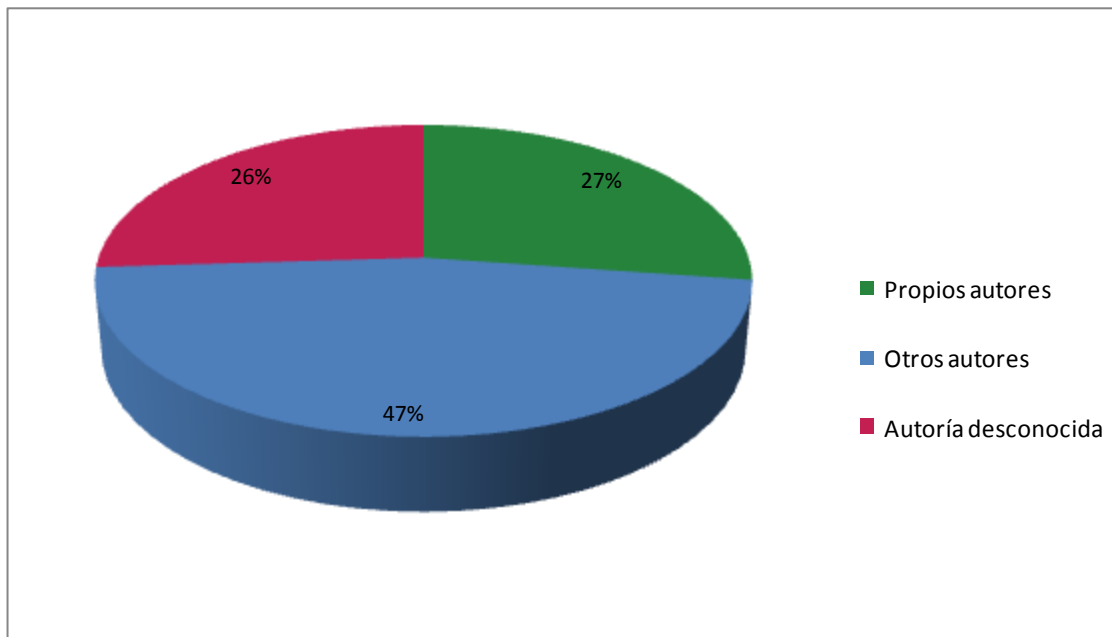


Figura 34.- Autoría de los grabados

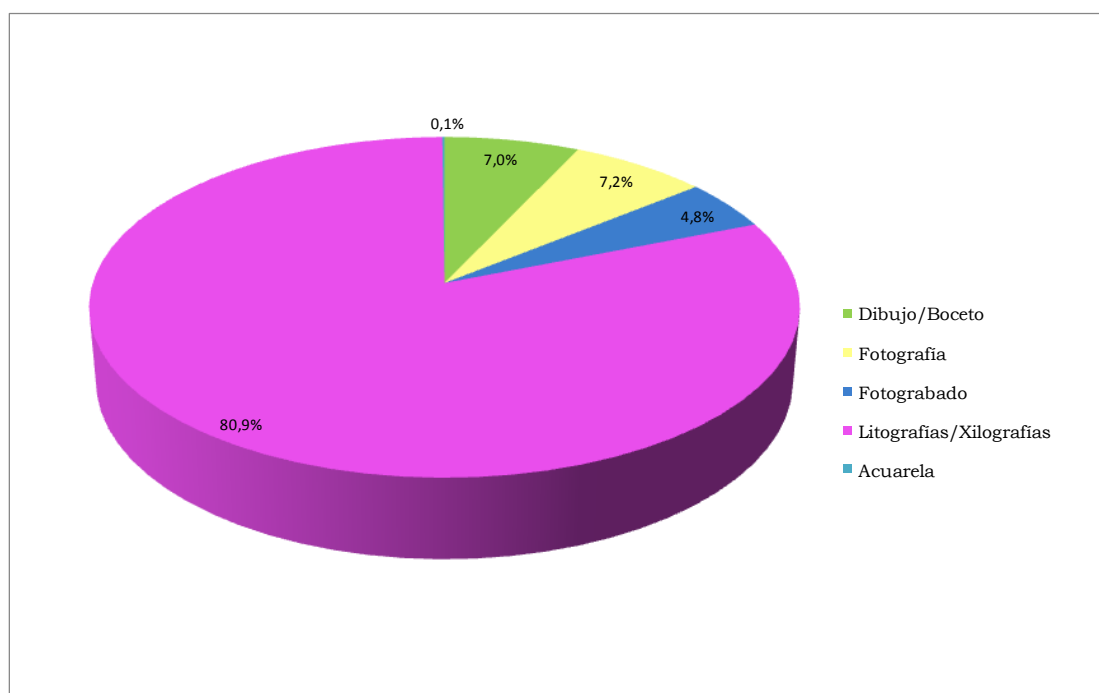


Figura 35.- Porcentaje de las técnicas de ilustración empleadas

Situadas a considerable distancia de las tres primeras, encontramos la Puerta de la Justicia (23), el Generalife (19), el Salón de Embajadores (17) el Patio de Arrayanes (15) Sala de Dos Hermanas (11) y Sala de los Abencerrajes (7). A partir de ahí, las representaciones de las diversas partes aparecen en un número menor de la decena hasta llegar a manifestarse de manera excepcional, tal es el caso del Palacio de Carlos V.

Como se muestra en la Figura.-34, de los 77²⁰⁹ libros de viajes que componen esta selección, en cuyas páginas aparecen representados uno o varios elementos de las tres ciudades, el 27 % de ellos eran ilustrados por los propios viajeros, mientras que la mayoría, el 47%, se decantaba por emplear a otros artistas para sus publicaciones. Existe un considerable porcentaje (26%) de figuras con autoría desconocida, pero cuya popularidad fue realmente notable, pues se emplean repetidamente en diferentes volúmenes, especialmente a partir de la segunda mitad de la centuria.

El grupo de viajeros cuyos textos e ilustraciones son de su propia autoría es variado en cuanto a la calidad de las imágenes. Si variable es la calidad, más aún lo es la intencionalidad y premeditación con las que estos grabados fueron realizados. A excepción de algunos artistas reconocidos como James Cavannagh Murphy, David Wilkie, David Roberts, Owen Jones ó Dgby Wyatt, la mayoría de los viajeros que optan por emplear sus propias producciones no tenían relación con el arte, más allá de la educación formal²¹⁰. Pese a ello, viajeros como Charles Vane, 3er Marqués de Londonderry, preveían la publicación de sus ilustraciones como parte indispensable de su edición, y así lo dejaban constar en el propio texto:

*“Este palacio es un modelo exquisito del gusto morisco, y los dibujos que se están preparando para el público pronto darán una mejor idea, mejor que cualquier descripción mía.”*²¹¹

²⁰⁹ De las 259 obras analizadas (realizadas por 256 viajeros anglosajones) 87 contenían algún tipo de ilustración, sólo 77 poseían un contenido relevante para esta tesis.

²¹⁰ Cabe recordar que la mayoría de los viajeros pertenecían a la aristocracia y la burguesía, clases sociales en cuya educación se incluía la disciplina del dibujo (especialmente importante en el caso de la educación femenina)

²¹¹ En el original: *“This palace is an exquisite model of Moorish taste, and drawings that are preparing for the public will soon give a better notion of it than any description of mine.”* VANE, C.W.S. *Journal of a tour in the southern part of Spain including Tangier, Ceuta and Tetuan performed in the autumn of 1839.* London: [s.n], 1840. Vol II, p.183.

Aunque esta suele ser la actitud más común, la realización de bocetos de forma improvisada no es ajena a los libros de viaje. Realizados con mayor o menor fortuna, pretenden suplir o enriquecer las carencias que pudiera tener el texto. Así, Nathaniel Armstrong Wells, anotó:

*"Sintiendo sus habilidades como dibujante inadecuadas para hacer justicia a este patio, el autor ha introducido el dibujo de arriba simplemente para mostrar el diseño arquitectónico en general"*²¹²

La variación de las técnicas empleadas para la creación de imágenes, no depende tanto de los autores como del año de edición. Tal y como muestra la Figura.- 35, la técnica más empleada, con un 80,9% del total es el grupo compuesto por litografías y xilografías, cuyo uso abarca la totalidad de la centuria, disminuyendo ligeramente en favor de la fotografía (7,2%) y el fotograbado (4,8%) a partir de la segunda mitad de siglo. Los bocetos y dibujos alcanzan un 7% del total, mientras que la acuarela tiene una representación escasa, con un 0,1 %. Estas proporciones sientan su base sobre el propio desarrollo de la industria y sobre el perfeccionamiento de las técnicas de imprenta.

La prosperidad industrial alcanzada a lo largo del siglo XIX dio un importante impulso al mundo editorial y a la prensa. La circulación de ejemplares aumentó de forma considerable, lo que, desde el punto de vista meramente ilustrativo, no sólo supone una mayor difusión de ciertos grabados, sino que estos comenzaron a publicarse en obras dirigidas a un público alejado de las clases dirigentes: semanarios populares, revistas para niños, semanarios para mujeres... Todas estas publicaciones periódicas empleaban gran número de ilustradores cuyas obras alcanzan cotas de muy alta calidad.

La tecnología de impresión sufrió una rápida evolución a lo largo de la centuria. A comienzos de siglo la técnica primordial era el empleo de placas de cobre o de acero²¹³. Mediante este proceso, autores como Cruikshank ilustraron obras tales como la edición de 1837 de *Oliver Twist* para la revista

²¹² En el original: *"Feeling his powers as a draughtsman inadequate to do justice to this court, the author has inserted the above sketch merely to show the general architectural design"* WELLS, N. A. Opus cit. p. 324

²¹³ HIND, Arthur, *A history of engraving and etching*. Nueva York, Dover, 1963. p.98.

Bentley's Miscellany²¹⁴. De manera progresiva, el acero es sustituido por otros materiales, como la madera cuyos grabados, especialmente a partir de 1850, se llevaron a cabo empleando la galvanoplastia. Uno de los mejores ejemplos de este proceso lo encontramos en la obra que Gustave Doré realizó para Douglas Jerrold y su *A Pilgrimage* (1872). Tal y como nos muestra la Figura.-36, las ilustraciones de Doré son las que mayor difusión alcanzaron en los libros de viaje²¹⁵ El británico David Roberts estaría casi igualado con Doré en número de ilustraciones, 37 para el francés 35 para el británico. Otros autores, como los ilustradores Henry Charles Brewer, con 15, la pareja formada por Schell F.B y Hogan así como Egron Lundgren, ambos 8, se conforman como las elecciones más empleadas.

Pese a que el grabado en madera disfrutó de una larga hegemonía, a partir de la década de los 90, fue reemplazado por el proceso fotomecánico, el fotograbado. Mediante esta técnica se podía transferir a placas de impresión los cristales fotográficos. Posteriormente, la impresión fotográfica reemplazó a este método, copando las páginas de los volúmenes con un sistema mucho más rápido y económico que abarató los precios de las ediciones ilustradas.

Como podemos ver en la Figura.-37, ocho eran las ciudades que dominaban el panorama editorial en el marco anglosajón. 45 de estos ejemplares fueron impresos en Londres, mientras que 14 de ellos fueron editados en Nueva York, 8 en Boston, 3 en Chicago y Edimburgo, mientras que Melbourne, Oxford y Filadelfia produjeron uno respectivamente. Tan sólo un ejemplar es de procedencia desconocida (S.l-sine loco).

Queda así patente, la superioridad de Inglaterra frente a otros países o áreas dentro del Reino Unido. Dicha superioridad abarca la mayor parte del siglo, disminuyendo ligeramente en favor de Estados Unidos a partir de la segunda mitad de la centuria. Tal y como se muestra en la Figura.-38, el progresivo aumento de ediciones durante la segunda mitad es indicativo de la mejora de los sistemas de reproducción de imágenes para imprenta. A lo largo de este periodo Reino Unido dio grandes artistas, desde paisajistas como el

²¹⁴ La publicación periódica Bentley's Miscellany era propiedad de Richard Bentley, el mayor editor de libros de viaje de este estudio.

²¹⁵ Recordemos que hacemos referencia a aquellos que acompañaban sus textos por las obras de otros autores.

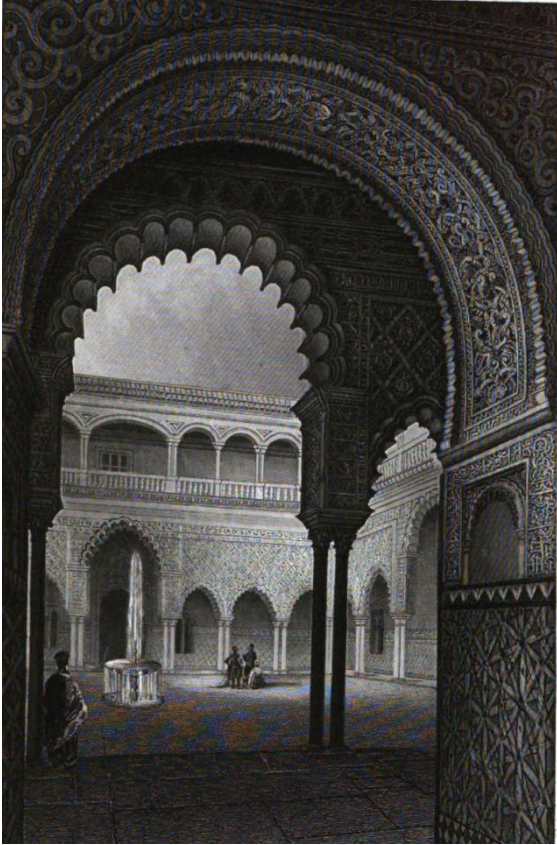


Ilustración.- 15 *Interior of the Alcazar.* Nathaniel Armstrong Wells. W.E Scarling (grab.) (1844). En *The picturesque antiquities of Spain; described in a series of letters with illustrations...*(1846) de Nathaniel Armstrong Wells.

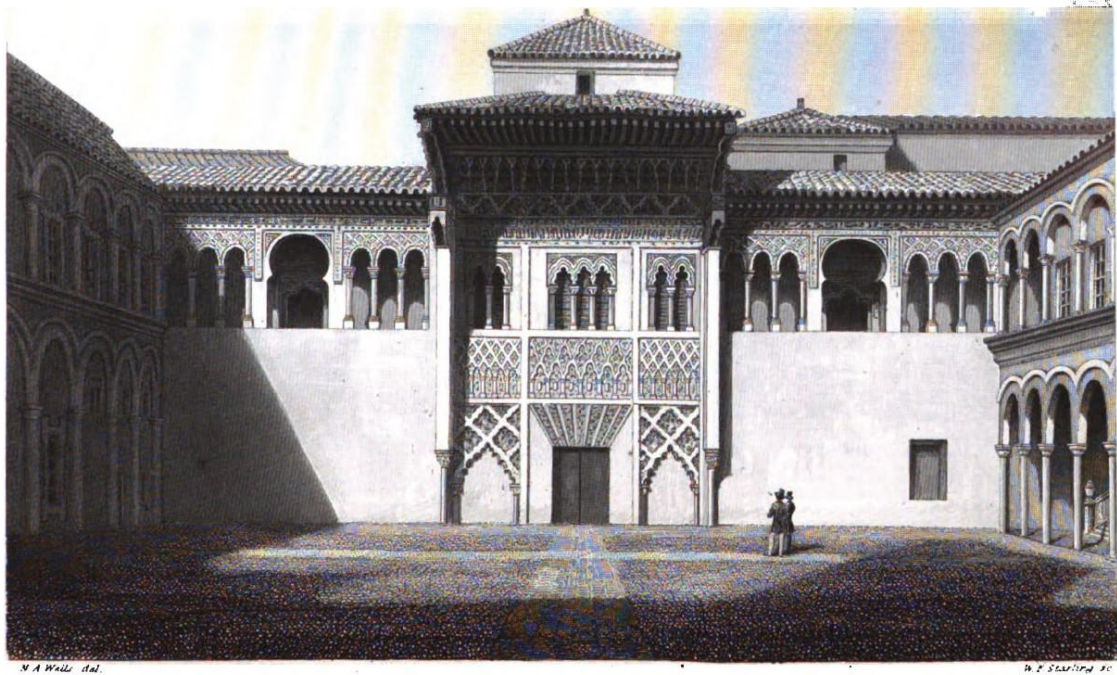


Ilustración.- 16 *Alcazar.* Nathaniel Armstrong Wells. W.E Scarling. (1844). En *The picturesque antiquities of Spain; described in a series of letters with illustrations...*(1846) de Nathaniel Armstrong Wells.

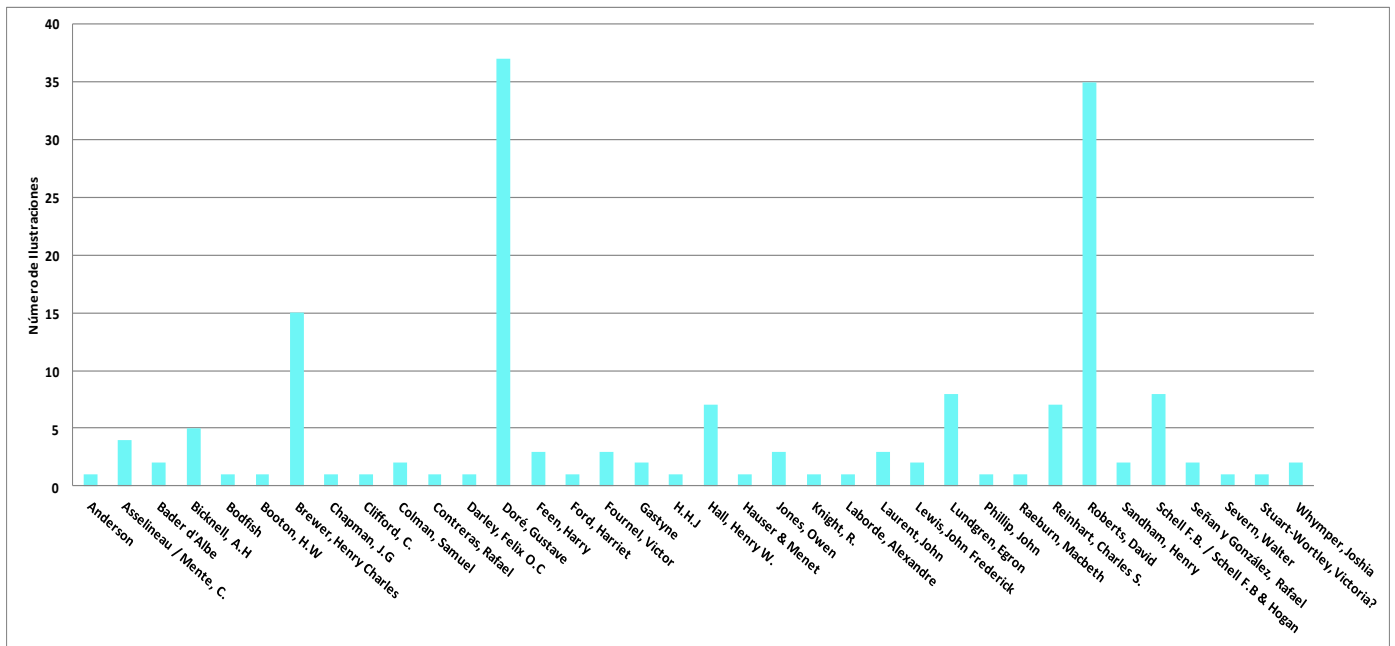


Figura.- 36 Número de ilustraciones por autor.²¹⁶

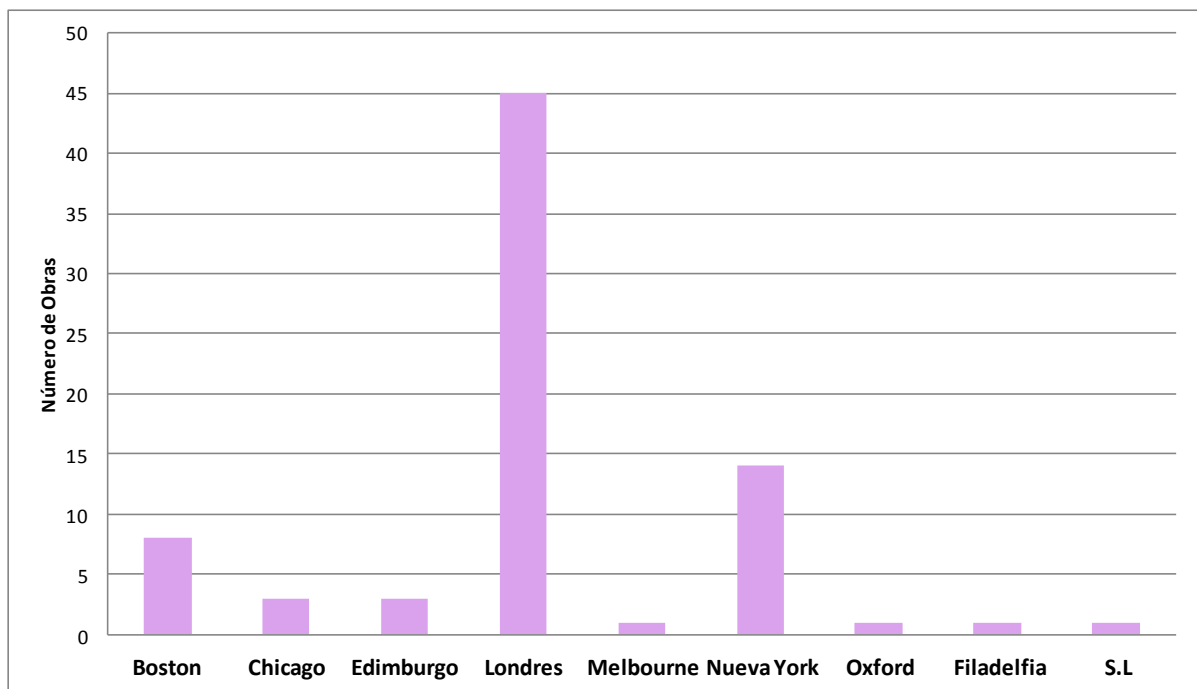


Figura.- 37. Lugares de edición de los volúmenes ilustrados.

²¹⁶ Se han contabilizado a los autores de las ilustraciones cuando éstas eran publicadas en una obra ajena a la autoría del ilustrador. Así, ilustraciones de Owen Jones, David Roberts o James Cavannagh Murphy han sido contabilizadas cuando se encontraban en volúmenes de otros viajeros.

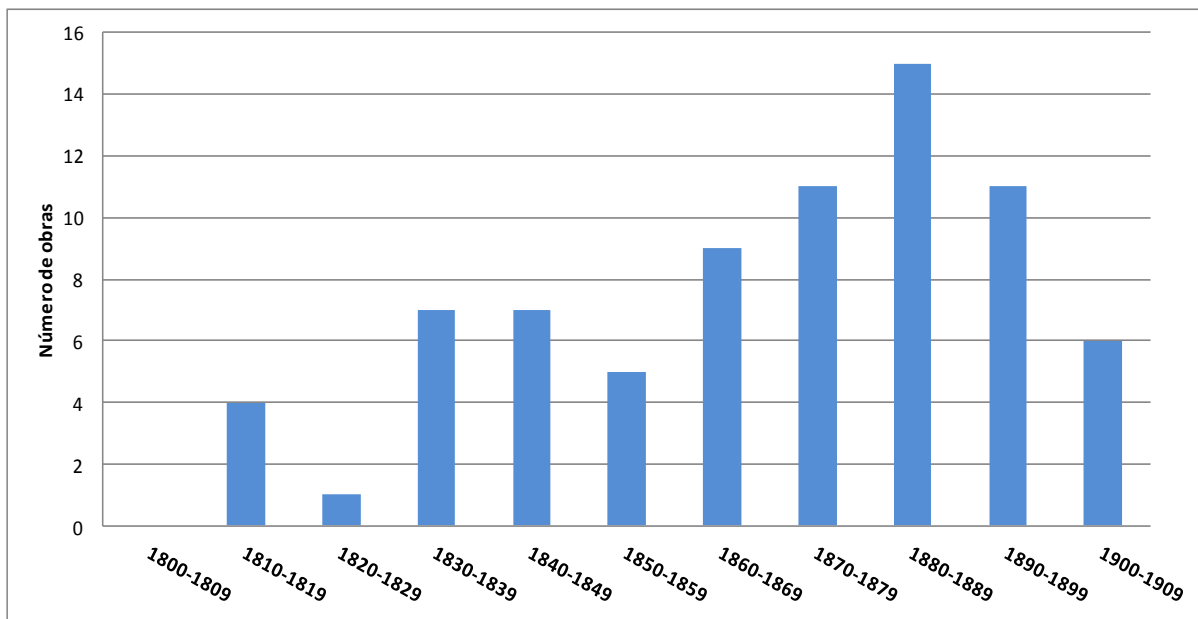


Ilustración 38.- Cronología de las ediciones ilustradas.

visionario romántico John Martin (1789-1854), Samuel Palmer (1805-1881) o los desconcertantes paisajes Edward Lear (1812-1888), pasando por ilustradores literarios, como Hablot Knight Browne (1815-1882), conocido como PHIZ, responsable de realizar las más famosas interpretaciones la obra de Charles Dickens, o los eminentes grabadores George Dalziel (1815-1902) y Edward Dalziel (1817-1905), cuya firma es probablemente la mayor fuente de ilustraciones para libros²¹⁷ de la época victoriana.

Artistas como William Blake (1757-1827), John Everett Millais (1829-1896), el prerrafaelita John William Waterhouse (1849-1917) o William Morris (1834-1896), padre y teórico del movimiento Arts and Crafts, realizaron estampaciones mediante grabado, en sus diferentes técnicas. Sería precisamente Morris, quien en sus últimos años produjo, a través de Kelmscott Press, una edición de las obras de Chaucer, considerada pieza clave para de la ilustración y el diseño²¹⁸. Las últimas décadas de siglo fueron testigo del esplendor de autores como Aubrey Beardsley (1872-1898), perteneciente a la corriente Art Nouveau, conocido por sus diseños para *Salomé* de Oscar Wilde o la *Mort d'Arthur* de Malory.

Como muestra la gráfica, Nueva York, es después de Londres, (aunque a una considerable distancia) la segunda ciudad con más número de ediciones ilustradas. La industria editorial estadounidense se había desarrollado esencialmente en la costa Este, con Nueva York, Filadelfia y Boston como enclaves principales, y aunque existían editoriales y publicaciones desde inicios de siglo, su importancia desde una visión global, era esencialmente marginal.

Desde mediados de siglo, tanto en Europa como en Norteamérica, el grabado como una forma de arte original había prácticamente desaparecido, sin embargo la creación de métodos alternativos, surgidos de circunstancias extraordinarias, lograron el resurgir de éste arte. El traumático estallido de la Guerra Civil norteamericana, creó la necesidad de obtener (para fines bélicos) reproducciones de forma rápida y masiva. El contenido de estas imágenes iba desde retratos de políticos y militares hasta planos de zonas en conflicto o propaganda por alguno de los dos bandos. Si algo caracterizó al grabado

²¹⁷ George Dalziel fue encargado de realizar, entre otras, ilustraciones para el Illustrated London News.

²¹⁸ HIND, A. Op.cit, 1963.p.201.

durante los años de la contienda fue su total adaptación a los sucesos y demandas políticas del momento²¹⁹. Acabada la contienda, publicaciones como *Leslie's Illustrated News*, *Harper's Weekly* o el *New York Illustrated* dedicaron gran parte de sus páginas a las creaciones de artistas como Theodore R. Davis (1840-1894), Edward Forbes (1815-1854), Winslow Homer (1836-1910) ó Alfred Waud (1828-1891). Otros pioneros de la ilustración norteamericana fueron John White Alexander (1856-1915), A.B. Frost (1851-1828), Edwin Austin Abbey (1851-1911) o Charles Reinhart (1844-1896), de quien tenemos varios ejemplos en los diarios de viaje presentados.

Aunque Estados Unidos se estaba convirtiendo rápidamente en una potencia industrial, sus ilustradores comerciales permanecían abiertos a la influencia de sus colegas europeos. Además de los británicos anteriormente citados, podemos destacar a Arthur Boyd Houghton, Charles Keene, John Pinwell, Frederick Sandys, o a Fred Walker; a los franceses J.L.E. Meissonier y Gustave Doré, al español Daniel Vierg o al alemán Adolf Menzel. Las décadas de los 80 (la más prolífica de todo el siglo) y 90 fueron testigos del avances tecnológicos que permitieron la reproducción continua de ilustraciones que imitaban los dibujos a tinta y pluma (técnica con gran aceptación entre la población de los Estados Unidos²²⁰). A esta nueva incorporación tecnológica le siguió la creación del grabado de medios tonos, un método que creaba imágenes con tonalidades mucho más fieles a la pintura, lo que, junto con el perfeccionamiento de las rotativas, facilitó la rapidez y el abaratamiento de unas copias cada vez más y mejor ilustradas, lo que atrajo a más lectores.

Originalmente, estas imágenes contribuyeron a difundir un determinado gusto, pues estaban destinadas a un público cuyo poder adquisitivo había ido aumentando con el paso de los años. Aunque para ser conscientes del origen de esta distribución, debemos ser más precisos en el origen tanto de la población que lo alberga como del fenómeno en sí. Cuando hablamos de un público masivo, debemos destacar que esta demanda no existía hasta fechas recientes, pues esa capa social, no había existido hasta esos momentos, nacida de la marcha del siglo. La raíz de este gusto por lo andalusí (en cuyo epicentro, no lo olvidemos, está la Alhambra) está ligada a la absorción de la concepción estética por parte de una incipiente burguesía en

²¹⁹ CLEAVER, J. *A history of graphic art*. Nueva York: Greenwood Press Publishers, 1969. p.134.

²²⁰ CLEAVER, J. *Op. cit.* 1964. p. 213.

las primeras décadas de la centuria. Una burguesía, recientemente aficionada al arte, aunque no siempre culta ni cercana o experimentada en las Bellas Artes, pero con una notable ambición por emular a la aristocracia. Tras el asentamiento de ésta burguesía comercial y urbana, surgiría otra nueva capa de población, la clase media, que se convertiría en un importante lecho de mercado en los últimos lustros del XIX, para una estética asociada a lo oriental. Los rudimentos de esta estética orientalista serían empleados para una reproducción masiva (tanto en bienes como en imágenes) que la harían convertirse en otra *traducción* de la estética original.

La evolución de las diferentes técnicas de grabado y estampación es igualmente perceptible a través de los libros de viaje. El grabado, antes de la llegada de la fotografía, ocupaba una buena parte del negocio editorial, debido, en gran parte, a las innovaciones que se venían produciendo desde mediados del XVIII, potenciado por el academicismo, que lo empleaba para impulsar modelos u obras de todo tipo. De este modo, el grabador solía trabajar sobre una copia, y las más veces, una reproducción servía para que otros grabadores duplicaran el original; por lo que la obra primigenia quedaba ligeramente modificada, ya que a través de las continuas copias se añadían o eliminaban detalles: Aparición o desaparición de elementos en la composición, cambio de postura de algunas figuras... De esta manera, a medida que las repeticiones se producían la diferencia entre el original y el último grabado aumentaba, deteriorándose la calidad de la pieza.

Desde finales del s. XVII hasta mediados del s. XIX, se fue imponiendo, debido al auge del movimiento romántico, la libertad estética, lo que permitió que las copias dejaran de serlo para convertirse en reinterpretaciones libres que, llegado el caso y el autor, podían superar la calidad del original. La aparición de la fotografía, y su uso en la imprenta, pareció que iba a terminar de forma radical con el tradicional grabado, sin embargo, el uso de este, como hemos visto en las gráficas, persistió a lo largo del siglo XIX, hasta tal punto que, se necesitaban de las técnicas de grabado para reproducir los daguerrotipos, cuya naturaleza los hacía, únicos, y por tanto, ausentes de la capacidad de múltiple reproducción que sí poseía el grabado.

Por lo anteriormente citado, muchos autores se inclinan a pensar que el período comprendido entre 1840 y 1860 se inicia una profunda crisis para la

estampación, del que no se recuperará. Sin embargo, tal y como indican nuestros resultados (Figura.-38), y los estudios de diversos autores²²¹, estas décadas precedieron a un periodo de auge, que se inicia, tal y como indica el gráfico, a mediados de los 60 y culmina en la década de los 80, provocándose una liberación de la técnica como mero instrumento de representación, para pasar a convertirse en un arte, por derecho propio, valorándose por tanto, sus cualidades estéticas²²² por encima de las prácticas.

La mayoría de las ilustraciones que encontramos en los diarios de viaje son comúnmente definidas como grabados, si bien, en muchas ocasiones, el método empleado no es técnicamente, un grabado. El grabado se define como una estampa obtenida mediante la impresión de una matriz, preparada para retener la tinta en aquellas partes que definen las formas representadas. Se trata de un material gráfico original múltiple. Esto es, de una plancha se realizan un número determinado de imágenes. Cuando antes mencionábamos que no todas las imágenes que se encuentran en los diarios pueden considerarse grabados, hacíamos referencia a que técnicas como la litografía o la serigrafía, no pueden llamarse grabados en sentido estricto, pues en su proceso no se emplea incisión alguna sobre la matriz. Por tanto el término estampa sería adecuado para referirnos al conjunto de las obras analizadas, pues sirve para todas las técnicas en las que se utiliza una matriz de la que proceden un cierto número de ejemplares.

Existen cuatro tipos de impresión: en relieve, en hueco, planográfica y serigráfica. La impresión en relieve es aquella en la que se imprime, la zona que no se ha tallado; es el caso de la xilografía o la linoleografía. La impresión en hueco, es aquella en la que se estampa la zona que ha sido grabada, ya que la tinta se introduce en los surcos producidos por la acción de grabar. La impresión planográfica, se basa en el principio de la repulsión entre la grasa y el agua; el ejemplo más evidente lo constituye la litografía. Y por último, la impresión serigráfica, procedimiento de estampación mediante estarcido.

²²¹ Existen numerosas obras acerca de la historia del grabado, destacaremos especialmente a MELOT, M. El grabado. Barcelona, Ed. Carroggio, 1981.p.90, ADHÉMAR, J. La gravure des origines à nous jours. París: Aimery Somogy, 1979. BERSIER, J. La gravure. Les procédés. L'histoire. París, Berger-Levrault, 1963. ó los ya citados CLEAVER, J. A history of graphic art. Nueva York: Greenwood Press Publishers, 1969, HIND, A. A history of engraving and etching. Nueva York, Dover, 1963

²²² Sobre la estampa como fenómeno artístico y el nacimiento y desarrollo del fotograbado véase la tesis doctoral de RUIZ PACHECO, M. Interrelaciones puntuales entre la fotografía y los sistemas generales de grabado y estampación. Aspectos técnicos y creativos. Dtor. José María Herrero Gómez. Departamento de Bellas Artes. Universidad de la Laguna.1998.

Existen multitud de técnicas de estampación: Aguafuerte, buril, mezzotinta, aguatinata, gofrado, punta seca, barniz blando para relieve, monotipo, hueco grabado... aunque las más empleadas en las obras analizadas son: Litografía, xilografía y calcografía (fotograbado)

La litografía es, sin duda, la técnica²²³ que mayor porcentaje ocupa dentro de los diarios de viaje. Se trata de la estampación planográfica (es decir, que no existe incisión alguna) sobre una piedra caliza en la que se realizan dibujo empleando lápices, plumas y plumillas que utilizan tinta grasa. Posteriormente se pasa sobre la piedra una esponja humedecida con ácido nítrico y goma arábiga. Después se entinta y la tinta queda retenida solamente en las partes dibujadas con la tinta grasa. Finalmente se estampa en una prensa litográfica. Esta técnica ofrece al artista una serie ilimitada de posibilidades y recursos, ya que se puede trabajar con múltiples elementos y, a la vez, facilita la improvisación creadora gracias a la posibilidad de corregir errores.

La xilografía tiene una presencia relativamente menor, especialmente si la comparamos con la litografía, dentro de los diarios de viaje. Se trata del sistema más antiguo para producir grabados. La xilografía es una técnica directa de grabado en relieve sobre plancha de madera. Para obtener la plancha, el árbol debe cortarse de manera longitudinal, siguiendo el hilo de la madera, utilizándose normalmente árboles frutales. Se crea la imagen rebajando las zonas que se quieren dejar en blanco, utilizando gubias y cuchillas y dejando en relieve las líneas del dibujo. Se entinta con un rodillo, con lo que la tinta mancha solamente las zonas en relieve, posteriormente se estampa en una prensa vertical.

Durante el siglo XIX se empleó de forma regular y casi masiva, una variante de esta técnica, conocida como xilografía a contrafibra. Es también

²²³ Existe una amplia bibliografía sobre los procedimientos técnicos de las diferentes artes de estampación. Entre las más reseñables: BLAS BENITO, J. (coord.) Diccionario del dibujo y la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía. Madrid: Calcografía Nacional, 1996. AAVV. Histoire d'un art. L'Estampe. Ginebra: Skira, 1981., HYATT MAYOR, A. Prints and people. A social history of printed pictures. Nueva York: The Metropolitan Museum, 1972. IVINS, W. Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona: G.G., 1975. LAMBERT, S. The image multiplied. Five centuries of printed reproductions of painting and drawings. Londres: Trefoil Publications, 1987. WATROUS, J. A century of American printmaking, 1880-1980. London: The University of Wisconsin Press, 1984.

conocida como xilografía a testa o contrahilo. La principal diferencia con la técnica anterior es que la madera se corta a contrafibra, es decir, de forma perpendicular al tronco del árbol, que generalmente suele ser boj (por ser esta madera compacta y dura, cualidades que facilitan el trabajo y permiten obtener un gran número de pruebas por la duración sin deformaciones del bloque y las tallas.) Se utilizan buriles especiales para grabar y permite líneas más finas y que pueden estar más juntas que en la xilografía a fibra y se entinta y estampa como la xilografía a fibra. Destaca especialmente por la fuerza de los blancos.

Aunque ya se había utilizado anteriormente en algunas ocasiones, es muy a finales del S. XVIII cuando se generaliza gracias al inglés Thomas Bewick (1753-1828), que utiliza la madera de boj y encuentra el papel más adecuado para su estampación. Se utiliza ampliamente durante todo el S. XIX, especialmente en las revistas ilustradas, pues permite tiradas muy altas. En la mayoría de los casos las funciones están divididas, mientras el artista hace los dibujos, el tallador especialista graba los tacos, un ejemplo de este tipo son las ilustraciones de Gustave Doré.

En último lugar encontramos la calcografía o grabado sobre plancha metálica, dentro de esta técnica que se incluyen todas las estampas que hayan sido grabadas en hueco sobre plancha de metal. El grabado se puede hacer de forma directa mediante buril, los resultados de esta variante son la punta seca y la mediatinta. En segundo lugar, encontramos la estampación realizada de forma indirecta, mediante ácido nítrico, de la que son resultantes el aguafuerte o el fotograbado. Esta última variante, es recurrente en los diarios de viaje (Figura.-36), y como ya señalamos anteriormente, obtendrá mayor presencia a medida que finalice el siglo XIX.

IV. ESPAÑA ES ANDALUCÍA, ANDALUCÍA ES LA ALHAMBRA.

“¿Ha considerado alguien alguna vez la filosofía de viajar? Tal vez valga la pena. ¿Qué es la vida sino una forma de movimiento y un viaje por un mundo extraño? Además, la locomoción, privilegio de los animales, tal vez sea la clave de la inteligencia.”

George Santayana

Para la mayoría de los europeos, el principal motivo para alabar a España era la naturaleza de sus contrastes, una tierra que se movía entre lo original y lo diferente, y que se oponía a la homogeneidad que parecía comenzar a imperar en el resto del continente. Si a un paisaje eminentemente romántico (en la forma más pura del vocablo) pleno de montañas abruptas y tortuosos caminos, se le une una mezcla de historia rebosante de hechos, que bien pueden ser convertidos en mito, y un patrimonio, donde cada piedra es leyenda, no nos debe extrañar que fuera foco de atención durante algo más de un siglo.

Como veníamos comentando en anteriores capítulos, tras la finalización de las guerras napoleónicas que arrasaron el continente, se produjo un movimiento creciente que impelió a los viajeros a traspasar sus fronteras, impulsados por motivos personales y artísticos, pero también económicos ó científicos. Estos primeros viajes se encontraban a caballo entre las exploraciones dieciochescas y el turismo de élite, y no es hasta finales del siglo XIX cuando terminarían convirtiéndose en un fenómeno de masas, favorecido por la creación de líneas férreas y una mejora general de las comunicaciones, así como por la ampliación de la oferta hostelera y otra serie de comodidades, que alejaron definitivamente las imprevisibilidades y carencias que experimentaron los viajeros de la generación anterior. En palabras de Luis Cernuda, la generación romántica se veía impelida a viajar en busca de "*una*

salvaje libertad vital, cosa desconocida en sus países originarios, ya aferrados entre las garras de una civilización burguesa"²²⁴.

Los motivos que llevaron a esta generación, y a las posteriores, a elegir España como destino, los plasma, casi a la perfección, el fotógrafo francés Ernest Lacan, en un artículo escrito para la revista La Lumière en 1854:

*“España debía atraer al fotógrafo tanto como atrae al pintor y al poeta. Para el poeta, tiene el encanto misterioso que le da su aislamiento entre los raudales azules del Mediterráneo, las planicies verdosas del océano y las cimas nevadas de los Pirineos; tiene sus grandes recuerdos, sus luchas gigantescas, sus glorias, sus flaquezas, sus caídas y sus dolores; tiene sus supersticiones, sus amores apasionados, sus danzas alocadas, sus poéticas canciones, sus noches perfumadas. Para el artista, tiene los monumentos, las obras maestras que le quedan de sus esplendores pasados; tiene Sevilla y la Alhambra, Rivera, Velázquez y Murillo; tiene sus paisajes, sus trajes y su sol”*²²⁵

En este texto se resumen los grandes hitos que atraían al extranjero, y que a excepción de Rivera, eran andaluces. Lacan evoca la ruta que cualquier anglosajón realizaba por nuestra geografía: atravesar los Pirineos y volar hacia el Sur, hacia Andalucía. Y tal y como hemos visto hasta ahora, y este texto deja entrever, el Sur surgió como una tierra dotada de un halo especial, capaz de convertir una ruta con varios destinos en un auténtico fenómeno de peregrinaje. Los viajeros encontraban en ella una serie de elementos humanos, artísticos y naturales de los que extraían las cualidades de lo diferente y lo pintoresco, pudiendo ser éstas reales o imaginarias. Las vivencias suministradas por estas latitudes, utópicas e ideales como eran, parecían tener su máxima expresión en el Reino de Granada, hasta tal punto que se creó una identificación inmediata de éste con Andalucía. Así, si Andalucía era Granada, la esencia de la ciudad era la Alhambra. Las cualidades románticas que a ella se le atribuían, estaban en íntima relación con la asociación de lo español y lo oriental, una idea que se fraguaría a comienzos de siglo, pero cuya difusión se debe fundamentalmente a Washington Irving. Así, José Alberich apunta:

²²⁴ CERNUDA, L. "Divagación sobre la Andalucía romántica" En Luis Cernuda: Poesía Completa. Vol II. Madrid: Siruela, 1994. p.84.

²²⁵ LACAN, E. La Lumière, 1 Julio de 1854. En MÉNDEZ RODRIGUEZ, L. "Andalucía en las artes plásticas europeas (1830-1900)" En Revista TROCADERO (21-22) 2009-2010 pp. 21-36.

"La creencia de que el español moderno y cristiano era descendiente directo, tanto biológica como culturalmente, del moro medieval era un artículo de fe que no se atrevían a discutir ni los mismos españoles".²²⁶

Esa cualidad oriental puede ponerse en relación con la división que la modernidad hizo de la sociedad en dos esferas, lo masculino, relacionado con lo público y lo femenino, limitado a lo privado. No es nuestra intención trazar un origen y desarrollo de este fenómeno²²⁷, tan sólo constatar que éste es el germen para la identificación del *yo* racional, masculino, blanco y occidental frente a la otredad de lo Oriental. El Oriente se identificaba con la naturaleza irracional, y debía ser conquistado y dominado por el hombre (occidental). El mundo exótico, femenino y sensual, no sólo era la imagen invertida del *yo* europeo, sino que era una manera de proyectar su ansiedad, sus frustraciones. Así lo dejaba ver el viajero James Meyrick, en su obra de 1851, *The practical working of the church of Spain*, donde enfrenta las virtudes de la Alhambra y de la catedral de Sevilla, como máximos representantes y exponentes de dos mundos opuestos:

"La verdad, gracia, riqueza, elegancia y magnificencia no son todo lo que se requiere para compensar la perfección arquitectónica: las cualidades de majestad, solemnidad y grandeza eran lo que los hijos del soleado Sur no pudieron expresar, y la falta de ellas no está compensada por toda su fantasía hermosa y exuberante, toda su magnífica sensualidad, toda su elegancia persuasiva de cuento. Pero sus bellezas, tal y como son, no deben ser despreciadas. Porque admiramos la excelencia de la espada, y la cota de malla, no necesitamos negar los méritos de la cimitarra y la túnica que fluye. La catedral de Sevilla es la producción de una raza más fuerte y más varonil que la Mezquita de Córdoba y el Palacio de la Alhambra. Ellas encarnan, respectivamente, el espíritu de la fuerza y la dulzura del norte y del sur, del hombre y de la mujer."²²⁸

²²⁶ ALBERICH, J. Imagen romántica de España. Catálogo de exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989. p.35.

²²⁷ La bibliografía sobre este tema es amplia. Citaremos como referencias clásicas a FRAISSE, G. *Musa de la razón: la democracia excluyente y la diferencia de los sexos*. Madrid: Cátedra, 1991. LANDES, J.B. *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1993. En relación con este tema también debe verse la formación de los roles domésticos en el Imperio Británico: DAVIDOFF, L.; HALL, C. *Fortunas familiares: hombres y mujeres de la clase media inglesa, 1780-1850*. Madrid: Cátedras, 1994. ROGERS, K. *Feminism and Eighteenth century England*. Brighton: The Harvester Press, 1982.

²²⁸ En el original: *True, grace, richness, elegance, and gorgeousness are not all that is required to make up Architectural perfection: the qualities of majesty, solemnity, and grandeur were what the sunny children of the south were ever unable to express, and the want of them is not made up for by all their luxuriant and exuberant fancy, all their gorgeous luscious sensuality, all their fairy-like persuasive elegance. But their beauties, such as they are, are not to be despised. Because we admire the excellence*

Esta identificación es, parcialmente, el resultado de la obra de Washington Irving, quien a través de sus famosos cuentos, convirtió la visita al palacio nazarí en una experiencia de vida. Recorrer la Alhambra se convirtió para el anglosajón en un modo de satisfacer los anhelos personales, de evadirse de una realidad, que si bien no era cruel era lo suficientemente tediosa, como para que el viajero prefiera habitar la Alhambra, descubriendo escenarios que le serán más propicios para ejercer la fantasía. Así, para el viajero romántico, el Patio de los Leones o el de la Alberca se convertirán en el objeto de una apreciación apasionada, que mezcla calificativos como mágico, pintoresco o asombroso, realizando descripciones que, aunque se centran en los valores arquitectónicos o cromáticos, estaban lejos de apreciar la realidad física de esta estructura.

Este hecho cambiaría con la entrada de un nuevo tipo de viajero, el estudioso, que, como veremos más adelante, tiene su máximo exponente en la figura de Owen Jones. La contemplación de la Alhambra mediante un registro científico abrirá paso a una nueva *traducción* del espacio mediante un análisis basado en las formas, desembocando en el impulso del revival nazarí victoriano. Pese a la distinción anterior, el registro científico y la contemplación romántica no eran fenómenos opuestos e incompatibles, como veremos, los escritos de muchos de estos viajeros presentaban rasgos de ambas corrientes, haciendo imposible, e innecesaria, la identificación mecánica y tajante.

Si a la práctica, casi febril, de viajar y captar la experiencia se le une la imagen preconcebida de la Alhambra, fruto de lecturas sobre el monumento, inevitablemente se desemboca en un peregrinaje cuyos pilares se hunden en el deseo de perdurar y magnificar (gráficamente) la memoria de un esplendor ajado, de lo que una vez fue. Los textos, las imágenes, se llenan de tristeza por ciertas evocaciones que causan impacto en el lector, hasta tal punto, que alcanzan a un tipo muy particular de viajero: el que nunca estuvo allí. Los textos de Richard Goshe, José Martí²²⁹, o Pushkin (quizás el más conocido de

of the sword, and the coat of mail, we need not deny the merits of the scymetar and the flowing robe. Seville Cathedral is the production of a mightier and more manly race than the Mosque of Cordova, and the Palace of the Alhambra. They embody respectively the spirit of strength and sweetness of the north and south, of man and woman. MEYRICK, J. The practical working of the church of Spain. Oxford: John Henry Parker, 1851.p. 258.

²²⁹ ALBERICH, J. Op.cit.2000.p.111.

todos) quienes jamás estuvieron en España, nos muestran cómo sintieron la Alhambra sin haberla visitado, y describiendo con intensidad las columnas esbeltas, los azulejos, ajaracas, grecas de vistosos colores ó bóvedas de exóticas estalactitas golpeaban al tiempo, la retina y la sensibilidad.

Este juego entre pasado y presente, se convierte en un *continuum* que permite recrear y vivificar una Alhambra que se transforma para cada viajero. Se origina un fenómeno de plasmación a medida de cada visitante, cuya más inmediata consecuencia es la *traducción* del espacio, que en este caso, tiene más que ver con la propia subjetividad del autor que con el testimonio que éste dé de él. Británicos y anglosajones hicieron de Granada, y por tanto de la Alhambra, un símbolo de un Oriente inmediato²³⁰, cercano, y por tanto conforme a la mentalidad occidental. Su imagen teñía la imaginación, no sólo de aquellos que la visitaban, o que escribían sobre ella, sino que se filtraba en la vida del británico, en conversaciones, en el día a día. Formaba parte del anhelo de aquellos que no dedicaban su vida a su estudio, ni plasmaban en un óleo su exotismo. Perfecto ejemplo de ello es la novela de Elisabeth Gaskell, *Norte y Sur*, publicada entre 1854 y 1855, muestra el complejo mosaico de una ciudad industrial y las tensas relaciones que existían entre patronos y obreros. En esta obra costumbrista, alejada de cualquier interés artístico o ideal estético, se produce el siguiente diálogo entre Fanny Thorton y Margaret Hale.

- Bueno, sabes lo que está de moda en Londres, porque sino los cantantes no lo traerían aquí. Habrá estado en Londres, claro.

- Sí -contestó Margaret-. viví allí varios años.

-¡Ay! Londres y la Alhambra son los dos lugares que estoy deseando ver.

-¡Londres y la Alhambra!

-¡Sí! Desde que leí los Cuentos de la Alhambra. ¿Los conoce?²³¹

²³⁰ Sobre la importancia simbólica de la Alhambra en el fenómeno orientalista: AAVV. La imagen romántica del legado andalusí. Barcelona: Lunwerg, 1995. VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M.M et al. Washington Irving y la Alhambra. 1859-2009. Granada: Patronato de la Alhambra, 2010. CALATRAVA, J; ROSSER-OWEN, M; THOMAS, A. ; LABRUSSE, R. Owen Jones y la Alhambra [Granada] : Patronato de la Alhambra y Generalife, 2011. CALATRAVA, J. ZUCCONI, G. Orientalismo: arte y arquitectura entre Granada y Venecia. Madrid: Abada, 2012. FERRY, K. "Owen Jones and the Alhambra Court at The Crystal Palace" en Revisiting Al-Andalus. Perspectives On the material culture of Islamic Iberia and beyond. Leiden-Boston: Brill, 2007. GONZALEZ ALCANTUD, J.A. El orientalismo desde el sur. [Sevilla]: Consejería de Cultura, 2006. VIÑES MILLET, C. La Alhambra que fascinó a los románticos. Granada: Patronato de la Alhambra, 2007.

²³¹ En el original: - *Oh, one knows it is the fashion in London, or else the singers would not bring it down here. You have been in London, of course.*

El interés de la joven Fanny Thorton se resume en dos destinos, Londres, capital del Imperio y la Alhambra, capital utópica, plena de exotismo. Este pequeño extracto, reflejo de una conversación puramente social muestra hasta qué punto la Alhambra se filtró en la sociedad anglosajona, convirtiéndose en un territorio donde habitaba lo imaginario. Así, cabe suponer que la literatura de viajes, de manera directa o indirecta, repercutió en la apreciación general que de este monumento se tenía en la sociedad británica. Una serie de imágenes que no sólo estaban llamadas a perdurar en el imaginario colectivo, sino también a constituirse en el motor que las transformase en un elemento capaz de trasmigrar a otros ámbitos, más allá del literario.

La Alhambra surgió como un espacio que les permitía establecer enlaces ideales con una cultura lejana, en tiempo y espacio, evidenciando así la intencionalidad, consciente o no, de emplear el palacio nazarí como un reducto incontaminado, de valor ancestral. El apego emocional que se le debía está relacionado con los valores que para el británico encarnaba, una idealización que arrancaba con la obra irvingniana, y que la alejaba, en gran medida, de cualquier apreciación historicista. Como subrayábamos antes, aunque la Alhambra parece ser generadora de las más dispares nostalgias mitificadoras, no todo el que se acerca a la Alhambra lo hace mediante efusiones literarias. El valor estético que David Roberts, Wilkie ó Owen Jones pudieran apreciar, no eliminaba el interés que despertaban los mecanismos arquitectónicos que la constituían. Como paradigma de esta mezcla de sensibilidades, recurriremos al arquitecto George Wightwick, en cuya obra *The Palace of Architecture: A Romance of Art and History*²³², podemos apreciar una sutil combinación de referencias irvingnianas con el análisis detallado de arcos, capiteles y columnas.

Esta relación, casi inexorable, entre viaje y arquitecto fue advertida por Pugin en el prefacio de su obra *An apology for the revival of christian architecture in England* (1843):

- Yes.- said Margaret- I have lived there for several years.

- Oh! London and the Alhambra are the two places I long to see!

- London and the Alhambra!

- Yes! Ever since I read the Tales of the Alhambra. Don't you know them? GASKELL, E. North and South. London: Penguin Classics, 2003. p. 177.

²³² WIGHTWIK, G. The Palace of Architecture: A Romance of Art and History. London: James Fraser, 1840. p.156

[...] *Cada arquitecto tiene una teoría propia, un bello ideal que él mismo ha creado, una cubierta de la que revestir el edificio que se erige. Esto por lo general es resultado de sus últimos viajes. Uno respira nada más que la Alhambra, otro el Partenón, un tercero está lleno de vasos de loto y pirámides de las orillas del Nilo, [...]*²³³

Efectivamente, cada arquitecto, pintor, artista, en definitiva, estudioso, que visita la Alhambra, realiza una apropiación²³⁴ del espacio de manera más o menos simbólica. La importancia de esta interrelación viene abalada por el gran número de obras que testifican el mayoritario interés que despierta la interpretación del monumento nazarí, y cuya consecuencia más evidente es un mosaico de *pequeñas alhambras*, que se van extendido a lo largo de la geografía británica y norteamericana desde la segunda centuria del siglo XIX a inicios del XX.

²³³ En el original: [...] *Every architect has a theory on his own, a beau ideal he has himself created; a disguised which with to invest the building he erects. This generally result of his latest travels. One breaths nothing but the Alhambra -another the Parthenon- a third is full of lotus cups and pyramids of the banks of the Nile [...]* PUGIN, A.W An apology for the revival of christian architecture in England. London: John Grant. 1895. p.1.

²³⁴ La apropiación física, temporal o indefinida, de la Alhambra, ya fue advertida por los propios viajeros, y varía desde el expolio de azulejos a modo de souvenir a partes enteras del monumento. Tal es el caso del banquero alemán Arthur von Gwinner, quien en 1885, adquirió una parcela de tierra en la Alhambra que incluía edificios, calles y jardines. En 1891 donó el palacio del Partal a la ciudad de Granada. A cambio, se le permitió desmontar la cúpula de madera de la torre de las Damas y trasladarla a Berlín, donde volvió a montarla en su residencia berlinesa. Actualmente se encuentra en el Museo de arte Islámico de Berlín.

4.1. Difusión de la Alhambra a través de los libros de viaje.

La plasmación, textual o gráfica, de la Alhambra en la literatura de viajes esta decididamente marcada por la búsqueda propia de un camino que se conforma a través de dos vías: aquella que está compuesta por la confrontación de lo extraño, la alegría del descubrimiento, la búsqueda de lo imposible, la nostalgia del recuerdo, pleno de colores, elementos extravagantes y experiencias inusuales; y una segunda vía; regida por la búsqueda de un estilo y una estética delimitada por unas normas racionales, científicas y modernas, que convierten el documento escrito en una herramienta hasta entonces infravalorada (cuando no inexistente) para el conocimiento de la historia del arte, de la arquitectura histórica, y en definitiva, del estudio de lo Oriental, y por ende, de lo andalusí, más allá de la pura emoción. Este estudio adquirió una intensidad y proporciones hasta entonces desconocidas, aunque no eliminó totalmente la profunda emoción que este extraño mundo exótico despertaba en el anglosajón. Incluso el más aventajado de los estudiosos, parecía incapaz de esquivar esa neblina misteriosa y romántica que cubría a la Alhambra, bruma que llegaba hasta Reino Unido a través de los libros de viaje.

La esencia de estas obras era la evocación plástica de paisajes, costumbres y monumentos, que resultaban, por su propia naturaleza, pintorescos (esto es susceptibles de ser pintados). Parece lógico, pues, que el valor de la imagen en estos volúmenes fuera tan relevante como el propio relato, al que muchas veces aventajaba, por la capacidad de comunicación inmediata del primero. Así pues, estas obras cumplían una doble función, la de satisfacer la curiosidad del europeo medio, a la vez que en su vertiente más científica, daban respuesta a ciertas problemáticas o necesidades estéticas que se venían planteando en el propio círculo cultural europeo desde las primeras décadas del siglo XIX.

4.1.1. La Alhambra de papel.

La Alhambra, destino vital, modelo de perfección, bastión de una civilización, símbolo de una era, paraíso que el viajero reclama como propio... No importa qué represente para quien la contempla, invariablemente

conjurará al visitante a escribir sobre ella, aunque sea unas líneas imperfectas. El palacio nazarí parecía ante los ojos del viajero cubierto por una mitología propia que se iba desvaneciendo (o engrosando) a medida que el narrador se iba aproximando a las faldas del cerro. Esta mitología, formada por leyendas locales, textos pasados y sensaciones presentes, se constituye en una serie de temas recurrentes, sobre los que los viajeros parecen no poder, o no querer, dejar de escribir. En este apartado analizaremos los grandes hitos alhambrescos que se vuelcan en los diarios personales, y que desembocarán, con mayor o menor fortuna, en otros ámbitos artísticos. Vamos a realizar este viaje descriptivo tratando de trazar el mismo itinerario, físico y emocional, que una vez realizaron los viajeros decimonónicos.

Entre la retórica descriptiva más habitual, el concepto de la Alhambra como un elemento único e inimitable abre casi todas las narraciones. La unicidad del palacio parece ser una de las características que el cronista se ve forzado a señalar como principal causa del peregrinaje. Y es que, para este periplo, el viajero se siente peregrino, pues sus pasos se encaminan hacia unas coordenadas tan sagradas como la Meca. Con expresiones de similar intensidad se manifestaban viajeros como Henry Day²³⁵, quién establecía un paralelismo entre la Alhambra y la Acrópolis o la Ciudadela de El Cairo. Pero quizás de todos ellos, fuera Robert Dundas Murray (1840), quien mejor plasmó el factor de fervor, casi místico, que despertaba este particular peregrinaje.

*“Decidí hacer a solas mi peregrinación. Y sólo con los sentimientos de un peregrino es que uno puede admirar esas torres quemadas por el sol, porque la Alhambra es para el viajero en Andalucía, lo que el Santo Sepulcro en Jerusalén es para el peregrino, el clímax de todo lo que es interesante en la región. Es difícil, por tanto, acercarse a ella sin sentir esas emociones intensas que surgen cuando estamos en la víspera de la contemplación de un objeto que ha ocupado durante mucho tiempo una gran parte de nuestros pensamientos y fantasías”*²³⁶

²³⁵ "The Alhambra was to Granada what the Acropolis was to Athens, or rather what the Citadel is to Cairo. It was the castle to awe and defend the city, and also the palace of its kings. The leading characteristics of the Moors, who built it, were chivalry and sensuality. The Alhambra is but the outward expression of these two qualities". En DAY, H. From Pyrenees to the pillars of Hercules: observations on Spain its History and its people. New York: Putmans and sons, 1883. p.132

²³⁶ En el original: *I set out alone on my pilgrimage. And without somewhat of a pilgrim's feelings one can scarcely look up to those sun burnt towers; for the Alhambra is to the traveller in Andalucia, what the Holy Sepulchre at Jerusalem is to the pilgrim the climax of all that is interesting in the surrounding region. It is difficult, therefore, for him to approach it without feeling those quickened emotions that*

La idea de Granada y su mágico palacio como lugar sacro, comparable a uno de los sanctasanctorum de la cristiandad, no hace sino mostrar, hasta qué punto el Oriente soñado se ha instalado en la memoria cultural y sentimental del escritor, idea que, llegado el momento, es capaz de sobrepasar la propia realidad que los sentidos del viajero le ofrecen. Este tipo de descripción parece alcanzar su paroxismo en las palabras de Matilda Betham-Edwards (1866), quien asegura que, "*Habiendo visto la Alhambra, uno parece haberlo visto todo [...]*"²³⁷. En la necesidad de visitar este monumento como si de una meta vital se tratase, parece anidar la causa que impele a toda una generación fabular e instituir un depósito figurativo que desemboca en una serie de imágenes creadas sobre tinta, buril, óleo, madera, urdimbre...

No se trata simplemente de crear una ambientación emotiva (con la unicidad de la Alhambra como excusa) surgida de cierta imaginación particularmente fecunda, sino de la creación de manera inconsciente de una respuesta para un demanda consciente. Las largas descripciones sobre el carácter único del monumento, no son simplemente un marco donde el viajero inicia su narración, sino que poseen el papel validador de su periplo, al mismo tiempo que generan en el lector adhesión a este viaje imaginario. La visión de la Alhambra es la visión del Oriente, aquella que confronta el realismo y la imaginación, lo verosímil y lo imaginario; pares de opuestos que convertirán la mirada de Mérimée, Lewis, Dumas o Roberts en transmisora, fuente e inspiración de la belleza única del palacio, de todo lo sublime que en él habita. Sobre su unicidad y la imposibilidad de realizar réplicas exactas, George Buckham, quien visitó nuestro país en 1871, apuntó:

*"[...] cada interior de cada sala nos llena de asombro, y al mismo tiempo de encanto, con su interminable profusión de magníficas piezas, el brillo deslumbrante y la perfecta armonía de colores combinados con oro tan artísticamente mezclados como para satisfacer a los gustos más críticos. Estoy seguro de que cualquier intento de imitar la arquitectura y la decoración oriental, incluso para los artistas europeos cualificados, debe fracasar. Nunca he visto un caso de éxito de tal intento."*²³⁸

arise when we are on the eve of beholding an object that has long occupied a large share of our thoughts and fancies. MURRAY, R.D. Opus cit.p. 344.

²³⁷ En el original: *Having seen the Alhambra, one seems to have seen everything.* BETHAM-EDWARDS, M.B. Trough Spain to the Sahara. London: Hurst & Blackett, 1868.p.176.

²³⁸ En el original: *[...] every interior of every apartment staggers, and at the same time enchants, the gazer with its endless profusion of magnificent objects, and the dazzling brilliancy and perfect harmony*

El teólogo protestante James Wylie, autor de *Daybreak in Spain or Sketches of Spain and its new formation: a tour of two months*, recorrió Andalucía entre diciembre de 1869 y enero de 1870. Los motivos de su viaje estaban relacionados más con el proselitismo y la propaganda, que con la pura apreciación estética, sin embargo, no pudo dejar de notar la belleza única que caracteriza al palacio-fortaleza, estructura singular en la arquitectura continental.

*“Pero su belleza, inextinguible, todavía sobrevive. Unas palabras que sólo podrían decirse en referencia al estilo de la Alhambra. Es realmente una cosa de Oriente. Se diferencia tanto de nuestros edificios occidentales como la palma de la llanura de Siria difiere del pino de los Alpes [...] La Alhambra es un brillante conjunto articulado de puertas sobre pilares, arcos de herradura, pisos de mármol y pavimentos de azulejos, paredes con arabescos curiosos y esmaltes brillantes, fuentes y alcobas, pilares de mármol blanco, estilizado y elegante como hileras de palmeras y techos, la luz en forma de telaraña, reluciente y brillante como el firmamento. Es un sueño de Oriente en piedra.”*²³⁹

Al aproximarse a su destino, la Alhambra se presenta como una visión epifánica. Elevada sobre un relieve desigual, abrupto y terroso, no solamente se integra en el paisaje, sino que, parece surgir de él. Las tonalidades del tapial y del propio suelo, se conjugan para hacer de la ubicación física parte indispensable de su encanto. Como vimos al analizar los textos que hacían referencia a los Reales Alcázares, la mayoría de los viajeros los considera tan bellos como el palacio granadino, e incluso mejor conservados, pero adolecen de un enclave privilegiado, que forma parte del embrujo de la Alhambra. De este modo lo hicieron constar Henry David Inglis, quien viajó a Granada en

of coloring combined with gold so artistically blended as to satisfy the most critical taste. I am persuaded that any attempt to imitate Oriental architecture and decorations, even by skilled European artists, must fail. I have never yet seen a successful instance of such an attempt. BUCKHAM, G. Notes from the journal of a tourist. New York: Gavin Houston, 1890.p.327.

²³⁹ En el original: *But its beauty, as if inextinguishable, still survives. A few words only may we offer upon the style of the Alhambra. It is truly a thing of the Orient. It differs as much from our western edifices as the palm of the Syrian plain differs from the pine of the Alps [...]The Alhambra is a brilliant assemblage of pillared gateways, horse-shoe arches, marble floors, and azulejos pavements, walls ot curious arabesques and brilliant enamels, fountains and alcoves, pillars of white marble, slender and graceful, like rows of palm-trees, and roofs, light as the gossamer, and spangled and shining like the firmament. It is a dream of the Orient in stone.* WYLIE, J.A. *Daybreak in Spain or Sketches of Spain and its new formation: a tour of two months.* London: Cassell, Petter & Galpin, [1872] p.412.

1830, o William Cullen Bryant, quien en su obra *Letters of a traveller*, plasma su viaje por tierras andaluzas en 1857.

*“La situación de Granada eclipsa a la de cualquier ciudad que he visto en mi vida, y en conjunto, la vista, al acercarme a ella, me golpeó con más fuerza que cualquier otra vista que pude contemplar hasta ese momento. Y, sin embargo, la descripción quizás no sea muy llamativa en el papel, porque los ingredientes de su magnificencia consisten en la inmensidad y el esplendor de sus restos árabes, no un Alcázar solitario, no unas pocas ruinas aisladas, cuyas dimensiones el ojo alcanza a ver en un solo vistazo, sino varios palacios, castillos y torres, que cubren la elevación en una circunferencia de una legua, se elevan por encima y se extienden más allá, con una ciudad sujeta a sus pies, y casi compiten en esplendor con la gigantesca Sierra Nevada que se eleva por encima de ellos.”*²⁴⁰

*“El alcance y la belleza de sus paseos públicos es una de las características más notables de Granada. Rodean la colina sobre la que se alza la Alhambra, y cruzan sus espesos bosques, que acompañan al Genil una parte considerable de su curso, siguen la corriente del Darro, que bordea la ciudad en sus extremos.[...] en un lugar que presenta tales combinaciones de gloriosas montañas y el valles, cerros y quebradas; un lugar donde se escucha por todas partes el sonido de las aguas que cae y el murmullo de los ríos, donde las laderas y los cursos de agua se visten con densos bosques, con la majestuosa montaña, cubierta de nieve, a sus pies, se extiende, lejos de la ciudad, uno de los valles más hermosos y fértiles sobre los que el Sol ha brillado.”*²⁴¹

El paisaje natural, *topos* romántico por excelencia, se combina con el palacio nazari, fomentando así la sugestión del viajero. La mayoría de ellos no se arriesgan a vivir una aventura en la sierra, prefiriendo disfrutarla desde la

²⁴⁰ En el original: *The situation of Granada eclipses that of any city that I have ever seen; and altogether, the view in approaching it, struck me more forcibly than any other view that I could at that moment recollect. And yet, the description would not perhaps be very striking on paper; because the ingredients of its magnificence consist in the vastness and splendour of its Moorish remains not a single Alcazar, not a few isolated ruins, whose dimensions the eye at once embraces but ranges of palaces, and castles, and towers, covering elevations a league in circumference, rising above and stretching beyond one another, with a subject city at their feet; and almost vying in grandeur with the gigantic range of the snowy Sierra that towers above them.* INGLIS, H.D. Spain in 1830, London: Whittaker, Treacher Co.,1831. p.218.

²⁴¹ En el original: *The extent and beauty of its public walks is one of the most remarkable characteristics of Grenada. They surround the hill on which stands the Alhambra, and intersect its thick woods; they accompany the Genii a considerable way on its course; they follow the stream of the Darro; they border the town at its different extremities and issues. [...]in a spot presenting such glorious combinations of mountain and valley, forest and stream; a spot where you hear on all sides the sound of falling waters and the murmur of rivers; where the hill-sides and water-courses clothe themselves with dense woods; where majestic mountains stand in sight, capped with snow; while at their foot, stretching away from the town, lies one of the fairest and most fertile valleys that the sun ever shone upon?.* BRYANT, W.C. Letters of a traveller. New York: D. Appleton & Co., 1859. p.204.

distancia, desde la Alhambra, combinando imaginación e imposibilidad. A la dualidad del espacio, palacio y fortaleza, se le sumaba la dualidad de su apariencia, tosca en el exterior y delicada en el interior, encajando así con las cualidades de lo bello y lo sublime, tan propias de la estética romántica. Esta apreciación ya fue estudiada de forma brillante por Tonia Raquejo en *El Palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*²⁴², donde realiza una analogía entre el afamado texto de Edmund Burke y las cualidades de la Alhambra.

El interés de lo sublime, como algo distinto de la belleza, deriva en este caso de concepto tradicional que tuvo su origen en el tratado, *De lo sublime*, atribuido al filósofo griego platónico Longino²⁴³ (s.III d.C). Lo sublime, que contiene elementos de terror, dolor, majestad y miedo por lo desconocido, por lo irreconocible, constituyó un fuerte componente del arte durante el período helenístico, en contraste con los criterios clásicos, claramente definidos como "proporción" y "armonía". Una contraposición que se repetiría nuevamente entre los conceptos de belleza abogados por el neoclasicismo y por el romanticismo. Entre estos dos períodos, helenismo y romanticismo, lo sublime fue objeto de meditación en diversos puntos, durante el s. XVII lo fue para Boileau, o para el racionalista Voltaire, quien siempre tuvo trabas en conciliar la grandeza de Shakespeare y su violenta violación de las reglas clásicas.

Pero volviendo al período que nos ocupa, lo sublime arraigó y floreció en todas las artes, Scott, Keats, Shelley, Wordsworth (autores constantemente citados por nuestros viajeros) participaron de este concepto; éste pasó de ser una mera idea estética a convertirse en una forma de vida, que no sólo afectaba al arte sino también al comportamiento, y que elevaba la emoción por encima del intelecto, el color por encima de la línea, la intuición y la pasión por encima del juicio. Lo sublime se encuentra irremediamente asociado a lo bello. Lo bello se define por la forma en que el sujeto comprende el objeto de su interés, se abandona por tanto, la búsqueda de las reglas que producen la belleza (la armonía o proporción de la concepción clásica) y se centra en la consideración de los efectos que produce.

²⁴² RAQUEJO, T. *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*. Madrid: Taurus, 1989. Capítulo II p.25-40

²⁴³ PSEUDO-LONGINO. *De lo sublime*. Traducción de María Pons Irazazábal. Palermo: Aesthetica, 1987.

Lo sublime, si atendemos a los textos²⁴⁴ del filósofo Longino, al que hacíamos referencia con anterioridad, queda plasmado como una expresión de las grandes pasiones que implican una participación sentimental, tanto por parte del creador como del receptor de la obra. En el momento de concepción de esta, lo sublime también participa de su creación, pues Longino lo considera el germen creador del discurso poético. Es por tanto un efecto del arte, no una pulsión natural, por lo que es engendrado a través de unas reglas concretas. Aunque esta primigenia definición de lo sublime sea tomada por los filósofos dieciochescos, el desarrollo de éste siglo y del siguiente, traerá consigo la idea de lo sublime²⁴⁵ asociada a una experiencia, no solamente vinculada con el arte, sino con la naturaleza, y ligada a dicha experiencia se creará espacio para lo doloroso, lo terrible, lo informe. Se dividirá así el universo estético en dos grandes esferas, la de lo bello, y la de lo sublime. Ambas se encuentran conectadas entre sí, pues la experiencia de lo sublime adquiere muchas de las características que se conceden a la experiencia de lo bello. En esta época de viajeros inquietos, ansiosos por aprehender lo

²⁴⁴ De lo sublime I: *Lo sublime no conduce a los que escuchan a la persuasión sino a la exaltación: porque la desviación imprevisible que provoca prevalece siempre sobre lo que convence o gusta.* De lo sublime VI: *Puesto que son cinco las llamadas fuentes más productivas de lo sublime; cinco categorías que tienen como presupuesto común y fundamental el talento lingüístico, sin el que propiamente no puede hacerse nada. La primer y más poderosa es el arrebató exuberante de los pensamientos, como lo he definido también en mi libro sobre Jenofonte; la segunda es el pathos seductor e inspirado. Las dos primeras inclinaciones a lo sublime son por lo general congénitas. Las otras tres fuentes se consiguen en cambio a través del arte, Y son: la modalidad formal de las figuras (clasificadas en figuras de pensamiento y de palabra), el ingenio expresivo (que consta de dos partes: la selección léxica y la elaboración trópica del estilo) y, finalmente-quinta causa de grandeza y compendio de todas las que preceden- el decoro y la desviación de la composición.* De lo sublime VIII: *Casi por naturaleza nuestra alma se eleva ante lo que es verdaderamente sublime y, presa de una orgullosa exaltación, se llena de una alegría soberbia, como si ella misma hubiese producido lo que ha escuchado. Ya que cuando un lector culto y experto, al leer y escuchar varias veces una cosa, no experimenta nada grande, ninguna reflexión más rica que la percepción literal del discurso, sino que más bien se da cuenta de que, al leerla o releerla, esa obra decae en el sentido; entonces no está ante algo realmente sublime, sino ante algo que dura tan solo el tiempo de lectura o de la escucha. Porque la verdadera grandeza es la que enriquece los pensamientos, la que es difícil, por no decir imposible, de cuestionar, la que deja un recuerdo duradero e indeleble: en resumen, la belleza auténticamente sublime es la que gusta siempre a todos.* En PSEUDO-LONGINO. Opus Cit. I, VI y VIII.

²⁴⁵ Sobre lo sublime en el arte: BRADY, E. Reassessing Aesthetic Appreciation of Nature in the Kantian Sublime. En *Journal of Aesthetic Education*. Vol. 46. Nº1. 2012.p. 91-109 GALAN, I. Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello: un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant. Madrid : Universidad Carlos III de Madrid: Boletín Oficial del Estado, 2002. LOPES, D. A delicadeza : estética, experiência e paisagens. Brasilia : Editora Universidade de Brasilia : Finatec, 2007. OLIVIER, B. *Philosophy and the arts : collected essays*. Oxford : Peter Lang, 2009. ROTH, C. *The Aesthetics of the Sublime*. En *Artweek*. Vol. 33. Part 1, 2002, p.15 SOWELL, D.H. Romantic Landscapes for Dance: Ballet Narratives and Edmund Burke's Theory of the Sublime. En *Dance Chronicle: studies in dance and the related arts*. Vol. 34. Nº2, 2011.p.183-216.

desconocido, entra en escena una nueva emoción, la del placer de descubrir aquello que se desconoce, desvelar lo ignoto, de poseer con los sentidos lo exótico, en definitiva: lo sorprendente.

Raquejo, en su estudio de lo sublime en la Alhambra, suma la presencia de lo pintoresco. Tomaremos como referencia una de estas observaciones: "*los diseños florales de las yeserías están labrados minuciosamente y representan una textura suave si los comparamos con los motivos rugosos que decoran los sillares del primer cuerpo del Palacio de Carlos V*"²⁴⁶. Muy acertadamente, y siguiendo la definición creada por Uvedale Price²⁴⁷ en su obra *An essay on the picturesque as compared with the sublime and the beautiful* (1747), lo bello es identificado con las formas suaves, curvas, en las que habita el reposo y la simetría, mientras que lo pintoresco por la aspereza, la variación brusca y la irregularidad.

Con estos cuatro protagonistas (lo bello, lo pintoresco, lo sublime y lo sorprendente) en el teatro imaginario que lleva consigo el viajero, éste se aproxima a la Alhambra. Contempla su exterior, brusco y monumental, penetra en ella, sorprendido por su interior, delicado y liviano, el cual turba su mente y provoca sensaciones inefables. Conscientes o no de su presencia, la mayoría de los autores consultados hacen referencia a esta dualidad entre el interior y el exterior del palacio. George Bridgeman, conde de Bradford, en la descripción contenida en su *Letters from Portugal, Spain, Sicily and Malta in 1812, 1813 and 1814*, emplea términos como pequeñez o delicadeza para describir el interior, en contraposición a un llano *miserable* como todo atributo del exterior.

*"La Alhambra (el famoso palacio morisco) es muy hermosa. El exterior de este palacio es miserable, pero en el momento que entras, el trabajo sobre los pilares, arcos, suelos, paredes y techos de los patios y salas supera en pequeñez y delicadeza todo lo que podía haber imaginado. Es la vista más bonita y encantadora que he visto, aunque no tiene pretensiones de magnificencia [...]"*²⁴⁸

²⁴⁶ RAQUEJO, T. Opus cit. (1989) p. 27.

²⁴⁷ RAQUEJO, T. Opus cit. (1989) p. 30 y 31.

²⁴⁸ En el original: *The Alhambra (the famous Moorish palace here) is quite beautiful. The exterior of this palace is miserable, but the moment you enter the gate the workmanship of the pillars, arches, floors, walls, and ceilings of the courts and apartments exceeds in minuteness and delicacy all that I could have*

La presencia de esta dualidad, junto a la identificación de un paisaje calificado de sublime, domina casi todas las aproximaciones a la Alhambra. Una vez en ella, su ubicación es motivo para más ensoñaciones. Como comentábamos anteriormente, raro es el viajero que se atreva a penetrar en la sierra, pues la mayoría opta por admirarla de lejos. Es en su contemplación cuando volvemos a ver como se proyecta la idea de lo sublime. Existen muchos ejemplos de esta sensibilidad, que tan pronto arraigó. Isabel Romer o Robert Semple²⁴⁹ hacen gala de su conocimiento no sólo del término, sino de su empleo exacto. Pero quizás sea Dora Quillinan Wordsworth, quien recoge con mayor acierto dicha forma de aproximarse al paisaje.

*“Toda esta belleza sublime a lo lejos se mezcla con las severas y audaces alturas, con zonas más bajas y cerca de ti tienes todo lo que es suave y encantador, y gracioso, y delicado.”*²⁵⁰

Sierra Nevada, contemplada en la distancia desde la Alhambra, provocaba en Dora Quillinan una agitación de sus sentidos, de su alma. Los picos nevados, calificados de rígidos y audaces, sublimes en definitiva, se oponen a aquello que se encuentra más cerca de la viajera, el valle y la propia Alhambra, suaves, delicados, llenos de gracia, esto es, lo bello. No es posible leer este extracto, protagonizado por un mágico castillo y terribles cumbres, visión congelada de un sueño ideal, sin recordar un fragmento de las *Eligiac Stanzas* de William Wordsworth²⁵¹, padre de la viajera, y uno de los mayores

imagined. It is the prettiest enchanting sight I ever saw, but has no pretensions to magnificence [...]
BRADFORD, G.B. Letters from Portugal, Spain, Sicily and Malta in 1812, 1813 and 1814. London: [s.n], 1875.p.89

²⁴⁹ Los textos de Isabel Romer y Robert Semple son tomados como referencia en RAQUEJO, T. Opus cit. (1989) p.26. Si bien son significativos, no son únicos. Entre los autores analizados que emplean esta terminología destacaremos a William Jacob, Samuel Manning, Olive Patch, Charles Augustus Stoddard ó Thomas Roscoe.

²⁵⁰ En el original: *All this sublime beauty in the distance is mingled with much of the stern and bold among the lower heights; and close at hand you have all that is soft, and lovely, and graceful, and delicate.* QUILLINAN WORDSWORTH, D. Journal of a few months' residence in Portugal and glimpses of the South of Spain. London: Edward Moxon, 1847. p.168.

²⁵¹ Sobre la importancia de Wordsworth en la poesía, su concepto de lo sublime y la influencia de su obra en el arte: BARTH, J.R. The symbolic imagination : Coleridge and the Romantic tradition. Princeton: Princeton University Press, 1977. BLOOM, H. La compañía visionaria Buenos Aires: Adriana Hidalgo, [2003]. BRENNAN, M. Wordsworth, Turner, and romantic landscape: a study of the traditions of the picturesque and the sublime Columbia: Camden House, 1987. GIDAL, E. Poetic exhibitions: romantic aesthetics and the pleasures of the British Museum. London: Associated University Presses, 2002. EASTERLIN, N. Wordsworth and the question of "romantic religion". London: Associated University Presses, 1996. EASTHOPE, A. Wordsworth now and then : Romanticism and contemporary culture.

representantes de lo sublime en la poesía inglesa del XIX.

*Y este enorme castillo, aquí en pie sublime,
Amo el aspecto con el que desafía,
pertrechado de la impasible armadura del tiempo,
El rayo, el viento feroz, las olas demolidoras*²⁵²

Este fragmento, que fue compuesto por Wordsworth tras la muerte de su hermano, tuvo como catalizador la visión de la obra de Sir George Beaumont, *Una tormenta: Peele Castle* (1805). En él se muestra la experiencia del sentimiento de lo sublime, al contemplar un paisaje donde naturaleza terrible²⁵³ se une a los vestigios de tiempos remotos. Teñido de colores oscuros

Buckingham: Open University Press, 1993. JOHNSTON, K.R ; RUOFF, G. The Age of William Wordsworth: critical essays on the Romantic tradition. London: Rutgers, 1987. KROEBER, K. Romantic landscape vision: Constable and Wordsworth. [Madison] University of Wisconsin Press [1975] MACFARLAND, T. Romanticism and the forms of ruin: Wordsworth, Coleridge, and modalities of fragmentation. Princeton: Princeton University Press, 1981. MANNING, P.J. Reading romantics: texts and contexts. Peter J. Manning. Oxford : Oxford University Press, 1990 MASON, E. The Cambridge introduction to William Wordsworth. Cambridge : Cambridge University Press, 2010. NATARAJAN, U. The Romantic poets: a guide to criticism. Oxford: Blackwell, 2007. NOYES, R. Wordsworth and the art of landscape. Bloomington: Indiana University Press, 1968. WALKER, E.C. Marriage, writing, and romanticism : Wordsworth and Austen after war. Stanford: Stanford General, 2009. WEBB, W. Wordsworth footsteps and other such Romantics. Nottingham: Poetry Monthly Press, [2006?] WILSON, D.B. The romantic dream: Wordsworth and the poetics of the unconscious. London: University of Nebraska Press, 1993. WORDSWORTH, W. Poemas a España. Traducción de Eduardo Borsoi. Madrid : Orígenes, 1987. WORDSWORTH, J ; JAYE, M. . William Wordsworth and the age of English Romanticism. London : Rutgers University Press, co-published with the Wordsworth Trust, 1987.

²⁵² En el original: *And this huge Castle, standing here sublime,
I love to see the look with which it braves,
Cased in the unfeeling armour of old time,
The lightning, the fierce wind, the trampling waves.*

WORDSWORTH, W. "Elegiac Stanzas, Suggested by a Picture of Peele Castle in a Storm, Painted by Sir George Beaumont." En Romanticism: An Anthology. Ed. Duncan Wu. Malden: Blackwell Anthologies, 2012. 583-584.

²⁵³ Esta acepción de sublime, estaría más en relación con la idea de lo sublime dinámico, surgida de la teoría kantiana. Kant distingue dos tipos de sublime, el matemático y el dinámico. El ejemplo típico de lo sublime dinámico son las fuerzas de la naturaleza. Lo que conmueve no es la vastedad infinita (caso de un cielo estrellado, ejemplo de sublime matemático) sino la potencia infinita de un fenómeno natural. Nuestra naturaleza sensible queda marcada por su contemplación, y por tanto, removido nuestro espíritu. Ver: BANHAM, G. Kant and the ends of aesthetics. Basingstoke: Macmillan, 2000. BERGER, D. Kant's aesthetic theory : the beautiful and agreeable. London: Continuum, 2009. CORSE, S. Craft objects, aesthetic contexts: Kant, Heidegger, and Adorno on craft. Plymouth: University Press of America, 2009. FLÓREZ MIGUEL, C. Kant, de la ilustración al socialismo. Salamanca: Flórez Miguel, 1976. GUYER, P. Values of beauty: historical essays in aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. KEMAL, S. Kant's aesthetic theory : an introduction. Basingstoke: Macmillan, 1997. KIRWAN, J. The aesthetic in Kant: a critique. London : Continuum, 2004. KEMAL, S. Kant and fine art: an essay on Kant and the philosophy of fine art and culture. Oxford : Clarendon, 1986. KRUKOWSKI, L. Aesthetic legacies. Philadelphia: Temple University Press, 1992 McCLOSKEY, M.A. Kant's aesthetic / Mary A. Basingstoke : Macmillan, 1987 MYSKJA, B.K. The sublime in Kant and Beckett: aesthetic judgement, ethics and

y apagados, el óleo muestra a un grupo de marineros que navega junto a las peligrosas rocas a lo largo de la costa que lleva a las ruinas de Pelee. Fue en esas mismas ruinas donde Wordsworth pasó un verano junto a su fallecido hermano, ahogado en el barco del que era capitán, y es a través de la visión de la pintura de Beaumont, cuando el poeta llora su pérdida. Pese a los tintes góticos del lienzo y de la evocación que provoca, los pensamientos de Wordsworth son agradables, sus recuerdos se juxtaponen a las imágenes inquietantes, la realidad de su pérdida le lleva a darse cuenta de cuanta oscuridad refleja la pintura, y de que como ésta evoca sus propios sentimientos de dolor y pérdida. Pese a esto, el poema finaliza con una fuerte carga de esperanza, aunque sea una esperanza melancólica, alejada de toda fatalidad.

Algo más de cuarenta años después, su hija hará una aproximación similar a la Alhambra, aunque alejada de esos tonos oscuros, pues las emociones que guían sus pasos hasta allí son completamente diferentes. La esencia de las palabras de Dora Quillinan Wordsworth es el primado de la imaginación, circundada por el complejo entramado de ideas que surgieron del trabajo de Edmund Burke. La visión lejana de la que es presa Quillinan Wordsworth, y la forma casi plácida en la que esta se describe, es el fruto de la sensibilidad romántica, que parece aflorar y esconderse entre los textos analizados, al igual que lo hace el propio movimiento, cuyo nacimiento y muerte, es imposible de determinar con tajante rigurosidad.

Así, ya sea por cercanía intelectual a la obra de Burke²⁵⁴ o por un conocimiento sesgado de la misma, las cualidades de lo bello, lo sublime o lo sorprendente que estos viajeros otorgan a la Alhambra, se manifiestan en sus

literature. Berlin ; New York: W. de Gruyter, 2002. SCHAPER, E. *Studies in Kant's aesthetics*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1979. VÁZQUEZ BORAU, J.L. *Naturaleza y misterio*. Barcelona: Horeb, 1997.

²⁵⁴ Sobre la idea de lo sublime en Burke: AGUADO PEÑA, M.I. *Ästhetik des Erhabenen: Burke, Kant, Adorno, Lyotard*. Wien: Passagen, c1994. BULLARD, P. *Edmund Burke and the Art of Rhetoric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. BURKE, E. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer. Madrid : Alianza Editorial, [2005]. DIEZ ALVAREZ L.G *Edmund Burke y la moderna guerra ideológica*. [Madrid] : Forum Hispanoamericano Francisco de Vitoria, 2010. FURNISS, T. *Edmund Burke's aesthetic ideology : language, gender, and political economy in revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. GIBBONS, L *Edmund Burke and Ireland : aesthetics, politics and the colonial sublime*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. MILLER, A.P. *Edmund Burke and his world / Alice P. Miller*. Old Greenwich : The Devin-Adair Company, 1979. TODD, W.B. *A bibliography of Edmund Burke*. Godalming : St Paul's Bibliographies, 1982. WHITE, S.K. *Edmund Burke: modernity, politics, and aesthetics*. London: Sage Publications, 1994.

textos. Estas cualidades, que habían calado en la mentalidad del hombre medio decimonónico a través de la obra burkiana, expresaban de forma parcial la naturaleza del palacio granadino. No eran sus únicas características, sin embargo, eran las más conocidas por el viajero, y desde luego, eran las que mejor encajaban con la concepción estética dominante.

Este hecho, no hacía que las primeras impresiones del monumento fueran menos sinceras. Parece obligado señalar que, a menudo, los textos se materializaron años después de las visitas, por lo que la impresión de este encuentro, tiene más que ver con la relectura, tanto del propio como de otros diarios, y con la visita a viejos recuerdos, que con la impresión inmediata. Este fenómeno, desemboca, en ocasiones, en la creación de textos casi idénticos. Pese a ello, es posible rastrear aquellos encuentros con la Alhambra que se vivieron de forma intensa, sensaciones e impresiones, que, prendidas en los relatos de los viajeros, nos proporcionan la misma impaciencia que ellos experimentaron. Aquellas vivencias que se proyectan en el papel desde la memoria son ricas en adjetivación, los detalles se acumulan, casi como si el escritor estuviera falto de espacio o tiempo, buscando un equivalente literario para cada detalle, un nombre para cada rincón; buscando la complicidad del lector, conocedor o no de facto de lo relatado, recurriendo a la imaginación compartida.

Cuando la redacción del texto se hace meses, o años, después del viaje, el tiempo atempera el recuerdo, la urgencia. Charles Augustus Stoddard, quien recorrió Andalucía en 1891, publicando su obra un año más tarde, parece reconocer que, ya sea por su carácter flemático o porque el tiempo ha emborronado su memoria, el espíritu encantado de las salas de la Alhambra no parecen llevarlo a la histeria.

“La primera visita a la Alhambra es como un sueño en un cuento de hadas o un encantamiento. No entré en un estado histérico, como lo hizo De Amicis y algunos otros, ni tenía un sentido de lo romántico que me impidiera un disfrute sereno y práctico de los múltiples placeres del lugar. Pero todo el deseo de analizar las diferentes partes del palacio, para estudiar su planta, o para hacer turismo o un trabajo profesional mediante la observación y la descripción de los patios y salas, las fuentes y arabescos, inmediatamente falleció. Parecía como si en este lugar el meticuloso viajero tuviera como deber el ver y disfrutar. Y así fuimos de patio en patio, de una sala a otra, mirando las

paredes y techos esculpidos, los azulejos exquisitos y los delicados encajes de flores y motivos geométricos, visiones de belleza artística en el interior, y hermosas vistas a través de ventanas magníficamente creadas, mirando habitaciones donde frases piadosas y máximas del Corán se mezclan con tracerías exquisitas.”²⁵⁵

No con histeria, pero con sí bastante más efusividad, escribe y describe Isabel Romer su primer encuentro con la Alhambra. Su entusiasmo, el ritmo narrativo, y el hecho de que el volumen, *The Rhone, the Darro and the Guadalquivir: a summer ramble in 1842*, esté parcialmente compuesto por cartas enviadas a sus seres queridos durante el viaje (lo cual proporciona un sentido de inmediatez), apoya la teoría de una impresión honesta y positivamente sincera.

*“Pero ¡oh, querida! hemos llegado a la culminación celestial de nuestro viaje, Granada es el sueño de la lámpara de Aladino, y un bonito lugar para estar en Junio. [...] Hemos estado en la hermosa Alhambra, y estuvimos allí bajo la luz de la luna. Los leones, muy dignos en el Patio. Los moros no sabían cómo tallarlos muy bien, así que son bastante toscos. Pero las tracerías y arco, y las vistas desde las ventanas son exquisitas. El estilo como el Alcázar, pero aún mejor, y nos alegramos de haberlo visto primero. Desde estas ventanas nos fijamos en un precipicio escarpado, y al otro lado Sierra Nevada (once mil pies) con nieve, el agua se precipita, altos cipreses se alzan y la ciudad blanca de Granada se encuentra debajo.”*²⁵⁶

²⁵⁵ En el original: *The first visit to the Alhambra is like a dream in fairy-land or an enchantment. I did not go into hysterics, as De Amicis and some others seem to have done, nor did a sense of the romantic prevent me from a serene and practical enjoyment of the manifold delights of the place. But all desire to analyze the different parts of the palace, to study it with a ground plan, or to do tourist or professional work in observing and describing the courts and halls, the fountains and arabesques, immediately passed away. It seemed as if the duty of the hour for even in such a place a conscientious traveller thinks of duty was to see and to enjoy. And so we went on from court to court, from one hall into another, gazing at sculptured walls and ceilings, at exquisite tiles, and delicate lacework of flowers and geometric patterns, at visions of artistic beauty within, and beautiful views through superbly formed windows, and looking into rooms where pious sentences and maxims from the Koran were blended with choice traceries.* STODDARD, C.A. *Spanish cities with glimpses of Gibraltar and Tangier*. New York: Charles Scribner's Son, 1892. p. 151.

²⁵⁶ En el original: *But, oh, my dear! we have reached the heavenly culmination of our trip, for Granada is the dream of Aladdin's Lamp, and a lovely place to be in for June. [...] We have been through the lovely Alhambra palace, and were there by moonlight. The lions are very worthy in the Court. The Moors didn't know how to make them very well, so they are quite chunky. But the tracery and arches, and the views from windows are exquisite. The style like the Alcazar, only more so; and we are glad we saw that first. From these windows we look down a steep precipice, and across at the Sierra Nevada (eleven thousand feet) with snow on it; water rushes, tall cypresses stick up, and the white town of Granada is below.* ROMER, I.F. *The Rhone, the Darro and the Guadalquivir: a summer ramble in 1842*. London: Richard Bentley, 1843. p.129.

Sea descrita de forma inmediata y sincera, o con la calma en las formas que da el paso del tiempo, un lugar común para todos los viajeros es el impacto emocional que supone encontrarse ante ella por primera vez. La Alhambra golpea los sentidos, proporcionando una sensación de desorientación e inestabilidad en el visitante. Descrita como fantasmagórica, como intoxicante, para muchos es imposible reaccionar ante su arquitectura con algo menos que una pulsión sentimental. Louise Chandler-Moulton²⁵⁷ (1890) describía la experiencia como una intoxicación que impelía al viajero a desear recorrer la Alhambra con impaciencia; mientras que Henry Fink (1890), bastante más analítico, atribuía esta honda impresión a una saturación de los sentidos²⁵⁸.

Abotargamiento de la razón o capricho de la pasión, la Alhambra parece ser el espacio donde la fábula y la fantasía dan vueltas, como un derviche, sobre sí mismas. La imaginación parece ser el *mal* de este siglo, un *mal* que afecta a casi todos los que dirigen su pasos hacia el palacio. Existe un amplio abanico de adjetivos y descripciones que se relacionan con ese espíritu único que posee la Alhambra romántica: Leyenda, magia, sueño, embrujo, feérica... y que conducen a una serie de impresiones que vienen a sustituir las descripciones precisas, cuasi castrenses, que se venían dando en los relatos viajeros de siglos anteriores. En estas descripciones se recurre a la ensoñación tópica, tan vinculada a la arquitectura andalusí, se evocan leyendas, se escribe sobre su belleza. Y es que, no se puede negar que la Alhambra es bella, que posee cierta magia, cierto embrujo, del que el visitante ni puede ni quiere escapar. Muestra de esta prisión voluntaria, son las palabras de Richard Roberts, quien en 1859, protestaba enérgicamente sobre la aceptación de una explicación más científica y realista de las conocidas manchas de sangre que existen en la Sala de los Abencerrajes.

²⁵⁷ *In a first visit to the Alhambra you cannot look attentively at anything. A sort of intoxication seizes you. You are impelled by a wild desire to see everything at once, and you hurry from place to place, fearful lest night should surprise you before you have beheld the whole.* CHANDLER MOULTON, L. Opus cit. p.35

²⁵⁸ *Perhaps one of the main reasons why the Alhambra makes such a deep impression on everyone is because the senses and the vital functions are so pleasantly stimulated at the same time that the aesthetic faculty is gratified.* FINK, H.T. Spain and Marocco: studies in local colour. London: Percival & Co. , 1891. p.14.

*“Pero un día de mala suerte, alguien, totalmente desprovisto de sentimiento romántico y reverencia por los religio loci, afirmó que esta tradición, de tres siglos de antigüedad, no tenía más fundamento que la pura ignorancia en química, y que en el lenguaje de enciclopedias, esas manchas de larga tradición ¡“no son más que los depósitos de agua, impregnados de hierro, sobre la piedra blanca”! Desde esa hora fatal, ninguna persona culta se atreve a disfrutar del lujo de la antigua creencia, ni siquiera bajo la protección de una apelación galante a Ford. Lo romántico es incapaz de lidiar con la ciencia en el siglo XIX.”*²⁵⁹

Roberts prefiere que la Alhambra siga imbuida de esa belleza trágica que le da la leyenda, antes de aceptar la, a su juicio, lamentable intervención de la ciencia. El palacio nazarí, posee esa característica difícil de definir, “la belleza vaga del no sé qué”²⁶⁰ en palabras de Umberto Eco, que remueve el ánimo del visitante. Como hemos visto, suele ser descrita bajo adjetivos superlativos²⁶¹, con epítetos fantásticos²⁶², como una invitación para los sentidos²⁶³, que en muchas ocasiones desembocan en un sentimiento descrito como melancolía o tristeza, surgidas éstas debido a la fuerza de los sentimientos.

Dicha melancolía o tristeza se manifiesta especialmente en aquellos

259 En el original: *But one unlucky day, somebody, utterly destitute of romantic feeling and reverence for the religio loci, discovered that a tradition, claiming an antiquity of three centuries and a half, had no better foundation, than gross ignorance of chemistry, and, in the language of Cyclopedias, those time-honoured stains "are nothing else but the deposit of water, impregnated with iron, upon the white stone"!! Since that fatal hour, no educated person dares to indulge in the luxury of the ancient belief, not even under the protection of the gallant appeal made by Ford in its behalf. Romance is powerless to contend with science in the work-a-day nineteenth century.* ROBERTS, R. Opus cit. p.401.

260 ECO, U. Historia de la belleza. Barcelona: Lumen, 2008. p.310.

261 *Could this fairy scene be a reality, or had the wand of a magician recalled the glories of the past? We looked around for an answer to the question, and beheld a portal, passing through which we found ourselves in the Court of the Lions ; the most magnificent specimen of Moorish architecture in the world.* En BAXTER, W.E. The Tagus and the Tiber, or notes of travel in Portugal, Spain and Italy in 1850-1851. London: Richard Bentley, 1852. p.161.

262 En el original: *This is the Palace of the Genil, this is the fairy-like Court of the Caliphs, surpassing in glory and beauty every dream of Oriental magnificence, this is the world-famed Alhambra.* BELLINGHAN, B. G. H. Ups and downs of Spanish travel. London: Literary Society, 1882.p.179.

263 *This morning I visited the Alhambra; an enchanted palace, whose exquisite beauty baffles the power of language to describe. Its outlines may be drawn, its halls and galleries, its court-yards and its fountains, numbered ; but what skilful limner shall portray in words its curious architecture, the grotesque ornaments, the quaint devices, the rich tracery of the walls, the ceilings inlaid with pearl and tortoise-shell? what language paint the magic hues of light and shade, the shimmer of the sunbeam as it falls upon the marble pavement, and the brilliant panels inlaid with many-colored stones ? Vague recollections fill my mind, images dazzling but undefined, like the memory of a gorgeous dream. They crowd my brain confusedly, but they will not stay; they change and mingle, like the tremulous sunshine on the wave, till imagination itself is dazzled, bewildered, overpowered!* LONGFELLOW, H.W. Outre-Mer. A pilgrimage beyond the sea. Boston: Houghton, Mifflin & Co. 1893. p.294.

escritos pertenecientes a la segunda mitad del siglo, cuando el mundo industrial estaba plenamente establecido, las clases sociales diferenciadas²⁶⁴ (y conscientes de sus diferencias²⁶⁵) y no se tenía como prioridad la búsqueda de un ideal estético. Como respuesta a esto, comienza a imponerse la idea por la cual la belleza es un valor superior que debe ser materializado, convirtiéndose en una luz que debe impregnar y redimir todos los aspectos oscuros que se manifiestan en la sociedad. Se llevan hasta el extremo los principios ideales que se habían venido fraguando desde el advenimiento del Romanticismo. La aceptación consciente de que debían llevar hasta sus últimas consecuencias la belleza, encuentra su paralelismo en la propia historia, concretamente en la desaparición de grandes civilizaciones. Es precisamente esta tendencia la que empuja a muchos viajeros a un estadio que se mueve entre la melancolía y la tristeza, al establecer el más que evidente paralelismo entre la belleza de la Alhambra y la desaparición de la civilización que la creó. Uno de los más perfectos y hermosos ejemplos de esta tendencia se encuentra en el diario de la británica Matilda Betham-Edwards:

“No hay lugar en el mundo como la Alhambra, tan elegante, tan perfecto, tan triste. No hay palabras para describirla, ni lápiz que pueda representarla, sino que permanece en el corazón y la fantasía, como una segunda, y más dorada juventud, que regresó durante una breve temporada, nos hizo felices y desapareció. Los jardines están bordeados de violetas y mirto, naranjos y limoneros dan sombra, los suelos de mármol, la fuente seca, las esbeltas columnas de alabastro, los techos magníficos, las paredes cubiertas de arabescos, versos delicados y patios frescos; los peces dorados en los estanques, los lujosos baños, el silencio y la desolación que han caído sobre todo, son

²⁶⁴ Existen numerosos estudios sobre la evolución social en la Europa del XIX. Citaremos entre los más relevantes: BAGCHI, J. Literature, society, and ideology in the Victorian era. New Delhi: Sterling, 1991. BASTIAT, B. The Importance of Being Earnest (1895) by Oscar Wilde: Conformity and Resistance in Victorian Society. Cahiers victoriens & édouardiens. Nº 72, 2010. p.53-64. BOTTO, I.D. A Victorian Looking-Glass: the Art Sector of the Great Exhibition as a Mirror of Mid-Victorian Society. Cahiers victoriens & édouardiens. Nº 57, 2003. p.185-196. DAKERS, C. The Holland Park Circle: artists and Victorian Society. En The London journal: a review of Metropolitan society past and present. Vol 27; Part 1, 2002. GILMOUR, R. The Victorian period : the intellectual and cultural context of English literature, 1830-1890. London ; New York : Longman, 1993. HANCOCK, S. The romantic sublime and middle-class subjectivity in the Victorian novel. New York ; London : Routledge, 2005. KAEBLE, H. Desigualdad y movilidad social en los siglos XIX y XX. Madrid : Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1994. MORAN, M. Victorian literature and culture / Maureen Moran. London: Continuum, 2006. YOUNG, A. Culture, class, and gender in the Victorian novel: gentlemen, gents, and working women. Basingstoke ; Macmillan Press, 1999.

²⁶⁵ A mediados de siglo XIX, la clase obrera era consciente de su existencia como grupo social. Recordemos que el Manifiesto comunista de Karl Marx se editó en 1848, y que las revueltas sociales en Reino Unido (especialmente en el norte de Inglaterra) eran constantes y numerosas. Sobre este tema: BEZUCHA, R.J. Modern European social history. Lexington, Mass : D. C. Heath, [1972]

de hecho indescriptibles, crecen a una como las gracias de un musical poema. Es un cuento de hadas para los hombres y mujeres de todos los países y religiones, la belleza reencarnada, la materialización más inconcebible e intoxicante del dulce pensamiento y el sutil arte oriental. La Alhambra está en ruinas, y sin embargo, es tan perfecta en ciertas partes, tan desnuda aquí, tan rica en colores allí, tan desolada y tan atormentado por voces, que recuerda, creo yo, a una hermosa joya antigua. En algunas de las joyas que se han abandonado, el oro se empaña, el broche se rompe, la corona se dobla, [pero] si miramos un poco más, todo vuelve a ser como era antes. Perla y amatista, esmeralda y ópalo, brillan en alguna preciosa garganta, un broche de oro se enrolla en algún brazo blanco y una corona brilla sobre una cabeza dorada, tal vez de una diosa, tal vez de una mujer. Nada se pierde, o cambia, o muere [...] No hay nada que añadir ni nada que quitar a este palacio de Aladino, y a medida que se aprende a conocer el lugar, que me encanta, una se maravilla más y más. Pero si se trata de un Palacio de Aladino ahora, lo que debe de haber sido cuando las fuentes derramaban torrentes perlados a la luz del sol, y cuando todos los patios estaban llenos de perfume de mirto [...]”²⁶⁶

Este sentimiento se extendería desde mediados de siglo hasta los últimos años de la centuria²⁶⁷, si bien su manifestación en los diarios anglosajones tiene una presencia desigual. Esta melancolía se pone en

266 En el original: *There is no place in the world like the Alhambra, so graceful, so perfect, so sad. No words can describe it, no pencil can portray it; it remains apart in the heart and fancy, like some second, more golden youth, that has come for a brief season, and made us happy and passed away. The gardens are bordered with violets and myrtle, and shadowy with orange and lemon trees; the marble floors, the dried fountain, the slender alabaster columns, the gorgeous ceilings, the walls covered with delicate arabesques and verses, the airy courts, the sunny fish-ponds, the luxurious baths, the silence and desolation that have fallen over all, are indeed indescribable, and grow upon one like the graces of a most musical poem. It is a fairy tale for men and women of all countries and religions a realization of beauty, the most inconceivable and the most intoxicating a sweet and subtle embodiment of Eastern thought and art. The Alhambra is so ruined as a whole, and yet so perfect in parts, so bare here, so rich in colour there, so desolate and yet so haunted by voices, that it reminds one most, I think, of beautiful antique jewellery. Some of the jewels have dropped out, the gold is tarnished, the clasp is broken, the crown is bent, but gaze a little while, and all becomes as it once was. Pearl and amethyst, emerald and opal, blaze out on some lovely throat, a golden clasp is wound on some round white arm, and a crown shines on some golden head, perhaps of a goddess, perhaps of a woman. Nothing is lost, or changed, or dead [...] There is nothing to add and nothing to take away from this Palace of Aladdin; and as you learn to know the place, you love it, and marvel at it more and more. But if it is a Palace of Aladdin now, what must it have been when the fountains were shedding floods of pearl in the sunlight; when all the courts were filled with perfume of myrtle [...].* BETHAM-EDWARDS, M.B. Opus cit. p.176.

267 Matilda Betham-Edwards visitó Andalucía en 1866, pero esta sensación de melancolía es manifestada por muchos otros viajeros. A finales de siglo, 1883, Samuel Parsons Scott escribía: *The massive walls of the castle frowning overhead; the Vermilion Towers, the scene of so many mystic legends, peering through the foliage in the distance; the marble fountains, sculptured with the mottoes and achievements of the conquerors, all suggestive of the ancient lords of this land of chivalry and romance, and their unhappy fate, combined to awaken that feeling of melancholy pleasure from which no visitor to Granada is ever entirely free.* En SCOTT, S.P. *Trough Spain: a narrative of travel and adventure in the Peninsula.* Philadelphia: J.B. LippinCott Co.1886. p.95

relación con otro de los grandes hitos que atañen al palacio nazarí durante el período decimonónico, su visita nocturna. La fascinación por la noche puede verse como una manifestación del propio mito de la Alhambra, una parte oscura e inconsciente que no puede sino embelesar al autor. La noche, y quien la habita, escapa a la voluntad del visitante, la oscuridad tiene su propia lógica, y da un nuevo volumen a todo lo que nos rodea. Recorrer las salas y jardines durante la hora de vigilia se convierte en parte de la atracción, estableciéndose como un indispensable del imaginario orientalista y alhambresco.

Este recorrido nocturno es plasmado con asiduidad por multitud de viajeros, y en sus textos no podemos evitar ver ciertas reminiscencias a Washington Irving, quien junto a Victor Hugo y Richard Ford, parecen inaugurar la tradición de recorrer las estancias del palacio bajo la presencia de la luna. Así, James Henry Chapin (1888), dejaba constancia de su recorrido por el palacio durante la noche, anotando este paseo como una necesidad para comprender plenamente la Alhambra.

“Para comprender todas sus maravillas, la Alhambra debe ser vista bajo la luz de la luna, así como a diferentes horas del día. Las sombras del pilar, la columna y la estatua se destacan en tal relieve como para dar una peculiar distinción de las diferentes partes, mientras que el todo es una neblina suave. Es a esa hora, cuando caen sobre el lugar una especie de melancolía serena, extrañamente sugestiva, de grandeza decadente, de una grandeza que se fue.

La madrugada a menudo da un aspecto encantador a Granada y al palacio. Un día, a finales de mayo de 1888, servirá como ejemplo. La luna estaba en su primer período, y la noche anterior, había inundado colina y llanura, el bosque y la ciudad, con una luz plateada suave, que penetró, formando manchas y rayas en el follaje abundante mientras que los ruseñores que abarrotan el bosque selvático cantaban. A medianoche, cuando la luna se puso, un silencio extraño cayó sobre el lugar y la noche sombreaba el palacio abandonado con alas maternas, a eso de las cuatro, al igual que el sonido de las campanas del monasterio dando maitines llamando a los fieles a oración, una nueva fase apareció. La luz trémula que sigue al amanecer e inmediatamente precede al día, se cambió por un resplandor plateado que torna rápidamente el tinte, pasando por los distintos tonos perlas, ámbar y rosa, hasta que asomó el destello del sol sobre el horizonte, y luego el orbe completo apareció. Estos cambios estaban pasando cerca del horizonte, el cielo por encima de los picos nevados de Sierra Nevada, hacia el este, estaba experimentando una serie de cambios no menos

imponentes. En primer lugar, las nubes con pliegues lanudos de los más delicados matices hacen profundizar gradualmente el color y los matices más delicados se transfieren a la nieve abajo, y mutan del color perlado al naranja y del naranja al rosa, hasta que al final una tonalidad más rojiza se filtra, simulando una bandera en llamas, y toma posesión, la nieve y el cielo parecen ser por un momento uno, luego, gradualmente, la línea de separación se hace más clara hasta que el sol está totalmente elevado, el cielo con nubes como guirnaldas, los picos cubiertos de nieve, las accidentadas rocas y los verdes bosques se destacan en su orden y apariencia natural. Este panorama de tierra y el cielo en movimiento pasa ante nosotros [...]”²⁶⁸

“El Patio de los Leones era mucho más grande y aún más notable que el Patio de los Arrayanes. Aquí, más que en cualquier lugar, se da uno cuenta de la majestuosidad de antaño de la Alhambra, aunque fue más reconocida por su belleza y delicado refinamiento que por lo majestuoso. Esta noche, inundada por la luz de la luna pálida, parecía de una belleza sobrenatural. Por todas partes corría una galería baja, en la que se apoya en exquisitos arcos calados abiertos, en lo que, en la semioscuridad, parecía un sin número de columnas de mármol, blancas y finas. Sombras profundas lanzadas por estos pilares y arcos, cuadros de limpio pavimento de mármol blanco, y los leones sombríos, fuente de alabastro, proyectan su sombra también. Las pequeñas cúpulas y tejados por encima de las galerías, cubiertas con baldosas pulidas, atrapaban los rayos

²⁶⁸ En el original: *To comprehend all its wonders, the Alhambra should be viewed by moonlight, as well as at different hours of the day. The shadows of pillar, column, and statue stand out in such bold relief, as to give peculiar distinctness to the different parts, while the whole is at the same time in a mellow haze. There is at such an hour, a sort of serene melancholy rests upon the place, strangely suggestive of decayed grandeur, and departed greatness. The early morning often gives a charming aspect to Granada and the palace. One morning, late in May, 1888, will serve as an example. The moon was in its first quarter, and, the night before, had flooded hill and plain, wood and town, with a mellow, silvery light, that penetrated the abundant foliage in flecks and streaks, while the nightingales that throng the sylvan grove had done their best. At midnight, when the moon went down, a strange hush fell upon the place, and the night shadowed the forsaken palace with motherly wings, till about four o'clock, just as the matin sound of monastery bells was calling the faithful to early prayers, when a new phase appeared. The tremulous light that follows the dawn and immediately foreruns the day, is succeeded by a silvery glow that rapidly changes tint, running through the various shades of pearl, amber, pink, and rose, till the sun's coruscation peeps over the horizon, and then the full orb pushes into view. While these changes are passing near the horizon, the sky above the snowy peaks of the Sierra Nevada toward the east is undergoing a series of changes no less imposing. First, clouds in fleecy folds of the most delicate rose tints gradually deepen in color, and the more dainty shades are transferred to the snow beneath; and a series of changes, from pearl to orange and orange to rose, till at length a ruddier hue, simulating a blazing oriflamme, takes possession; snow and sky seem for a moment to be one, then gradually the line of division grows more distinct till the sun is fully risen, when the cloud-wreathed sky, the snow-clad peaks, the rugged rocks, and the verdant woods stand out in natural order and appearance. This moving panorama of earth and sky passes before us [...].* CHAPIN, H.J. *From Japan to Granada sketches of observation and inquiry in a tour round the world in 1887-1888.* New York: G.P. Putnam's Sons, 1889. p. 318.

de la luna, y brillaban como si estuvieran tachonadas de joyas. Pasillos y pasillos más allá. El patio se llena de oscuridad misteriosa. Al acercarse, uno podría, después de un tiempo, vagamente distinguir contornos misteriosos, como un claustro, formas alargadas. Pero Diógenes con su linterna con frecuencia iba por un lado y nosotros por otro, y un pequeño tropiezo a veces amenazaban con llevar el sueño a su fin, y disipar toda esta ilusión viva. No estábamos en el mundo ordinario, sino en un lugar habitado por magos, por todos los seres maravillosos y personas que uno había conocido en las Mil y Una Noches.”²⁶⁹

En su siguiente visita al palacio, Charles Wood (1882) vuelve a pasear por sus patios de noche, apreciando el efecto que causa la luz lunar sobre las lacerias.

“Fue más tarde, ayer por la noche, con la luna grande y brillante, un día más allá de la luna llena. Una vez más, al entrar en el patio de los Arrayanes, nos quedamos encantados, en silencio, por el efecto de luz de la luna que convirtió la tracería de los arcos en el más fino hilo de araña. Ciertamente, los fantasmas podrían estar al acecho allí, en cualquier lugar. Las numerosas columnas del Patio de los Leones podrían haber sido el sepulcro de un espíritu atormentado. Pero no escuchamos gemidos ni cadenas rechinantes. No vimos nada más sobrenatural que los murciélagos revoloteando en su huida loca por pilares, cúpula y techo. Sólo el ulular de un búho distante rompió la quietud del aire de la medianoche.

El Patio de los Leones estaba precioso y solitario, sin embargo, más misterioso e impresionante que la última noche. Todo parecía tan nuevo, que se sentía como un sueño. Esta noche todavía tenía toda la belleza mística y poesía de la tierra de los sueños combinados con la realidad. Paseamos por los pasillos de la Sala de los

²⁶⁹ En el original: *The Court of Lions was much larger and still more remarkable than the Court of the Myrtles. Here more than anywhere you may realize and contemplate the bygone majesty of the Alhambra though it was ever distinguished for its beauty and delicate refinement rather than for the majestic. Tonight, flooded by the pale moonlight, it looked of unearthly loveliness. On all sides ran a low gallery, supported by exquisite arches of open fretwork, and what, in the semi-obscurity, seemed a countless number of thin, white marble pillars. Deep shadows, thrown by these pillars and arches, chequered the pure white marble pavement, and the grim lions and alabaster fountain cast their shadows also. The small domes and roofs above the galleries, covered with highly-glazed tiles, caught the moonbeams, and gleamed as if studded with jewels. Halls and corridors beyond. The court were steeped in mysterious darkness. Approaching, one could, after a time, dimly discern mysterious outlines, and cloister-like, far-stretching vistas. But Diogenes with his lantern frequently wandered one way and we another, and a stumble over a marble step- sometimes threatened to bring one's dream to an end, and dispel all this vivid illusion. We were not in the ordinary world, but in a spot owned and inhabited by magicians, all the wonderful and wise people one had met in the Arabian Nights* WOOD, C. The cruise of the reserve squadron. London: Richard Bentley & Son, 1883.p 155 y ss.

Abencerrajes y los Embajadores, por las siete divisiones del Salón de la Justicia, los largos corredores, claustros y salas de juego, ahora, a plena luz de la luna, débilmente guiados por el resplandor de la linterna. Entonces nuestro guía abrió la puerta de la torre, y subió por una escalera estrecha para una última vista desde lo alto."²⁷⁰

Una vez más, se experimenta la sensación de lo sublime cuando el hombre se enfrenta a la oscuridad, cuando de alguna forma se goza del vacío que provoca la ausencia de luz, cuando se adentra en la Alhambra acompañado de la soledad y el silencio. Esta visión, que con tanto ahínco Chapin reclama indispensable, puede conectarse con otro de los grandes temas decimonónicos, lo siniestro. Podría ser definido²⁷¹ como algo que no es totalmente como debería de ser, algo inquietante que permanecía oculto y ha salido a la luz, o, en nuestro caso, algo que permanecía oculto pero que sólo es revelado con la luz lunar. Bajo esta premisa, los viajeros contemplan un mundo que a la luz del día se muestra hermoso, sublime, bello, pero que con la caída del sol se transforma en algo que, si bien no es grotesco, puede llegar a ser desapacible (*uneasy*) por el mero hecho de revelarse como aquello que ha alterado su apariencia natural. Surge así lo mágico, aparece lo inexplicable, pues lo que parecía conocerse a la perfección se manifiesta como un fenómeno que se funde (y confunde) con lo mítico, con la leyenda.

²⁷⁰ En el original: *It was later than last night, and the moon was higher and more brilliant, though a day past the full. Again, on entering the Court of the Myrtles, we were charmed into silence by the moonlight effect, which turned the tracery above the arches into the finest gossamer. Ghosts certainly might lurk here, if anywhere. The numerous columns of the Court of Lions might have stood for sepulchres, spirit-haunted. But the groans we listened for came not, and the clanking chains were inaudible. We saw nothing more unearthly than the bats wheeling their crazy flight about pillar, and dome and roof. Only the hooting of a distant owl broke the stillness of the midnight air. Lovely and lonely was this Court of Lions ; yet more mysterious and impressive than last night. Then all had been so new that it was seen and realized only as a dream. To-night it still had all the mystic beauty and poetry of dreamland combined with reality. We wandered through the Halls of the Abencerrages and Ambassadors, the seven divisions of the Hall of Justice, all the long corridors, cloisters and arcades; now in broad moonlight, now feebly guided by the glimmer of the lantern. Then our master-key opened the door of the tower, and we climbed the narrow staircase for a last view.* WOOD, C. Opus cit. P 196 y ss.

²⁷¹ El concepto de lo grotesco es anterior al siglo XIX, pero es a lo largo de esta centuria y a comienzos de la siguiente cuando se realizan diversos tratados sobre el mismo. Sobre ello es vital las obras de FREUD, E. *Lo Ominoso*. En Obras Completas. Amorrortu: Madrid, 1982. Tomo XVII, p. 217-251. Como referencia más cercana en el tiempo, TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo, 2006. p. 123 y ss.

Tal y como citábamos anteriormente, es Washington Irving, quien, en palabras de Gallego Morell²⁷², fue el creador de la España para turistas y viajeros. Irving²⁷³, influenciado tanto por Victor Hugo como por Walter Scott, convierte su *Tales of Alhambra* en la obra apologética del palacio nazarí. Su influencia llegó hasta tal punto, que no sólo se trataba de visitar la Alhambra, sino de reproducir el modo en el que el norteamericano recorrió tierras andaluzas, creándose así, lo que podríamos denominar una variación muy específica del tour español. El también estadounidense Samuel Cox, manifestaba en su obra *Search for winter sunbeams in the Riviera, Corsica, Algiers and Spain* (1870), un decisivo encuentro con el escritor neoyorquino.

*“En el invierno de 1852, vi a Washington Irving por primera y única vez. Virgilium tantum vidiand. Recuerdo muy bien que me dijo: “Si desea usted probar el Oriente con una pizca de especias de Arabia, puede hacerlo en España. Vaya a Andalucía. Vaya, como yo solía ir, a caballo, a través de sus montañas y valles. Y, sobre todo, vea la elegancia y la grandeza morisca en la Mezquita de Córdoba, el Alcázar de Sevilla y la Alhambra en Granada” Entonces hice la promesa de un peregrino, algún día ver las montañas, fortalezas, castillos, jardines, palacios y casas a los que el genio de Irving ha añadido un encantamiento que el arquitecto morisco, el cuentacuentos árabe, el poeta español y el historiador monástico no sabían y no podían conceder [...]”*²⁷⁴

²⁷² GALLEGO MORELL, A. *Versiones españolas de los Cuentos de la Alhambra de Washington Irving*. En Boletín de la Universidad de Granada XVII, 1945. p. 344-347.

²⁷³ Sobre la influencia de Irving en los textos anglosajones véase. DIAZ LOPEZ, J.A. *Modelos literarios y estéticos de los viajeros románticos ingleses. De la teoría a la praxis*. En La imagen romántica del legado andalusí. Lunwerg: Barcelona, 1995. p. 87. Sobre la influencia y relación de Washington Irving con la Alhambra. VV.AA. *Washington Irving y la Alhambra 1859-2009*. Patronato de la Alhambra y el Generalife: Granada, 2009. BURSTEIN, A. *The original knickerbocker : the life of Washington Irving*. New York: Basic Books, 2007. WALLHEAD, C.M. *Washington Irving and Spain : the romantic movement, the re/creation of Islamic Andalusia and the critical reception*. Bethesda: Academica Press, 2010. ADERMAN, R. *Critical essays on Washington Irving*. Boston: G.K. Hall, 1990. BRODWIN, S. *The Old and New World romanticism of Washington Irving*. London: Greenwood, 1986. WEATHERSPOOM BOWDEN, M. *Washington Irving*. Boston: Twayne, 1981. BOWERS, C.G. *Las aventuras españolas de Washington Irving*. Madrid: Movipress 2000. MIODUSZEWSKA ANDRZEJEWSKA, M.E. *El conservadurismo en la época formativa de las letras norteamericanas*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1992. GILBERT GÓMEZ, M.J. *La Granada del romanticismo: un paseo por Granada, leyendo los Cuentos de la Alhambra Churriana de la Vega: Mágina*, 1999. VILLORIA PRIETO, J. *Traducción y manipulación: versiones españolas de las obras de Washington Irving en el siglo XIX*. [León] : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, [2000] VILLORIA PRIETO, J. *Washington Irving en España: cien años de traducciones* [León] : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1998. GARNICA, A. (ed.). *Washington Irving en Andalucía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004. CALERA, A. *Washington Irving, entre Manhattan y La Alhambra*. [Córdoba] : Almuzara, 2010. HILTON, S.L. *Washington Irving, un romántico entre Europa y América: introducción y bibliografía general*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1986.

²⁷⁴ En el original: *In the winter of 1852, I saw Washington Irving for the first and only time. Virgilium tantum vidiand. I well remember that he said to me, 'If you would taste the Orient with a dash of Arabian spice, you may do it in Spain. Go to Andalusia. Go, as I was accustomed to go, on horseback, through its*

Tanto norteamericanos como británicos eran conscientes de la importancia que la obra de Irving había tenido en la creación del mito alhambresco, llegando a considerar su figura unida de forma inalterable a la poética del lugar. Charles March (1851-1852) o John Swift (1865) consideraban las descripciones de Irving tan vitales como la propia construcción del palacio.

*“Un gran, si no el principal, encanto de la Alhambra son las asociaciones poéticas relacionadas con ella. En cuanto a mí, yo nunca la habría visitado por Florian y Chateaubriand, y de hacerlo, nunca la habría comprendido, pero no con Irving. Él es el segundo fundador de la Alhambra, y no ha hecho menos por ella que el moro”*²⁷⁵

*“La Alhambra es todo lo que, a los ojos de los viajeros, da a Granada cualquier prominencia sobre una docena de ciudades españolas y Washington Irving ha hecho más para elevar la Alhambra a un lugar prominente entre los antiguos palacios árabes de España que lo que hicieron sus arquitectos y pintores. Es un hermoso ejemplar de castillo y palacio árabe, pero no llega a ser el mejor, ni está tan bien conservado como el Alcázar de Sevilla. Pero este dulce escritor estadounidense ha arrojado tal encanto sobre el lugar que sus compatriotas van a él como el devoto cristiano hace una peregrinación al santuario de algún santo. Irving ha inmortalizado el lugar, y al hacerlo, ha hecho más por él que cualquier cosa que pudiera hacer por sí sola. Si no hubiera vivido, Granada tendría muchos menos visitantes. No vi nada sobre el lugar más interesante que las habitaciones en las que el autor de los Cuentos de la Alhambra soñó durante año y medio con escribirlos.”*²⁷⁶

mountains and valleys; and, above all, see the monuments of Moorish elegance and grandeur in the Mosque of Cordova, the Alcazar of Seville, and the Alhambra at Grenada.' I then made a pilgrim's vow, at some day to see the mountains, fortresses, castles, gardens, palaces and homes, to which the genius of Irving has added an enchantment, which the Moorish architect, the Arab story-teller, the Spanish poet and the monastic historian did not and could not bestow [...] COX, S.S. Search for winter sunbeams in the Riviera, Corsica, Algiers and Spain. New York: Appleton & Company, 1870.p.289

²⁷⁵ En el original: *Most undoubtedly, one great, if not the principal, charm of the Alhambra is the poetic associations connected with it. As for myself, I should never have visited it but for Florian and Chateaubriand, and visiting it, should never have comprehended it, but for Irving. He is the second founder of the Alhambra, and has done only less for it than the Moor.[...] MARCH, C.W. Sketches and adventures in Madeira, Portugal and Andalusias of Spain. New York: Harper & Brothers, 1850. p.363*

²⁷⁶ En el original: *The Alhambra is all that, in the eyes of travelers, gives Granada any prominence over a dozen Spanish towns; and Washington Irving has done more to raise the Alhambra to a high place among the ancient Moorish palaces of Spain than did its architects and painters. It is a fine specimen of the Moorish castles and palaces, but not finer nor in such good preservation as the Alcazar at Seville. But this sweetest of American writers has thrown such a charm about the place that his countrymen go to it as the devout Christian makes a pilgrimage to the shrine of some saint. Irving has immortalized the place, and in doing so has done more for it than it alone could do for him. If he had not lived, Granada would have but few visitors. I saw nothing about the place more interesting than the rooms where the*

Quien recorre la Alhambra, asume como propia la obra del escritor norteamericano, acogiéndose al encantamiento novelesco que el texto desprende, arraigando en el imaginario de artistas y turistas, el cual se puebla de las extrañas y mágicas leyendas que recorren jardines y pasillos. Apropiándose de este paisaje inmaterial, los viajeros rinden pleitesía al astrólogo árabe, al soldado encantado, a Boabdil y los Abencerrajes, suspiran por el trágico destino de la cautiva Zoraida. Con franqueza creativa se confiesan románticos, elevando a lo memorable el ejercicio de dicho romanticismo, describiendo de manera afectuosa, y no por ello menos cierta, los encantos de cada una de las salas.

Las variaciones que presentan las descripciones de los espacios que componen la Alhambra no está sujeta a la nacionalidad o el género del autor, aunque la cronología parece ser determinante en la propia naturaleza del texto, siendo las obras de mediados de 1830 hasta casi finales de 1860 las que presentan mayor profusión y atención al detalle en sus descripciones.

Para realizar una comparativa con las imágenes anteriormente seleccionadas, se han escogido los textos de estos mismos 77 viajeros, con la intención de establecer un análisis de las zonas con mayor índice de aceptación. Al considerar el nivel de atracción que las diferentes partes producían, se han tenido en cuenta parámetros como la longitud y detalle de las descripciones, el afecto con que estas se hacían, o el número de veces que aparecían citadas. Dado que el nivel afectivo que desprenden los textos es un parámetro relativamente subjetivo y su cuantificación es, por lo tanto, difícil, se ha optado por considerar el número de veces que las salas o zonas de la Alhambra son citadas, más allá del puro nombramiento, contabilizándolas cuando se encuentren dentro de un contexto descriptivo de mayor o menor longitud²⁷⁷.

Atendiendo a la Figura.- 39, podemos ver las diferencias existentes entre texto e imágenes. El Patio de los Leones, la Sala de Dos Hermanas, la Sala de los Abencerrajes y la de los Embajadores aparecen descritas en el

author of the Legends of the Alhambra dreamed away a half year in writing them. SWIFT, J.F. Opus cit. p. 97.

²⁷⁷ La longitud de las descripciones es variable, y depende, casi exclusivamente, del estilo del narrador. Algunos autores pueden extenderse durante capítulos sobre la mera observación de un arco, mientras que otros, con un estilo cuasi castrense, pueden narrar el viaje por una provincia en un solo capítulo. Así, se ha considerado la longitud e importancia de las descripciones en relación con el estilo de cada autor.

100% de los diarios analizados (77 en total) A su vez, como muestra el gráfico, se sitúan entre las partes de la Alhambra más representadas, con valores de 38, 11, 7 y 17 veces respectivamente. A continuación encontramos las vistas desde el palacio nazarí o desde el barrio del Albaicín, que generaron 70 menciones, frente a 42 representaciones. Si recordamos la Figura.- 33, las vistas de la Alhambra se situaban como el tema que ocupaba mayor número de ilustraciones. El Patio de los Arrayanes, por su parte, muestra 65 menciones frente a 15 imágenes, mientras que la Puerta del Vino posee 38 referencias frente a 4 grabados. La Sala de la Barca obtiene un índice bastante desproporcionado entre ambos, con 43 descripciones y tan sólo 1 representación, caso similar al del Palacio de Carlos V, con un ratio de 34 referencias frente a 1 solo grabado. La Torre de los 7 Suelos y el Peinador de la Reina, con 30 y 32 descripciones fueron representadas en 4 y 7 ocasiones. El Generalife y la Puerta de la Justicia son aquellas partes que guardan una mayor proporción entre los dos ítems, siendo citadas 31 y 27 veces y representadas 19 y 23 veces respectivamente. Así la Puerta de la Justicia se convierte en la excepción respecto a los espacios más citados, pues pese a que la diferencia es hasta 48 veces menor, la proporción que mantienen con respecto a su nivel de plasmación es excepcional. A continuación encontramos un grupo (Daraja, Sala de los Reyes, Torre de la Cautiva, Torres Bermejas, Baños, Puerta de las Granadas y Menxuar) cuyas referencias están entre 23 y 11, mientras que sus grabados oscilan entre 7 y 1. El último grupo está compuesto en su mayoría por torres y murallas, y sus cifras giran entre 9 y 2 referencias y 6 y 1 representaciones.

En general, se corrobora la idea de que aquellas partes más descritas en la Alhambra eran las más representadas, y por tanto, las que más influencia pudieron tener, posteriormente, en la extracción de modelos. En el primer grupo, que abarca, siguiendo la Figura.- 39, desde el Patio de los Leones hasta el Patio de los Arrayanes, se encuentra la Sala de Dos Hermanas, considerada por Owen Jones como la *“introducción más apropiada para el examen de la arquitectura de los moros”* y que será empleada, como veremos más adelante, como colofón para la fachada del *Alhambra Court*. Dos Hermanas parecía capturar la atención de la mayoría de los visitantes, convirtiéndose en una suerte de esencia de la propia Alhambra. El Patio de los Leones, será empleado en el *Alhambra Court* como pieza central de esta construcción, combinándose

con el techo de la Sala de los Abencerrajes, zona que como podemos observar, también pertenece a este primer grupo.

En *Sunny Spain: its people and places with glimpses of its history*, de Olive Patch (1884) encontramos un pasaje con la descripción de las partes del palacio que hemos citado con anterioridad. Las descripciones y referencias a la Alhambra son tan variadas como sus viajeros y tan amplias como el punto en el tiempo en el que se escribieron. Existían muchas posibilidades a la hora de seleccionar un texto representativo, y aunque existen autores de reconocido prestigio como Richard Ford, Charles Rochfort Scott o William Clark, hemos optado por escoger este texto de Patch, quien si bien no es desconocida, no ha alcanzado toda la difusión que, a nuestro juicio debiera. La siguiente descripción condensa la experiencia e impresiones de la mayoría de los viajeros sobre las salas más populares.

“El primer lugar al que el visitante entra es el Patio de los Arrayanes, llamado así debido a los arrayanes que crecen a los lados. Se le llama también el Patio de la Alberca, por el estanque lleno de carpas que está en el centro, y Patio de la Bendición. Se supone fue el lugar de baño de las mujeres de los Califas. A partir de este patio una sala comunica con la Sala de los Embajadores, la más grande de la Alhambra, que ocupa la totalidad de la Torre de Comares y a través de la cual el visitante pasa al Patio de los Leones, la Sala de los Abencerrajes, la de Dos Hermanas, el Vestidor de la Sultana, el Tocador de la Reina, y la Sala de los Baños.

Todo esto no son más que nombres, sin embargo, su peculiaridad es que casi todos tienen una leyenda romántica o una historia asociada. Los conocedores de Washington Irving están familiarizados con estas leyendas, este gran escritor ha hecho más que nadie para restaurar la realidad y la vida de la más encantadora de las residencias reales. Así nos enteramos de que la Sala de los Embajadores fue la gran sala de recepción de los monarcas musulmanes, el trono estaba colocado frente a la entrada. Se trata de una gran sala cuadrada, con la más delicada decoración de lacería en las paredes, iluminada con nueve ventanas que ofrecen la vista más hermosa de la región circundante. Se dice que de pie en una de estas ventanas Carlos V, pensando en el antiguo propietario del palacio, exclamó: "¡Infeliz es el hombre que ha perdido todo esto!"

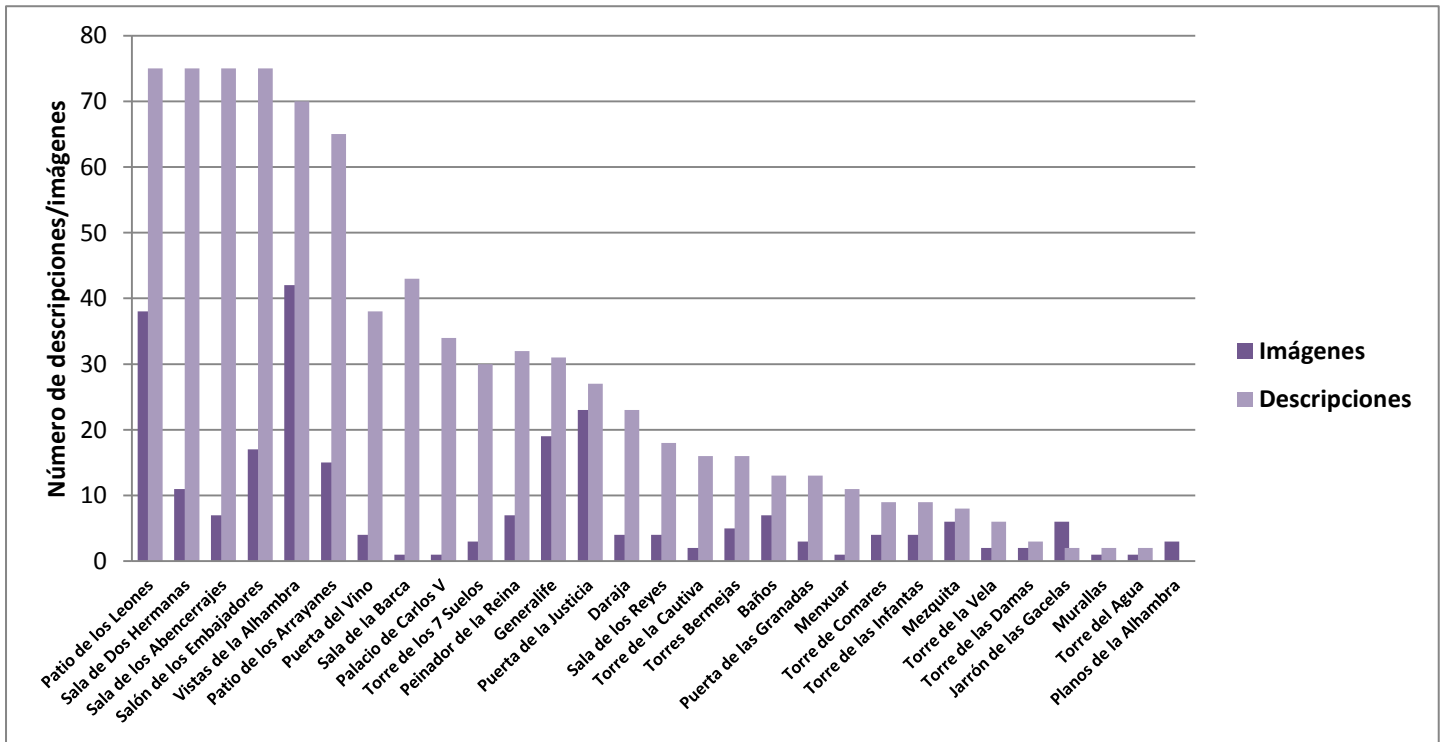


Figura 39.- Comparativa entre las partes más representadas y las partes más descritas de la Alhambra y el Generalife.

La Torre de Comares, además de contener esta Sala de los Embajadores, es una gran torre cuadrada de más de doscientos metros de altura desde la que se aprecia una espléndida vista de la región circundante. La torre se encuentra justo encima de un barranco profundo y estrecho a través del cual fluye el Darro, un río que en los viejos tiempos era famoso por contener oro. La Sala de los Abencerrajes se llama así porque se cree que Boabdil, el último rey de Granada, masacró a traición a una poderosa facción de sus enemigos, los Abencerrajes. Le habían desagradado, ayudando a su madrastra, una señora muy hermosa llamada Zoraya (que en árabe significa La Estrella de la Mañana), ayudando a los hijos de ésta a conspirar en contra de él antes de que se convirtiera en rey. Sin rastro aparente de venganza, y bajo la pretensión de reconciliación, les invitó a su palacio, uno por uno, y les cortó la cabeza. Sus súbditos se sintieron tan indignados con su conducta que perdieron la fe, y cuando finalmente Boabdil fue vencido por los cristianos, creían que sus desgracias eran un castigo por su crueldad. Una leyenda morisca que da una visión completa de la historia ha sido traducida por Lord Byron del árabe.

La Sala de las Dos Hermanas se llama así, no como estamos dispuestos a imaginar porque dos princesas hermanas vivían aquí, sino debido a que contiene como parte del pavimento dos losas de mármol blanco muy hermosas, exactamente iguales en color y en tamaño y sin defecto o mancha. Es creencia popular que estas piedras contienen el secreto de un inmenso tesoro que está escondido en algún lugar entre las montañas. Fue colocado allí, se cree, por un gran mago, que llevó a la dama que amaba a un lugar apartado, donde a través de su poder mágico, y superando los estragos del tiempo, todavía disfruta de su compañía, sin más preocupación. La única pista que ha dejado de su retiro se encuentra en una línea recta trazada desde el centro de cada una de las piedras individuales en la dirección que llevaría hasta la puerta de su palacio. Es quizás necesario señalar que esta historia no es universalmente aceptada como cierta.

El Patio de los Leones está frente de la Sala de los Abencerrajes. Es considerado por muchos la parte más hermosa del palacio. Su forma es oblonga, el doble de largo que de ancho y está rodeado por una galería baja apoyada en 124 columnas de mármol blanco. Estas columnas se colocan de manera irregular, pero la forma general del conjunto es muy elegante y graciosa. En medio del patio se encuentra la famosa Fuente de los Leones, que consiste en un tazón de alabastro que descansa sobre doce leones de mármol blanco. Leones se les llama por cortesía, pero que en realidad no se parecen a ningún animal en absoluto. Se hicieron así a propósito, diferenciados de cualquier animal, la razón de ello es que los moros tenían prohibido por su religión el reproducir la imagen de cualquier cosa en el cielo o en la tierra. Esta regla es obedecida estrictamente, hasta la fecha los artistas y otras personas que visitan los países musulmanes encuentra gran dificultad para persuadir a las personas para que

*sirvan de modelos para la pintura o la escultura, aunque la prohibición no se respeta ya tanto como antes. Por lo tanto se deduce que la figura humana nunca se ve en la decoración de estilo morisco. Sea como fuere, los leones, esculpidos o no con exactitud, responden a la finalidad de ser un símbolo de fuerza. Cuando la fuente se encontraba en buen estado el agua salía por ella, caía en la taza alabastro y pasaba a través de las bocas de los leones. Alrededor del borde hay una inscripción en árabe.”*²⁷⁸

²⁷⁸ En el original: The first room into which the visitor enters is the Court of the Myrtles, from the myrtles which grow along its sides. It is called also the Court of the Pond, from the pond full of gold fish which is in the centre; and the Court of the Blessing. This is supposed to have been the bathing-place of the wives of the Caliphs. From this court a saloon communicates with the Hall of the Ambassadors, the largest in the Alhambra, which occupies the whole of the Tower of Comares and the visitor goes on to the Court of the Lions, the Hall of the Abencerrages, the Hall of the Two Sisters, the Boudoir of the Sultana, the Queen's Boudoir, and the Sala de los Banos. All these are but names, yet their peculiarity is that with almost all some romantic legend or pretty story is associated. Headers of Washington Irving are acquainted with these legends, for this great writer has done more than any one to restore the reality and life to this most charming of royal residences. Thus we learn that the Hall of the Ambassadors was the great reception-room of the Moslem monarchs, the throne being placed opposite the entrance. It is a large square room, with most delicate lace-work decoration on the walls, and lighted with nine windows which command a most lovely view of the surrounding country. It is said that standing at one of these windows Charles V., thinking of the former owner of the palace, exclaimed, "Unhappy is the man who has lost all this!" The Tower of Comares, by the way, which contains this Hall of the Ambassadors, is a large square tower, more than two hundred feet high, by mounting which a most splendid view of the surrounding country can be enjoyed. The Tower stands just above the deep and narrow glen through which flows the Darro, a stream celebrated in old times for containing gold. The Hall of the Abencerrages is thus named because it is believed that Boabdil, the last king of Granada, treacherously massacred a powerful faction of his enemies here the Abencerrages. They had displeased him by assisting his step-mother, a very beautiful lady called Zoraya (which in Arabic signifies The Star of the Morning), in defending her children against him before he became king. Out of revenge, and under pretence of becoming reconciled to them, he invited them to his palace, had them brought in one by one, and cut off their heads. His subjects were so indignant with his conduct that they lost heart, and when eventually Boabdil was conquered by the Christians, they believed that his misfortunes were a punishment for his cruelty. A Moorish legend giving a full account of the story was translated by Lord Byron from the Arabic. The Hall of the Two Sisters is thus named, not as we are disposed to imagine because two sister princesses dwelt here, but because it contains as part of the pavement two very beautiful white marble slabs exactly alike in colour and in size, and without flaw or stain. Credulous folk believe that these stones preserve the secret of an immense treasure which is hidden somewhere amongst the mountains. It was placed there, it is declared, by a powerful enchanter, who carried off the lady he loved to a lonely spot, where, through his magic power overcoming the ravages of time, he still enjoys her society, caring for nought beside. The only clue which he has left to his retreat is to be found in the fact that a straight line drawn from the centre of each of the twin stones in the right direction would lead to the portal of his palace. It is perhaps needless to remark that this story is not universally accepted as true. The Court of Lions is opposite the Hall of the Abencerrages. It is by many considered the most beautiful part of the palace. It is oblong in shape, being about twice as long as it is broad, and is surrounded by a low gallery supported on 124 white marble columns. These columns are irregularly placed, but the general form of the whole is very elegant and graceful. In the middle of the court is the celebrated Fountain of Lions, which consists of an alabaster basin resting on twelve white marble lions. Lions they are called by courtesy, but they do not really resemble any animal at all. They have been purposely made unlike any animal, the reason of this being that the Moors were forbidden by their religion to reproduce the likeness of anything in heaven or earth. So rigidly is this rule obeyed, that to this day artists and others who visit Moslem countries find the greatest difficulty in persuading the people to sit as models for paintings or sculpture, although the prohibition is not nearly so much respected as it once was. Thus it follows that the human figure is never seen in Moorish decorations.

Es llamativo el caso del el Palacio de Carlos V, que sin apenas representación gráfica, 1 sólo grabado, recibe 34 descripciones, si bien éstas, podrían ser tachadas, en su mayoría de críticas despiadadas hacia la edificación renacentista. Bajo la prerrogativa de un pasado árabe ideal, a través del cual muchos de los viajeros observaban lo que les rodeaba, el Palacio de Carlos V simbolizaba todo aquello que había destruido el episodio áulico que constituida la base de su ensoñación.

Mención especial merece el Generalife, que con su paridad entre descripciones y representaciones, se convierte en la excepción de la tónica general, aquella que nos indica que el elemento más descrito es también el más representado. Las estampas del Generalife pertenecen a dos categorías, las vistas del Generalife (desde diferentes puntos) y los jardines²⁷⁹. Es en esta última categoría donde se despliegan la mayor parte de los pasajes, ya que los visitantes asociaban éstas áreas con el esplendor del edén árabe, el harén y las Mil y Una Noches. Los textos, por regla general, no son especialmente extensos o retóricos, el viajero parecía haber agotado (o reservado) toda su energía en describir la Alhambra, y una vez en el Generalife, simplemente su pluma parece reposar.

“A veces te encuentras con una fuente que todavía fluye como lo hizo cuando los cuentos de las Mil y Una Noches se contaban junto a ellas, y a veces se encuentran las

Whether, however, the lions are accurately sculptured or not they answer their purpose and serve as emblems of strength. When the fountain was in good order a mass of water was thrown up by it, and this fell into the alabaster basin and passed through the mouths of the lions. Around the edge of the basin is an Arabic inscription. PATCH, O. Sunny Spain: its people and places with glimpses of its history. London: Casell & Co., 1884. p. 85.

²⁷⁹ Sobre los jardines de la Alhambra y el Generalife José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel han desarrollado una amplísima obra. Destacaremos: TITO ROJO, J. ; CASARES PORCEL, M. *El Generalife después de la expulsión de los moriscos*. En Nobleza y monarquía: los linajes nobiliarios en el Reino de Granada, Siglos XV-XIX : el linaje Granada Venegas, Marqueses de Campotéjar : Actas del Simposio celebrado en Huéscar del 16 al 18 de septiembre de 2010 / coord. por José Antonio García Luján, 2010, p. 429-453. TITO ROJO, J. CASARES POCEL, M. *La bailarina del Generalife y las topiarias arquitectónicas de ciprés en los jardines granadinos del siglo XIX*. En Cuadernos de La Alhambra, Nº 35, 1999 , p. 57-92. CASARES PORCEL, M. ; CRUCES BLANCO, E. ; TITO ROJO, J. *El Jardín del Patio de la Acequia del Generalife. Su evolución en la documentación escrita y gráfica* . En Cuadernos de La Alhambra, ISSN 0590-1987, Nº 39, 2003 , p. 63-86. TITO ROJO, J. ; CASARES PORCEL, M. *Las tipologías de los jardines de la Alhambra en el siglo XIX, a la luz de la fotografía*. Cuadernos de La Alhambra, Nº 44, 2009 , p. 85-114. TITO ROJO, J. *Jardín y paisaje urbano en los barrios históricos de Granada y La Alhambra*. En Paisaje y patrimonio / coord. por Javier Maderuelo, 2010, p. 241-274. TITO ROJO, J. *Permanencia y cambio en los jardines de la Granada morisca (1492-1571) los cármenes y el paisaje urbano*. En Jardín y naturaleza en el siglo XVI: Felipe II, el rey íntimo : Aranjuez, 1998, 1998, p. 421-446. TITO ROJO, J. *Jardín y naturaleza en al-Andalus*. En Paisaje y naturaleza en al-Andalus / coord. por Fátima Rodán Castro, 2004, p. 291-312.

*aguas que brotaron de sus acueductos, burbujeantes sobre las ruinas de los palacios o en cascadas desde la cima de las desmoronadas fortificaciones. Las aves volaban por todas partes regocijándose por el regreso de los días, en los bosques y jardines de la Alhambra, tan alegremente como si aún fuera el lugar elegido para lujo de Arabia, y en los conventos de la ciudad y sus alrededores estaban sonando maitines.”*²⁸⁰

*“Pero el verdadero encanto del Generalife consiste en sus maravillosos jardines, con sus piscinas transparentes y goteantes fuentes, que sugieren refrescante frescura durante los calores del intenso verano, y por encima de todo "cette senteur flottante restee cultivable dans justa", como el anciano Dumas tan acertadamente lo expresó.”*²⁸¹

El Patio de la Acequia, el Patio del Ciprés, el de la Sultana y especialmente los Jardines Altos y la Escalera del Agua eran las zonas más apreciadas. Una de las características que más emoción despertaba en el viajero era la cualidad laberíntica del recinto, no un laberinto físico, sino uno virtual, perceptivo. Jardines y surtidores se arremolinaban en un entorno, de por sí idílico, a los que se les sumaban una serie de construcciones de prodigiosas formas, con ornamentos oníricos, que provocaban la perplejidad en el visitante. No era, por el contrario, una sensación de ofuscación, como la que los autores sentían al entrar en la mezquita cordobesa, sino una desubicación temporal. Parte de esta naturaleza se debe a la dualidad perceptiva que, prácticamente a lo largo del siglo XIX, poseen tanto la Alhambra como el Generalife; a medio camino entre la realidad onírica y la ruina, entre palacio fantástico y arqueología palpable, el estado de la Alhambra va cambiando con el tiempo, pues las autoridades españolas comenzaron a ser conscientes de la necesidad de salvaguardar el monumento. El palacio cambiaba, mejoraba, renacía, y con estos cambios la opinión de los viajeros sobre él variaba.

²⁸⁰ En el original: *Sometimes you meet with a fountain that still flows as it did when tales of Arabian nights were told on its borders, and sometimes you find the waters burst from their aqueducts and bubbling over the ruins of the palaces or pouring in cascades from the summit of the crumbling fortifications. The birds were everywhere rejoicing at the return of day, in the groves and gardens of the Alhambra, as gayly as if it were still the chosen seat of Arabian luxury; and the convents in the city and its environs were just ringing their matins.* TICKNOR, G. *Life, letters and journal, 1791-1870.* Boston: Osgood & Co., 1877.p.230.

²⁸¹ En el original: *But the real charm of the Generalife consists in its delightful gardens, with their transparent pools and trickling fountains, so suggestive of refreshing coolness during intense summer heats, and over and above all " cette senteur Arable restee flottante dans fair" as the elder Dumas has so aptly expressed it.* McCLINTOCK, F.R. *Holidays in Spain being some account of two tours in that country in the autumns of 1880 and 1881.* London: v, 1882. p. 80.

Si analizamos la restauración del monumento a través de los diarios de viaje, pronto estableceremos una cronología acertada del proceso, ya que la mayoría de los visitantes dejaban algún comentario sobre el estado de abandono del palacio nazarí a comienzo de siglo, los primeros intentos de conservación²⁸² a inicios de los años treinta, la notable mejoría que se aprecia en la década de los cuarenta, y como a partir de la segunda mitad del siglo, la familia Contreras, *rediseñó* algunos espacios para que encajaran mejor con la idea de palacio encantado. Quizás entre las más conocidas y llamativas, fuera la construcción de una cúpula sobre los Patio de los Leones, así como aumento de la fuente que le da nombre con un platillo.

Uno de los primeros viajeros en observar estos cambios fue Charles Rochfort Scott, quien visitó nuestro país en nueve ocasiones entre 1822 y 1833.

“Yo aquí debería observar que, en la época de la cual escribo, AD 1822, la Alhambra, al igual que todo lo demás en la España de aquel momento, estaba en un estado de deplorable de deterioro. Aún no se habían tomado medidas para reparar los daños causados por los franceses en la evacuación de las fortalezas diez años antes. [...] Han sido tan bien y minuciosamente descrita en la obra de Murphy sobre las antigüedades árabes de España, que limitaré mis observaciones sobre el Palacio Real al

²⁸² Sobre la conservación y restauración de la Alhambra existe una vastísima bibliografía. Citaremos a: LÓPEZ GUZMÁN, R. Alhambra y mudejarismo: Consideraciones sobre las intervenciones artísticas en los palacios nazaríes durante el siglo XVI. En *Pensa la Alhambra*. Granada: Antropos, 2001.p.89-97. VILCHEZ VILCHEZ, C. La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás(obras de restauración y conservación 1923-1936) Granada: Comares, 1988, GARCIA ALZACAR, S. La huella romántica en la restauración monumental decimonónica en España. En *Anales de historia del arte*, Nº Extra 1, 2011 p. 197-210. BARRIOS ROZÚA, J.M. Una polémica en torno a los criterios para restaurar la Alhambra Salvador Amador frente a Narciso Pascual y Colomer (1846-1849) En *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, Nº 180, 2009 , p. 42-70. PANADERO PEROPADRE, N. La restauración de la Alhambra y la Corona (1830-1846) En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Nº 106, 2010 , p. 199-226. RUBIO DOMENE, R. F. La Sala de las Camas del Baño Real de Comares de la Alhambra. Datos tras su restauración. En *Cuadernos de La Alhambra*, Nº 43, 2008 , p. 153-172. VILCHEZ VILCHEZ, C. Las actuaciones arqueológicas y arquitectónicas conservadas en la Alhambra en la etapa de Leopoldo Torres Balbás, (1923-1936). Granada: Universidad de Granada, 1988. VILAFRANCA JIMENEZ, M.M.; FERNANDEZ-BACA CASARES, R. (coord.)Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife;Sevilla : Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2013. BARRIOS ROZÚA, J.M. La Alhambra de Granada y los difíciles comienzos de la restauración arquitectónica (1814-1840) En *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Nº 106-107, 2008 , p. 131-158. MERINO DE COS, R. José de Hermosilla y Sandoval y su propuesta de restauración de La Alhambra. EN *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Santiago de Compostela, 26-29 octubre de 2011 / coord. por Santiago Huerta Fernández, Vol. 2, 2011, p. 897-906.

estado en el que me lo encontré en el período de mi última visita, en el otoño de 1833.”

283

El estado de la Alhambra a comienzos de siglo, era sin duda ruinoso, debido al sitio francés, y a la *ocupación* de ciertos viajeros, que como Henry Inglis apuntaba: “*Muchos insensatos han arrancado grecas de las paredes, en diferentes partes de la Alhambra*”²⁸⁴. Este tipo de rapiña, que con tanto acierto reprodujera Doré en su grabado *Ladrones de Azulejos*, fue advertido por Washington Irving, como anota Henry Day en su diario.

*“El palacio de verano está en pie. Pero durante siglos fue descuidado y saqueado, fue un refugio de ovejas y cabras, y un lugar de reunión para los vagabundos. El Sr. Irving llamó la atención del mundo civilizado sobre este vandalismo, y despertó al Gobierno español para salvar lo que quedaba de este monumento del gusto, la riqueza y el lujo de la que fue una vez gran nación. Ahora el Gobierno tiene un funcionario aquí, el señor Contreras, quien con gran gusto se dedica a la recuperación de los edificios, lentamente, a su estado anterior. Está haciendo una fortuna privada de la venta de los modelos.”*²⁸⁵

La figura de Rafael Contreras (1826-1890), como podemos comprobar, aparece unida a la restauración²⁸⁶, y es citada constantemente por los diferentes autores. Su prestigio aumentó considerablemente, no sólo entre los

²⁸³ En el original: *I should here observe that, at the period of which I write, A.D. 1822, the Alhambra, like everything else in Spain at that epoch, was in a deplorable state of dilapidation. No steps had yet been taken to repair the damage done by the French on evacuating the fortress ten years previously [...] These have been so well and minutely described in Murphy's work on the Moorish antiquities of Spain, that I shall confine my observations on the Royal Palace to the state in which I found it at the period of my last visit, in the autumn of 1833.* SCOTT, C.R. Opus cit. p. 239.

²⁸⁴ En el original: *Many foolish persons have torn away pieces of the fretwork from the walls, in different parts of the Alhambra.* INGLIS, H.D. Opus cit. p. 218.

²⁸⁵ En el original: *The summer palace is left standing. But for centuries it was neglected and pillaged by every one, made a pen for sheep and goats, and a rendezvous for vagrants. Mr. Irving called the attention of the civilized world to this vandalism, and awakened the Spanish Government to save what was left of this monument of the taste, wealth and luxury of a once great nation. Now the Government have an agent here, Señor Contreras, who with great taste is engaged in slowly restoring the buildings to their former state. He is also making a private fortune by the sale of models.* DAY, H. Opus cit. p. 132.

²⁸⁶ Sobre las restauraciones de la Alhambra consultar: RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M.; BERMÚDEZ LÓPEZ, J.; GÓMEZ ROMÁN, A.M. La Fuente de los Leones en la Alhambra como símbolo de poder. Cuadernos de La Alhambra, Nº 28, 1992, págs. 167-198. RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. La Alhambra arqueológica (1847-1907) el origen de un modelo anticuario. La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España, 1997, p. 341-350. RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. La restauración monumental de la Alhambra: de Real Sitio a monumento nacional (1827-1907). Granada: Universidad, 1998. RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. La Alhambra restaurada. En AA.VV. Luz sobre papel: la imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent. Madrid: Tf, 2007, p. 83-98. RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M. La protección institucional de las «antigüedades árabes» en Granada. En AA.VV. El patrimonio arqueológico en España en el siglo XIX. El impacto de las desamortizaciones. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, p. 290-307.

círculos científicos, tal y como apunta Samuel Parson Scott, sino entre los propios viajeros-turistas, ya que, como dejó constancia Carolina Pemberton en su diario, el taller de Contreras disponía de copias de ciertas partes de la Alhambra que los viajeros podían llevarse a casa a modo de souvenir. Pemberton señala también, como fue Contreras quien realizó los estucos para el Crystal Palace (de cuya importancia y popularidad hablaremos más adelante), lo que no hizo sino acrecentar su fama en el mundo anglosajón.

*“La Alhambra está ahora, y lo ha estado durante treinta y tres años, bajo el cuidado de Don Rafael Contreras, uno de los orientalistas más doctos de Europa. Aunque obstaculizado por la parsimonia del gobierno español, que mira con indiferencia desdeñosa los exquisitos monumentos de un pueblo vencido, él ha hecho mucho por la conservación del palacio, sustituyendo muchos de los estucos, que se habían caído en pedazos, y protegiendo los otros que, sin sus esfuerzos, hacía tiempo que habrían sido destruidos”.*²⁸⁷

*“Un artista llamado Coutreras [sic] ha sido el encargado de su restauración, que se cree se completará en unos doce años. El Señor Coutreras [sic] posee un estudio que bien vale la pena visitar, con bloques de la obra morisca, copias exactas, en miniatura, de varias partes del palacio de la Alhambra, tanto lisos y como en color. Su tamaño varía de ocho a veinte centímetros, y con precio de diez hasta cuarenta dólares. Trajimos uno o dos de ellos a Inglaterra, pensando que se verían bien insertados en la pared, pero la dificultad estriba en encontrar un sitio apropiado. Coutreras [sic] ha sido reclamado por el emperador de Rusia para supervisar la construcción de un palacio en San Petersburgo similar a la Alhambra. Él fue quien ejecutó los estucos enviados a Inglaterra, para erigir en el Crystal Palace algunas partes de este palacio.”*²⁸⁸

A lo largo de los textos expuestos hemos podido percibir la atención al

²⁸⁷ En el original: *The Alhambra is now, and has been for thirty-three years, under the care of Don Rafael Contreras, one of the most learned Orientalists in Europe. Although hampered by the parsimony of the Spanish government, which regards with contemptuous indifference these exquisite monuments of a vanquished people, he has done much for the preservation of the palace, by replacing many of the stuccoes, which had fallen to pieces, and by protecting the others which, but for his efforts, had long since been destroyed.* SCOTT, S. P. Opus cit. 95.

²⁸⁸ En el original: *An artist named Coutreras has been entrusted with its restoration; it is thought that in about twelve years it will be completed. Señor Coutreras has a studio which was well worth visiting; he has blocks of the Moorish work, exact copies, in miniature, of various parts of the Alhambra Palace, both plain and coloured. They vary in size from eight to twenty inches, and in price from ten to forty dollars. We brought one or two of them to England, thinking they would look well inserted in a wall, but the difficulty is to find a fitting site. Coutreras has been commanded by the Emperor of Russia to superintend the erection of a palace at St. Petersburg similar to the Alhambra Palace. He it was who executed the stucco-work sent to England, and erected in the Crystal Palace as a model of some portions of this palace.* PEMBERTON, C.H. A winter tour in Spain. London: Tinsley Brothers, 1868.p.212.

detalle, al color o a la percepción que de las diferentes salas tenían los viajeros, han llegado hasta nosotros mediante variadas coloraturas expresivas, descripciones, anécdotas o impresiones. Pero todas ellas tienen una fuente común, un origen, y esa es la figura de Owen Jones (1806-1874). Como veremos a continuación, la visión que Owen Jones proyectará sobre la Alhambra impregnará los diarios de viaje, salpicando y transformando las tradicionales lecturas historicistas, que hasta su llegada se habían realizado del palacio nazarí. Owen Jones y Washington Irving se convertirán en dos fantasmas, cuyas alargadas sombras cubrían, y aún cubren, patios y miradores.

Hasta la llegada de Jones, la imagen de la Alhambra variará, como hemos visto en los diarios de principios de siglo, entre la idea de un espacio irreal, que parece consolidarse y desvanecerse ante los ojos del visitante, pasando a ser descrito como una ruina desprovista de encanto, hasta los primeros indicios de un espacio al que comienza a buscársele un lugar y tiempo dentro de la Historia. Es en estos primeros y tímidos intentos historicistas cuando el trabajo de Jones irrumpe, ayudando a sentar las bases de una cronología dentro del arte islámico, que hasta el momento estaba habitada por una amalgama de periodos, fases y estilos sin diferenciación alguna (términos como *turkish*, *arabian*, *moresque* e incluso *indian* eran empleados casi indistintamente para describir diferentes elementos nazaríes). Del estudio que Jones realizó a lo largo de sus diferentes viajes, surgirá una nueva hipótesis que culminará con la publicación de *The Grammar of Ornament* (1856), donde finalmente se vislumbra la realidad histórica artística de la Alhambra. Se aleja, por tanto, de cualquier tipo de ensoñación poética, enfrentándose al palacio como el resultado de un proceso histórico con un canon estético reconocible y ubicable, dentro en un período cognoscible mediante un método de análisis formal y científico.

El proceso hasta llegar a la creación de este método de análisis comenzó, al igual que el de muchos otros de nuestros protagonistas, con un periplo iniciático que habría de marcar la vida del arquitecto y diseñador. Jones²⁸⁹, nacido en el seno de una familia acomodada, estudio en la escuela

²⁸⁹ La bibliografía sobre Owen Jones y su legado es vastísima, entre las más reseñables: CALATRAVA, J; ROSSER-OWEN, M; THOMAS, A. ; LABRUSSE, R. Owen Jones y la Alhambra [Granada] : Patronato de la

londinense de Chaterhouse, comenzando a continuación su aprendizaje arquitectónico bajo la supervisión de Lewis Vulliamy, uno de los primeros arquitectos británicos en realizar viajes al Próximo Oriente como forma de ampliar sus conocimientos profesionales. Hacia 1830, realiza viajes a París, Roma, Venecia y Milán, y en el año 1832²⁹⁰ comienza un periplo por todo el Mediterráneo Oriental, viaje decisivo y punto de inflexión en su carrera.

Fue en Grecia donde Jones coincidió con Jules Goury (1803-1834), arquitecto francés y estudioso de la policromía originaria de la arquitectura helena, tema de alta relevancia en la época, enfrentado a la revisión nivea que de este arte hizo el neoclasicismo. Fue con esta tendencia revisionista en mente con la que los dos arquitectos dirigen sus pasos hacia Granada en 1834, un viaje que marcaría la trayectoria de Owen Jones de manera definitiva, dado que en él se encuentra el germen de todo su trabajo posterior. Durante seis meses, analizaron, copiaron y realizaron croquis, moldes y elevaciones de la Alhambra, impelidos por la necesidad de recopilar tanta información como pudieran, y, al mismo tiempo, forzados a permanecer en la ciudad debido a un brote de cólera que acabaría con la vida de Goury el verano de ese mismo año.

Tras su vuelta, en diciembre de 1835, Jones publica el opúsculo *In the*

Alhambra y Generalife, 2011 CAMPOS ROMERO, M.A., "La influencia de Owen Jones a través de su tratado "The Grammar of Ornament"; sobre la estética victoriana de mitad del siglo XIX" en *Anales de Arquitectura*, 4, 1992, p. 67-84. COLE, E. *La gramática de la arquitectura*. Madrid: Akal, 2013. FERRY, K. "Owen Jones and the Alhambra Court at The Crystal Palace" en *Revisiting Al-Andalus. Perspectives On the material culture of Islamic Iberia and beyond*. Leiden-Boston: Brill, 2007. CALATRAVA, J. TITO, J. *El Patio Alhambra en el Crystal Palace*. Con estudios introductorios de Juan Calatrava y José Tito. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2010. RAQUEJO, T. *El Palacio Encantado. La Alhambra en el arte británico*. Madrid: Taurus, 1989. DARBY, M. *Owen Jones and the Eastern Ideal*. Reading: University of reading, 1974. HVROL FLORES, C. *Owen Jones*. New York: Rizzoli International Publications, 2006. VAN ZANTEN, D. *The architectural polychromy of the 1830's*. New York: Garland Publishing, 1970. MOSER, S. *Designing antiquity: Owen Jones ancient Egypt and the Crystal Palace*. New Haven: Yale University Press, 2012. BUZARD, J.; CHILDERS, J.W.; GILLOOLY, E. *Victorian prism: refractions of the Crystal Palace*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2007. AUERBACH, J.A. *The Great Exhibition of 1851: A Nation on display*. New Haven: Yale University, 1999. BEAVER, P. *The Crystal Palace: A portrait of Victorian Enterprise*. Chichester: Phillimore & Co., 1993. FERRY, K. "Owen Jones and the Alhambra court at the Crystal Palace". En ANDERSON, G.; ROSSER-OWEN, M. (eds) *Revisiting Al-Andalus: Perspectives on the material culture of Islamic Iberia and Beyond*. Leiden: 2007. p.227-245. FERNANDEZ PUERTAS, A. *The Alhambra, 1. From the ninth century to Yusuf I (1354) plates by Owen Jones, foreword by Godfrey Goodwin*. London: Saki books, 1997.

²⁹⁰ Owen Jones y Jules Goury viajaron a la Alhambra tras conocerse en El Cairo, durante un tour por Oriente Próximo, siguiendo los pasos de los sistemas de decoración primitivos. En un camino inverso al que años después tendrían Roberts y Lewis, quienes, tras su estancia en la Alhambra viajarían hacia Oriente.

influence of Religion upon art, fascículo que porta en su interior el germen de sus teorías sobre el ornamento, el color y la arquitectura. Las reflexiones sobre estos tres pilares son una constante en el trabajo de Jones en los próximos años, muestra de ello es un segundo viaje a Granada, en 1837, con la intención de recopilar y revisar material que cristalizaría en la posterior publicación de *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*.²⁹¹ Esta obra, cuyo carácter dista mucho de lo literario, se basa en tres pilares básicos y diferenciadores, respecto a cualquier otro volumen contemporáneo de intención cientifista. Sobre los dos primeros, el uso del color y la creación de un sistema estético, volveremos más tarde. El tercero de ellos, es el uso de la imagen como mero reflejo de la realidad, evitando modificaciones en las dimensiones de lo representado, como fue el caso del también viajero, James Cavannagh Murphy. Asimismo, Jones elimina cualquier ambientación o personaje secundario, que pudiera interferir en la adecuada observación de las salas y los detalles de los elementos que las componen.

El impacto general que tuvo esta obra fue menor del esperado, aunque si consideramos la lista de suscriptores de la primera edición, no se puede negar la repercusión intelectual de la misma. Junto a miembros de la realeza y la aristocracia²⁹², encontramos una larga lista de arquitectos y diseñadores (Matthew Digby Wyatt, George Moore, W. Burn, I.K Brunel, James Wilde) y algunos de los viajeros que visitaron Granada, antes o después que Jones: George Vivian(1838), Richard Cobden (1846-1847) y Isidore Séverin Justin barón de Taylor (1820/1823/1835-1837).

La teoría engendrada en esta obra tardaría casi veinte años en desarrollarse plenamente, materializándose en las publicaciones de *The Alhambra Court* (1854) y, sobre todo, *The Grammar of Ornament* (1856) donde se expondrán las leyes y principios estéticos universales que Jones consideraba indispensables para la creación de cualquier estructura, ya fuera

²⁹¹ La creación de esta obra, junto al interés por el color, llevo a Owen Jones a la búsqueda de nuevas formas de impresión que reflejaran lo más fielmente su idea original. Esto llevo a Jones y a sus colaboradores a experimentar con la litografía y a introducirse en el apenas conocido campo de la cromolitografía. Sobre este aspecto de la obra de Jones, véase el magnífico artículo: FERRY, K. *Printing the Alhambra: Jones and chromolithography*. En *Architectural History*. 46, 2003. P. 175-188.

²⁹² Una detallada lista de estos suscriptores de puede encontrar en CALATRAVA, J. *Owen Jones: Diseño islámico y arquitectura moderna*. En CALATRAVA, J. ; ROSSER-OWEN, M. ; THOMAS, A. ; LABRUSSE, R. *Owen Jones y la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2011. p.14 y 15.

ornamental o arquitectónica. Como ya se ha comentado, dichos principios se encontraban materializados, en su gran mayoría, en la propia Alhambra, a la que el arquitecto consideraba el paradigma perfecto del arte oriental, y, por tanto, modelo a seguir en los diversos historicismos que llevaban tiempo poblando el imaginario de la *gentry* británica²⁹³. Pese a esta consideración, Jones se oponía fervientemente a la copia directa del modelo, y animaba a un uso expresivo en los nuevos diseños mediante las leyes que de ésta arquitectura se extraían.

Para la creación de estas leyes estéticas, Jones se basó en el análisis de los diferentes estilos históricos²⁹⁴ y sus ornamentos, de los cuales extrapoló 37 principios estructurales y cromáticos²⁹⁵. Dichos principios²⁹⁶ reorientan y

²⁹³ Conjuntamente con la codificación decorativa, Jones realizó varios estudios sobre la importancia de la religión en el desarrollo del arte, entre ellos el ya citado *In the influence of religion upon art*. La conjunción de ambas teorías ayudó a la difusión e influencia de su trabajo entre los viajeros de la plenitud victoriana.

²⁹⁴ Según Jones estos eran: tribus salvajes, egipcio, asirio y persa, griego, pompeyano, romano, bizantino, árabe, turco, moro, indio, hindú, chino, celta, medieval, renacentista, isabelino, e italiano. En JONES, O. *The Grammar of Ornament*. London: Day and son, 1856. p. 15-18.

²⁹⁵ Los principios establecidos por Jones son los siguientes: **Proposition 1:** The Decorative Arts arise from, and should properly be attendant upon, Architecture. **Proposition 2:** Architecture is the material expression of the wants, the faculties, and the sentiments, of the age in which it is created. **Proposition 3:** As Architecture, so all works of the Decorative Arts, should possess fitness, proportion, harmony, the result of all which is repose. **Proposition 4:** True beauty results from that repose which the mind feels when the eye, the intellect, and the affections are satisfied from the absence of any want. **Proposition 5:** Construction should be decorated. Decoration should never be purposely constructed. "That which is beautiful is true; that which is true must be beautiful." **Proposition 6:** Beauty of form is produced by lines growing out one from the other in gradual undulations: there are no excrescencies; nothing could be removed and leave the design equally good or better. **Proposition 7:** The general forms being first cared for, those should be subdivided and ornamented by general lines; the interstices may then be filled in with ornament, which may again be subdivided and riched for closer inspection. **Proposition 8:** All ornament should be based upon a geometrical construction. **Proposition 9:** As in every perfect work of Architecture a true proportion will be found to reign between all the members which compose it, so throughout the Decorative Arts every assemblage of forms should be arranged on certain definite proportions; the whole and each particular member should be a multiple of some simple unit. **Proposition 10:** Harmony of form consists in the proper balancing, and contrast of, the straight, the inclined, and the curved. **Proposition 11:** In surface decoration all lines should flow out of a parent stem. Every ornament, however distant, should be traced to its branch and root. *Oriental practice*. **Proposition 12:** All junctions of curved lines with curved or curved lines with straight should be tangential to each other. *Natural law. Oriental practice in accordance with it*. **Proposition 13:** Flowers or other natural objects should not be used as ornaments, but conventional representations founded upon them sufficiently suggestive to convey the intended image to the mind, without destroying the unity of the object they are employed to decorate. *Universally obeyed in the best periods of art, equally violated when Art declines*. **Proposition 14:** Colour is used to assist in the development of form, and to distinguish objects or parts of objects one from another. **Proposition 15:** Colour is used to assist light and shade, helping the undulations of form by the proper distribution of the several colours. **Proposition 16:** These objects are best attained by the use of the primary colours on small surfaces and in small quantities, balanced and supported by the secondary and tertiary colours on the larger masses.

asientan el debate historicista que se venía produciendo desde los años treinta del siglo XIX y que se extiende, en su máximo apogeo, hasta los años centrales de la centuria. Se redefine así, el papel que la arquitectura histórica debía tener en las construcciones decimonónicas, enfocando dicho debate hacia una perspectiva mucho más formal, evitando las injustificadas fusiones estilísticas que se habían venido realizando, bajo la falsa premisa unificadora de lo

Proposition 17: The primary colours should be used on the upper portions of objects, the secondary and tertiary on the lower. **Proposition 18:** (*Field's Chromatic equivalents.*) The primaries of equal intensities will harmonize or neutralize each other, in the proportions of 3 yellow, 5 red, and 8 blue, -- integrally as 16. The secondaries in the proportions of 8 orange, 13 purple, 11 green, -integrally 32. The tertiaries, citrine (compound of orange and green), 19; russet (orange and purple), 21; olive (green and purple), 24; -integrally as 64. It follows that, -- Each secondary being a compound of two primaries is neutralized by the remaining primary in the same proportions: thus, 8 orange by 8 blue, 11 of green by five of red, 13 purple by 3 yellow. Each tertiary being a binary compound of two secondaries, is neutralized by the remaining secondary: as, 24 of olive by 8 of orange, 21 of russet by 11 of green, 19 of citrine by 13 of purple. **Proposition 19:** When a full colour is contrasted with another of a lower tone, the volume of the latter must be proportionally increased. **Proposition 20:** When a primary tinged with another primary is contrasted with a secondary, the secondary must have a hue of the third primary. **Proposition 21:** In using the primary colours on moulded surfaces, we should place blue, which retires, on the concave surfaces; yellow, which advances, on the convex; and red, the intermediate colour, on the undersides; separating the colours by white on the vertical planes. **Proposition 22:** The various colours should be so blended that the objects colored, when viewed at a distance, should present a neutralized bloom. **Proposition 23:** No composition can ever be perfect in which any one of the three primary colours is wanting, either in its natural state or in combination. **Proposition 24:** When two tones of the same colour are juxtaposed, the light colour will appear lighter, and the dark colour darker. **Proposition 25:** When two different colours are juxtaposed, they receive a double modification; first, as to their tone (the light colour appearing lighter, and the dark colour appearing darker); secondly, as to their hue, each will become tinged with the complementary colour of the other. **Proposition 26:** Colours on white grounds appear darker; on black grounds, lighter. **Proposition 27:** Black grounds suffer when opposed to colours which give a luminous complementary. **Proposition 28:** Colours should never be allowed to impinge upon each other. **Proposition 29:** When ornaments in a colour are on a ground of a contrasting colour, the ornament should be separated from the ground by an edging of lighter colour; as a red flower on a green ground should have an edging of lighter red. **Proposition 30:** When ornaments in a colour are on a gold ground, the ornaments should be separated from the ground by an edging of a darker colour. **Proposition 31:** Gold ornaments on any coloured ground should be outlined with black. **Proposition 32:** Ornaments of any colour may be separated from grounds of any other colour by edgings of white, gold, or black. **Propositions 33:** Ornaments in any colour, or in gold, may be used on white or black grounds, without outline or edging. **Proposition 34:** In "self-tints," tones, or shades of the same colour, a light tint on a dark ground may be used without outline; but a dark ornament on a light ground requires to be outlined with a still darker tint. **Proposition 35:** Imitations, such as the graining of woods, and of the various coloured marbles, allowable only, when the employment of the thing imitated would not have been inconsistent. **Proposition 36:** The principles discoverable in the works of the past belong to us; not so the results. It is taking the end for the means. **Proposition 37:** No improvement can take place in the Art of the present generation until all classes, Artists, Manufacturers, and the Public, are better educated in Art, and the existence of general principles is more fully recognized. En JONES, O. Opus cit. p.5-8. Para una traducción de los principios ver RAQUEJO, T. Opus cit. (1989) p.177 y ss.

²⁹⁶ Uno de los mejores y más detallados análisis realizados en español sobre estos principios y leyes fue realizado por Tonia Raquejo en la ya citada obra *El Palacio Encantado*. RAQUEJO, T. Opus cit. (1989) p. 69-88.

oriental o exótico.

Como comentábamos anteriormente, el alcance de la primera edición de *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* no fue tan extenso como en un principio el autor había esperado, sin embargo, el trabajo realizado por Jones a lo largo de los años, especialmente en su *The Alhambra Court in the Crystal Palace*, y la vasta influencia que *The Grammar of Ornament*, alcanzó, permitió que la concepción del color, y su importancia, fuera asumida de forma casi natural por la población. Sobre la construcción del *Alhambra Court*, hablaremos más adelante, pero es conveniente señalar hasta que punto influyó su creación sobre el viajero. La amplia difusión y popularidad del *Alhambra Court* impulsa a Matilda Betham-Edwards a alentar a los futuros viajeros a llevarla consigo, junto al imprescindible, y a estas alturas del siglo, sacro, *Handbook* de Richard Ford.

“[...] Creo que el único libro útil para todos, excepto para el estudiante que consulta a Gayangos, Pranzas o Owen Jones, es el libro de este último caballero *The Alhambra Court, Crystal Palace*. Por supuesto que todo el mundo lleva su Ford, pero en lo que respecta a la Alhambra, el folleto del Sr. Owen Jones es más explícito y específico, y si se domina, hace que la Alhambra sea siempre familiar y fácil de comprender. Nosotros lo llevamos con nosotros tan cariñosamente como habíamos llevado el libro de Street sobre las catedrales de Burgos y Toledo. [...] Nada puede igualar el gusto y el buen sentido, siempre es un criterio infalible del arte que se muestra en estos dos triunfos de la forma, el color y la conveniencia. El azulejo, que siempre es de patrón agraciado y colores bellamente esmaltados, es fresco, limpio, adecuado para climas cálidos. Trabaja tanto del cerebro como la mano, por dondequiera que exista un buen azulejo, existirá un montón de variedad, tanto en color como diseño. Pero es especialmente en los techos de artesonado mudéjar donde el artista no tiene rival. Aquí su magnífica fantasía se desborda, y los ojos se deslumbran por las maravillosas combinaciones de formas y colores que no tienen contrapartida, salvo en su poesía igualmente intrincada e igualmente rica. Un versículo del Corán es tan florido y armonioso para el oído del sabio árabe como uno de sus diseños para la vista de cualquier artista, no importa cuál sea su nación. Pero la sencillez del plan original es el punto más llamativo a considerar. El árabe era tan completo geómetra como artista, y llevó la geometría a arte de una manera extraordinaria.”²⁹⁷

²⁹⁷ En el original: [...] I think the only book useful to all but the student who goes to Gayangos, Pranzas, and the great work of Owen Jones, is the last-named gentleman's Hand-book to the Alhambra, Crystal Palace. Of course everyone will carry his Ford; but, with regard to the Alhambra, Mr. Owen Jones's

Como hemos visto en el texto de Betham-Edwards, son múltiples los pasajes donde sus autores muestran especial atención a los colores y tonalidades que dominan en las salas, sin por ello renunciar al poderoso sustrato romántico patente en todas las descripciones. Las leyes creadas por Jones han calado entre la población, si bien sólo hemos encontrado un viajero, George Hoskins, quien hace referencia directa a ellas, el resto muestra como los conceptos inherentes a estas leyes han sido asimilados. Así, podemos ver como las nociones expresadas en la ley 18 (sobre las proporciones mediante las que se produce armonía en el colorido) o la ley 21 (sobre las posiciones que los distintos colores deben ocupar) aparecen en diversos párrafos.

*“El patio morisco del Crystal Palace, hermoso como es en sí mismo, no da idea del efecto de estos techos. Intercalados con formas de lacería, en las paredes hay inscripciones árabes, citas del Corán, lemas heráldicos, y escudos de armas. A veces la talla de lacería se alivia con el color, como una cortina de encaje sobre seda azur o carmesí, coloreadas o no, la exquisita armonía de colores y la decoración se encuentran en perfecta simetría.”*²⁹⁸

Junto a estas, quizás sean las leyes 15 (*El color se usa para ayudar a la luz y a la sombra, favoreciendo las ondulaciones de la forma mediante la distribución adecuada de los colores*) y 19, 20 y 21 (*Sobre los contrastes y los equivalentes armoniosos de tonos, sombras y tintas y Sobre las posiciones que los distintos colores deben ocupar*) sean a las que los viajeros hacen referencia

pamphlet is more explicit and exclusive, and, if mastered, makes the Alhambra ever after familiar and easy of comprehension. We carried it about with us as fondly as we had carried Street's book about the cathedrals of Burgos and Toledo. [...]Nothing can equal the taste and good sense, always an infallible criterion of art displayed in both these triumphs of form, colour, and convenience. The tile, which is always of graceful pattern and beautifully enamelled colours, is cool, clean, and exactly the flooring suited for hot climates. Labour both of brain and hand are never spared, for wherever good azulejo work exists, there is sure to be plenty of variety, both as to colour and design. But it is chiefly in the artesonado ceilings that the Moorish artist is unrivalled. Here his gorgeous fancy runs riot, and the eyes are dazzled by the wonderful combinations of form and colour that have no counterpart save in his equally intricate and equally rich poetry. A verse of the Koran is just as florid and harmonious to the ear of the Arab scholar, as one of their designs must be to the eye of any artist, no matter what his nation may be. But the simplicity of the original plan is the most striking point to consider. The Arab was as thorough a geometrician as he was an artist, and brought his geometry to bear upon his art in an extraordinary fashion. BETHAM-EDWARDS, M. Opus cit. p.176.

²⁹⁸ En el original: *The Moorish Court at the Crystal Palace, beautiful as it is in itself, gives no idea of the effect of these ceilings. Interspersed among the point-lace carvings on the walls, are Moorish inscriptions, quotations from the Koran, heraldic mottoes, and coats of arms. Sometimes the point-lace carving is relieved by colour, like a lace curtain over azure silk or crimson; but whether coloured or not, the exquisite harmony of hues and decoration, the perfect symmetry.* EYRE, M. *Over the Pyrenees into Spain.* London: Richard Bentley, 1865. p.300.

con mayor asiduidad. Podemos ver ejemplos de la influencia de la luz sobre los objetos y colores en el texto de James Harrison, mientras que Olive Patch, describe la variedad de colores primarios que reinan sobre la Alhambra.

*“La luz del jardín fue velada por pantallas caladas delicadamente labradas, y el conjunto armoniza perfectamente con los colores de las paredes y el techo translúcido.”*²⁹⁹

*“La maravillosa belleza de la Alhambra que ha hecho el palacio sea famoso en todo el mundo es bastante singular. Los patios en los que se divide son amplios, y están separados por tabiques maravillosamente decorados con lo que se ha llamado "ornamentación de lacería", los colores empleados que son principalmente azul, rojo y amarillo dorado. Hay galerías de luz soportadas por pilares de mármol, suelos de mosaico, cámaras frías, fuentes y pequeños jardines, toda una maravilla para la vista. La decoración de las paredes constituye lo más peculiar del lugar. Es de lo más elaborada y hermosa.”*³⁰⁰

*“La construcción, dice el Sr. Jones, se destaca por la simplicidad. Sobre las columnas, que son de mármol blanco, se construyen pilares de ladrillo, con un techo de la madera que se extiende desde un extremo al otro; las enjutas de los arcos se rellenan con los azulejos colocados en diagonal, a los que se adjuntan los adornos de yeso perforado, dando un aspecto singularmente ligero y elegante a los arcos y al mismo tiempo permite el paso de las corrientes de aire y la distribución de la deliciosa frescura a través de los patios. Ya pocos rastros del color dorado se mantienen, pero el efecto de la coloración azul y blanca es muy agradable. La torre está parcialmente cubierta con frisos. Para los moros las inscripciones deben haber brindado alegría sin fin, siendo conocidas sus citas del Corán, floridas frases sagradas, tienen todo el encanto de los proverbios, algunas son poemas en alabanza a su querida Alhambra y a sus fundadores.”*³⁰¹

²⁹⁹ En el original: *The light from the garden was veiled by daintily wrought open-work blinds, and the whole harmonized perfectly with the colors of the walls and the translucent roof.* HARRISON, J.A. Spain in profile. A summer among the olives and the aloes. Boston: Lothrop & Co., [1881] p. 105.

³⁰⁰ En el original: *The marvellous beauty of the Alhambra which has made the palace celebrated all over the world is quite unique. The courts into which it is divided are spacious, and are separated by partitions wonderfully decorated with what has been called a "lancelike ornamentation" the colours employed being chiefly blue, red, and a golden yellow. There are galleries light in structure supported by marble pillars, mosaic pavements, cool chambers, fountains, and small gardens, all wonderful to behold. The decoration of the walls constitutes the peculiarity of the place, however. This is most elaborate and beautiful.* PATCH, O. Opus cit.p.85

³⁰¹ En el original: *The construction, says Mr. Jones, is remarkable for simplicity. Over the columns, which are of white marble, are built brick piers, with a breast- runner of timber extending from end to end; the spandrels of the arches are filled in with tiles placed diagonally, to which are attached the perforated plaster ornaments, giving a singularly light and elegant appearance to the arches, and at the same time*

Aunque la obra de Jones fue aceptada de forma generalizada, existieron algunas voces discordantes entre sus teorías y la realidad que estos viajeros encontraban en la Alhambra. Quizás, de todas, ellas, sea, de nuevo, la del pintor George Alexander Hoskins (1850), la que de manera pormenorizada analiza y hace referencia directa, como dijimos anteriormente, a las leyes de Owen Jones.

“Los capiteles de las columnas poseían generalmente un fondo rojo, con hojas de color azul y otros adornos en la superficie, y todas las bandas y las inscripciones eran doradas. El señor Jones cree que los fondos eran dorados, y aunque sé que el trabajo que le ha llevado a hacerse erudito de este tema en Atenas, donde se encontró los colores en los templos de allí, y de habernos vuelto a reunir en el Valle del Nilo, sin embargo, no creo que se colorearan estos hermosos fustes de mármol blanco; busqué y encontré rastros de color, y el poema en la Sala de las Dos Hermanas, los llama los bloques de perla, cuya expresión sería aplicable a mármol blanco, pero no a columnas doradas y muchas de las inscripciones muestran que estimaban la blancura y transparencia de mármol. Los frisos de azulejos en las diferentes salas son notables por su belleza, es chocante como estas intrincadas lacerías, se forman, dice el Sr. Jones, mediante las reglas más simples. Si se extrae una serie de líneas equidistantes, y paralelas entre sí, atravesadas por una serie similar en ángulo recto, con el fin de formar cuadrados, los espacios resultantes salen en diagonal, la cual se inserta en cada cuadrado alternativamente, obteniéndose así multitud de combinaciones posibles, una variedad igual resultará dibujando líneas equidistantes en diagonal, partiendo de los espacios en cada cuadrado, en ángulos rectos.

*Parece, dice el Sr. Jones, que éste es el punto de este palacio encantado [Sala de Dos Hermanas] al que los poetas, pintores y arquitectos de aquel tiempo otorgaron la mayor parte de su atención. Todas las variedades de formas y colores que adornan las otras partes del palacio se han mezclado con el efecto más logrado. Sus adornos principales son las inscripciones, que dirigen al ojo del observador con sus bellas formas, ejercitan el intelecto por la dificultad de descifrar sus curiosas y complejas involuciones y recompensan la imaginación cuando se lee la belleza de los sentimientos que expresan, y la música de su composición.”*³⁰²

admitting currents of air, and distributing delicious coolness through the courts. A few traces of the gold only remain, but the effect of the blue and white colouring is very pleasing. The tower is partly covered with mosaic dados. To the Moors the inscriptions must have afforded endless delight, being well-known quotations from their Koran, and trite, flowery, sacred sentences, having to them all the charm of proverbs; while some are poems in praise of their beloved Alhambra and its founders. HOSKINS, G. Opus cit. p.187.

³⁰² En el original: *The capitals of the columns consisted generally of a red ground, with blue leaves, and other ornaments on the surface, and all the bands and inscriptions were in gold. Mr. Jones thinks the*

George Thornbury (1858), en su obra *Life in Spain: Past and Present*, al igual que lo hiciera Hoskins, pone en duda la existencia de los tonos intensos en las policromías que Jones había establecido para el palacio nazari, y como las había aplicado en sus estudios y en la construcción del *Crystal Palace*.

“Pero ¿qué podemos decir sobre el color, ya que existe? ¿Es esmeraldino, como las alas de los colibríes o las flores? No, hay que decir la verdad y de forma racional, aunque nos cueste la vida. No se puede llamar a una rosa un tulipán sólo para complacernos a nosotros mismos. El color es tenue y descolorido, enterrado bajo los carámbanos de escamas blancas de maldita cal, borrosos y mancillados como las alas de una mariposa muerta. Aquí y allá se ven trozos brillantes de azul, oro y bermellón, pero en general es aburrido y tenue esquema, como un poste indicador descolorido. No se parece ni un poco al color rojo y azul menta que se ve en el Crystal Palace del señor Owen Jones, y pienso que, nunca se pareció. Predomina el azul, el rojo y amarillo oscuro, en las formas geométricas de estrellas armoniosas y claras. La profundidad, tono oscuro, las sombras de estos frisos de azulejos me parece desmienten bastante los bermellones del Sr. Owen Jones y sus azules opacos. En un país donde el sol es fuego sólido, los árabes querían sombra, y en estos frisos de color se ven esos tonos, como los que se encuentran en sus alfombras turcas, profundos, suaves y tenues. No querían las rayas rojas y azules estridentes que se ven en los caramelos de los niños. El Sr. Jones sostiene también que los ciento veintiocho pilares de mármol blanco, de once metros de altura, que en grupos fraternales, como de hielo tallado, sujetan a los pabellones y pórticos del Patio de los Leones, fueron originalmente de color de las llamas. [...] el señor Jones puede decir que el blanco del mármol es demasiado cegador, pero al contacto con estos aires se torna cremoso.”³⁰³

shafts were gilt, but although I know the pains he has taken to make himself master of this subject, having met him at Athens, where we traced the colours on the temples there, and having met him again in the Valley of the Nile, yet I cannot think these beautiful white marble shafts were coloured; I searched and found no traces of colour, and the poem in the Hall of the Two Sisters, calls them blocks of pearl, which expression would be applicable to white marble, but not to gilded columns, and many of the inscriptions show they fully estimated the whiteness and transparency of marble. The azulejo dados in the different halls are remarkable for their beauty; and intricate as these inter-lacings sometimes appear, they are formed, says Mr. Jones, on the simplest rules. If a series of lines be drawn equi-distant, and parallel to each other, crossed by a similar series at right angles, so as to form squares, and the spaces thus given set off diagonally, intersecting each alternate square, every possible combination may be obtained, or an equal variety will result by drawing equidistant lines diagonally, and setting off the spaces at each square, at right angles. [...] It appears, says Mr. Jones, to be the spot of this enchanted palace, on which the poets, painters, and architects of that day, bestowed most of their attention. All the varieties of form and colour which adorn the other portions of the palace, have here been blended with the most happy effect. Its chief ornaments are the inscriptions, which address themselves to the eye of the observer by the most beautiful forms of the characters, exercise his intellect by the difficulty of deciphering their curious and complex involutions, and reward his imagination when read by the beauty of the sentiments they express, and the music of their composition. HOSKINS, G. Opus cit. p.206.

³⁰³ En el original: *But what shall we say about the color as it exists? Is it emeraldine, like humming-birds' wings, or plaited flowers? No; we must tell the sober truth, though we die for it. To call a rose a tulip is*

Owen Jones, tras su regreso a Londres en 1834, no solamente llevó a cabo una labor como teórico del arte, sino que plasmó dichas teorías en diversos ámbitos, comenzando por la experimentación de nuevas formas de litografías, así como el desarrollo de su carrera de arquitecto, mediante la creación de obras religiosas, públicas y privadas, reformas de antiguas estructuras ó el diseño de piezas para decoración (mobiliarios, tejidos, papeles pintados...) En cualquier de estos ámbitos, Jones hizo compatible el empleo de sus patrones, con los materiales surgidos del seno de la etapa de mayor plenitud de la industrialización, aunando diseño preciso y riguroso con producción intensiva.

De todas las obras de Jones, es sin duda, su trabajo para la Great Exhibition de 1851³⁰⁴, la que más atención acaparó. La conocida como Gran

no pleasure to our mind. The color is dim and faded, buried under white flaky icicles of accursed whitewash, or blurred and besmirched as a dead butterfly's plumes. Here and there are revived bright scraps of azure, gold, and vermilion, but generally it is dull of outline, and dim as a washed-out sign-post. It is not a bit like the hard, opaque, staring red and blue peppermint color you see in Mr. Owen Jones's at the Crystal Palace, and never was, I am thinking. Blue predominates; red and yellow knuckle under, in geometric traceries of starred and crystalline harmonies. The low, deep, shadow tone of these tile wainscots seem to me to quite disprove Mr. Owen Jones's staring vermilions and opaque blues. In a country where the sun is solid fire, the Arabs wanted shade; and in these dados color is seen in the shade, such as you find in their Turkey carpets, deep, soft, and subdued. They did not want the raw red and blue stripes you see on child's peppermint not they. Mr. Jones will have it, too, that all the hundred and twenty-eight pillars of white marble, eleven feet high, that in sisterly groups, as of hewn ice, support the pavilions and porticoes of the Court of Lions, were originally of a flaming gilt. [...]Mr. Jones may angrily say that white, too, is blinding; but, then, marble exposed to this air soon grows of a soft mellow cream color. THORNBURY, G.W. *Life in Spain: Past and Present*. New York: Harper & Brothers, 1860.p.271.

³⁰⁴ Sobre el Crystal Palace y la Great Exhibition, así como el posterior traslado a Sydenham del Alhambra Court véase: DAVIS, J. *The Great Exhibition*. Stroud: Sutton, 1999. PURBRICK, L (ed.) *The Great Exhibition of 1851: new interdisciplinary essays*. Manchester: Manchester University Press, 2001 MAY, T. *Great exhibitions Oxford* : Shire, 2010. ELY, R.S. *Crystal palaces : visions of splendour : an anthology*. Derby: R.S.Ely, 2004. YOUNG, P. *Globalization and the Great Exhibition: the Victorian new worlds order*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. REED, N.J. *Crystal Palace and the Norwoods*. Stroud: Chalford, 1995. PIGGOTT; J. *Palace of the people: the Crystal Palace at Sydenham 1854-1936*. London: C.Hurst, 2004. JACOBS, N. *Crystal Palace speedway: a history of the Glaziers*. [Stroud]: Fonthill, 2012. SCOTT, M.C. *Crystal Palace, Penge and Anerley.*, 1995. JOHNSON, D.R. *Around Crystal Palace & Penge*. Stroud: Sutton, 2004. McKEAN, J. *Crystal palace : Joseph Paxton and Charles Fox*. London: Phaidon, 1994. BUZARD, J. ; CHILDERS, J.W. ; GILLOLLY, E. *Victorian prism: refractions of the Crystal Place*. London: University of Virginia Press, 2007. ALTICK, R. *The Shows of London*. Cambridge: Belknap Press, 1978. AUERBACH, J. *The Great Exhibition of 1851: a nation on display*. New Haven: Yale UP, 1999. DRIVER, F. GILBERT, D. (eds.) *Imperial Cities, Landscape, Display and Identity*. Manchester: Manchester UP, 1999. ELLIOTT; B. *Victorian Gardens*. Portland: Timber Press, 1986. *Guide to the Palace and the Park by Authority of the Directors*. London: Crystal Palace P; Charles Dickens and Evans, 1878. HOBHOUSE,H. *The Crystal Palace and the Great Exhibition: Art, Science and Productive Industry: a history of the Royal Commission for the Exhibition of 1851*. London: Athlone, 2002. HOFFENBERG, P. *An Empire on Display: English, Indian, and Australian Exhibitions from the Crystal Palace to the Great War*. Berkeley: Uof California P, 2001. JAMESON, A. *A Handbook to the Courts of Modern Sculpture*. London: Crystal Palace

Exposición de 1851, fue la primera de las múltiples que se celebraron en el periodo victoriano, paradigma de la tecnología y auténtica demostración del poderío del Imperio, tuvo lugar entre mayo y octubre de aquel año. Joseph Paxton (1803-1865), paisajista e ilustrador responsable del diseño de Chatsworth, levantó en Hyde Park una estructura de hierro y vidrio, que habría de convertirse en uno de los símbolos de la arquitectura británica industrial. En su interior, se dispusieron una serie de áreas diferenciadas donde se mostraban elementos cuya naturaleza era el signo de toda una época: por una parte aquellos elementos técnicos (avances en ingeniería, industria, ciencia, fotografía...) y por otra un conglomerado de artefactos, objetos y piezas que sólo pueden calificarse de románticas, dadas su cualidades exóticas y pintorescas (como ejemplo citaremos la aportación que España hizo a la exposición, un modelo de la plaza de toros de Madrid tallada en madera con el graderío repleto de espectadores ataviados con los diferentes trajes regionales).

Bajo esta estructura de metal y vidrio, Owen Jones (quien era a su vez parte del comité encargado de la supervisión de la estructura) tuvo la oportunidad de condensar todo su estudio en un solo lugar: fue el encargado de revestir la parte interna de la estructura con la paleta de colores primarios (azul, rojo y amarillo) tal y como habían sido combinados en las tesis que anteriormente citamos (leyes de la 18 a la 30). Así, las teorías sobre el color se presentaron al gran público, ejerciendo la exposición una doble función, que la población se familiarizada con la gama cromática que Jones proponía, y al mismo tiempo que la relacionara de manera instintiva con la Alhambra.

Debido al éxito de esta exposición, cuyo carácter efímero la condenaba a desaparecer del céntrico Hyde Park, apenas tres años más tarde se trasladó a

Library, and Bradbury & Evans, 1854. KAY, A. C. *Villas, Values and the Crystal Palace Company, c. 1852-1911*. En *The London Journal* 33 (March 2008): 21-39. MUSGRAVE, M.. *The Musical Life of the Crystal Palace*. Cambridge: Cambridge UP, 1995. PHILLIPS, S. *Guide to the Crystal Palace and Park*. 2nd. ed. London: Bradbury and Evans, 1854. QURESHI, S. *Peoples on Parade: Exhibitions, Empire, and Anthropology in Nineteenth-Century Britain*. Chicago: University of Chicago Press, 2011. RUSKIN, J. *The Opening of the Crystal Palace: considered in some of its relations to the prospects of art*. London: Smith, Elder and Co., 1854. *The Sydenham Crystal Palace Expositor*. London: J. S. Virtue, [1854]. WYATT, M. D. and J. B. Waring. *The Byzantine and Romanesque Court in the Crystal Palace*. London: Crystal Palace Library and Bradbury & Evans, 1854.

Sydenham, en el sureste de Londres. Allí, se levantó de nuevo una estructura muy similar de hierro y vidrio (diseñada por Paxton) que presentaba algunas variaciones respecto a la original, y que lamentablemente desaparecería en un incendio en 1936. En su interior se dispusieron una serie de secciones ó *courts*, donde se representaban diferentes estilos arquitectónicos. Jones, junto al escultor Henry Smith, materializó en los diferentes pabellones (griego, egipcio, asirio...) lo que más tarde llevaría al papel en *The Grammar of Ornament*. El pabellón en el que se reproducía la Alhambra estaba compuesto por varias secciones de la misma que conformaban un todo. La parte central correspondía al Patio de los Leones con una reproducción de la fuente, una sala de los Reyes y una Sala de los Abencerrajes³⁰⁵; en los laterales dos salas más: *The Cast Room*³⁰⁶ donde se exponían los vaciados de escayola sobre los que Jones se había basado para la creación del pabellón, así como algunos dibujos y planos del palacio nazarí. La otra sala conocida como *Divans*³⁰⁷, era donde, de acuerdo con las descripciones de la época, se situaban diversos divanes y fuentes, para que los visitantes pudieran descansar dejándose llevar por el ambiente oriental del entorno.

Las paredes del patio y las salas estaban recubiertas de planchas de escayolas policromadas en rojo, azul y dorado con diseños nazaríes, mientras que la parte inferior de los laterales y el pavimento estaban decorados con azulejos y alicatados diseñado por el también viajero, Matthew Digby-

³⁰⁵ Todas estas partes corresponden a las áreas que con más frecuencia describían y representaban los viajeros. Véase Figura.-39.

³⁰⁶ Algunos viajeros como Samuel Widdrington Cook dejaron constancia de la asiduidad con la que se realizaban vaciados de algunas partes de la Alhambra: *Some of these young artists had employed their leisure in making a model on a reduced scale of some parts of the interior, which is intended for exhibition in London. Nothing can exceed the beauty and fidelity of their work, which I was allowed to examine in the unfinished state. It is made in detached pieces, that the nature of the material allows to be perfectly united, and will afford those who have not the opportunity of seeing the original, a perfect idea of the mode of design of the great artists who constructed this extraordinary building.* En WIDDRINGTON. S.E.C. Spain and the Spaniards, in 1843. London: Thomas & William Boone, 1844. p.340

³⁰⁷ *"The Alhambra Court, copied from the ruined Moorish palace of this name at Granada in Spain, must strike every eye by the gorgeousness of the colouring, the elaborateness of the ornamentation, and the quaint grace of the architectural style. The Court of the Lions, 75 feet long, is two-thirds the size of the original. Crossing what is here called the Hall of Justice, we enter the Hall of the Abencerrages, the reputed scene of the massacre of the Spanish family of that name, with its stalactite roof and its lateral divans"* En Black's Guide to London and Its Environs, (8th ed.) 1882. Descripciones similares podemos encontrar en: VV.AA The Leisure Hour: A Family Journal of Instruction and Recreation. 1856, 1957, 1859, 1860, 1861, 1862. London: Paternoster Row. 1862. vol VI. DELAMOTTE, P.H.(ed.) Guide to the Crystal Palace and Park. Londres: P.H. Delamotte, 1854, p.64. Uncle Jonathan, Walks in and Around London, 1895 (3 ed.)

Wyatt³⁰⁸, quien, como veremos en el próximo capítulo será colaborador de Jones, y uno de los que recogen el testigo de su obra. El techo de la sala de los Abencerrajes estaba realizado con copias de los mocárabes originales, para las sala de los Reyes se emplearon paneles con diseños geométricos, mientras que los techos que rodeaban al Patio de los Leones estaban cubiertos con un fondo azul jalonado de estrellas doradas, inspiradas en las mismas que se encuentran en los Baños.

Pocos viajeros parecen escapar a la influencia que tuvo Jones en aquellas décadas sobre la opinión general de la Alhambra. Ciertamente el conjunto de los viajeros analizados, posteriores a 1851, habían visitado la instalación en Sydenham, y las comparaciones entre el modelo y la construcción decimonónica parecen ser inevitables. La mayoría de ellos parecen entender que la Alhambra poseía cierto espíritu, cierto embrujo o carácter intangible, que la hacía muy superior a la construcción victoriana, por muy fiel *traducción* que ésta tratara de ser.

*“Al pasar por una puerta baja a la derecha, nuestros viajeros se encontraron perfectamente deslumbrados por la belleza que estalló, de repente, frente ellos. Es imposible concebir nada más exquisito que la Alhambra, de la que no hay dibujos, ni existen modelos de Crystal Palace, ni siquiera las descripciones poéticas de Washington Irving, que le puedan dar uno la menor idea.”*³⁰⁹

*“Aquellos de nosotros que hemos tenido la oportunidad de visitar el Crystal Palace en Sydenham, sin duda, recordaremos el "Alhambra Court", que ha sido diseñado para proporcionar una idea de la hermosa coloración, ornamentación elaborada, y pintoresca gracia arquitectónica de este antiguo palacio árabe. La idea obtenida de este modo es, sin embargo, muy imperfecta.”*³¹⁰

³⁰⁸ WYATT, M.D On the influence exercised on ceramic manufactures by the late Mr Herbert Minton. En *Journal of the Society of Arts*, 28 de mayo de 1858, p.6.

³⁰⁹ En el original: *Passing through a low door to the right, our travellers were perfectly dazzled at the beauty which suddenly burst upon them. It is impossible to conceive anything more exquisite than the Alhambra, of which no drawings, no Crystal Palace models, not even Washington Irving's poetical descriptions, give one the faintest idea.* HERBERT, M.E. *Impressions of Spain in 1866*. London: Richard Bentley, 1867. p.57.

³¹⁰ En el original: *Those of us who have had the opportunity of visiting the Crystal Palace at Sydenham will doubtless remember the " Alhambra Court' in which an attempt has been made to supply an idea of the gorgeous colouring, elaborate ornamentation, and quaint architectural grace of this ancient Moorish palace. The idea thus obtained, however, must necessarily be very imperfect.* PATCH, O. Opus cit. p.85

*“Unos pasos más allá, al final de un pasillo, el Patio de los Leones. Su aspecto me era familiar pues ha sido a menudo descrito, dibujado, modelado, y copiado, en parte y en conjunto; parecía como si no hubiera nada nuevo para examinar o descubrir y que no podía dejar de comparar notas, en mi mente, con la obra de Owen Jones, y mentalmente admirar la fidelidad de su copia de este patio [...] sus proporciones (mucho más grande que el modelo del Sr. Owen Jones) dan un efecto de elegancia y ligereza para las que no estábamos preparados.”*³¹¹

Y aunque este tipo de opiniones suelen ser las más comunes, no es extraño, por otra parte, encontrar pasajes donde los viajeros se muestran decepcionados, no por la Alhambra en sí, sino por la comparación inmediata que realizan con la obra de Jones. A diferencia de los que vimos en el apartado anterior, sobre las comparaciones entre Mezquita y Alhambra o entre los Reales Alcázares y la Alhambra, en esta ocasión, los viajeros (ponemos como ejemplos pasajes de William Clark y Mary Jackson) no tratan de compararlo, sino que muchos de ellos simplemente afirman que la visión del *Alhambra Court* restó encanto a la verdadera Alhambra, generalmente por la diferencia de dimensiones entre las dos estructuras.

*“Mi primera visita a la Alhambra me proporcionó muy poco placer. Todo pensamiento se desvaneció por el parloteo continuo de mi guía, me sentía como si estuviera 'haciendo' la Alhambra, no viéndola. Casi no tenía el encanto de la novedad, porque yo había visto imágenes de Owen Jones. Son más que parecidas, son el propio lugar, proyectado sobre un plano.”*³¹²

*“Probablemente porque nos hemos acostumbrado hoy en el día al Crystal Palace y similares monstruosas maravillas, es por lo que busquemos la inmensidad más de lo hicieron nuestros antepasados, este Patio de la Alberca (o vivero) me pareció bastante pequeño.”*³¹³

³¹¹ En el original: *A few paces further, at the end of a corridor, the Court of Lions. Its appearance was quite familiar having been so often described, pictured, modelled, and copied, in part and in whole, there seemed as if there were nothing new to examine or discover; and we could not help comparing notes, in our mind, with Owen Jones's restorations, and mentally admiring the fidelity of his copy of this court [...]and its proportions (so much larger than Mr. Owen Jones's model) give an effect of elegance and lightness for which we are unprepared.* BLACKBURN, H. Opus cit. p. 192.

³¹² En el original: *My first visit to the Alhambra gave me very little pleasure. All thought was scared by the continuous chatter of my guide, and I felt all the while that I was 'doing' the Alhambra, not seeing it. There was hardly even the charm of novelty, for I had seen Owen Jones's pictures. They are more than like, they are the very place itself, projected on a plane.* CLARK, W.G. Opus cit. p.113.

³¹³ En el original: *Probably for the reason that we in the present day have become so used to Crystal Palaces and similar wonders in the "monster" line, that we look for vastness more than did our*

Mesurados, hastiados, apasionados o emocionados, existen multitud de reacciones frente a la Alhambra. Fanny Bullock Workman (1895) describe en su diario unas de las escenas que mejor pueden representar las dos reacciones más extremas.

“Después de dar la vuelta reglamentaria por la Alhambra, cuando se obtenga un permiso para vagar a voluntad sobre sus patios sin ser molestados por guías, uno se siente como el joven inglés, quien, incapaz de contener su alegría, corrió hacia uno de los leones de la fuente y comenzó a acariciarlo con ternura. La tan alabada, tan denostada "Taza de los Leones". La ingenuidad de la acción del inglés es sin duda más digna de elogio que la crítica de otro turista menos imaginativo, quien al ver la fuente exclamó: "¿Son esos los famosos leones de la Alhambra? Ni siquiera los hubiera mirado. No parecen siquiera leones.”³¹⁴

Fanny Workman fue testigo de dos sentires opuestos, que coexistieron y se hicieron más patentes, especialmente a finales de siglo. Por una parte el viajero que, habiendo visitado o no Sydenham, aprecia la Alhambra por formar parte de su imaginario personal, quizás incluso infantil, y la sola visión de sus salas le impele, tal y como comentaba Workman, a acariciar los leones, como si de un tesoro de las mil y una noches se trataran. Por otra parte, encontramos viajeros que se sienten decepcionados, cuando no contrariados, por aquello que se muestra ante sus ojos. Quizás, estos fueran presa de ese engaño, en el que, de alguna manera, y en casos extremos, puede desembocar el movimiento idealizador, *traducción imprecisa*, que se había generado en torno a la Alhambra como espacio pleno de hechizo y suntuosidad. Dicho movimiento, parece tener su base, no solamente en las creaciones de Jones, sino en los grabados, litografías, fotografías e imágenes, que desde principios de siglo se habían producido y reproducido. William Lent (1894), pertenece al grupo de viajeros que encuentra poco estimulante su entrada en la Alhambra, y describe su estancia, con cierto hastío.

forefathers, this Patio de la Alberca (or fish-pond) to me looked rather small. JACKSON, M.C. Word-sketches in the sweet South. London: Richard Bentley, 1873.p. 251.

³¹⁴ En el original: *After making the regulation round of the Alhambra, when a permit to roam at will about its courts undisturbed by guides is obtained, one feels very much as the young Englishman, who, unable to restrain his joy, rushed up to one of the lions of the fountain and began to stroke it tenderly. Much praised, much maligned "Taza de los Leones." The naivete of action of the Englishman is certainly more to be commended than the criticism of another less imaginative tourist, who upon seeing the fountain exclaimed, "Are those the famous lions of the Alhambra? I would never glance at them twice. They do not look at all like lions."* WORKMAN, F. Opus cit.p. 84.

*“Las fotografías familiares y grabados que retratan fielmente las hermosas agrupaciones de detalles exquisitos y el efecto general como de cuento, transmiten una impresión errónea, de un espacio mucho más amplio y espacioso. ¡El patio real siempre parece pequeño! Es fácil decir que es un patio rectangular de ciento veintiséis por setenta y tres metros de extensión, rodeado en todos los lados por una arcada baja y fresca, con esbeltos y delicados fustes de mármol, así suaves y amarillentos en el color como para parecer de ónix o alabastro, capiteles elegantes o arcos exquisitos, pechinas y paredes cubiertas con infinitesimales e intrincados diseños repetidos, de maravillosa gracia y variedad; en cada extremo un pequeño porche cuadrado, muy similar a una cortina de rico encaje de guipur, que se proyecta en el espacio iluminado por el sol, en cuyo centro se encuentra la famosa fuente, un inmenso tazón esculpido en un solo bloque, con el apoyo de doce leones convencionales y grotescos.”*³¹⁵

Algunos años antes de que este pasaje fuera escrito, James Buckley (1889-1890) ya pareció notar esta tendencia, comentándola en su obra *Travels in three continents*, acuñándola como una moda pasajera y sin demasiado sentido.

*“Es una nueva moda el sentirse decepcionado con la visita a la Alhambra, y otra el escribir sobre la misma de una manera crítica y despectiva. Esa clase de escritores nos ha hecho un servicio, dado que no podían contrarrestar la influencia de los sueños que se iniciaron con la infancia, y que se recuperaron con placer cuando habían empezado a desvanecerse con la disipación de las agradables ilusiones, producen [los críticos] una calma que impide la emoción que de otro modo habría acompañado el primer acercamiento consciente al lugar encantado. Cualquiera que haya sido la experiencia de los demás, no me decepcionó. La Alhambra, tanto en lo que es como en lo que se requiere de la imaginación, trasciende no sólo las expectativas formuladas, sino las vagas fantasías, indefinibles de la mente.”*³¹⁶

³¹⁵ En el original: The familiar photographs and engravings, while faithfully portraying the beautiful groupings, exquisite details and fairy-like general effect, convey an erroneous impression, that of a much more extensive and spacious enclosure. The regal court always seems small! It is easy to say it is a rectangular court one hundred and twenty-six by seventy-three feet in extent, surrounded upon all sides by a low, cool arcade, with slender, delicate shafts of marble, so softened and yellowed in tint as to seem of onyx or alabaster, exquisite, graceful capitals or arches, spandrels and wallface covered with infinitesimal, intricate, oft repeated designs of marvellous grace and variety, with at either end a little square porch, much like a pall of richest guipure lace, projecting into the open sunlit space, in the centre of which stands the famous fountain, an immense bowl sculptured from a single block, supported by twelve conventionalized and grotesque Lions. LENT, W.B. Opus cit. p.69.

³¹⁶ En el original: *It is a fashion to be disappointed in visiting the Alhambra, and another to write of it in a vein of disparaging criticism. That class of writers did us a service; for while they could not wholly counteract the influence of dreams that began with childhood, and were recollected with pleasure when they had begun to fade with the dissipation of pleasing illusions, they produced a calmness which estopped the thrill which would otherwise have accompanied the first conscious approach to the*

Este desprecio conecta con cierto espíritu del dandy, tratando de ir *à rebours*, de las masas. “*Cuando la gente piensa como yo, siento que debo estar equivocado*” sentenciaba Oscar Wilde. Y no es que los viajeros que se unen a esta tendencia dudaran de la veracidad de la mayoría, no podían negar la belleza del palacio nazarí; muy al contrario, eran tan conscientes de ella como lo eran de que se había convertido en un icono dentro (y fuera) del mundo anglosajón, y de alguna manera, esa *masificación*, les producía aburrimiento, melancolía y cierto fastidio. Lo que otrora fuera paraíso lejano del viajero romántico se había convertido en un sueño posible para muchos.

No deja de ser peculiar la manera en la que William Lent comienza su alegato contra los encantos de la Alhambra, o más bien deberíamos decir, no contra su belleza, sino contra la fama de ésta. Comienza afirmando que son las imágenes (fotografía, grabados...) los que han dotado a la Alhambra de cierto aire mágico que lleva al viajero a imaginar lo que no existe. Lo que Lent parece olvidar, o prefiere no ser consciente de ello, es que, son los propios viajeros, los que han producido la gran mayoría de las imágenes que de la Alhambra existen. La *traducción*, la plasmación de parte y el todo del palacio nazarí, su difusión editorial y la aceptación por parte del público tiene su germen en el viaje, pues este es fuente e inspiración del fenómeno. De forma natural el viajero se siente impulsado a dejar constancia de lo que ha visto, y cuando las palabras son insuficientes, aquellos con la suficiente habilidad, cuadernillo en mano, convierten las líneas, los trazos y las sombras en las sustitutas de ideas sobre un diario.

Contemplarla desde la distancia, imitar el transcurrir del Darro, pasear por el camino del Avellano o adentrarse en ella, proporcionaban el ánimo suficiente como para que el viajero deseara plasmar lo que las palabras no podían expresar. De esta opinión era Henry Finck, que en su *Spain and Marocco: studies in local colour*, parece ser más partidario de que el viajero común (aquel que no tiene la capacidad de Irving o Ford) se abstenga de

enchanted spot. Whatever may have been the experience of others. I was not disappointed. The Alhambra, both in what it is and in what it requires of the imagination, transcends not only the formulated expectations, but the vague, undefinable fancies of the mind. BUCKLEY, J.M. *Travels in three continents.* New York: Eaton & Mains, 1894. p.51

realizar diatribas, pues a su juicio, cualquier imagen medianamente decente hace más por el lector que la más corriente de las descripciones.

*“Gautier, quien, como Irving, gozó del privilegio y la ventaja de vivir en la propia Alhambra por un tiempo, es, como siempre, imagen viva y sugerente, mientras que De Amicis, que suele ser tan acertado en sus bocetos de viaje, se convierte en este caso en casi histérica [interpretación] en su superlativa extravagancia italiana, y por lo tanto pierde efecto, como un bufón que se ríe de sus propios chistes. Después de todo, una docena de buenas fotografías dan una idea infinitamente mejor de los esplendores y las peculiaridades de la Alhambra, de sus hermosas columnas de mármol, sus gráciles arcos sarracenos, sus curiosas inscripciones religiosas, y su infinita variedad de mosaicos y ornamentación arabesca, que las páginas de todos los escritores mencionados.”*³¹⁷

Pese al escepticismo del estadounidense, pocos eran los viajeros que, una vez que obtenían el conformidad de la autoridad³¹⁸, necesaria para realizar esbozos dentro del recinto, se resistían a dejar plasmados en sus diarios y cuadernos la vista desde Daraja o las columnas del Patio de los Leones. Sin duda, la calidad de estas obras es dispar, y la mayoría de ellas no llegaron a ver la luz, al menos no la editorial. Fred Rose apuntaba en su diario la cantidad de jóvenes que realizaban esbozos refugiados en los más diversos rincones, y como la calidad de estos disentía con la pasión de su ejecución.

“Había varios artistas dibujando con más o menos paciencia, y también con más o menos talento, la mayoría de ellos con menos. La cantidad de detalles que debe extraerse cuidadosamente con el fin de dar una representación satisfactoria de los diferentes patios y salas es lo más desalentador para los aficionados. Intenté un boceto

³¹⁷ En el original: *Gautier, who, like Irving, enjoyed the privilege and advantage of living in the Alhambra itself for a time, is, as always, vivid and suggestive, whereas De Amicis, who is usually so happy in his travel sketches, becomes in this case almost hysterical in his superlative Italian extravagance, and thus misses his effect, like a jester who laughs at his own jokes. And after all, a dozen good photographs give one an infinitely better idea of the splendors and peculiarities of the Alhambra, of its beautiful marble columns, its graceful Saracenic arches, its curious religious inscriptions, and its infinite variety of mosaic and arabesque ornamentation, than the pages of all the writers mentioned.* FINCK, H.T. Opus cit. p. 141.

³¹⁸ Varios son los autores que cuentan cómo debían obtener un permiso especial para poder pintar en el interior del palacio. *“We asked and easily obtained permission from the courteous director to paint and make studies in the interior of the Alhambra; thus we became closely acquainted with this wonderful relic of a romantic past”.* En THOMAS, M. A scamper through Spain and Tangier. London: Hutchinson & Co. 1892. p.168. Similar referencia encontramos en HALE, E.E. Opus cit. p .93.

*de la Puerta de la Justicia, que figura como el frontispicio de esta memoria y me pareció bastante difícil.”*³¹⁹

Pese a la evidente dificultad, tal y como apunta Rose, de representar con fidelidad el complejo entramado de las decoraciones nazaríes, existen algunos viajeros, como Henry Blackburn o Julia Clara Byrne cuyos bocetos poseen una calidad significativa, imágenes que terminarían ilustrando sus obras. Sin embargo la mayoría de ellos optaba, como veremos más tarde, por emplear las obras de autores reconocidos. Así, Martin Haverty (1843) otorgaba a David Roberts la consideración de ser el artista que con más acierto había logrado reproducir el palacio nazarí, años más tarde, en 1883, sería Mariano Fortuny, a juicio de la acompañante de Elisabeth Champney, quien ostentaría dicho título.

*“La obra del Sr. Roberts Pictorial Illustrations of Spanish Architectural Scenery es una de las mejores que jamás se han producido, y en mi opinión supera con creces a cualquier otra que sobre España se haya publicado.”*³²⁰

*“Maud como siempre se dedicó a dibujar los puntos más artísticos del lugar. Para ella el artista español Fortuny es quien mejor ha interpretado la Alhambra, por lo que buscó ansiosamente cada lugar donde él había pintado.”*³²¹

Conocedores de sus propias capacidades, y de sus limitaciones, pocos pintores o arquitectos, a excepción Owen Jones, lograron reunir la pericia, o quizás la imperturbabilidad suficiente, para reproducir con milimétrica exactitud las múltiples variaciones de un alicatado. El arquitecto John Carr (1809) relata cómo la lacería y el estuco hacían flaquear su determinación.

³¹⁹ En el original: *There were several artists sketching with more or less patience, and also with more or less talent, most of them with less. The amount of detail which must be carefully drawn in order to give any satisfactory representation of the different courts and halls is most discouraging to amateurs. I attempted a sketch of the Gate of Justice which figures as the frontispiece to these notes and I found it quite difficult enough.* ROSE, F.W. Notes of a tour in Spain. London: T. Vickers Wood, 1885. p.89.

³²⁰ En el original: *Mr. Robert's are among the finest things in their way which have ever been produced; and in my opinion very far exceed any other views in Spain which have been published* HAVERTY, M. Wanderings in Spain in 1843. London: T.C Newby, Parry, Blenkarn & Co., 1847. p.89.

³²¹ En el original: *Maud as usual busied herself with the artistic points of the place. To her mind the Spanish artist Fortuny had best interpreted the Alhambra, and she sought eagerly every spot where he had painted.* CHAMPNEY, E.W. Three Vassar girls abroad: rambles of three college girls on a vacation trip through France and Spain for amusement and instruction. [Illustration by] J. Wells Champney and other distinguish artist. Boston: Estes & Lauriat, 1883. p. 137.

*“La variedad sin fin, minuciosidad, y multitud de sus ornamentos, han agotado por completo la paciencia de mi compañero y la mía, al dibujar el patio llamado los baños men-nar [sic], o baño común de los moros, que ahora llaman a la corte de los array Janes [sic] y en quarto [sic] los de los leones, o Patio de los Leones.”*³²²

Y así debió ser, pues la obra de John Carr, en su primera edición (1811) se limita a una sola vista general de la Alhambra. Una sensación similar fue la que experimentó David Roberts³²³, quien en una carta escrita en el verano de 1833 confesaba:

*“En una colina justo encima de Granada se levanta el antiguo palacio árabe de la Alhambra, gran parte de la cual está preservada perfectamente. Posee gran número de patios, salas, terrazas, galerías, y fuentes, y las carpas todavía retozan en los numerosos estanques [...] Hay tantas cosas bellas para dibujar que me siento indeciso al elegir la primera. [...] La arquitectura es tan peculiar y elaborada que se necesitarían meses para hacerle justicia. Y ahora me voy a fumar un cigarro e ir a la cama, al sueño de Moros y Cristianos, torneos y batallas, de la pintura y la arquitectura. Por la mañana voy al Patio de los Leones, que se llama así porque su hermosa fuente de mármol blanco está apoyada sobre doce leones, y tengo intención de terminar un dibujo que me ha llevado todo este tiempo.”*³²⁴

Ya sean meros viajeros, artistas consolidados o pintores frustrados, para ninguno de ellos, simplemente conocer la Alhambra parecía ser suficiente. Deseaban recorrerla, atrapar momentos y detalles, capturar perspectivas, en definitiva, deseaban pintar para proteger la memoria de los estragos del tiempo.

³²² En el original: *The endless variety, minuteness, and crowd of its ornaments, completely exhausted the patience of my companion and myself, in making drawings of the court called the mes-nar, or common baths by the Moors, and now named the court of los array Janes, and the quarto de los leones, or court of the lions.* CARR, J. *Descriptive travels in the Sourthen and Eastern part of Spain and the Balearic Isles in the year.* London: [s.n], 1811. p. 197.

³²³ Para los bocetos y trabajo final de Roberts en el patio de los Leones ver las Ilustraciones 32 y 33.

³²⁴ En el original: *On a hill immediately above Granada rises the old Moorish palace of the Alhambra, a great part of which is in the most perfect preservation. Courts, halls, terraces, galleries, and fountains out of number are here, and golden fish still disport themselves in the numerous ponds[...]There are so many beautiful objects to sketch that I am at a loss which to take first. [...]The architecture is so peculiar and elaborate that it would take months to do it justice. And now I am going to smoke a cigar and go to bed, to dream of Moors and Christians, tournaments and battles, painting and architecture. In the morning I go to the Court of the Lions, which is so called because its beautiful fountain of white marble is supported by twelve lions, and I mean to finish a drawing of it which has already taken me all this.* ROBERTS, D. *Life of David Roberts R.A, compiled from his journals and other sources.* Edinburgh: Adam and Charles Black, 1866. p. 49.

4.1.2. Imágenes de la Alhambra.

Este apartado no pretende ser un estudio minucioso de la estampación decimonónica referente a la Alhambra, sino que proyecta tomar algunas de las imágenes más relevantes y presentarlas como hilo conductor para evidenciar cómo los diarios de viaje, y por lo tanto el viaje en sí, se convirtieron en fuente de inspiración para una tendencia artística que elevó lo andalusí concediéndole una identidad propia, liberándolo de ser una mera corriente dentro del historicismo. Las litografías y grabados decimonónicos surgidos del viaje, son el germen, y no la consecuencia de dicha tendencia.

Para la sensibilidad del viajero, casi todo lo que se presenta a sus ojos en tierras andaluzas, conocido o desconocido, suscita cierta pulsión creadora, que adquiere su máxima expresión cuando entra en contacto con el palacio nazarí, el cual parece contemplarse, a lo largo del siglo, a través de ópticas distantes, pero interconectadas entre sí. Los ejes estructuradores de este discurso visual se basan en los contrastes que ofrece la Alhambra: entre el esplendor y la ruina, entre la rudeza y la delicadeza... En las décadas previas al comienzo del siglo XIX, comenzó a gestarse el discurso gráfico que serviría como base para la representación del legado andalusí en todos sus ámbitos (geográfico, humano, arquitectónico, artístico o científico). Durante este período, y a lo largo de la era decimonónica, el perfeccionamiento de las técnicas de estampación permitió una propagación sin precedentes de un programa figurativo propio. Éste alcanzó a un vasto y disperso público debido a la propia naturaleza de los sistemas de estampación, en especial la litografía, que permitía un nutrido número de copias por relato, lo cual conllevó una distensión que no alcanzaba, en ese momento, otro medio plástico. No es de extrañar, por tanto, que las ilustraciones que se incorporaron a los libros de viaje, llegaron a ser parte esencial de estos, La contribución que hicieron dibujantes, grabadores y pintores fue tan decisiva para la creación y de un concepto narrativo y visual de la Alhambra como los propios relatos. Cabe señalar que, tanto las estampaciones que se realizaron como colecciones separadas (sin texto alguno), como aquellos volúmenes que se editaron sin imagen alguna, no alcanzaron tantas reimpresiones, y por tanto difusión, como las que se hicieron de las ediciones ilustradas.

Así, la dialéctica establecida entre lo visual y lo narrado contribuyó a la consolidación del vocabulario plástico romántico. La ambigüedad intrínseca de lo visual conlleva una asimilación inconsciente de un pasado, para aquel que la contempla, que, real o no, está presente en la fragilidad del papel. El grabado, la acuarela, el dibujo sobre la Alhambra es de alguna manera un medio testimonial, una prueba, con tanta impronta como puede tener el texto que la acompaña. Para aquel viajero que no tiene el arte como profesión y que se aventura a realizar bocetos sobre lo que ve, el cuaderno de dibujo es una manera precisa de plasmar lo que no puede describir o de evitar perder en el olvido aquello que ve. Una técnica determinada, una fecha aproximada y una imagen que está ahí para verse, para ser leída, como un momento del pasado hecho objeto, hecho presente. Generalmente, lo gráfico (incluso cuando éste es escasa calidad) es tan poderoso que basta, por sí solo, para traer a la memoria aquello que no se puede capturar: el agua viva de los surtidores, el olor de los jardines del Generalife, el rumor en las alamedas... El dibujo es una manera de que el sueño no acabe, de *impedir* el fatal desenlace que preveía Gautier.

*“[...]Las torres Bermejas, las cimas de plata de Sierra Nevada, las adelfas del Generalife, las largas miradas de terciopelo húmedo, los labios de clavel en flor, los pequeños pies y las manos pequeñas, todo eso volvió con tanta viveza a la memoria que me pareció que esta Francia en la que sin embargo iba a ver de nuevo a mi madre, era para mí una tierra de destierro. El sueño había acabado.”*³²⁵

De su paso por Andalucía los viajeros dejaron una abundante producción, salida de manos expertas o aficionadas, (Ford, Lewis, Wyatt, Jones, Herbert...) que consolidaron los tópicos precedentes y contemporáneos, los cuales, en palabras de Isaiah Berlin *“constituyen un estado de conciencia permanente que permite una invasión súbita de lo inexplicable y de la emoción”*³²⁶.

Como vimos en el primer capítulo, los libros denominados *pintoresque*, aumentaron su publicación a lo largo del siglo XIX, sin embargo, el inicio de esta tendencia, tal y como Saglia³²⁷ demostró, se remonta a la década de 1790. Dicha tendencia, experimentó un repunte a partir de la popularización de

³²⁵ GAUTIER, T. Viaje a España. Edición y traducción de J. Cantera Ortiz de Urbina. Madrid: Cátedra, 1998, p.381.

³²⁶ BERLIN, I. Las raíces del romanticismo. Madrid: Taurus, 2000.p.24.

³²⁷ SAGLIA, D. Poetic castles in Spain: British romanticism and figurations of Iberia. Amsterdam: Rodopi, 2000.p. 257-330.

obras como las de Lord Byron, Walter Scott, y, evidentemente, Irving y Lockhart, cuyos trabajos se encuentran tan asociados a la ilustración de inspiración oriental en general, y a la Alhambra en particular.

La estampación, especialmente la litografía, constituirá, como hemos comentado, uno de los grandes reclamos para la compra y colección de este tipo de literatura. En las primeras décadas del siglo aparecen algunos de los volúmenes que marcaran un hito en este tipo de publicaciones, tales como *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806) del francés Alexandre de Laborde o *The arabian antiquities of Spain* (1813) de James Cavanagh Murphy. A estos pioneros les seguirán, fundamentalmente en las décadas de los 30 y 40, los ilustradores anglosajones³²⁸ cuyas obras coparán mayoritariamente las ediciones de la segunda mitad del siglo: David Roberts (1833-1834), John Frederick Lewis (1833-1834), Owen Jones (1834/1837) George Vivian (1838).

Durante la segunda mitad del siglo XIX, se mantuvo el interés por la Alhambra, siguiendo, aunque de forma liviana, la estela dejada por el romanticismo. La Alhambra se erige como algo más que un mero decorado, sus espacios más delicados son interpretados poniendo el acento en las cualidades que tradicionalmente se venían asociando a la idílica dominación árabe, cargados de sensualidad, misterio y leyenda. El interés que se despierta por lo diferente y exótico, que correrá paralelo y antagónico a los cambios sociales y políticos de esta centuria, creará nuevos caminos que conducirán a una ruptura con la tradición en beneficio de una mirada alternativa, que ayudada por las nuevas técnicas plásticas, se erigirá, como veremos en el capítulo 4, como nuevo foco temático.

La plasmación de estas nuevas ideas se desarrolla en la estampación de los diarios de viaje, y más tarde en arquitectura y artes aplicadas. La mayoría de los artistas, aunque hechizados por esta estética, fueron incapaces de adentrarse plenamente en el significado del arte oriental, optando, en general, por el uso del mismo como un mero revestimiento para la nostalgia, la fantasía y los sentimientos reprimidos. Se trata de un encuentro en lugares comunes,

³²⁸ Citamos, como se indica, ilustradores británicos, la gran excepción es el francés Gustave Doré, quien tuvo una marcada difusión en el mundo editorial anglosajón.

una forma de plasmar las formas andalusíes sin llegar al núcleo de su contenido, generalmente proyectando los aspectos más formales de este arte.

Como hemos comprobado la oferta de imágenes era amplia, especialmente a partir de los años 30, en pleno período romántico, donde la cooperación entre artistas y grabadores (en sus diferentes técnicas) produjo una cantidad inusitada de estampas. A este amplio repertorio hay que sumar las numerosísimas copias y plagios que encontrarán en el mercado editorial su principal nicho de venta. Muchos de las imágenes que se han analizado³²⁹, poseen una autoridad, como mínimo, dudosa. El éxito de algunos volúmenes llevaron a muchos editores a encargar a sus grabadores (aquellos que trabajan en el taller editorial en exclusiva y que jamás visitaron la Alhambra) a realizar copias, de mayor o menor valor, de las imágenes más populares. Estos calcógrafos y litógrafos, al reinterpretar y copiar, a veces de otra copia, las imágenes creadas por autores de éxito, terminaban por pervertir no solamente la creación original, sino la propia Alhambra, a ojos de los lectores, y posibles futuros viajeros.

En algunos extremos se llegó a calcar, sin mayor modificación, las láminas de unos autores firmándose como propias. El caso más polémico y conocido fue el de James Cavannagh Murphy, del que hablaremos más adelante, y la acusación de plagio a los arquitectos españoles Villanueva y Arnal³³⁰, que sufrió por parte de sus contemporáneos, entre ellos Richard Ford, quien lo condenó públicamente en reiteradas ocasiones. Es indudable que Murphy tomó prestados muchos de los elementos que constituyen el trabajo de Villanueva y Arnal, si bien, en su *The arabian antiquities of Spain* (1813) existen otros componentes que se deben, en exclusiva, al trabajo del irlandés. Al igual que en el caso de Murphy, en muchas ocasiones es difícil

³²⁹ Por lo que se refiere al criterio de selección de imágenes, al igual que sucedió en los textos, se ha procurado optar por obras de autores no tan conocidos o estudiados, y aunque es imposible ignorar la presencia y relevancia de Roberts, Doré o Ford, se ha tratado de reducir su presencia en favor de otros artistas cuyas obras, de gran calidad, no han sido objeto intensivo de estudio.

³³⁰ La investigación impulsada, por la Academia de San Fernando de Madrid, estaba compuesta por el arquitecto José de Hermosilla, así como por los discípulos de este Juan de Villanueva y Pedro Arnal, quienes llevaron a cabo escrupulosos y detallados planos y trazados del palacio nazarí que serían publicados en 1780 con el título de *Las antigüedades árabes en España*, cuya ampliación vería la luz en 1804.

determinar, dado que todos ellos toman como protagonista a la Alhambra, hasta qué punto podemos hablar de plagio ó referencia artística.

La Puerta de la Justicia de David Roberts, quien visitó Granada en 1833 (Ilustración.-17), fue una de las estampaciones realizadas para la publicación de *The Tourist in Spain* (1835). Se trata de la serie más larga que su editor, Robert Jennings, llegó a dedicar a un país, en su conocida colección *The Jennings's Landscape Annual*. Comenzó en 1835 con un primer volumen dedicado en exclusiva a Granada, al que seguiría un segundo dedicado a Andalucía, el tercero sobre Castilla y Vizcaya y un cuarto para el resto de España y Marruecos. La primera edición, muy cuidada, tiene un estudio introductorio sobre los años dorados del reinado andalusí de Thomas Roscoe, quien nunca estuvo en Andalucía. Las estampaciones de Roberts, realizadas mediante plancha de acero, de pequeño tamaño, se convirtieron rápidamente en inspiración para otros artistas, tal y como podemos ver en las Ilustraciones.- 18 a la 21.

El atractivo de las planchas de David Roberts, no se basa en la fidelidad, sino, como se ha venido comentando hasta ahora, en la capacidad de capturar sobre el papel la poética del espacio alhambrense. Las copias que de estas se realizaron, son de calidad dispar, las hay anodinas, con toscas y desgarradas líneas que pretenden dar textura y volumen a las superficies sin llegar a conseguirlo, como las Ilustraciones.- 18 y 19. Otras, como las que aparecen en la obra de Hare o Patch (quien comparte ilustrador con la también viajera Susan Hale) están algo más elaboradas, y aunque no pueden compararse con el diseño de Roberts, no dejan, por ello, de tener cierta dignidad. No todos aquellos que reproducían las obras de sus contemporáneos eran necesariamente mediocres artistas, hubo grandes grabadores como Friedrich Bury (1783-1823), Henry Charles Brewer (1866-1950), Charles Reinhart (1844-1846), François Pannemaker (1822-1900), Godefroy Engelmann (1788-1839) o Henry Sandman (1842-1910), quienes se inspiraron, de manera más o menos evidente en piezas de renombre.

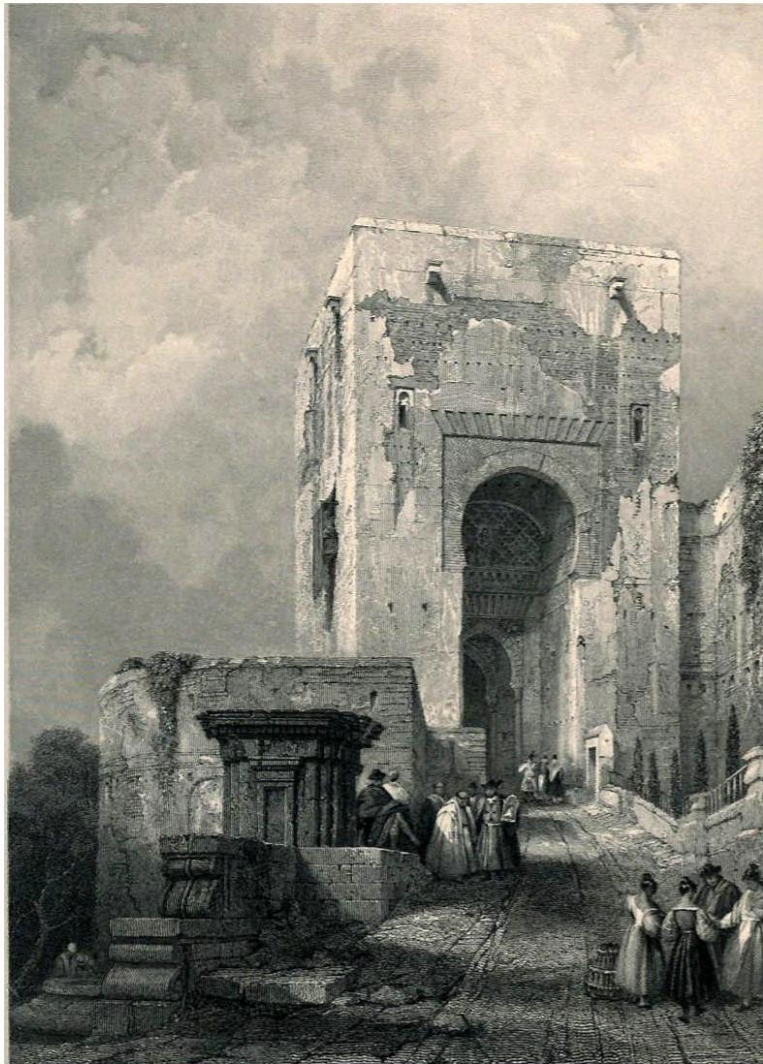
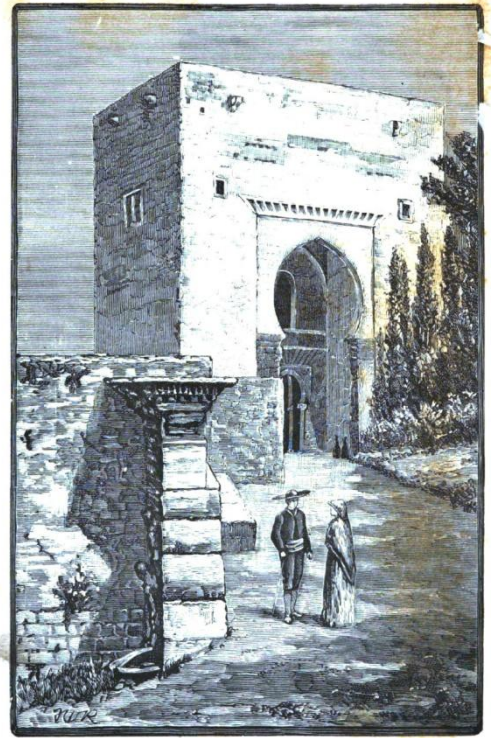


Ilustración 17.- *Gate of Justice. Entrance of the Alhambra.* David Roberts. J. Carter (grab.) (1834). En la obra de Thomas Roscoe, *The Tourist in Spain* (1835).



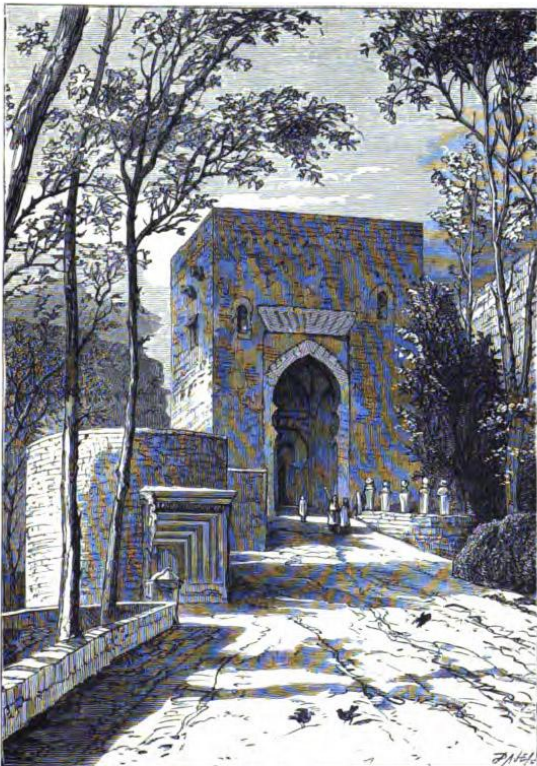
LA TORRE DE JUSTICIA.

Ilustración 18.- *La Torre de Justicia*. Anónimo. En la obra de A.C Andros Pen and pencils sketches of a holiday scamper in Spain (ed.1860)



GATE OF JUSTICE, ALHAMBRA.

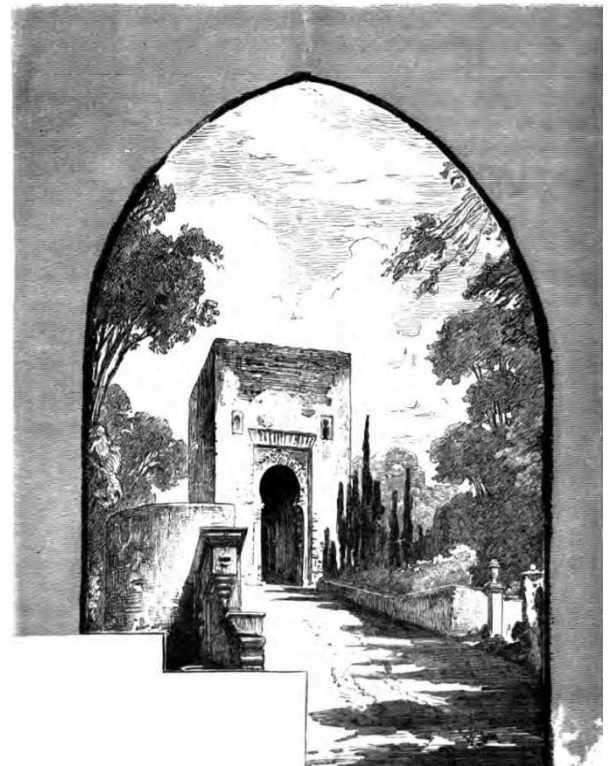
Ilustración 19.- *Gate of Justice, Alhambra*. Anónimo. H.U.R. (grab.) En la obra de Fred Rose Notes of a tour in Spain (ed.1885)



GATE OF JUSTICE, ALHAMBRA.

P. 142

Ilustración 20.- *Gate of Justice, Alhambra*. Anónimo. En la obra de Augustus J.C Hare Wanderings in Spain (ed.1873)



THE GATE OF JUSTICE, ALHAMBRA.

Ilustración 21.- *The gate of Justice, Alhambra*. Anónimo. En la obra de Olive Patch Sunny Spain: its people and places with glimpses of its history (ed.1884)

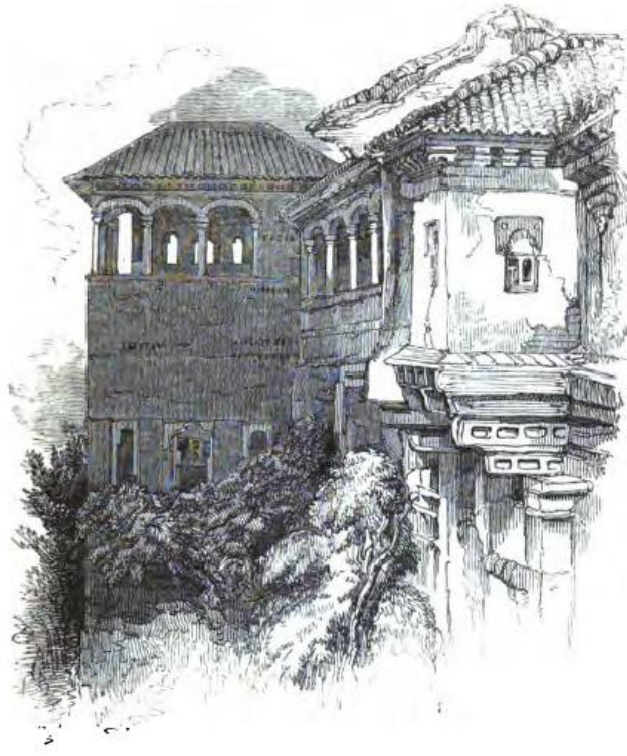


Ilustración 22.- *Tocador de la Reina*. David Roberts. (1833) En la obra de Thomas Roscoe, *The Tourist in Spain* (1835)

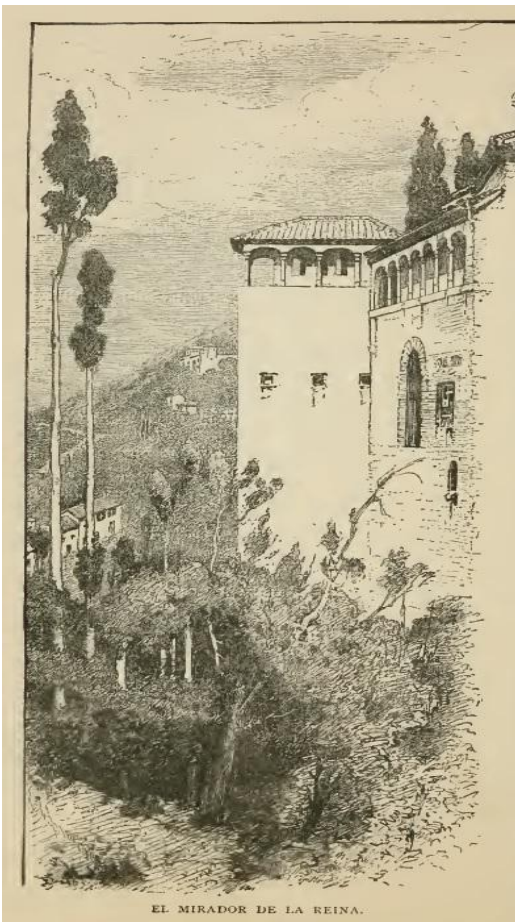


Ilustración 23.- *El mirador de la Reina*. Anónimo. En la obra de Susan Hale *A family flight through Spain* (1883).

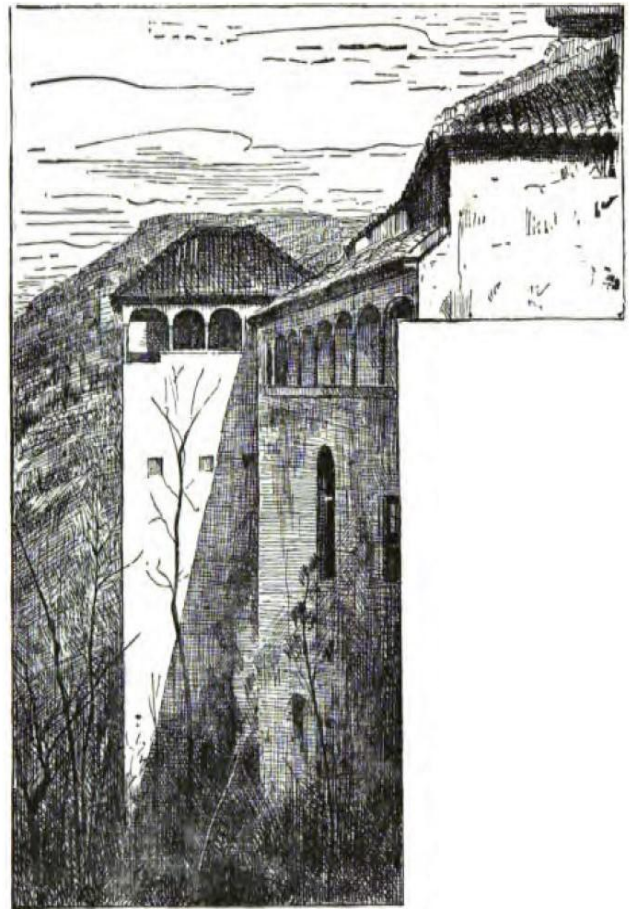


Ilustración 24.- *Darro*. A.H. Bicknell. En la obra de William H. Downes. *Spanish ways and by ways with a glimpse of the Pyrenees* (1883)

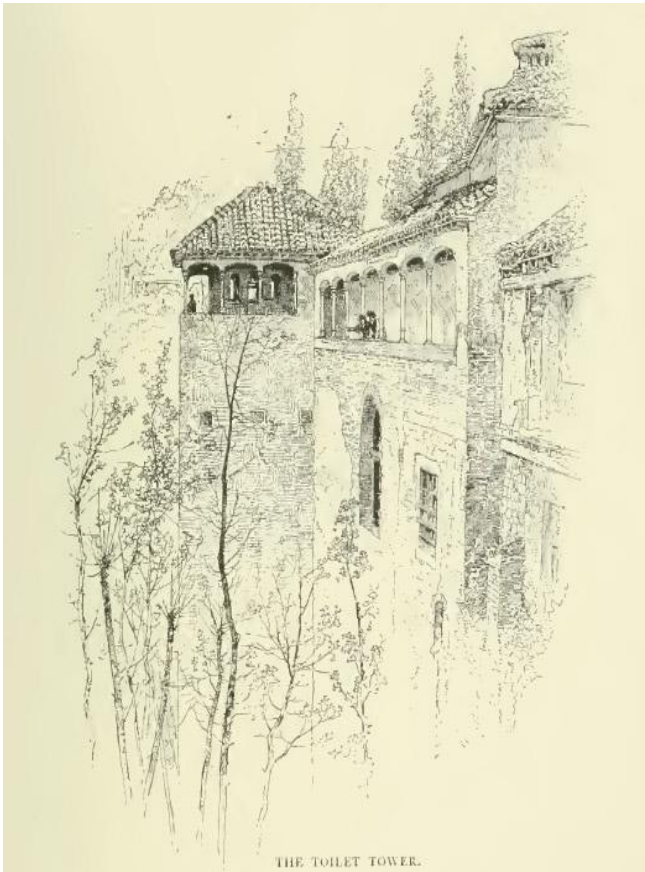


Ilustración 25.- *The Toilet Tower.* Charles Reinhart. En la obra de George P. Lathrop. *Spanish vistas* (1883).

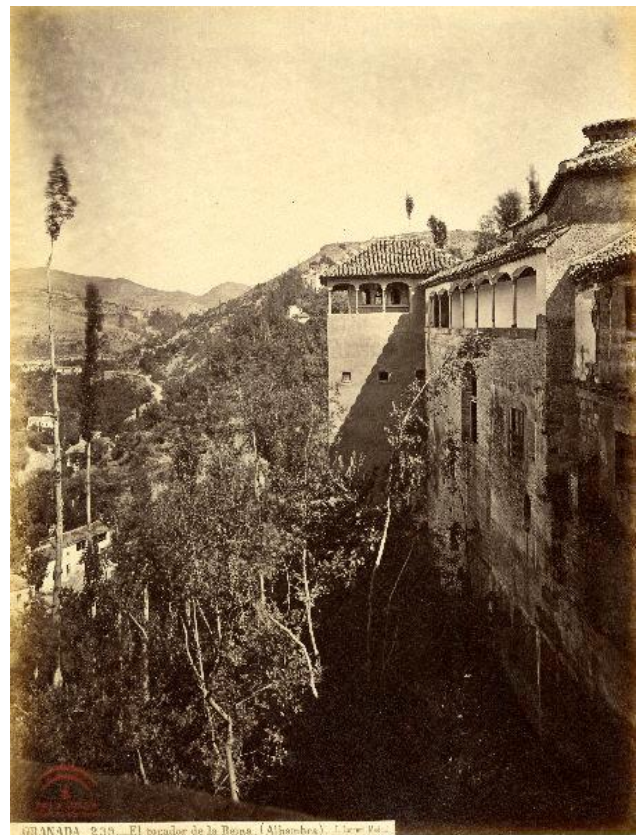


Ilustración 26.- *El tocador de la Reina. (Alhambra).* Jean Laurent. 1871. Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife. Colección de Fotografías. F-05128

A este grupo pertenecen las Ilustraciones.- 22 a la 26, donde, basándose en la obra de Robert, el *Tocador de la Reina* (1833), encontramos una serie de imágenes de una calidad superior a las que hallábamos en el caso de la Puerta de la Justicia. La obra de Roberts, de tamaño menudo, aparece sobre el título del capítulo VII, y sirvió como inspiración para el anónimo que aparece en el volumen *A family flight through Spain* (1883) de Susan Hale. Se trata de una obra de trazo limpio y claro, que sigue la estela de los grabadores de las últimas décadas del siglo XIX, bajo la misma perspectiva que planteara Roberts cincuenta años antes. De forma muy parecida se nos muestra el caso de la Ilustración.- 24, una vista de la Torre de Abul Hachach o de la Estufa, y sobre ella el Tocador de la Reina desde la Torre de Comares, surgida de la mano del norteamericano Albion Harris Bicknell (1837-1915). Éste llevó a cabo la mayor parte de su trabajo en la periferia círculo de aguafortistas conocido como *New York Etching Club*³³¹. Aunque es más celebrado por sus retratos y obras de tema histórico, Bicknell también pintó y grabó algunas naturalezas muertas y, como es el caso, paisajes.

Nacido en Turner, Maine, se trasladó a Boston, donde estudió en el Instituto Lowell hacia 1855. Entre 1860 y 1862 estudió en el école des Beaux-Arts de Paris, bajo la dirección de Thomas Couture. A su vuelta, estableció un estudio en Boston en 1864, comenzando a realizar exposiciones anuales en el Boston Atheneum. Cofundador del *Allston Club* (1866), experimentó, sobre todo en paisajes, con el proceso de monotipo que poseía efectos mucho más ricos que el aguafuerte. Dichos monotipos se producían mediante la impresión de una pintura al óleo en blanco y negro sobre una placa de zinc, que no permitía una segunda impresión, lo que hacía de cada una de ellas una pieza única. A comienzos de los años 80, época a la que pertenece la Ilustración.- 22, había conseguido plenamente dominar esta técnica, habiendo publicado al menos cincuenta de estas obras³³². Influenciado por el trabajo de grabadores como W.C. Bauer, Frank W. Benson, C.H. Eaton, John H. Niemeyer o William Sarmantener, trabajó para varias publicaciones, desarrollando numerosas creaciones, entre las cuales, las más notables, sean quizás las realizadas para las Exposiciones de Boston (1881) y Philadelphia (1882). La obra que aquí

³³¹ MOSER, J. *Singular Impressions: The Monotype in America*. Washington, D.C: Smithsonian Institution Press for the National Museum of American Art, 1997.

³³² *The Illustrated London News*, July 1, 1882, p.22

comentamos, impresa en 1883, se encuentra dentro del estilo equilibrado y perfeccionado que desarrolló Bicknell en estas fechas, por lo que parece lógico pensar, que se trata de una obra de madurez y no una estampación rescatada de periodos anteriores.

En estos casos, Roberts se toma como una referencia, una inspiración, aunque es difícil hablar de plagio absoluto. La Ilustración.- 25, perteneciente a la obra de Lathrop, *Spanish vistas* (1883), contiene una de las estampaciones más delicadamente elaboradas. La obra pertenece al norteamericano Charles Stanley Reinhart³³³, quien lleva un paso más allá la referencia a Roberts, pues, tal y como aclara el mismo texto, Reinhart se inspiró en una fotografía (Ilustración.-26) de 1871 de Jean Laurent³³⁴, quien a su vez, debió tomar como referencia la obra de Roberts. Este fenómeno, el de la fotografía tomando litografías o calcograbados como guía para el encuadre, es corriente en los inicios de la fotografía de paisaje³³⁵, pues como arte naciente, la fotografía debía beber de las fuentes visuales anteriores, en este caso, el grabado.

Reinhart, nacido en Pittsburg, Pennsylvania, realizó sus estudios en la Real Academia de Múnich bajo la dirección de Stryhüber y Karl Otto. A comienzos de la década de los 80 se mudó a París donde trabajó para un estudio, llegando a realizar una exposición en Londres en 1883. Cuando se hace referencia a su estilo, a menudo se lo cita dentro de la escuela parisina, cuyo director, Daniel Vierge llegó a la capital francesa en 1869. Vierge, poseía una línea más pura, unas formas precisas y delicadas, con un fuerte sentido de la tonalidad (sin llegar a hacer uso del color); características muy diferentes a las que tradicionalmente se había empleado en la ilustración de libros. Estas

³³³ Sobre el grabado norteamericano y la obra de Reinhart ver: CHAMPLIN, J. D. Jr. *Cyclopedia of Painters and Paintings*. New York: Empire State, 1927. Vol. IV. GRAVES, A. *A Dictionary of Artists Who Have Exhibited Works in the Principal London Exhibitions from 1760 to 1893*. London: Henry Graves, 1895. HOUFE, S. *The Dictionary of Nineteenth-Century British Book Illustrators and Caricaturists*. Woodbridge, Suffolk: Antique Collectors' Club, 1978, rev. 1996. PENNELL, J. *The Adventures of An Illustrator Mostly in Following His Authors in America and Europe*. Boston: Little, Brown, & Co., 1925. REID, Forrest. *Illustrators of the Eighteen-Sixties*. New York: Dover, 1975.

³³⁴ La imagen ha sido extraída de Recursos de Investigación de la Alhambra. APAG/ Colección de Fotografías/ F-05128. Id: R-4577. <http://hdl.handle.net/10514/8271> (20/02/2014)

³³⁵ Sobre la relación del grabado y la fotografía es especialmente interesante la citada tesis de M. RUIZ PACHECO (1998), así como: WATROUS, J. *A century of american printmaking, 1880-1980*. Londres: The University of Wisconsin Press, 1984. RAVIOLA, E. *Fotolitografía. Panorama de los impresos, fotografía y fotomecánica*. Barcelona: Don Bosco, 1969. ZELICH, C. *Manual de técnicas fotográficas del siglo XIX*. Sevilla: PhotoVision, 1995. ROSENBLUM, N. *A world history of photography*. Nueva York: Abbeville Press, cop., 1984.

nuevas formas fueron absorbidas por Howard Pyle, E.A. Abbey y el propio Reinhart, quienes recogiendo el testigo dejado por Vierge, llevaron las nuevas formas a las ediciones de la revista *The Graphic* (1883)³³⁶ o a las páginas de diversas ediciones británicas.

El prestigio de Reinhart en Reino Unido no fue excesivo, pese a la calidad de su obra; así nos lo deja ver el anuncio de la edición de la publicación seriada de Thomas Hardy *The Romantic Adventures of a Milkmaid* en el *London Graphic*, un 23 de junio de 1883, donde se menciona a otro artistas, R. Caldecot, como ilustrador, pese a las cuatro placas que aportó el norteamericano y que éste había colaborado, ocho años antes, con George Du Maurier en la estampación de *The New Magdalen* de Wilkie Collins. Seis años más tarde colaboraría con Charles Parson en la serie de siete ilustraciones para Thomas Hardy y su *The First Countess of Wessex* (publicada en *Harpers New Monthly* en diciembre de 1889). En esta ocasión Parsons sería responsable de las estampaciones de tipo arquitectónico y Reinhart las completaría con estudios de diversos personajes. Esta colaboración, así como las que haría con grabadores británicos como F.A. Fraser (1868), Edward Hughes (1872) o J. Mahoney, llevará a sus contemporáneos y a autores posteriores a calificarlo como un pintor “doméstico”³³⁷ ó “pintor de género”³³⁸. Pese a esta apreciación menor, Reinhart no se limitó a las colaboraciones puntuales en grabado, pues llegó a tener una abundante producción especialmente en la década de 1877-1887. Durante este período se adentró en la práctica de diversas técnicas, destacando la acuarela, con trabajos como *Gathering Wood and At Close of Day*, 1877, que le llevaron a exponer en la National Academy de Nueva York.

Una de las principales cualidades plásticas de Reinhart es su adaptabilidad, modulando su estilo a las exigencias del trabajo. Durante el periodo de colaboración con Du Maurier adoptó, conscientemente, el estilo realista, no obstante algo dimensional y teatral, que Du Maurier había planeado como hilo conductor. Para las placas de 1883 en *The Romantic*

³³⁶ HOUFE, S. Opus cit. p.86.

³³⁷ GRAVES, A. A Dictionary of Artists Who Have Exhibited Works in the Principal London Exhibitions from 1760 to 1893. London: Henry Graves, 1895.p.231.

³³⁸ CHAMPLIN, J. D. Jr. Cyclopedia of Painters and Paintings. New York: Empire State, 1927. Vol. IV. p. 21.

Adventures of a Milkmaid en el *London Graphic*, Reinhart utiliza un estilo mucho más suave, con una escala mayor, que permite un fondo más detallado, dando una sensación de profundidad y amplitud emocional que prevalece sobre las figuras de la composición. En el caso de la ilustración que aquí nos ocupa, el Tocador de la Reina, las formas son bastante parecidas a las que empleó con la obra de Hardy, aunque atenuadas, quizás, por ser una fotografía de Laurent el punto de partida del grabado. El hecho de que sea esta imagen fotográfica la inspiración de Reinhart, le resta cierta teatralidad, aunque le suma un realismo y una atención al detalle del que quizás carecería si se hubiese basado en la obra de David Roberts (recordemos que es de éste autor de quien Laurent toma el encuadre para realizar su instantánea).

Es conveniente citar que, en lo tocante al grabado español decimonónico, éste llevaba una cierta demora con respecto a los temas que solían interesar al público anglosajón, un retraso que se sólo salvará pasada la mitad de siglo. A comienzos de la centuria, cuando el artista británico ofrecía una Alhambra imbuida de los primeros aires románticos, el grabador español estaba más interesado en temas religiosos y nobiliarios, más en sintonía con el pasado siglo que con la vibrante ambientación de un palacio nazarí o una mezquita. Pese a esto, debemos mencionar dos volúmenes que, aunque tardíos respecto a sus colegas británicos, se conforman como las obras cumbres de la litografía española durante el período romántico. En primer lugar la *España artística y monumental* (1842-1844), encabezada por Genaro Pérez de Villaamil, con textos de Patricio de la Escosura, editada en París en dos volúmenes, contiene una serie de láminas³³⁹ con los paisajes y monumentos más notables de nuestro país. La segunda gran obra de esta etapa es *Recuerdos y bellezas de España* (1839-1872), con ilustraciones dibujadas por Parcerisa y con textos de Pi y Margall, Piferrer, Pedro de Madrazo y José María Cuadrado. Consta de 12 volúmenes, el segundo de los cuales está dedicado al reino de Granada, realizado entre 1850 y 1852, con texto de Pi y Margall que

³³⁹ De estas láminas aquellas que evocan Andalucía son: Ruinas del Castillo de Alcalá de Guadaira, Torre del Oro (Lit. Jacottet) Interior de la nave lateral de la Catedral (Lit. Guesdon) La Giralda, Puerta de Carmona (Lit. de Arnout); Iglesia de la Feria en Sevilla (Lit. Bichebois y de Bayot), El Viático en Sevilla, La Feria de Mairena, Un baile en Triana (Dibujo de José Becquer. Supervisado por G. P. Villaamil, Lit. de Bayot); y una de Córdoba: Capilla Mozárabe de la Catedral (Lit. Arnout) Guadaira, Torre del Oro (Lit. Jacottet) Interior de la nave lateral de la Catedral (Lit. Guesdon) La Giralda, Puerta de Carmona (Lit. de Arnout); Iglesia de la Feria en Sevilla (Lit. Bichebois y de Bayot), El Viático en Sevilla, La Feria de Mayrena, Un baile en Triana (Dibujo de José Becquer. G. P. Villaamil lo dirigió, Lit. de Bayot); y una de Córdoba: Capilla Mozárabe de la Catedral (Lit. Arnout).

acompaña a una serie de litografías de Jaén, Málaga, Almería y Granada. El dedicado al Reino de Córdoba fue realizado entre 1852 y 1855, con cerca de treinta litografías y texto de Pedro de Madrazo. El siguiente volumen a este, creado entre 1856 y 1863, posee algo más de sesenta litografías que hacen honor a las provincias de Sevilla y Cádiz.

Las representaciones que se hacen en estas obras de España, no dista mucho, salvo elementos formales, de las que realizaron previamente los anglosajones de esos mismos monumentos y paisajes. Esto es, fueron los artistas británicos³⁴⁰ y norteamericanos los que establecieron los modelos para estas estampaciones, de manera que, incluso la Andalucía y la Alhambra que representaban los propios españoles, había sido plasmada a través de una visión anglosajona, empleando un filtro oriental, lo que explica ciertas incongruencias en su creación. En la visión victoriana (1831-1901) existía la voluntad de conservar y avivar aquellas formas y valores que son considerados tradicionales, como respuesta los cambios sociales a los que se enfrentaba la *gentry* británica, una clase social a la que pertenecían la mayoría de los viajeros y para la que los artistas trabajaban (y a la que muchos de ellos pertenecían); un segmento de la población que era, por tanto, el responsable final de la representación de la Alhambra. En última instancia, fue a través de ellos que el orientalismo halló su propio código estético, regulado por la ausencia de una realidad tangible, que tiene por consecuencia la búsqueda de lo diferente.

Esta idea, núcleo de esta tesis, basada en la premisa por la cual consideramos que si el viaje era parte de la educación de esta porción de la sociedad, y que sólo a través del viaje se podían capturar, física y mentalmente, lo que existían en otras latitudes, se concluye que sólo a través de él, el fenómeno orientalista pudo desarrollarse, y como consecuencia, la vertiente alhambresca, pudo alcanzar la difusión que llegó a tener. En este contexto, con el viaje como desencadenante y la Alhambra como destino final, se genera, hasta cierto punto, sin una planificación previa, un modelo estético que se sustentará en las categorías más generales sobre las que se basa el

³⁴⁰ No pretendemos negar la importancia de los grabados de Doré o Laborde, y aunque el primero es especialmente empleado en la literatura de viaje anglosajona, su uso como inspiración o plagio, decae a favor de autores anglosajones como Roberts, Vivian o Lewis.

romanticismo (lo bello, lo sublime, lo sorprendente...), pero que al tiempo, evolucionará hacia un sofisticado programa temático que tendrá su máxima y más inmediata plasmación en la estampación de los propios libros de viaje.

Dicho programa temático se servirá del recorrido sentimental del viajero (que terminará siendo el del lector) para presentar una serie de espacios icónicos de la Alhambra. Se elaborará un mundo fuera del tiempo, ajeno a la historia, alimentado por pretensiones hedonistas y de evasión. La progresiva segregación entre la arquitectura andalusí y la imagen orientalista que estos viajeros importarán tendrá como resultado una doble vía para lo oriental: por una parte el orientalismo que se produce en los países islámicos, que puede ser visto como una arquitectura nacional, y por otra parte el orientalismo de corte *internacional*, que tendrá la herencia andalusí y a la Alhambra como principal referente. La estampación que se realiza en los libros de viaje será forma vehicular para la extensión de éste último, y la inspiración andalusí se convertirá en una amalgama de imágenes estereotipadas que invaden cualquier tipo de arquitectura o expresión plástica. Tan poderosa será esta nueva *traducción*, mezcla de realidad e invención, que los propios artistas españoles se volverán a ella en su búsqueda de una base para la identidad nacional, lo cual que se convirtió en necesidad a mediados y, especialmente, finales del siglo.

Las ilustraciones que contienen las obras analizadas, tal y como muestran las Figuras.- 30 y 35, corresponden a una serie de categorías generales (arquitectura, pintura, escultura...) y técnicas (litografía, acuarela, fotograbado...) que plasman vistas, planos, partes concretas o detalles de la Alhambra. Algunas de estas partes, debido a su mayor virtuosismo estético o a la literatura y leyenda que las acompañaba, comenzaron a caracterizarse como una entidad singular y diferenciada del resto de la Alhambra. Como se ha venido comentando, la mayoría de las imágenes que acompañan a las obras no corresponden directamente a la experiencia del viajero, pero sí sugieren escenas, sentimientos o paisajes tan universales, que producen en el lector una asociación sistemática que conlleva valores mágicos.

El valor que se le quiera dar a estas imágenes depende en gran medida de los parámetros que se empleen para determinar su mérito. Como

testimonio antropológico, de prácticas y costumbres perdidas, pueden llegar a ser útiles, como muestra de la exactitud lugares y edificaciones, quizás su valor se vea empañado, especialmente durante el periodo romántico, donde existió cierta tendencia a alargar verticalmente lo observado. Las montañas de Despeñaperros o la serranía de Ronda se prolongan en las litografías³⁴¹ hasta parecer macizos alpinos. El paisaje debía ser montañoso y salvaje, sublime en definitiva, del que emanara cierta sensación de peligro, parte intrínseca a cualquier viaje con aspiraciones románticas. Así lo dejaba constar el francés Prosper Mérimée: *“Necesitamos ocho días para alcanzar Granada. Es cierto que seguíamos el camino más romántico del mundo, es decir, el más montuoso, el más pedregoso, el más desierto que pueda poner a prueba la paciencia de un viajero.”*³⁴² Un fenómeno muy parecido al de la estilización del paisaje sucede con la fidelidad de algunas de las obras relacionadas con la Alhambra. Tal es el caso de Murphy y su representación del palacio nazarí, especialmente en el caso del Patio de los Leones, cuyas dimensiones alargó en exceso, causando múltiples desilusiones a los primeros viajeros que le sucedieron, y que habían tomado su trabajo como referencia. La obra de David Roberts contiene, como veremos más adelante, algunas de estas modificaciones, las cuales no pasaron inadvertidas para José María Blanco Crespo (Joseph Blanco White).

*“Como obras de arte son admirables, pero también son bellezas infieles. Los detalles arquitectónicos de cada edificio están representados con exactitud. La Giralda, por ejemplo, está bien dibujada, pero le pasa lo que a la Casa de Loreto, que la han transportado con cimientos y todo a un lugar que no hay quien lo reconozca. Es decir, el artista se ha servido de sus apuntes según los dictados de su fantasía, agrupándolos sin ningún respeto a la verdad. Y lo que me resulta más odioso es la parte animada de estos grabados, sus figuras, que parece que son, como el castellano chapurreado, falsas, incongruentes exageradas. Como cree que los monjes son más pintorescos que el clero diocesano, llena las catedrales de esas absurdas figuras de frailes ¿Les gustaría a los ingleses que alguien hiciese vistas de Londres con la gente disfrazada y como caricaturizada?”*³⁴³

³⁴¹ Este tipo de representación es especialmente notoria en las obras de Prangey y Roberts.

³⁴² En el original: “Il est vrai que nous avons le chemin le plus romantique du monde, c'est-à-dire le plus montueux, le plus pierreux, le plus désert qui puisse exercer la patience d'un voyageur qui, depuis trois mois, est à bonne école pour se former à cette vertu.” MÉRIMÉE, P. *Ouvres Completes*. Paris: Ancienne Honoré Champion. 1933. p.33.

³⁴³ BLANCO CRESPO, J.M. *The life of the Rev. Joseph Blanco White*. London: J. Chapman.1865. Vol. II p. 314. Traducción extraída de ALBERICH, J. (2000) p. 31-32.

En estrecha relación con la representación del paisaje, encontramos la estampación de vistas de ciudades, o de partes representativas de ellas. En nuestro caso, como mostraba la Figura.- 33, las vistas de la Alhambra se alzan como el tipo dominante entre todas las ilustraciones. Realizadas desde el Darro, el Generalife, la Vega o desde San Nicolás, todas ellas parecen captar el interés tanto del artista como del editor, quien suele situar esta estampación tras el prólogo, ó las más veces, junto al capítulo en el que se describen las panorámicas desde el monumento o el monumento en sí. Pese a las variaciones que de ellas se hacen en el tiempo, las vistas de la Alhambra, abiertas a sugerencias orientales o románticas, tienden a tener un enfoque y composición establecida por los primeros pintores y grabadores, quienes determinarán cierta manera de mirar. Se creará una vista prototipo, ideal, que será repetida desde diversos lugares (el Albaicín es, sin duda, el punto más popular), generando muy pocas variaciones, tanto en bocetos como en litografías; unos modelos que, con el tiempo, terminarán colándose en el objetivo de una cámara.

A comienzos de 1809, John Carr, realizó una panorámica que posteriormente fue incluida en su obra *Descriptive travels in the Southern and Eastern part of Spain and the Balearic Isles in the year 1809*. Tal y como se muestra en la Ilustración.- 27, se trata de una perspectiva del atardecer en el palacio nazarí con una reseñable calidad litográfica, que permite efectuar las transiciones entre las partes de luz y oscuridad con cierto aspecto brumoso, el cual otorga una sensación que navega entre el realismo y un instante suspendido en el tiempo. Medio siglo más tarde, Samuel Manning (1868) realizaría una vista de la Alhambra, Ilustración.-28, que aunque no llega al nivel cualitativo de la obra de Carr, si presenta, aún, la mayoría de los rasgos que se asocian con el romanticismo. La litografía, realizada según apunta el propio texto, sobre un boceto original de Mannings, está realizada desde una perspectiva media alta, a través de la que vemos una llanura en primer término, que va aglutinándose en torno a la Alhambra, la ruina romántica, perfectamente integrada en el propio paisaje (concepto íntimamente asociado al pintoresquismo); tras ella, se levantan las terribles sierras, picudas y nevadas, se cofunden con un mar de nubes, siendo difícil determinar dónde empiezan unas y terminan las otras. La vista publicada a finales de la década

de los 60, se convierte, así, en un perfecto balance entre paisaje, llanura y ruina.

Las ilustraciones 29 y 30 corresponden a Elisabeth Grosvenor (1840-41), quien, un año después de la finalización del crucero que la trajo a tierras andaluzas, publicó su obra *Narrative of a yacht voyage in the Mediterranean during the 1840 -1841*. La calidad de la litografía es media, aunque los dibujos realizados por la viajera son de cierta valía. Estas vista del palacio nazari, debieron ser realizadas, al igual que el texto, a posteriori, pues aunque la fidelidad de los elementos es notable, existen pequeñas variaciones, como podemos observar en el santuario cristiano, que se encuentra elevado con respecto a su situación real. Aunque sí existe una innovación frente a las vistas tipo que hemos venido viendo hasta ahora, es el ángulo en el que son tomadas. Se trata de una posición frontal, y no elevada como es común, y con un encuadre que nos permite ver porciones casi detalladas del monumento, y no el palacio en su conjunto, que se aleja del habitual costumbrismo, lo que proporciona, una sensación de recogimiento, casi de silencio, acentuándose así cierta cualidad decadente de una Alhambra en ruinas.

Como ya hemos comentado, son las vistas la forma más común de representar la Alhambra, debido en parte a que, es el modo más efectivo de dar una imagen total del monumento. Sin embargo, es factible pensar que la realización de estas vistas por parte de aquellos viajeros que optaban por mostrar sus habilidades plásticas, sea una forma de manifestarlas sin llegar a realizar atrevidas y complejas incursiones en el interior de la Alhambra, con sus paneles de yeso, sus intrincados patrones en azulejos y mocárabes, que llegaban a poner en verdaderos aprietos a artistas experimentados como David Roberts o Matthew Digby-Wyatt. Aquellos viajeros con algo menos de destreza o algo más de reparo, optaban por la impresión de vistas ya conocidas, salidas de la mano de autores consagrados, entre la que destaca por su popularidad la creada por David Roberts. Sin embargo, no fue esta estampación la más vista popular, en términos de número de veces estampada, ese lugar lo ocupan dos obras de autor desconocido, las Ilustraciones.- 31 y 32.

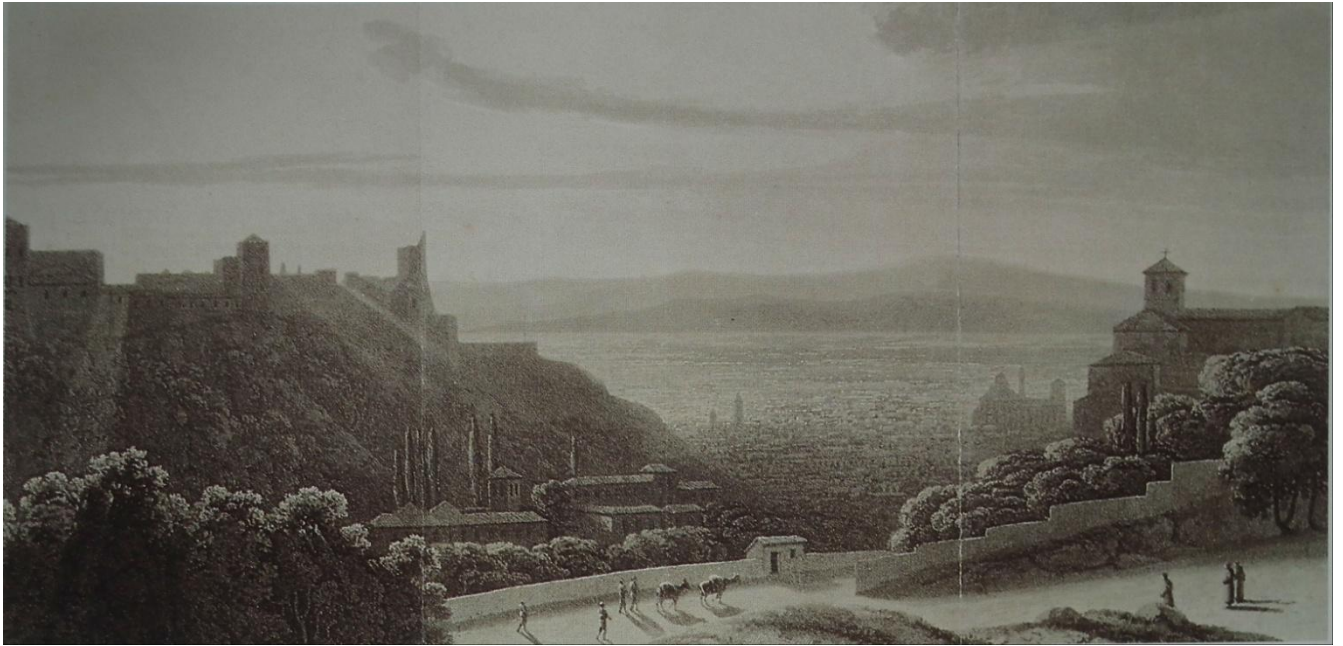


Ilustración 27.- *Vista de la Alhambra.* John Carr (1809). En *Descriptive travels in the Sourthen and Eastern part of Spain and the Balearic Isles in the year 1809* (1811) de John Carr.



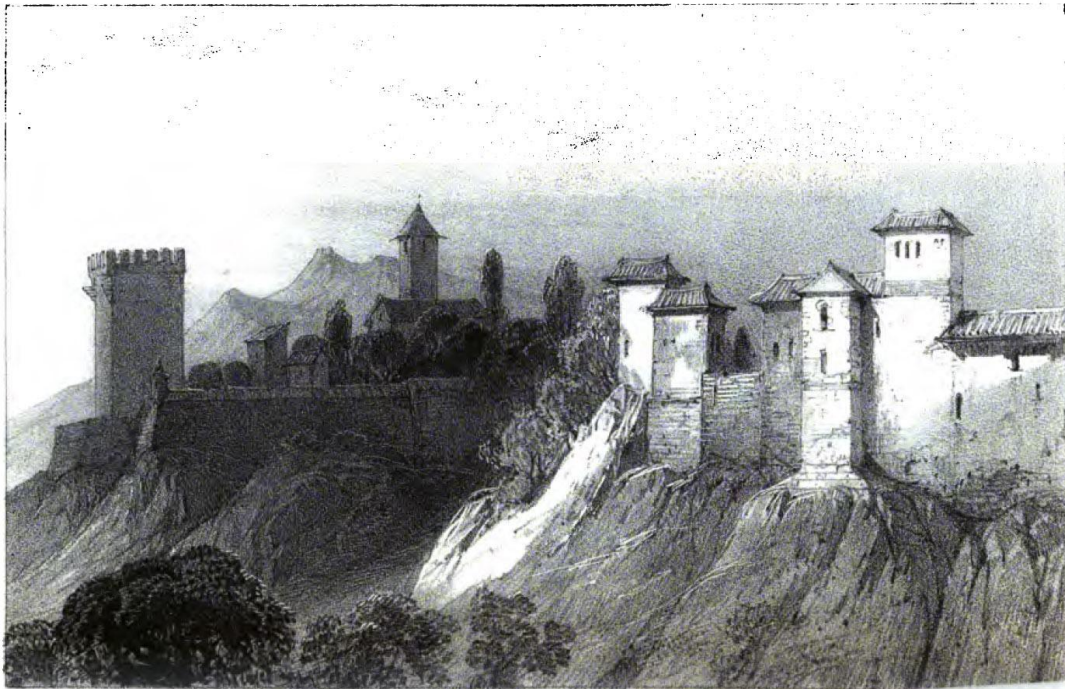
Ilustración 28.- *The Alhambra. General View of Granada.* Samuel Mannings. (1868) En *Spanish pictures draw with pen and pencil* (1870).



M. G. Grosvenor

Day & Haghe Lith. New York

Ilustración 29 y 30.- *Vistas de la Alhambra*. Elisabeth Mary Grosvenor (1840-1841) G. Hawkins (lit.). *Vista de Comares y el Peinador de la Reina*. Elisabeth Mary Grosvenor (1840-1841) Day & Haghe (lit.). Ambas en *Narrative of a yacht voyage in the Mediterranean during the 1840 -1841 (1842)* de Elisabeth M. Grosvenor.



M. G. Grosvenor

La primera de ellas, aparece impresa en las obras del británico Charles Wainwright March (ed.1850) y el estadounidense George Walter Thornbury (ed.1860), ambos volúmenes editados en Nueva York bajo la firma Harper & Brothers³⁴⁴. Debido a la cercanía de fechas y al tratarse de una misma editorial, cabría la posibilidad de que ésta empleara el trabajo de artistas internos para la ilustración de sus obras, reutilizando las imágenes producidas para una obra en la edición de otra, diez años más tarde.

La vista de la Alhambra ofrecida por este autor desconocido se sitúa en un punto bajo, desde el que se crea una visión del palacio como una auténtica fortaleza. Muchos han sido los grabados que nos han mostrado el aspecto de los muros y baluartes de la Alhambra, especialmente el aspecto más ruinoso de estos, que le otorgaban un aspecto rugoso, sublime, de escarpadas laderas. Este tipo de panorámicas, se producen en las primeras décadas del siglo, cuando las murallas se encontraban en su estado más primario, y cuyas formas cambiaron radicalmente durante la guerra carlista con el añadido de arpilleras que a ellas se hicieron. Esta adición, parece no ser del gusto de los artistas, quienes tras el interludio bélico, comienzan a alejarse del detalle de murallas y torres, en favor de otras vistas de la fortaleza, que ofrecían valores pintorescos. Sin embargo, la imagen que aquí se nos presenta dista mucho de esos valores pintorescos o sublimes, a los que hacíamos alusión; esta representación de la Alhambra parece tener más que ver con una fantasía de la Europa anglosajona y medieval, que con las Mil y Una Noches. La Alhambra, se proyecta como una suerte de Camelot, de aspecto impoluto y marfileño, sobre un paisaje montañoso, sí, pero no majestuoso, una naturaleza que parece casi intimidada por la construcción que domina la escena. Las dimensiones de esta Alhambra, contrastan y se complementan con la presencia de dos personajes sobre una terraza en primer plano.

La Ilustración.-32 pertenece, al igual que la anterior, a un autor desconocido. La imagen aparece en las obras de Henry Blackburn (ed. 1866), Samuel S. Cox (ed. 1870) y Samuel I. Prime (ed. 1882), y en esta ocasión cada volumen fue impreso por diferentes editoriales; la edición de Blackburn corrió a cargo de la londinense Sampson, Low, Son & Marston, la neoyorkina

³⁴⁴ Fundada en 1817, en Nueva York, por James Harper y John Harper como J. y J. Harper, pasó a denominarse Harper & Brothers en 1833, continuando bajo ese nombre hasta 1962. Entre 1962 y 1990 pasó a denominarse Harper & Row, actualmente la firma, todavía con sede en Nueva York, se conoce como Harper Collins.

Appleton & Company se hizo cargo de la de Cox, mientras que Anson D. F. Randolph & Company, con base en Nueva York, imprimió la edición de Samuel Ireneus Prime. Tres editoriales, con tres ediciones pertenecientes a tres décadas diferentes, que emplean la misma estampación para representar Granada; lo cual es un doble indicativo, por una parte de la comercialización de ciertas imágenes entre editoriales, y por otra parte, la más relevante para este estudio, nos habla de la popularidad que estas imágenes alcanzaron a ambos lados del Atlántico. El hecho de que diferentes editores optaran por adquirir esta estampación es altamente indicativo de qué tipo de imagen se proyectaba del monumento. Como muestra la Ilustración.-29, se trata de una vista con todas las características que se habían venido modelando en torno a la Alhambra a partir de la segunda mitad de siglo, suavizados los rasgos románticos que presentan otros diseños.

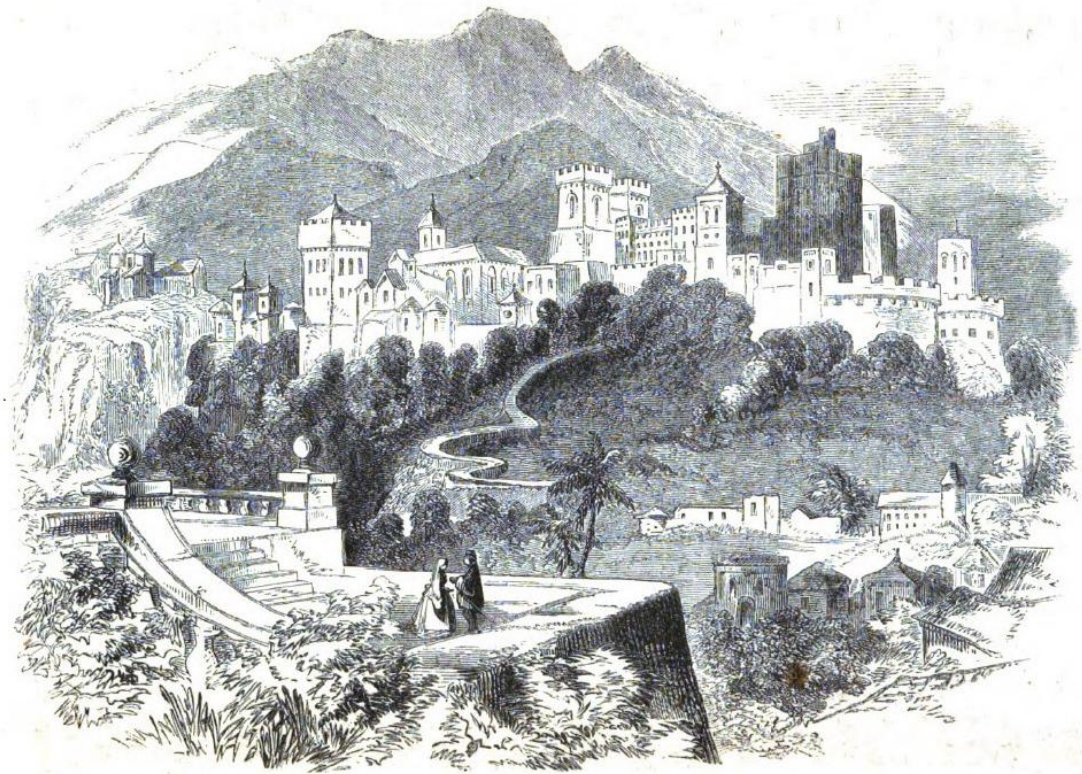
La evolución de la imagen del palacio nazarí partió de las representaciones adustas y austeras de la Alhambra de Richard Twiss (1772-73), pasando por las ligeramente pintorescas de Murphy (1802-09), donde entre la rigurosidad dieciochesca se abren paso las pinceladas imaginativas del romanticismo, hasta llegar a autores como Roberts, donde lo pintoresco, lo sublime y lo sorprendente, se congregan en un grabado para ofrecer al lector el ensueño de un viaje imaginario. Serían de las obras de Roberts, Lewis o Doré, de donde partiría la inspiración para la estampación que nos ocupa (Ilustración.-32). La suavización de las formas románticas, está presente en esta obra anónima; aún podemos detectar elementos como la integración del palacio en el paisaje, o el de la propia ciudad, que aparece parcialmente representada en el margen derecho. Aún persiste la dualidad zona boscosa y ruina, llano y elevación, pero las montañas de las sierras circundantes ya no son trazadas con aspecto terrible, sino que se limitan a dibujar formas elevadas, pero suaves, como telón de fondo para la escena. La perspectiva, desde un ángulo ligeramente superior al del palacio, no resta monumentalidad al conjunto, sobre el que, no solamente gira toda la escena, sino sobre el que parece girar todo el entorno natural. Como vemos, la ciudadela se traslada a imagen y texto, y difunde editorialmente, mediante una representación con volúmenes alterados respecto a los originales. La naturaleza militar del exterior del monumento parece obviarse o difuminarse, a favor de un espíritu

más caballeresco y novelesco, aunque sin llegar a los excesos de la Ilustración.-31.

En este juego entre volúmenes de torres y lienzos defensivos, entre lo sublime y lo bello, teorizado por Gilpin y Burke, entra en juego un tercer elemento que, al igual que ocurría en los textos analizados, se asociará inmediatamente con la Alhambra: la noche. Las horas nocturnas, son el momento idóneo para evocar el pasado de cada rincón del palacio, pues, siguiendo la idea burkiana por la cual la oscuridad era más propicia a engendrar ideas sublimes que la luz, los viajeros, acicateados por Washington Irving, tienden a aunar noche y ruina, oscuridad y Alhambra. Por ello, son comunes las vistas como la que se muestra en la Ilustración.-33, creada por Charles Brewer, donde desde una perspectiva baja, aumentando así su majestuosidad, aparece la Alhambra bajo la luz de la luna llena, mientras que en primer plano, un personaje de contornos difuminados, deambula por el camino. La sensación de un pasado glorioso es más palpable en la penumbra, sólo a la luz de la luna se evoca la bruma de palacio encantado. Como veremos más adelante, la noche no se asocia tan sólo al exterior del palacio, sino a parte específicas de él, como el Patio de los Leones o, especialmente, la Torre de los Siete Suelos.

Si el exterior de la Alhambra acapara la mayor parte de las estampaciones decimonónicas, en el interior, es una sala la que copa casi todas las imágenes, el Patio de los Leones. A gran distancia de la siguiente sala más representada, la de Embajadores, el Patio de los Leones se convirtió en esencia de ese sueño romántico del que hemos venido hablando. Sus columnas, la limpieza de sus formas, y la capacidad, casi elegíaca, de sus templetos, conforman un repertorio arquitectónico del que ningún viajero parece escapar. Esta mezcla espacios compuestos por los templetos y galerías proporciona al artista un número amplio de variables para su representación, y aunque existen una serie de perspectivas comunes a muchas de estas representaciones, el Patio de los Leones se alza como la porción de la Alhambra con mayor variedad en la composición de la imagen.

Una de las perspectivas más comunes es la que encontramos en la Ilustración.-34, tomada desde uno de los templetos, con la fuente subordinada a la arquitectura que la circunda, destacándose las estilizadas columnas.



THE ALHAMBRA.

Ilustración 31.- *The Alhambra*. Anónimo. (185?) En *Sketches and adventures in Madeira, Portugal and Andalusias of Spain* (1850) de Charles W. March y en *Life in Spain: Past and Present* (1860) de George W. Thornbury.



THE ALHAMBRA.

Ilustración 32.- *The Alhambra*. Anónimo (186?). En *Travelling in Spain in the present day* (1866) de Henry Blackburn, *Search for winter sunbeams in the Riviera, Corsica, Algiers and Spain* (1870) de Samuel S. Cox y *The Alhambra and the Kremlin* (1882) de Samuel I. Prime.



Ilustración 33.- *Alhambra*. Charles Brewer. P.Taylor (grab) (188?). En *The cruise of the reserve squardon* (1882) de Charles Wood.

Esta obra, está basada en la realizada por un autor anónimo por el grabador Peerso, aparecida en el volumen de Richard Roberts *An autumn tour in Spain in the year 1859*, publicada en 1860. Dos años más tarde, en 1862, Charles Clifford realizará su fotografía *Patio de los leones desde el templete*, placa sobre la cual, se basarán, a su vez, otras litografías. La composición que encontramos en ella llegará a ser común en la segunda mitad del siglo XIX, frente al encuadre que tradicionalmente se había dado desde principios de siglo, una vista de la fuente que lo centra y hace famoso, con vistas de las galerías a ambos lados de la imagen. Este tipo tradicional no llegará a abandonarse del todo, aunque la ruptura de la frontalidad vendrá abanderada por la pieza realizada por David Roberts (Ilustraciones.- 35 y 36). El escocés fue uno de los pintores románticos más valorados de cuantos pisaron la Alhambra, pocos supieron fusionar como él, con extrema pericia, las cualidades de lo sublime y lo pintoresco. Fue uno de los artistas más queridos y populares, siendo su obra, como muestra la Figura.- 36, una de las más empleadas para la ilustración de libros de viaje. Su *Patio de los Leones*, es uno de los más reproducidos, apareciendo en obras como la de Edward Everett Hale *Seven spanish cities and the way to them* (1883) o la edición de 1926 de la Hispanic Society de los *Cuentos de la Alhambra* de Irving.

Éste último volumen es especialmente significativo, en lo que se refiere a la enorme popularidad de Roberts, y la identificación de su obra con la Alhambra, pues, casi un siglo después, aún seguía siendo empleado no sólo para ilustrar literatura de viajes, sino para ilustrar la obra que, por antonomasia, condujo los pasos de miles de anglosajones al palacio nazari. Roberts llegaba de su viaje a España en 1834, acelerada su vuelta por la epidemia de cólera que provocó la salida de tantos otros, a su regreso comenzó a desarrollar una actividad frenética, terminando algunos de los óleos, basados en sus bocetos, que le habían sido encargados, a raíz de la exitosa venta de obras como *“La Giralda”* (1837) o *“El interior de la catedral de Sevilla”* (1835), que había finalizado en España. Este súbito interés por su trabajo, provoca el asedio de diversos editores, quienes guiados por el instinto comercial, tratan de convencerlo para adjuntar sus dibujos a libros de viaje o relatos. De este particular acoso, se quejaba el propio Roberts en una carta dirigida a su amigo Hay *“estoy siendo “acosado” por editores pero yo impondré mis condiciones”*, mientras que en otra carta dirigida a sus padres Roberts

declara: *“Les agradecerá saber que estoy sitiado por unos y por otros. “La pelota está en mis pies”, y tan sólo yo seré responsable si no la juego bien, y para poderlo hacer, no podré salir de Londres tan pronto como yo quisiera.”*³⁴⁵. Finalmente sería el proyecto del editor Robert Jennings el que convencería a Roberts para realizar los bocetos³⁴⁶ y litografías que llegaría a convertirse en unas de las más populares del siglo.

El Patio de los Leones de Roberts se encuentra dentro de la línea estilística que caracterizó al autor durante la mayor parte de su período de madurez, mezclando recursos que buscan la estilización de los elementos, esto es la *goticización* del espacio, para obtener un efecto más grandioso, el enfoque de arriba hacia abajo, que ayuda a aumentar dicho efecto, así como unos fuertes contrastes lumínicos que proveen de dramatismo (en un lugar que ha llegado a ser descrito como el decorado perfecto para una ópera³⁴⁷), a un patio que, ya de por sí, es proclive a despertar emoción en el visitante. En este escenario, Roberts juega con las cualidades pintorescas del lugar, empleando figuras humanas (ligeramente reducidas) para potenciar el efecto, trenzándolo con lo sublime, prendiendo la imaginación de quien lo contempla. Es sorprendente, comparando las Ilustraciones.- 35 y 36, ver el reducido tamaño que posee el boceto, apenas unos 10 por 17 centímetros, pero que le servirá para realizar con posterioridad el detallado y complejo dibujo, una panorámica rica y detallada. Katherine Sim, eminente biógrafa del escocés, se refiere a ellos como *“lo que maravilla de estos bocetos, la mayoría a lápiz o aguada en papel ligeramente coloreado, no es sólo la nitidez y la delicadeza del trazo, sino también la sorprendente exactitud de los sutilmente esbozados detalles”*.³⁴⁸

Las Ilustraciones.- 37 y 38, compositivamente no aportan demasiado con respecto a las ya mostradas. La primera de ellas, presenta la estructura

³⁴⁵ GIMÉNEZ CRUZ, A. La España pintoresca de David Roberts. El viaje y los grabados del pintor. Málaga: Universidad de Málaga. 2007. p. 361.

³⁴⁶ Roberts no tomó del natural todos los bocetos, el mismo Thomas Roscoe enumera en el prólogo del *Landscape Annual vol. IV* a las personas (Richard Ford, entre otros) que han proporcionado los bocetos para que Roberts realizara los dibujos sobre las regiones que nunca llegó a visitar.

³⁴⁷ El propio David Roberts trabajó en los escenarios de Covent Garden y Drury Lane, entre otros, en los primeros años de juventud (1823-1830), resolviendo múltiples composiciones gráficas con gran inventiva, inmediatez e intensidad expresiva, lo que le hizo madurar como pintor. En GIMÉNEZ CRUZ, A. Opus cit. p. 32 y GAMIZ GORDO, A. Las vistas de España del viajero David Roberts, pintor de paisajes y arquitecturas, hacia 1833. En Revista EGA, nº15.p. 54-65. p.2

³⁴⁸ SIM, K. David Roberts R.A 1796-1864. A biography. London: Quartet Books, 1984.p.68.

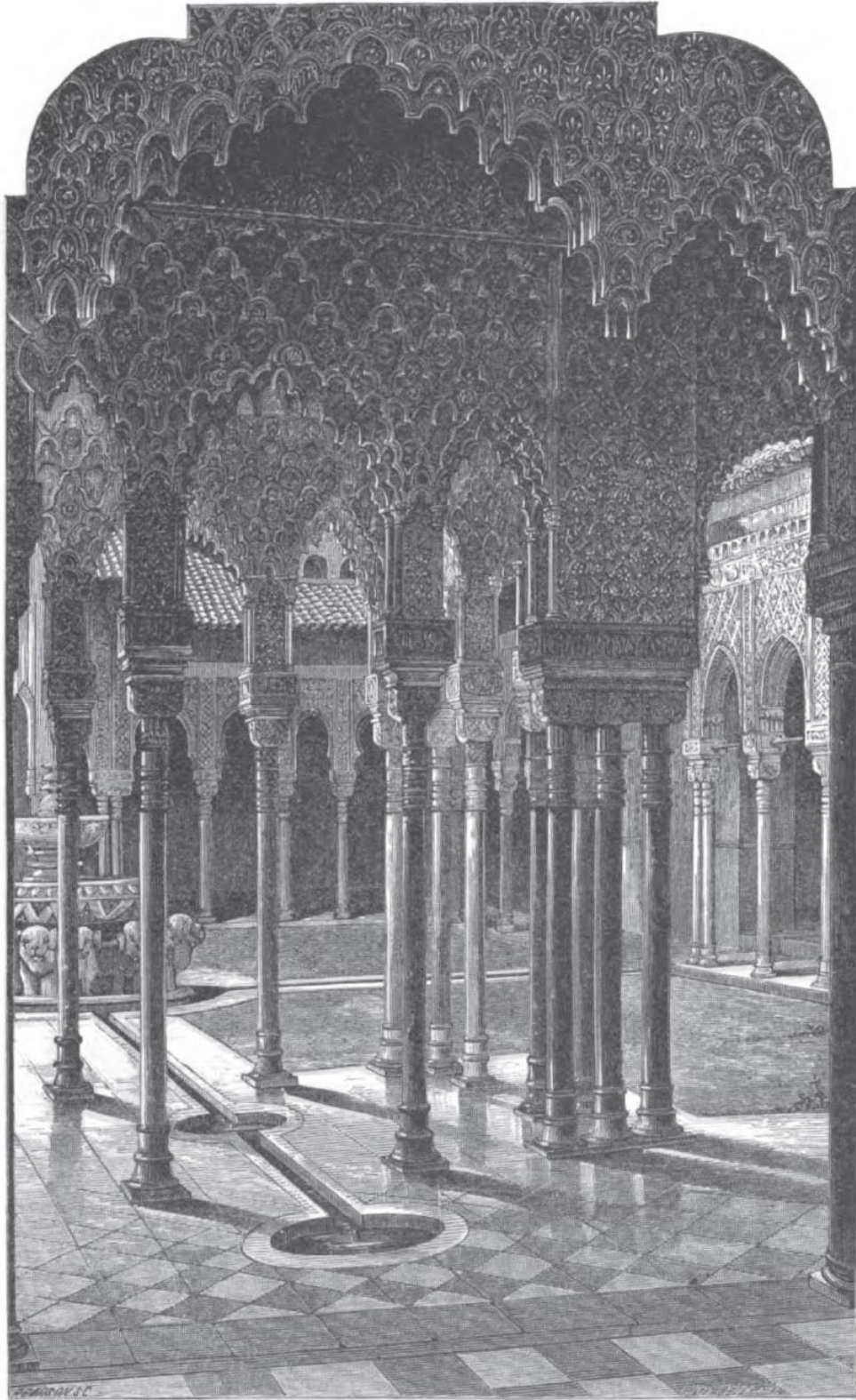


Ilustración 34.- *The Alhambra*. Peerson (grab) (1860?). En *Trough Spain to the Sahara* (1868) de Mathilda Barbara Betham-Edwards

Court of the Lions - Palace of the Alhambra



*Painted for Excellency Count Jussow Wallworth
Prussian Minister - on Panel*

Ilustración 35.- *Court of Lions-Palace of the Alhambra.* David Roberts (1832-33). En *Life of David Roberts* R.A, compiled from his journals and other sources, James Ballentine (1866)

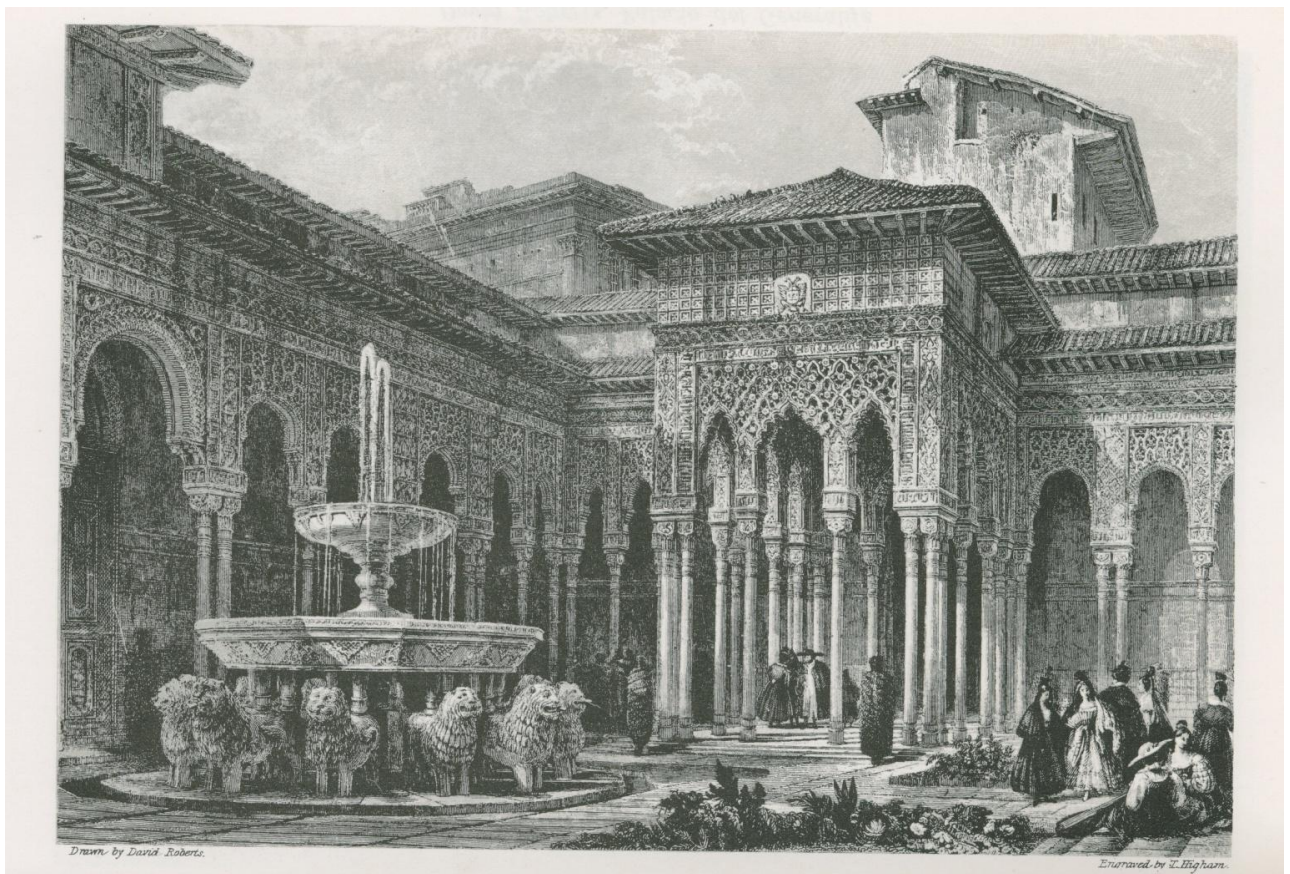


Ilustración 36.- *The Court of Lions.* David Roberts. I. Higham (grab.) (1834) En la obra de Thomas Roscoe, *The Tourist in Spain* (1835)

más común a mediados de siglo, a la que hacíamos referencia anteriormente, con la fuente centrado toda la composición. La segunda presenta una composición posiblemente inspirada en la obra de Roberts, aunque a diferencia del grabado en metal empleado por el escocés, están realizadas mediante litografías, técnica denostada por los puristas decimonónicos, pero común en las ediciones de bajo coste. La ilustración asociada a la obra de Pemberton es correcta, pese a ser poco novedosa en su realización, y aunque procura imitar el entramado decorativo exterior, no llega a capturar la esencia del mismo, un intento que al que ni siquiera se acerca el realizador de la Ilustración.-37, quien se limita a casi velar esa parte de la imagen.

Aunque quizás, la mayor diferencia con respecto a las otras grabaciones que aquí se han mostrado, es que en estas últimas se puede apreciar el proceso de restauración³⁴⁹ que sufrió el Patio durante la década de los 60, por parte de Rafael Contreras, citado entre muchos otros por Henry Day, quien se aproximó a la restauración (1848-1868) de la Alhambra con una visión orientalista, como muestra la sustitución del techo plano por cupulillas bulbosas de azulejos con patrón en zigzag, que por su estilo parecían tener cierto parentesco con el arte persa o incluso hindú, o la posterior adición de almenas en el lateral, que se realizó en torno a 1866. Ciertamente, esta no es la única rehabilitación de este tipo que se realizó en la Alhambra, la Sala de Camas también fue restaurada por Contreras, con colores primarios y

³⁴⁹ A continuación se indica una breve bibliografía sobre los procesos de restauración realizados por la familia Contreras y sus sucesores: CONTRERAS, R. Memoria sobre la antigua forma de la Alhambra. El arte en España: revista mensual del arte y de su historia. T. 7, 1868. BARRIOS ROZUA, J.M. La Alhambra romántica (1813-1849): gobernadores, maestros de obras y arquitectos. En GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. ; AKMIR, A. La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo. Granada: Junta de Andalucía, 2008. . BARRIOS ROZUA, J.M Una polémica en torno a los criterios para restaurar la Alhambra: Salvador Amador frente a Narciso Pascual Colomer (1846-1849) En Reales sitios, n. 180 (2009) p. 42-70. BARRIOS ROZUA, J.M. La Alhambra de Granada y los difíciles comienzos de la restauración arquitectónica (1814-1840). En Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Primer y Segundo Trimestre 2008. Nº 106-107.p. 131-158. SALAS ÁLVAREZ, J.A. La recuperación del patrimonio arqueológico de Andalucía durante la Ilustración (1736-1808) <http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/390/la-recuperacion-del-patrimonio-arqueologico-de-andalucia-durante-la-ilustracion-1736-1808/> Consultada el 21 de Febrero 2014 17:23. BARRIOS ROZUA; J. M. José Contreras, un pionero de la arquitectura neoárabe: sus trabajos en la Alhambra y la Alcaicería. http://www.ugr.es/~compoarq/compoarqarchivos/profesores/jmbarrios_archivos/Mis%20publicaciones%20PDF/2010Jos%E9%20Contreras%20pionero%20arquitectura%20neo%E1rbe%20%28Juan%20Manuel%20Barrios%29.pdf. Consultado 7 de Marzo de 2014. 13:08. DIEZ JORGE, M.E. Los alicatados del baño de Comares de la Alhambra ¿islámicos o cristianos? Archivo Español de arte, Tomo 80, Nº 317, 2007, p. 25-43.



Ilustración 37.- *Court of Lions*. Anónimo. (186?) En la obra de Susan Hale *A family flight through Spain* (1882)

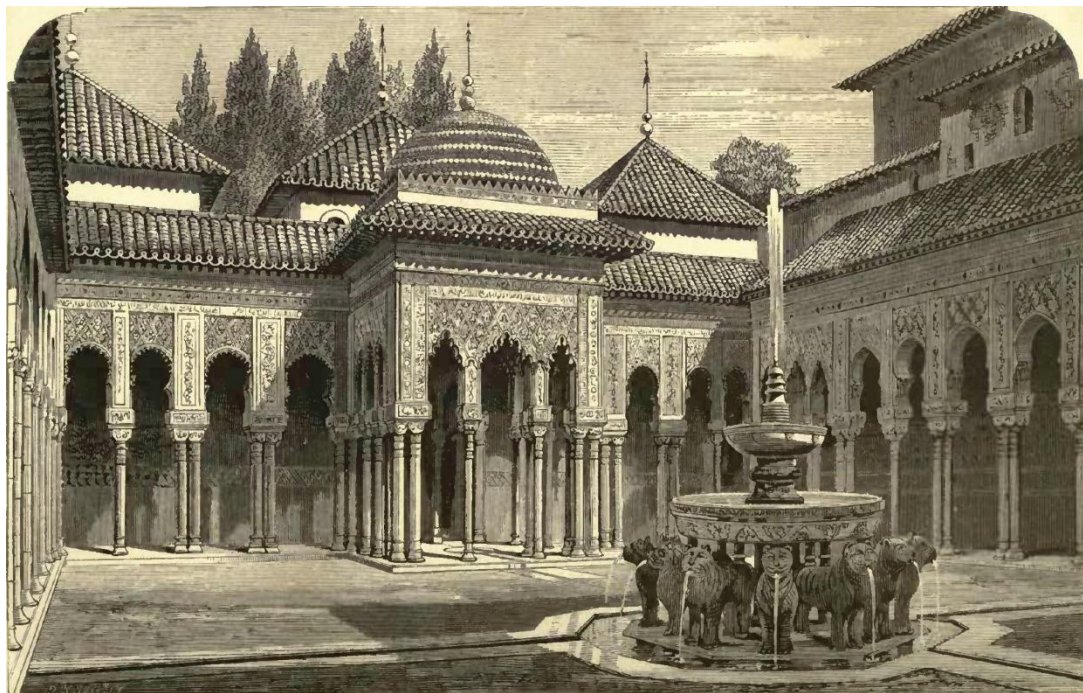


Ilustración 38.- *The Court of Lions-palace of the Alhambra*. Anónimo. (186?) En la obra de Carolina H. Pemberton. *A winter tour in Spain* (1868)

brillantes, aunque de ella no haya constancia visual³⁵⁰, aunque si textual, en los libros de viaje.

Estas formas en el Patio de los Leones no solamente fueron difundidas a través de las estampaciones, sino a través del propio taller de Contreras, como ya vimos en el texto de Carolina Pemberton. A inicios del XX, Sir Henry Vaughan Bequet³⁵¹, uno de los fundadores del Burlington Fine Arts Club, donaba al Victoria & Albert Museum una maqueta de uno de los pórticos del Patio de los Leones comprada en Granada con anterioridad a 1868³⁵². Dicha maqueta presentaba una cúpula de media naranja, inspirada en las restauraciones de Contreras. Estas adiciones al monumento, y las posteriores estampaciones o maquetas que de ellas se realizaron, pudieron ser decisivas para la creación de imágenes por parte de ilustradores que jamás pisaron el monumento; cuyo trabajo no hizo sino contribuir a la imagen de una Alhambra más *fantástica*, más cerca de la ficción literaria y las ansias quiméricas que de la realidad histórica³⁵³.

Ciertas partes de la Alhambra poseen una vida simbólica propia, que los lectores aceptan de buena fe, siendo una de ellas la Puerta de la Justicia. Tal y como se vio con anterioridad (Ilustraciones.-17 a la 21), y como se muestra en la Ilustración.-39, las representaciones de esta entrada pretenden, de manera más o menos sutil, confundir lo vivido con lo soñado, Este deseo de encontrar ciertas áreas dentro del palacio nazarí donde se reúna la esencia de una arquitectura, o en este caso, de un sueño. La Puerta de la Justicia

³⁵⁰ Este espacio atrapó la imaginación de los pintores orientistas, que lo emplearon en numerosas ocasiones como fondo para harenes y baños. Sobre Contreras y su trabajo sobre la Alhambra volveremos más adelante.

³⁵¹ ALVAREZ LOPERA, J. La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915), Granada, Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, XIV, 29-31,1977. p. 18.

³⁵² RAQUEJO, T. La Alhambra en el Victoria & Albert Museum. Cuadernos de Arte e Iconografía. Tomo I-1. 1988.p.201-244.p.206.

³⁵³ Fue en la década de los 40, cuando el arquitecto y arqueólogo Leopoldo Torres Balbás, deshizo las transformaciones de Contreras, devolviendo al patio su techumbre piramidal original. Sobre Torres Balbás y su obra: MUÑOZ COSME, A. La vida y obra de Leopoldo Torres Balbás. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Junta Andalucía), 2005. CALATRAVA, J. Leopoldo Torres Balbás: architectural restoration and the idea of "tradition" in early twentieth-century Spain. En Future Anterior. Vol. IV. Nº 2 (winter 2007), p. 40-49. RUIZ CABRERO, G; MUÑOZ COSME, A. ; SANCHEZ DEL BARRIO, A. et ál. Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. 2013. VILCHEZ VILCHEZ, C. Las actuaciones arqueológicas conservadoras en la Alhambra en la etapa de Leopoldo Torres Balbás: (1914-1936). Tesis doctoral. Dirección: Ignacio Henáres Cuellar. Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte, 1988. <http://hdl.handle.net/10481/6521>. Consultado el 14 de Enero de 2014.

representa la entrada a ese mundo fantástico, a este palacio encantado y sorprendente. Es el deseo de ver otro mundo, un deseo que, en el fondo, significa la necesidad de ser otro, un apremio que es especialmente anhelado por artistas, poetas y literatos. Un viaje, físico y mental, que desemboca en el cambio del ser. Podemos rastrear esta idea en todas sus representaciones, de manera más o menos acertada. La realizada por Murphy (1812), es junto a la de Roberts (1833), uno de los máximos exponentes, por sus cualidades técnicas y estéticas, si bien, la obra del irlandés, muestra sutilmente el encanto romántico que veintiún años más tarde eclosionará en los grabados en metal del escocés. Esto, conlleva que ambas representaciones son las más usadas (especialmente Roberts, como ya indicamos) y, por tanto, referencia indispensables para otros autores. Gustave Doré, autor prolífico y recurso ilustrativo habitual, es escasamente empleado en el caso de esta zona, apareciendo tan solo en la obra de *The Knockabout Club in Spain* (1889) del bostoniano Frederick Ober. El británico Henry Charles Brewer, quien realizó una Puerta de la Justicia publicada en la obra de su compatriota Charles Wood, *The cruise of the reserve swardon* (1883); tomando como guía a Murphy, no llega a alcanzar la realización formal que encontramos en el irlandés. Estas imágenes, pese a tenerlo como punto de referencia, casi copia, la composición adquiere una cualidad claustrofóbica, como se puede ver en la estampación anónima de la primera edición de la obra de Samuel Parsons Scott, *Trough Spain: a narrative of Travel and adventure in the Peninsula* (1886).

El caso del Generalife es especialmente chocante, dado que, aunque no es la parte más descrita del conjunto, la mención a sus jardines es continua, las descripciones de flores y plantas, empleando el lenguaje de las flores tan en boga durante el XIX, está llenas de color, son vibrantes y serenas, con el agua como corazón de estas páginas. Sin embargo, la representación de estos jardines es poco usual en los libros viaje, encontramos algunos ejemplos en la litografía anónima de *A family flight through Spain* (1883) por Susan Hale (Ilustración.- 40) o en la acuarela de Henry William Hall que ilustra *In western levant* (1890) de Francis Charles Sessions. La explicación más plausible a esta ausencia sea que la estampación en blanco y negro restaba belleza a una parte de la Alhambra cuyo máximo encanto residía precisamente en el color.

De todas estas raras representaciones, la cota de mayor virtuosismo la alcanza, una vez más, Gustave Doré, con su *Generalife* (Ilustración.- 41). Esta estampación, que aparece, además de en la obra Davilier, en Harrison (ed.1881) y Prime (ed.1882), muestra la mano nerviosa y el trazo rápido tan característicos del dibujante francés. Se trata de una imagen híbrida, pues, como es habitual en su producción, Doré prefería la representación de los personajes que pululaban por sus escenarios, gitanos, bandoleros, o en este caso, una mujer árabe. La parte arquitectónica, solía correr a cargo de otro artista, quien tomaba como referencia algún grabado anterior o una fotografía, bien pudiendo ser ésta obra del fotógrafo Gustave Beaucorps³⁵⁴, quien acompañó al artista en su visita a Granada en 1858. Este grabado, realizado por Degreef, uno de los colaboradores habituales de Doré, está impregnado de cierta melancolía, una carga trágica que emana de la presencia, casi ausente, de la mujer sentada en los jardines, ajena al mundo que la rodea, un personaje palpable, muy diferente a esas figuras, manchas difusas, que pueblan la mayoría de los grabados (véase, entre otras, las Ilustraciones.-31, 33 ó 36). La sensación de olvido, se recalca con el ajado pavimento y el grupo de palomas que lo pueblan, que parecen campar a sus anchas debido a la falta de presencia humana. Esta mujer, símbolo de un cosmos tan propio como el de Doré, parece haber sido olvidada, en un *Generalife* contemporáneo, por la corte que una vez lo habitó. A través de este espíritu, Doré recogió el testigo de un romanticismo que casi agonizaba, y logró reavivar el interés del público por él.

No es, hasta bien entrado el siglo XX, cuando la estampación en color es asequible y se emplea en ediciones baratas, cuando los jardines son impresos con asiduidad. Por lo tanto, a lo largo del siglo XIX, el *Generalife* es representado en un 77% de las veces mediante vistas, tomadas desde la Alhambra. La calidad de las mismas es, al igual que el resto de las ilustraciones, variable. La realizada por Richard Ford (1830-1833), aunque de considerable valor, no fue empleada en ninguna otra obra, salvo en las reediciones que los volúmenes de este autor se pudieran hacer con posterioridad, probablemente debido a la negativa del propio Ford, extremadamente cuidadoso con su trabajo y reacio a dejar que sus bocetos se reprodujeran.

³⁵⁴ VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M.M et al. Opus cit. p. 230.



Ilustración 39.- *The Gate of Judgment*. James Cavannagh Murphy. George Cooke (grab.) (ca. 1812) En *The Arabian antiquities of Spain* (1812) de James Cavannagh Murphy.



Ilustración 40.- *Cypress walk in the Generalife.* Anónimo. (186?) En *A family flight through Spain* (1883) de Susan Hale.

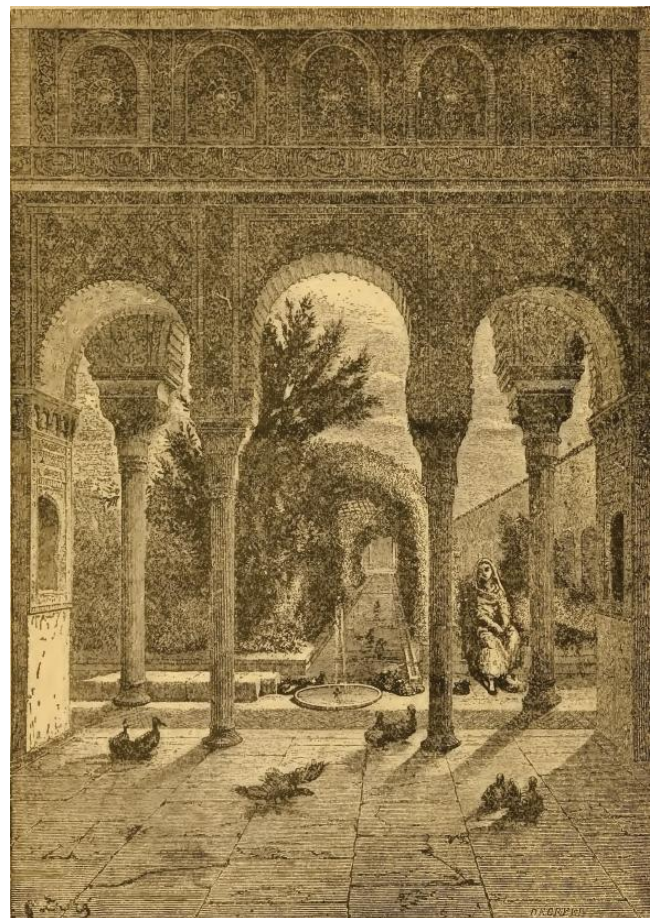


Ilustración 41.- *The Generalife.* Gustave Doré. (1862-1874) Degreeef (grab.) El original en *Le Espagne* (1874) de Jean Charles Davillier. Reproducciones en *The Alhambra and the Kremlin* (1882) de Samuel I. Prime. Y *Spain in profile. A summer among the olives and the aloes* (1881) James Albert Harrison.

Existieron otras vistas que, si bien su autoría es desconocida, fueron especialmente populares, como es el caso de la vista del Generalife aparecida en las obras de Mannings (1870) y Prime (1882), editadas, respectivamente en Londres por The Religious Tract Society y Nueva York por Anson D. F. Randolph & Company. Se trata de una vista sencilla, simple, pero realista, que carece de la voluntad de exagerar o inventar; en su simplicidad, podría calificarse como un boceto detallado, un rasgo que la dota de cierta aura de autenticidad, pues parece especialmente apropiado para fundirse con las páginas de un diario de viaje. Esta ilustración se adapta al estilo de estampaciones que aparecen en las últimas décadas del siglo, con una estética cada vez más alejada del virtuosismo de Roberts o Lewis o las vistas que podíamos encontrar a principios de la centuria, en volúmenes como el del británico Thomas Henry Sutton Sotheron-Estcourt (1821), quien tras el paréntesis que supuso la Guerra de Independencia, dedicó algunas láminas al exterior del Generalife, haciendo especial hincapié en las murallas en ruinas y la abrupta colina. A pesar de que la estética de las estampaciones varió a finales del siglo XIX, con un gusto que casi podríamos denominar minimalista, siguieron editándose litografías de aire romántico; tal es el caso de *Ravine between the Alhambra and Generalife*, realizada por R. Knight en 1851 e incluida en la obra de Claudia Ramsay *A summer in Spain* (1872).

La Ilustración.- 42 pertenece a la obra *Excursions in the mountains of Ronda and Granada with characteristic sketches of inhabitants of the South of Spain* (1838) de Charles Rochfort Scott, realizada por el propio autor en su viaje por Andalucía entre 1822-1830. Este militar inglés, cuya obra fue denostada por Richard Ford en la Revista Quaterly, permaneció destinado en Gibraltar durante ocho años, en los cuales visitó Granada dos veces, la primera en 1822 y la segunda en otoño de 1833. La litografía, realizada por T.J. Rawlins y R. Martin sobre boceto del británico, representa una vista desde la Alhambra, en la que podemos ver el Tocador de la Reina y en segundo plano el Generalife, con una composición muy parecida a las presentadas en las Ilustraciones.- 23 a la 27. Sin embargo, en esta ocasión, el título creado para esta litografía se encabeza como el Palacio del Generalife, pese a encontrarse este en un segundo plano. Se muestra así, como éste área quedaba postergada frente a la Alhambra, pero, al mismo tiempo, participando de esa geografía mítica, que anticipa las posibles aventuras que el lector tiene en sus manos.

Con el arco encuadrando la vista, el artista permite al espectador ser testigo momentáneo de este mundo, ajeno y, de alguna forma, familiar. Con un indisimulado placer por el paisaje más allá del palacio nazarí, el artista se recrea en las formas ondulantes de la naturaleza que contrastan con las formas rectas y simétricas de los lienzos. Pese a esta dramática oposición entre paisaje y arquitectura, son los interiores de la Alhambra, como ya vimos en el caso del Patio de los Leones, las imágenes que con mayor asiduidad se repiten. La inclinación general hacia ellos pone de manifiesto no solamente de forma cuantitativa (Figura.- 36) sino cualitativa. La calidad de John Frederick Lewis al realizar interiores de la Alhambra, probablemente algunas de las más inspiradas que nos legó el romanticismo ó la visión menos pictórica pero mucho más detallista y científica que legó Owen Jones, son buena muestra del interés que suscitaron salas como la de los Embajadores.

Como pudimos apreciar en los textos, los entramados decorativos eran uno de los aspectos que suscitaban más interés en el visitante, y si, eran difícilmente describibles, vocablos como líneas paralelas o intersección de líneas no hacen justicia a su belleza, eran aún más difíciles de reproducir. Como ya señalara Raquejo³⁵⁵, el viajero dieciochesco Swinburne no fue capaz de reproducir los azulejos de la sala de Dos Hermanas, por lo que optó por trazar un entramado de líneas paralelas, Richard Ford empleó una técnica parecida para azulejos y mocárabes, mientras que Lewis no solamente sustituye los patrones de la sala de los Abencerrajes, reemplazando las estrellas de ocho puntas por unas figuras en forma de roseta, sino que imita la yesería sin llegar a copiar su entramado fielmente. Quizás uno de los autores que mejor ha plasmado la Alhambra, junto a Jones, fuera el francés Phillibert Girault de Prangey, quien visitó Andalucía en 1836, profundo conocedor de la arquitectura islámica, con un espíritu casi arqueológico, logró transmitir en sus imágenes los detalles más mínimos de la sala de los Abencerrajes, siendo una de las mejores documentaciones de yeserías y alicatados.

Tal precisión, pocas veces ha vuelto a ser lograda, aunque a finales de siglo, como nos muestra la Ilustración.-43, autores como Brewer, apoyándose en material fotográfico, consiguieron representaciones fieles de la sala de Embajadores, aunque no fueran tan preciosistas o diáfanas como las logradas

³⁵⁵ RAQUEJO, T. Opus cit. (1989)p.27.

por otros artistas décadas atrás. El de Charles Brewer no es, sin embargo, el encuadre más común para la plasmación de esta sala, que generalmente no se toma en detalle, sino mediante un plano general, desde el lado norte hacia la galería sur del patio de la Alberca, lo que permite apreciar la continuación de arcos. En este caso, encontramos un detalle del interior, el balcón de la sala, con una perspectiva frontal, frente a la habitual perspectiva lateral, como la tomada por Enrique Parcerisa para la primera edición de *Recuerdos y Bellezas de España: Reino de Granada* (1850).

La Ilustración.-44, realizada por el arquitecto Matthew Digby-Wyatt, muestra un boceto de las yeserías de la sala, especificando en su diario:

*“A los presentes efectos, puede ser suficiente decir que en el Salón de los Embajadores se llega a la cima de la magnificencia morisca. [...] La [yesería] que yo he representado se encuentra en medio, en la pared a la derecha al entrar. El friso que corre alrededor de la totalidad de la espléndida sala está hecho de mosaico y azulejos a una altura de unos cuatro metros del suelo, y por encima de éste se encuentran bandas con inscripciones y medallones.”*³⁵⁶

Wyatt, quien visitó Andalucía en 1869, fue amigo y discípulo de Owen Jones, a quien le dedica su *An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country* (1872?). La obra de Wyatt, que analizaremos en detalle en el próximo capítulo, está compuesta por pequeños bocetos tomados del natural, definidos y llenos de matices, ricos en volúmenes y claroscuros. El arquitecto muestra en esta parte de la yesería un conocimiento detallado de lo islámico, adquirido a través del trabajo de Jones, una comprensión que enraizó en una generación de arquitectos y artistas tanto en Reino Unido como en el resto de Europa y Estados Unidos. El impacto del trabajo de Jones a lo largo del siglo XIX y principios del XX se manifiesta a través de diferentes focos: fue una invitación para que jóvenes artistas siguieran sus pasos (así lo hizo Wyatt) y provocó que lo islámico se convirtiera en un fecundo y simbólico recurso de diseñ

³⁵⁶ En el original: PLATE LXIX. GRANADA.-THE ALHAMBRA. SALA DE EMBAJADORES. [...] *For present purposes, it may suffice to say, that in the Hall of the Ambassadors he reaches the acme of Moorish magnificence. [...] the one I have selected for representation being the middle one of the three in the wall on the right upon entering. The dado which runs round the whole of the splendid Hall, is made of Mosaic and Azulejos for a height of about four feet from the pavement ; and above it run bands with inscriptions and medallions.* En WYATT, M.D. *An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country.* London: Autotype Art Fine Co. [1872?]Plate LXIX.

En la percepción de orden que emana la creación de Wyatt, se observa como parte del lenguaje decorativo historicista, con su centro en lo islámico, deriva del placer sugerido que percibimos de una posible belleza natural o real (esto es del trabajo del ornamento, ya sea representado o esculpido). El placer de su belleza procede, por tanto, del objeto mismo. La obra de Wyatt, deudora del pensamiento positivista cientifista, marca la nueva tendencia, iniciada por Jones, por la que la intensa manipulación arquitectónica que había conocido su apogeo en las obras de Murphy y Roberts, comienza su declive.

Continuando con las zonas de mayor representación en la Alhambra, encontramos el Patio de los Arrayanes. Una de las mejores representaciones que de esta área fue la realizada por el francés J. Lussy, editada en *Souvenir du voyage de Mme. la Vicomtesse de St. Priest en Andalouise pendant les mois d'Avril et Mai* (1829). Se trata de una exquisita acuarela, con ciertas licencias arquitectónicas, donde prima la espacialidad y la simetría, mostrando esa cualidad casi etérea de la edificación, que parece materializarse sobre el reflejo de la gran alberca. Pese a sus indudables cualidades plásticas, no tenemos conocimiento de que haya sido reproducida en otra obra que no sea la de la vizcondesa de St. Priest. Aunque si la obra de Lussy se caracteriza por su simetría, será la de David Roberts (Ilustración.-47) la que rompa con esta tendencia, captando el patio desde una perspectiva oblicua y baja, lo que visualmente proporciona una mayor amplitud al espacio, sobre el cual el escocés plantea una serie de claroscuros en las arcadas, repletas de detalles menudos en su ornamento, que aportan la cualidad de sorpresa que busca Roberts. Completan la escena diversos personajes que, abandonados a sí mismos, dotan de dramatismo al lugar.

La Ilustración.-46, obra del francés Victor Fournel, ha sido parcialmente recortada para la edición de *Three Vassar girls abroad: rambles of three college girls on a vacation trip through France and Spain for amusement and instruction* de Elisabeth Williams Champney (1883), lo que provoca una notable asimetría, que poco tiene que ver con las obras de Roberts o Lewis. Aunque de indudable calidad estética, la original obra de Fournel está ideada para guardar un equilibrio compositivo, donde podríamos ver como la sucesión de espacios (alberca, arcos, salas, balcón...) entroncan unos con otros, como una matrioska. La obra original de Fournel guarda un

notable parecido con la litografía que realizara sobre este mismo patio Francisco Casado y Estévez en 1862 para la edición de *Crónica del viaje de sus Magestades a las provincias andaluzas en 1862*. Pese a esta razonable similitud, no podemos afirmar con rotundidad que la estampación del español fuera el modelo elegido por Fournel para su representación del Patio de los Arrayanes; aunque, es bastante plausible que fuera la obra de Fournel quien inspirara la del británico Charles Brewer, editada en el ya citado libro de viajes de Charles Wood. Sobre esta creación de Brewer, un año más tarde, en 1883, aparece una anónima copia casi exacta en la obra de Samuel Parsons Scott, cuya única diferencia respecto a la obra de Brewer es la aparición de algunos personajes en los márgenes del patio.

La anónima Court of Myrtles (Ilustración.- 45) es relevante, en tanto en cuanto a la configuración de su representación. El autor, opta, esta vez, por ignorar la gran lámina de agua donde se refleja la arquitectura, y que es el elemento dominante del patio. La atención se centra, tanto en la propia arquitectura, en la arcada y el umbroso interior, como en el hombre, ataviado con ropas árabes, que apoyado sobre la jamba, fuma sin, aparentemente, ser consciente de ser observado. La obra, que pertenece a la edición original de 1883, tiene todavía esa reminiscencia romántica, con la presencia teatral de este personaje, que recuerda al espectador el hogar que la Alhambra una vez fue, y, al mismo tiempo, el diseño es fiel a la realidad, alejándose, por tanto, de esa tendencia desarrollada en las décadas centrales del siglo de estilizar los espacios, alargándolos y rediseñando las decoraciones hasta hacerla góticas. Estamos, por tanto, ante una ilustración que agolpa las características propias de la estampación alhambreña de finales de siglo, la rigurosidad arquitectónica mezclada con cierta y matizada nostalgia romántica.

La sala de los Abencerrajes presenta una escasa variación temática, todas las estampaciones editadas presentan la misma perspectiva, con la cúpula y la fuente como elemento central de la composición. La Ilustración.-48 corresponde a *Footprints of travel or journeyings in many lands* (1889) de Maturin Murray Ballou. Este bostoniano, quien visitó la Península en 1883, fue escritor de diversos libros de viajes, editor del Boston Daily Globe, cofundador del Gleason's Pictorial y dueño de Boston Atheneum. Dicho bagaje profesional le proporcionaba un conocimiento sobre las ediciones y la



Ilustración 42.- *The Generalife Palace and valley of the Darro from a window in the Alhambra.* Charles Rochfort Scott (1822 ó 1830) T.J. Rawlins, R. Martin (lit.) *En Excursions in the mountains of Ronda and Granada with characteristic sketches of inhabitants of the South of Spain* (1838) de Charles Rochfort Scott.

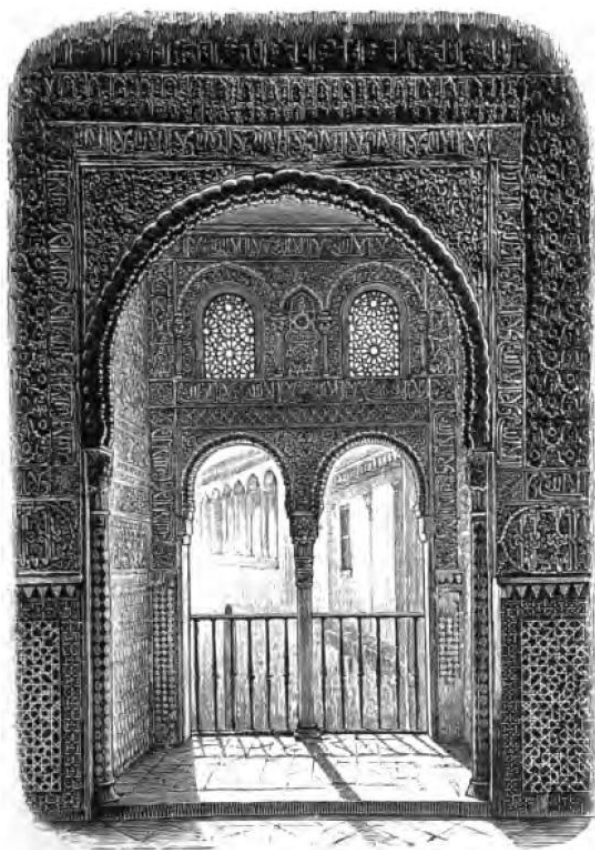


Ilustración 43.- Window in Hall of Ambassadors. Henry Charles Brewer. (188?). En *The cruise of the reserve squardon* (1882) de Charles Wood.

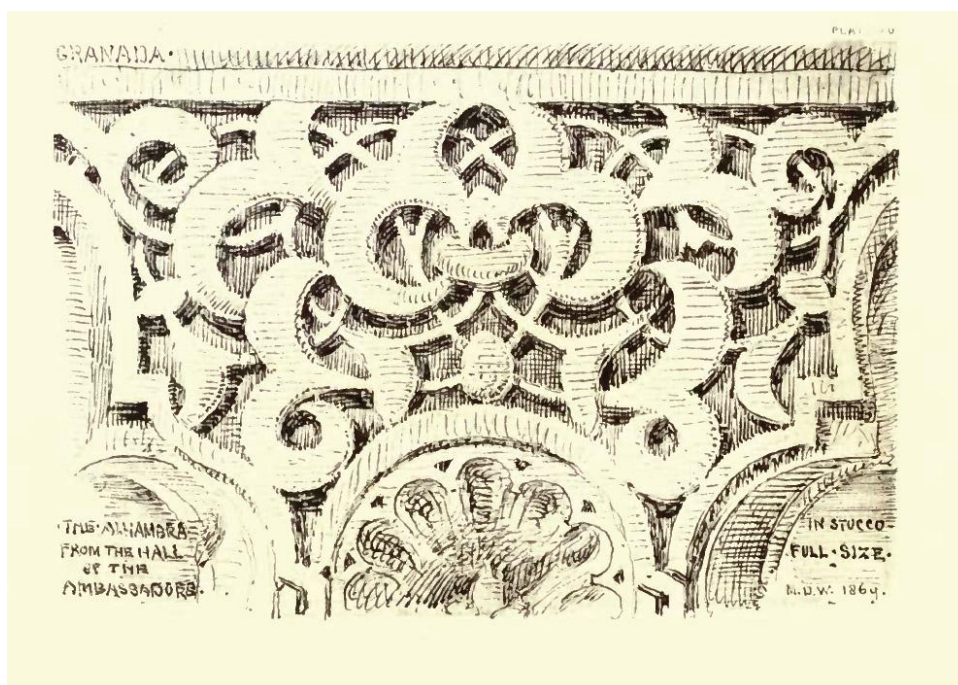


Ilustración 44.- Plate LXX. *The Alhambra. From the Hall of Ambassadors. In stucco. Full size.* Matthew Digby Wyatt (1869). En *An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country* (1872?) de Matthew Digby Wyatt.

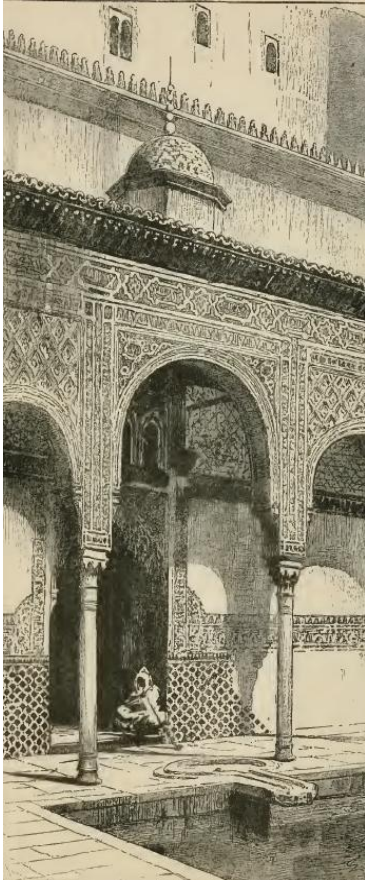


Ilustración 45.- *Court of Myrtles*. Anónimo. (186?) En *A family flight through Spain* (1883) de Susan Hale.

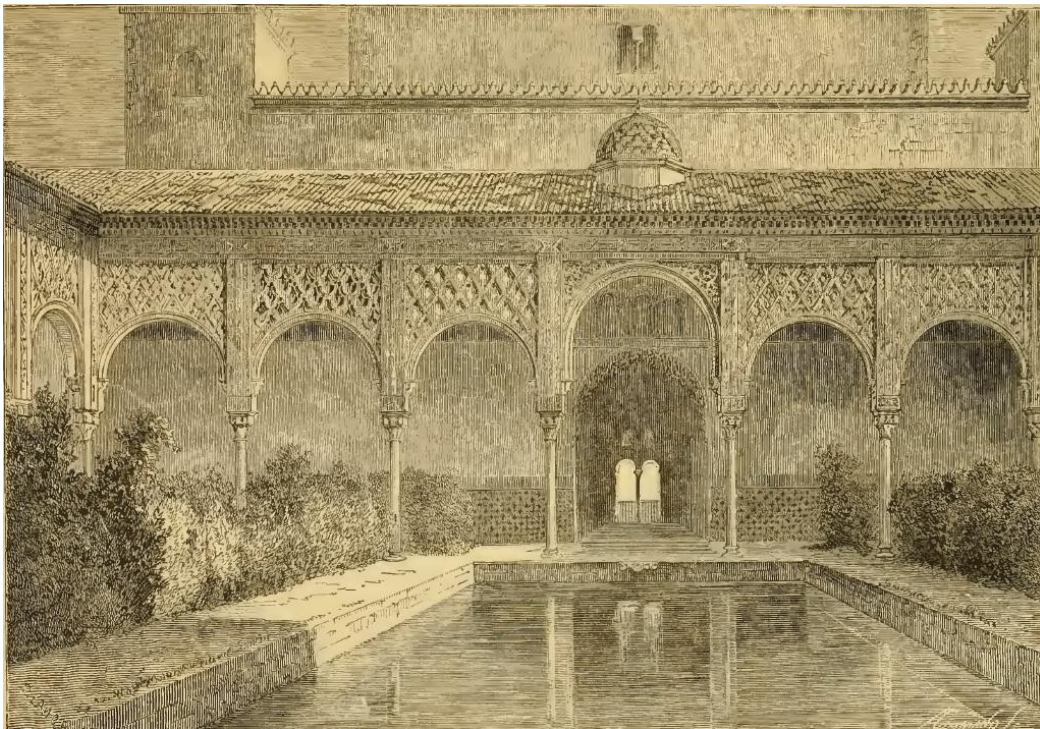


Ilustración 46.- *Patio de la Alberca*. Victor Fournel (ca.1880) En *Three Vassar girls abroad: rambles of three college girls on a vacation trip through France and Spain for amusement and instruction* de Elisabeth Williams Champney (1883)



Ilustración 47.- *The Court of Alberca*. David Roberts. J. Stephenson (grab.) (1834) En la obra de Thomas Roscoe, *The Tourist in Spain* (1835).

estampación de publicaciones seriadas muy superior al de la mayoría de los viajeros, un conocimiento que sin embargo no se refleja en la primera edición de su obra, con (malas) copias, alarmantemente evidentes, de estampaciones de artistas reconocidos.

El plagio que encontramos en la obra de Ballou, se basa en *Hall of the Abencerrajes* de David Roberts (Ilustración.- 49), encontrándose la copia en espejo con respecto a la original, posiblemente como consecuencia de la propia elaboración. Es probable que se empleara un ejemplar del grabado de Roberts en papel para realizar la copia, por lo que la obra de Roberts se encontraría en *positivo* y la consecuente copia en *negativo*. La técnica de grabado es burda, y los detalles son casi borrosos. El número de personajes de la obra original se ha respetado, así como sus posiciones, aunque se han alterado las vestimentas y posturas de muchos de ellos, debido, igualmente, al propio proceso de copia. La obra del escocés posee una delicada composición (cuyo encuadre nos remite a Murphy) su estructura es estilizada con un tratamiento efectista de la luz en el interior, especialmente en las yeserías. Pese a la legendaria escena que se asocia a esta sala, y que tan buen recurso temático fue para pintores como Henri Regnault (1870) o Mariano Fortuny (1871) o para el magnífico grabado en cobre al aguafuerte que Alberto Maso Gilli (1870) realizó de la obra de Regnault; Roberts opta por la inclusión de personajes contemporáneos, ataviados con ropas a la europea, en una sala, que es representada en toda su riqueza ornamental y arquitectónica. Cabe señalar que una reproducción de esta obra se encuentra en la obra de Susan Hale, cuya edición corrió a cargo de D. Lothrop & Co. en 1883. La peculiaridad de esta reproducción se basa en que ésta tiene como título *Dos Hermanas*, siendo confundida al tener una estructura similar a la anterior, hecho que, aunque comprensible, no deja de ser llamativo, considerando que la fama que alcanzaron los grabados de Roberts.

La sala de Dos Hermanas es, junto al Patio de los Leones, una de las áreas que mayor interés han despertado, tanto en su reproducción directa como en la indirecta, siendo base para diferentes ilustraciones de corte orientalista, como es el caso de *Rise up Xarifa* (Ilustración.-55), creada por Owen Jones y

Henry Warren³⁵⁷ para la primera edición *Ancient Spanish Ballads* (1841) de J.G. Lockhart, donde el ajimez que centra la escena recuerda al mirador de Daraxa de la Sala de Dos Hermanas, con la única diferencia de que tras él, podemos ver el Patio de los Leones y al fondo la Puerta de la Justicia. Esta imagen está compuesta, como un puzle, por una Alhambra desmenuzada cuyas piezas han sido colocadas a capricho, piezas, por otra parte, pertenecientes a las áreas que, como hemos visto, despertaban el mayor interés entre los viajeros. No es de extrañar que Jones escogiera el mirador de Daraxa como elemento arquitectónico central de esta composición, pues el arquitecto británico siempre se sintió fascinado por su estructura, en la que basó una de las salas del pabellón de la *Great Exhibition* de 1851. Pese a la popularidad que alcanzaron tanto el trabajo de Jones como la sala de Dos Hermanas, no se ha hallado en ninguno de los libros analizados, una reproducción de esta sala según Owen Jones. La primera lámina de esta naturaleza y autor la hemos encontrado³⁵⁸ en la publicación de *Spanish Sketches* (1916) del australiano A.B. Piddington³⁵⁹.

La Ilustración.-50, de factura anónima, técnicamente poco reseñable, se ha expuesto como el ejemplo de la fascinación que despertó el mirador de Daraxa, no sólo en el citado Jones, sino en la mayoría de los viajeros e ilustradores. La composición de este grabado se centra no en sus fascinantes yeserías, sino en el ajimez que se abre al exterior, el cual llegó a convertirse en la esencia de la sensualidad oriental, verdadero santuario del sueño del romántico, para muchos artistas merecedor de ser representado en detalle. Aunque la litografía aparecida en la obra Susan Hale no es comparable a otras obras de factura muy superior, como la acuarela

³⁵⁷ Sobre la colaboración de Jones y Warren: FRANKEL, N. *The Designer's Eye: Ancient Spanish Ballads, Poetry, and the Rise of Decorative Design*. En *Romanticism and Victorianism on the Net*. Nº 54, Mayo 2009. Université de Montréal. BECKWITH, A. H. R. H. *Victorian Design: The Illuminated Book in Nineteenth-century Britain*. Exhibition catalogue. Providence. Rhode Island: Museum of Art, Rhode Island School of Design, 1987. CALKINS, R. C. *Illuminated Books of the Middle Ages*. London: Thames & Hudson, 1983. McLEAN, R. *Victorian Book Design and Colour Printing*. 2nd edition. [London]: Faber & Faber, [1972].

³⁵⁸ Nuestra investigación a cerca de los libros de viaje en el siglo XX no ha sido, lógicamente, igual de exhaustiva que la del siglo que nos ocupa, sin embargo, en aras de un mejor conocimiento sobre la extensión de las tendencias editoriales se han analizado cerca de 30 ejemplares de las primeras décadas del siglo XX, siendo la obra del australiano, la primera en mostrar el trabajo de Jones sobre Dos Hermanas entre sus páginas, lo cual no descarta que pudiera aparecer en otras obras años antes de esta fecha.

³⁵⁹ PIDDINGTON, A.B. *Spanish Sketches*. Melbourne: Humphrey Milford. 1916.

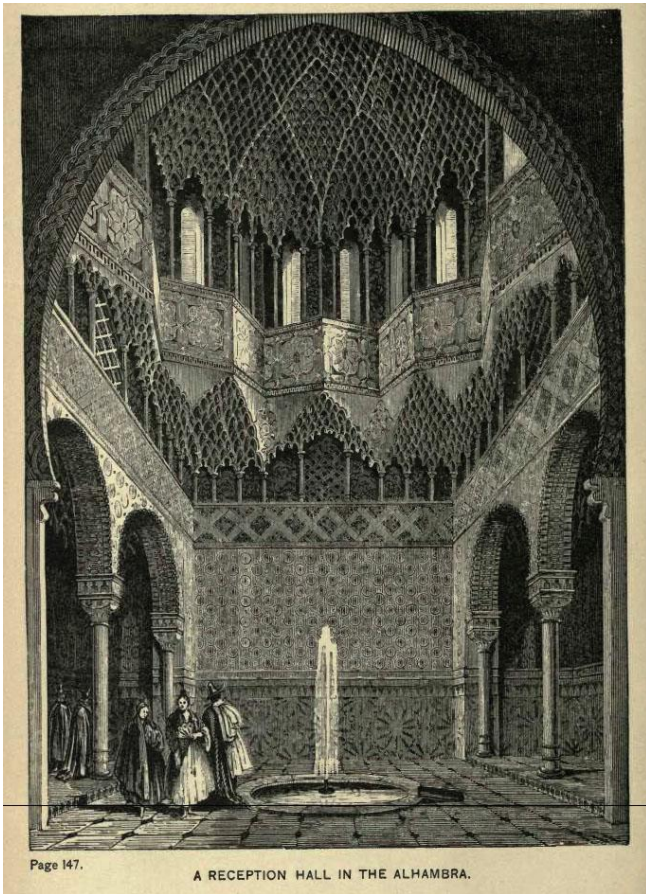


Ilustración 48.- *A reception hall in the Alhambra.* Anónimo. (18??) En *Footprints of travel or journeyings in many lands* de Maturin Murray Ballou (1889)

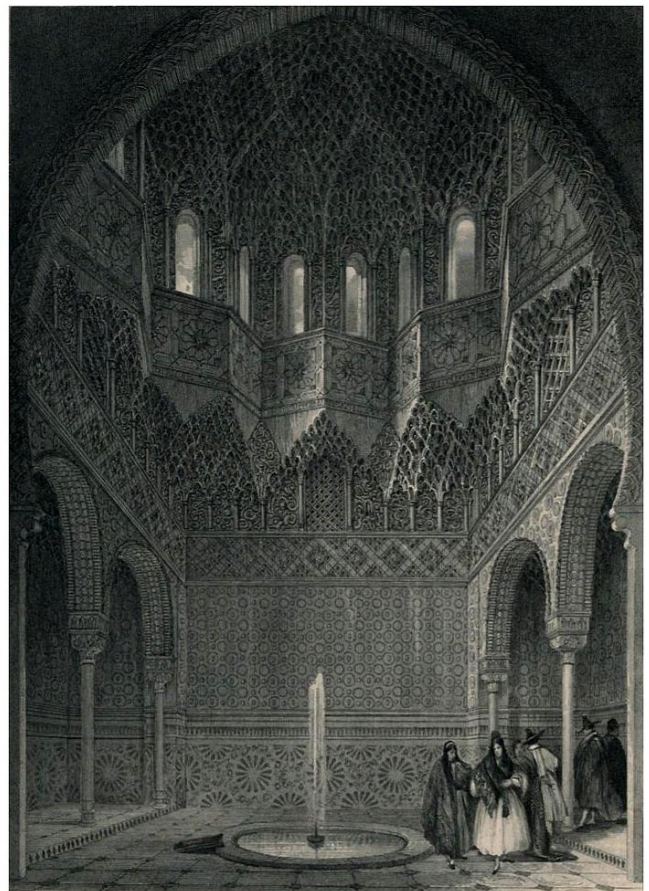


Ilustración 49.- *The Hall of the Abencerrajes.* David Roberts. W. Wallis (grab.) (1834) En la obra de Thomas Roscoe, *The Tourist in Spain* (1835)

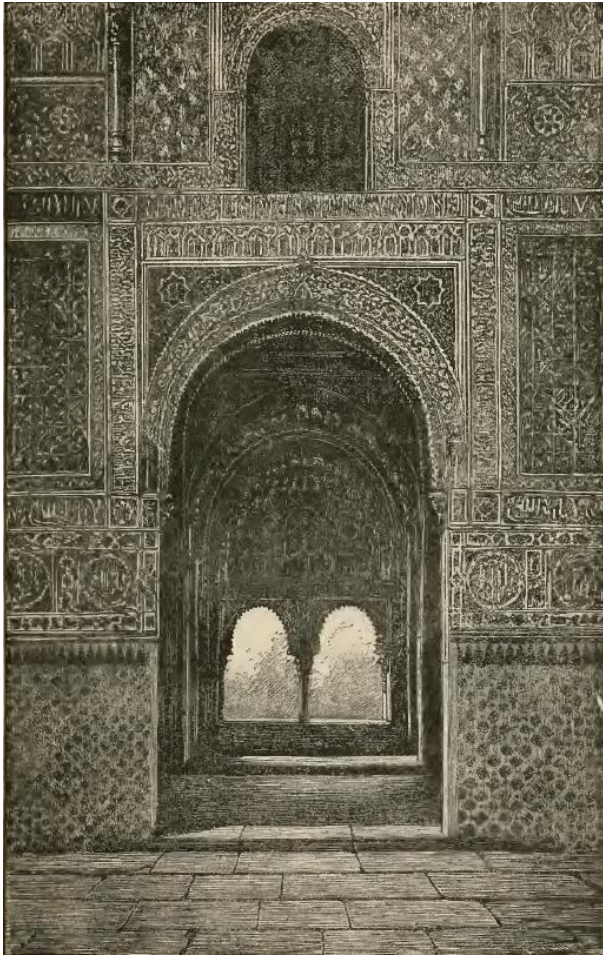


Ilustración 50.- *Dos Hermanas, Alhambra.* Anónimo. (186?) En *A family flight through Spain* (1883) de Susan Hale.

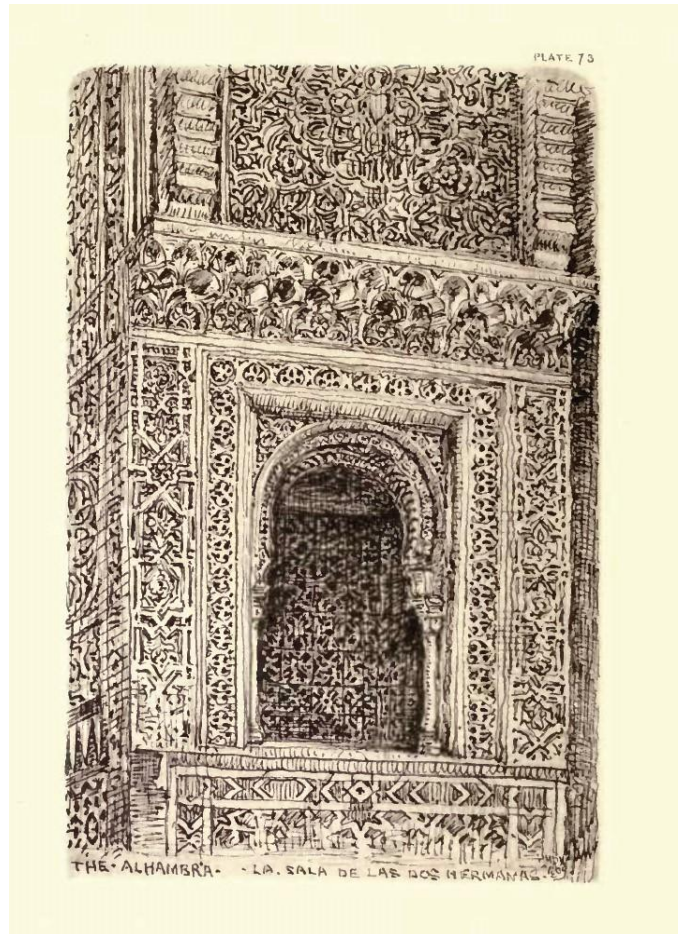


Ilustración 51.- *Plate LXXIII. The Alhambra. La sala de las Dos Hermanas.* Matthew Digby Wyatt (1869). En *An architect's notebook in Spain* principally illustrating the domestic architecture of that country (1872?) de Matthew Digby Wyatt.

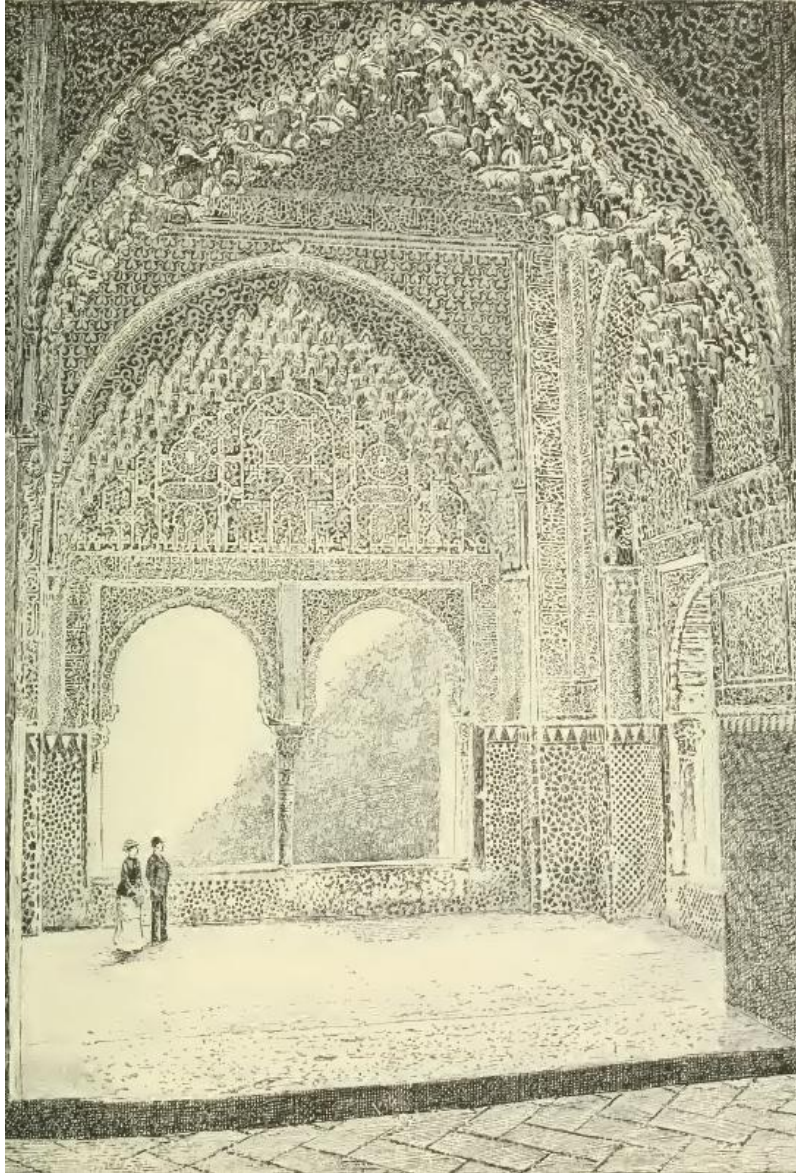


Ilustración 52.- *Boudoir of Lindaraxa.* Charles Reinhart. En *Spanish vistas* (1883) de George Parson Lathrop.

realizada en 1833 por el muniqués Wilhelm Gail, sí es significativa de la importancia simbólica que este elemento en particular tuvo para el imaginario del viajero decimonónico.

A diferencia de los memorables dibujos del pórtico de Dos Hermanas realizado por Swinburne o los trabajos de Lewis, Charles Reinhart (Ilustración.-52) o el Barón Taylor, la Ilustración.-51 hace referencia a un detalle de la sala, no al ajimez, sino al nicho de uno de sus lienzos. El boceto, tomado por Digby Wyatt (1869), representa tanto el concepto estético dirigido a la contemplación efusiva de lo representado, como a la labor práctica y científica, procedente del discurso arquitectónico. Esto provoca que la imagen resultante sea, al mismo tiempo, representación hábil de líneas y formas geométricas y boceto sentimental realizado bajo la luz de cierta ensoñación, que se regodea en lo menudo, lo sorprendente, lo que quedaría oculto en una plasmación total de la sala.

El Peinador de la Reina (ilustraciones 23 a 27) y especialmente la Torre de los Siete Suelos y las torres Bermejas, desprovistas de valor estético aparente, se constituyen como símbolo del encantamiento oriental. En el caso de la Torre de los Siete Suelos, se establece una simbología rupturista, entre realidad y el pasado nazarí, debido a que es allí por donde, de acuerdo con la leyenda, Boabdil abandonó para siempre la Alhambra; de este modo, se crea en el viajero una frontera imaginaria entre lo Oriental y lo Occidental. Al tiempo, ambas torres, especialmente en las primeras décadas del siglo, se encuentran en estado de abandono, debido a los estragos que había ocasionado la salida de las tropas francesas, lo que les otorgó ese aire de ruina que obliga al hombre a enfrentarse con lo sublime.

La Ilustraciones.- 53 y 54 presentan dos vistas de las torres Bermejas de muy similar encuadre, una perspectiva especialmente popular, ya que, además de en las dos obras mostradas, se encuentra en las estampaciones anónimas de los volúmenes de Blackburn, Cox, Manning o Prime. La popularidad de ésta panorámica se debe a que desde este ángulo, el dramatismo y la teatralidad de la escena es mucho mayor que el que se conseguiría desde un plano más cercano. Autores como Roberts optaron por una vista más cercana, majestuosa y terrible. Sin embargo, en el caso que nos

ocupa, el acento no lo marca la torre en sí, sino el ambiente que se percibe a su alrededor.

Conjugando ese aire de abandono con la nocturnidad, a la que con tanta pasión se acogían los visitantes, Henry Sandham proyecta en la Ilustración.- 53 toda la carga simbólica que poseían estas torres. Reproducida para la edición original de *Spanish ways and by ways with a glimpse of the Pyrenees* (1883) por William Howe Downes, la técnica litográfica no es especialmente excepcional, lo que va en detrimento de la calidad general de la obra, pese a ser, Sandham uno de los más notables ilustradores canadienses de finales del siglo XIX. Nacido en Montreal, estudio pintura junto a su padre, John Sandham, estando marcados los inicios de su carrera por su condición de empleado de William Notman, notable fotógrafo y poseedor de un estudio fotográfico en su ciudad natal. El desarrollo de la empresa llevó a Sandham a colaborar como autor de los fondos fotográficos empleados en el estudio así como en la creación de técnicas posfotográficas³⁶⁰ que le llevaron a obtener un reconocimiento en la Exposición Universal de París en 1878. Paralelamente a esta labor fotográfica, Henry Sandham comenzó, en 1877, a realizar ilustraciones para el *Scribner's Monthly*. Durante este período, su contacto con artistas como Fraser, Otto Reinhold Jacobi, Adolphe Vogt ó Charles Jones Way, ayudó a Sandham a evolucionar como artista, convirtiéndose en un brillante dibujante y acuarelista, un perfeccionamiento que alcanzaría su cenit con la obra de 1885, *Snowshoeing*, una acuarela y gouache sobre papel vitela, donde un maduro Sandham muestra su dominio de la técnica.

Apenas dos años más tarde de iniciar su labor para *Scribner's Monthly*, en 1880, realizaría las ilustraciones de un artículo en cuatro partes de George Monro Grant. Este continuado trabajo en el mundo editorial le valió el reconocimiento entre sus colegas, llegando a ser considerado como uno de los fundadores de la Royal Canadian Academy of Arts. A pesar de que, hasta donde tenemos conocimiento, Henry Sandham no visitó nuestro país, si realizó un tour junto a su esposa, en 1880, por Francia e Inglaterra, y más adelante por Bélgica, Italia, Azores y Haití. Conocido por sus acuarelas y por formar

³⁶⁰ Sandham logró la medalla de plata al realizar una composición del Montreal Snow Shoe Club con más de trescientos retratos, superponiendo los negativos y volcando el resultado en un solo positivo. En la <http://www.biographi.ca/en/bio/> consultado el 19 de Marzo de 2014.

parte del movimiento paisajista asociado a la formación de Canadá (*Hunters Returning with their Spoil*, 1877), esta sensibilidad hacia los elementos y experiencia previa, le permitió la recreación de paisajes captando, tal y como vemos en la Ilustración.-53, el espíritu del lugar. Una experiencia y labor que volvería a repetir en 1882, tras asentarse en Boston, al recorrer, a petición de *The Century Magazine*, junto a Helen Hunt Jackson el sur de California para visitar las diferentes misiones. El trabajo, publicado en 1883, se convertiría en el germen de las ilustraciones que Sandham crearía para la edición de 1900 de *Ramona*, por Hunt Jackson. A lo largo de su residencia en Boston, donde gozó de gran prestigio³⁶¹, Sandham realizó exposiciones regulares en el *Boston Art Club*, en la *American Watercolor Society* de Nueva York, aunque entre las muestras realizadas, ninguna alcanzó la repercusión que tuvo la que llevó a cabo en la Exposición Mundial Colombina celebrada en 1893 en Chicago, que le proporcionó el reconocimiento internacional necesario para ser solicitado en Londres, donde se mudaría en 1901, continuando su carrera en la *Royal Academy of Arts* hasta 1908, dos años antes de su fallecimiento.

Frente al estilo vaporoso y etéreo de la obra de Sandham, encontramos en la Ilustración.-54 una interpretación donde domina más la línea, aportada por Henry Macbeth-Raeburn. La estampación que ilustra el volumen de *Olive Patch*, se encuentra en esta edición reproducida parcialmente, enmarcada por un tondo. Henry Macbeth-Raeburn³⁶², retratista y grabador escocés, realizó numerosos grabados, tanto de obras propias como de otros artistas, especialmente Henry Raeburn (1756-1823), al que profesó especial devoción, hasta el punto de adoptar su nombre. Nacido en Helensburgh, Dumbarton, hijo del también pintor Norman Macbeth y hermano del artista Robert Walker Macbeth, cursó estudios en Edimburgo, trasladándose posteriormente a Londres, donde además del grabado cultivó el retrato, llegando a exhibir en la *Royal Academy* entre los años 1881 y 1904, ingresando como miembro en febrero de 1933.

³⁶¹ "Aquí [en Boston] está muy solicitado, tanto como pintor de retratos, como pintor de escenas de batalla y acontecimientos históricos. Sobresale como ilustrador de libros y revistas, ejemplos de su trabajo que se ven con frecuencia en prestigiosas publicaciones de Londres, Boston y Nueva York" En el original: "*Here he is much in request, both as a portrait painter and as a painter of battle scenes and historical occurrences. He excels as an illustrator of books and magazines, examples of his work being frequently seen in the high-class publications of London, Boston and N.Y.*" MORGAN, H.J (ed.) *Canadian Men & Women of the time 1898*. Toronto: Henry James Morgan, 1898. p.201.

³⁶² ENGEN, R.K. *Dictionary of Victorian Engravers, Print Publishers and Their Works*. Cambridge: Chadwyck-Healey.1979.

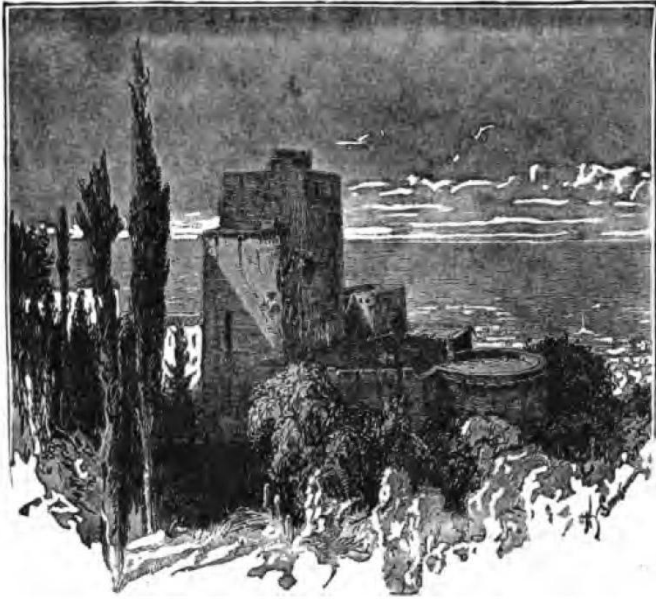


Ilustración 53.- *Alhambra*. Henry Sandham (ca. 1880). *En Spanish ways and by ways with a glimpse of the Pyrenees* (1883) por William Howe Downes.



THE RED TOWER OF THE ALHAMBRA.

Ilustración 54.- *The red tower of the Alhambra*. Macbeth Raeburn (grab.) (ca.1880) *En Sunny Spain: its people and places with glimpses of its history* (1884) de Olive Patch.

La ilustración de las torres Bermejas, que debió realizar a finales de la década de los 70 o principios de los 80, no es la única representación que haría Macbeth-Raeburn de la Alhambra. En 1894 se editaría en el *Magazine of Art*³⁶³ un grabado calcográfico de una vista general de la Alhambra desde el Albaicín, detallándose en una reseña, situada en la página 13, que se trata de un grabado original. El estilo de esta vista dista bastante del desarrollado en la Ilustración.-54, por lo que parece más plausible que en el caso de las Torres Bermejas se limitara a realizar el grabado basándose en la obra de otro autor.

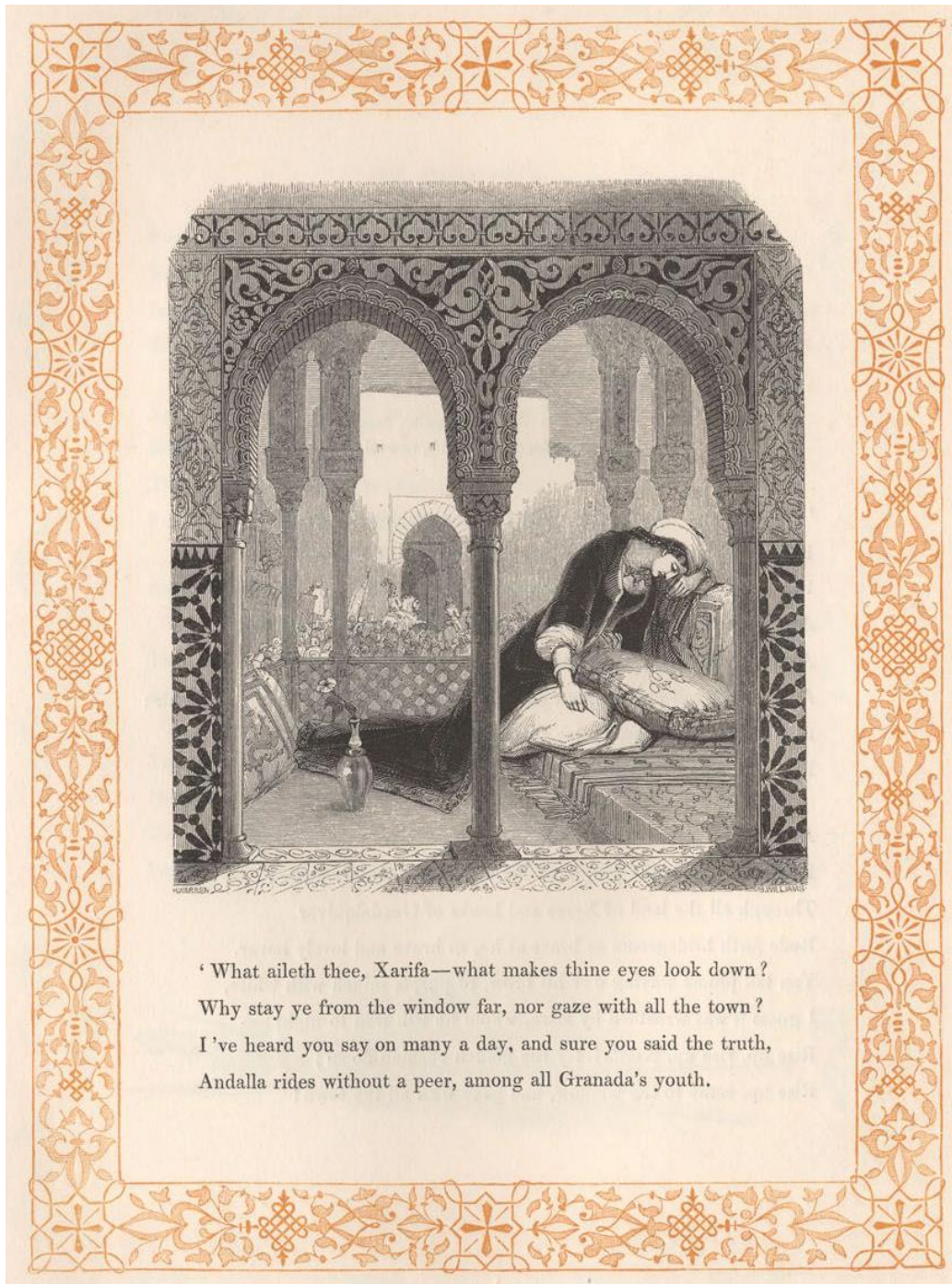
Tal y como se ha visto, la mayor parte de las zonas de la Alhambra ha sido representada, con mayor o menor acierto y popularidad, a lo largo del siglo XIX. Pero junto a estas vistas y detalles, en los libros de viaje existen otra categoría de imágenes, que si bien no pertenecen a ningún área real, están compuestas o inspiradas en ella, y son integradas en sus páginas como una parte más de esta. Este tipo de ilustraciones de inspiración alhambresca, de amplia divulgación internacional, viven su mayor incremento a partir de mediados de siglo, coincidiendo, como hemos comentado, con la publicación y popularización de la obra de Owen Jones (tanto su colaboración en *Ancient Spanish Ballads* como la publicación de *Grammar of Ornament*), la inauguración de la *Great Exhibition* de 1851 y la posterior construcción del *Crystal Palace* en Sydenham.

Todos estos factores, conjuntamente con el incremento de visitas a Andalucía en la segunda mitad de siglo, capta el interés de artistas y editores, quienes comienzan a diseñar ilustraciones donde arabescos, mosaicos y lacerías se combinan a capricho, para evocar lo que muchos de ellos denominaban como *alhambric style*. Dentro de esta tipología, existen diversos tipos de interpretación, entre las que se incluyen la combinación de elementos reales, tal es el caso del comentado diseño de Owen Jones y Henry Warren (Ilustración.-55) para *Ancient Spanish Ballads*, donde se emplean elementos del Patio de los Leones, el balcón geminado de Dos Hermanas y un fondo basado en la Puerta de la Justicia, para lograr una ambientación compuesta pero creíble.

³⁶³ Magazine of Art. 1893. Vol.17.p.14 y 33.

Otra forma de realizar este tipo de ilustración es el tomar una parte real de la Alhambra, como en el caso de la Ilustración.-56, basada en el conocido como babuchero de la sala de la Barca. Esta ilustración, de autor anónimo, fue especialmente popular, apareciendo, entre otras, en las obras Susan Hale (ed.1883) y Olive Patch (ed.1884). Su popularidad estriba en la adición de otros elementos ornamentales, como el jarrón andalusí o las babuchas, que proporcionan a la escena una cercanía de la que carecería siendo representada sin atrezo alguno. La última forma de emplear este recurso estético es la creación de imaginarias ambientaciones a través del uso de elementos pertenecientes a la iconografía nazarí. Esta ornamentación en clave morisca está presente en los libros de viaje, y su uso varía, a menudo, en función del contenido del mismo. Ejemplo de esta situación es la Ilustración.-57, una puerta de aire morisco, creada a mediados de la década de los 60, que aparece por primera vez en la obra de Henry Blackburn, bajo el genérico título *Arabian Door*, situándose junto al capítulo dedicado a la Mezquita de Córdoba. Casi una década más tarde, es empleada en el volumen de Samuel Cox con el título *Mosque Door. Alhambra*, mientras que en la primera edición de *The Alhambra and the Kremlin* de 1882 de Samuel Prime, está catalogada como *Portion of a Door*, asociada a la descripción de la Alhambra. Así, lo oriental forma parte de un lenguaje que es susceptible de ser transformado y adaptado de un escenario a otro, sin importar el estilo o la cronología.

Cuando el artista se libera de la necesidad de adaptar sus creaciones a monumentos o lugares concretos, da lugar a las creaciones destinadas a embellecer el propio volumen, sin valor didáctico alguno, cuyo objetivo es la mera estética. Suelen situarse en la portada, el prefacio o el índice de capítulos o ilustraciones, e incluso, en algunos casos, se destina a la decoración del encabezamiento de cada apartado. Este es el caso de la Ilustración.-58, una pieza anónima, creada en torno a la década de los 60, formada por una arcada coronada de yesería y circundada por una inscripción. Bajo la arcada, una serie de majas y una pareja a caballo completan la escena. Esta estampación es empleada para la decoración de los prefacios de la primer edición de Samuel Manning (1870) y de Samuel Prime (1882), siendo ambas obras impresas por diferentes editores de diferentes países (The Religious Tract Society, ca en Londres para Manning y Anson D. F. Randolph & Company, Nueva York para Prime).



‘ What aileth thee, Xarifa—what makes thine eyes look down ?
Why stay ye from the window far, nor gaze with all the town ?
I ’ve heard you say on many a day, and sure you said the truth,
Andalla rides without a peer, among all Granada’s youth.

Ilustración 55.- *Rise up Xarifa*. Owen Jones y Henry Warren. (1841) En *Spanish Ancient Ballads* de J. H. Lockhart (1841)

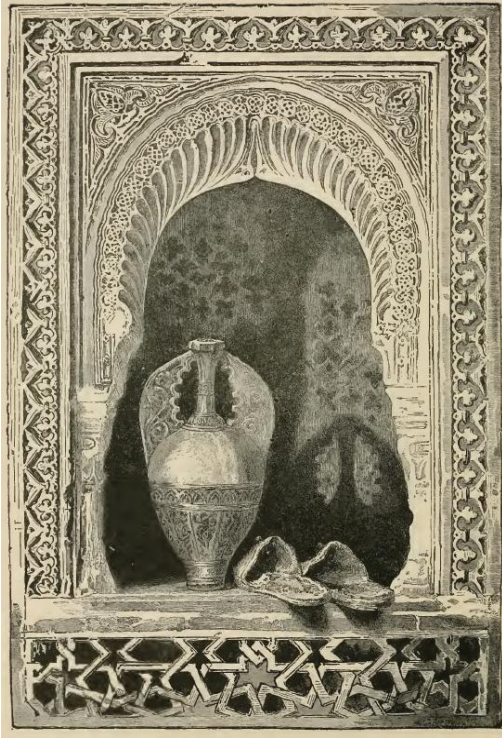


Ilustración 56.- Alhambra Vase. Anónimo (ca. 1880) En *A family flight through Spain* (1883) de Susan Hale y Sunny Spain: its people and places with glimpses of its history (1884) por Olive Patch.



Ilustración 57.- Ornamentación morisca. Anónimo (186?) En *Travelling in Spain in the present day* (1866) de Henry Blackburn; *Search for winter sunbeams in the Riviera, Corsica, Algiers and Spain* (1870) de Samuel S. Cox y *The Alhambra and the Kremlin* (1882) de Samuel I. Prime

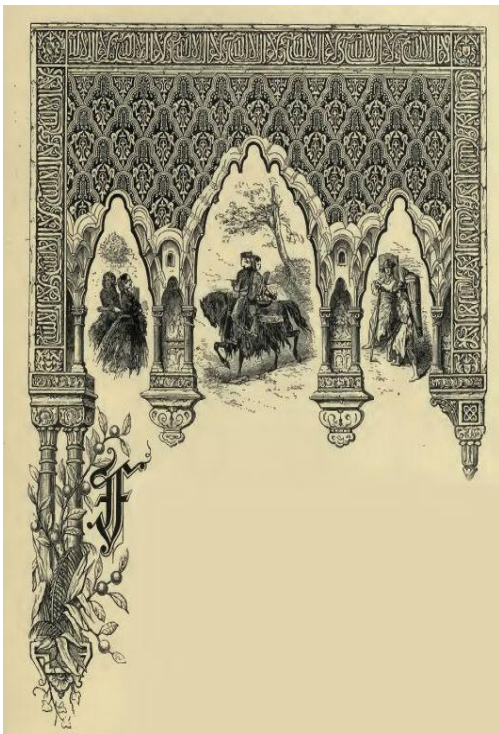


Ilustración 58.- Prefacio. Anónimo (186?). *The Alhambra and the Kremlin* (1882) de Samuel I. Prime y *Spanish pictures draw with pen and pencil* (1870) de Samuel Manning

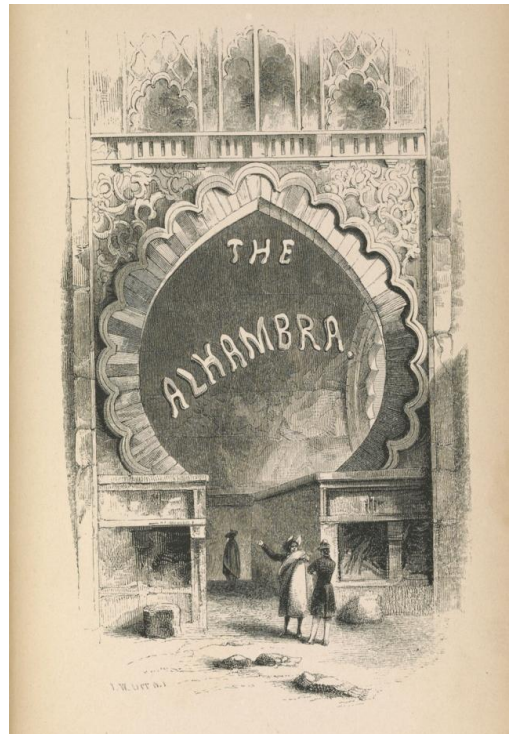


Ilustración 59.- Portada. Felix O.C Darley (1848-1850?) En *The Alhambra* (ed.1852) de Washington Irving.

Un caso similar muestra la portada de los Cuentos de la Alhambra en su edición de 1852 de G.P Putman & Company, donde su autor, el norteamericano Felix Octavius Carr Darley³⁶⁴, crea una fantástica puerta de entrada, apropiada como introducción a las leyendas que corren entre sus páginas. Darley, nacido en Philadelphia, fue un prolífico artista autodidacta que se inició en el campo de la publicidad. Tras trasladarse a Nueva York, comenzó a trabajar para Harper's Weekly y para otros editores, llegando a realizar 500 ilustraciones para la edición de Lossing, *History of the United States*. La relación con Irving no se limita a la portada de *Cuentos de la Alhambra*, siendo especialmente celebradas sus litografías para edición *La Leyenda de Sleepy Hollow*, y sus dibujos para la primera edición ilustrada de *Rip Van Winkle* (ed. 1848) distribuida por la American Art-Union³⁶⁵. En ese mismo año ilustrará para Irving *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent* y en 1855 *Wolfert's Roost*.

Igualmente prolífica fue su relación con otro de los iconos literarios norteamericanos, Edgar Allan Poe, con quien en Enero de 1843, firmó un contrato para ilustrar *El estilete*, un acuerdo que se extendería hasta julio de 1844, y que requeriría al menos tres ilustraciones por cada parte del relato impreso. Esta historia no llegó a ver la luz junto con las ilustraciones de Darley, aunque sí lo hicieron las que realizó, unos años más tarde, para la impresión de la aclamada *El escarabajo de oro*. A lo largo de su carrera produjo cerca de 350 dibujos para James Fenimore Cooper, reunidos en una edición de varios volúmenes de la obra de Cooper entre 1859 y 1861. Apreciado entre sus colegas, fue elegido miembro honorario de la National Academy of Design, su trabajo como acuarelista, retratando los momentos decisivos de la historia norteamericana, así como su labor junto a Irving, le llevaron a convertirse en miembro de pleno derecho en 1852. Felix Darley realizaría en 1868 un tour por Europa en el que visitaría Inglaterra, Francia,

³⁶⁴ HOOVER, J. N. *Felix Darley*. En *The Private Library*. Forth Series. Vol. 7:2. Summer 1994.p. 121-129.

³⁶⁵ Para estas estampaciones se emplearon planchas de piedra grabadas al ácido, técnica más parecida al grabado que a la litografía. Esta fórmula fue especialmente empleada por la American Art Union. Esta asociación respaldaba y apoyaba a artistas y grabadores, y fomentaba el desarrollo de las artes. La organización encargaba una o dos piezas que eran sorteadas entre sus miembros. Igualmente se distribuían, entre los no agraciados, una serie de imágenes estándar, categoría a las cual, la obra de Irving-Darley, pertenecían. En EAGEN JOHNSON, K. *Irving Ilustrado: el impacto del escritor americano en el arte comercial*. p.72. En VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M.M et al. *Washington Irving y la Alhambra*. 1859-2009. Granada: Patronato de la Alhambra, 2010. p.67-77.

Austria e Italia, y cuyos frutos se recogerían en la edición de *Sketches Abroad with Pen and Pencil*, impreso ese mismo año.

Su obra, tal y como muestra la portada realizada para *Cuentos de la Alhambra*, es ágil, de trazo vigoroso, rápido y versátil, destacando su capacidad para crear una numerosa producción que jamás vio mermada su calidad. Esta portada, se diferencia de las ilustraciones de otros artistas, como William Heath o George Cruikshank que acompañan a los anteriores trabajos de Irving, por iniciar un periodo de estilo romántico, frente al satírico o cómico que predomina en las primeras ediciones de *Sleepy Hollow* ó *A History of New York*. En la Ilustración.-59, realizada sobre plancha de madera³⁶⁶, se muestran las características principales de la obra de Darley, una composición segura en la línea, atenta a los pequeños detalles, a los juegos de sombras, como vemos en la parte central del arco, y goza de gran sensibilidad a la hora de capturar la acción.

Como veíamos en la Figura.-36, Gustave Doré, con 37 ilustraciones, y David Roberts con 35, son los dos autores cuyas obras tienen más difusión en las obras analizadas³⁶⁷, siendo el siguiente con mayor número de reproducciones Charles Brewer, con 15. Pese a esta abrumadora diferencia entre los dos primeros y el tercer autor más representado, cuando pasamos a analizar el caso de la Alhambra, el contraste es reducido, equiparándose a otros autores menores u obras anónimas. De acuerdo con la Figura.-36, los autores que ocupan el cuarto y quinto puesto son el sueco Egron Lundgren y la pareja de ilustradores formada por F.B Schell y Hogan, sin embargo en el caso de la Alhambra no tienen representación alguna, debido a que ambos (especialmente el trabajo que hizo Lundgren, revisado por John Frederick Lewis, para la obra de Lady Louisa Tenison) están asociados a las estampaciones de Sevilla y su provincia, y en menor medida Córdoba.

Con estos dos autores desplazados, encontramos a Charles Reinhart, Henry Hall, Albion Harris Bicknell y Victor Fournel, con cinco

³⁶⁶ Existe otra versión, realizada en acuarela, lápiz sobre papel, conservada en el History Hudson Valley, Tarritown, Nueva York. La autoría es, naturalmente de Darley, y está fechada entre 1848 y 1850.

³⁶⁷ Recordemos que, de los 259 volúmenes analizados, 85 contenían algún tipo de ilustración, pero sólo 77 poseían un contenido relevante para estas tesis. Estos 77 volúmenes tienen un total de 1367 imágenes, donde se representan a Sevilla, Córdoba y Granada.

representaciones los tres primeros y tres el cuarto. Como ya hemos visto a lo largo del capítulo, tanto Reinhart como Bicknell Hall alcanzaron una gran popularidad en el mundo editorial, y la difusión de sus obras, con mayor o menor fortuna en su factura. Junto a ellos, como se ha podido ver, existen abundantes autores anónimos³⁶⁸, cuyas piezas fueron reproducidas a lo largo de las décadas en diferentes editoriales en ambos lados del Atlántico. Tanto en las estampaciones anónimas como las que pertenecen a autores reconocidos, encontramos el rastro de artistas que, si bien han sido máximos exponentes en la representación de la Alhambra y de Andalucía, no fueron reproducidos para ninguna de las ediciones analizadas; autores como John Frederick Lewis, Owen Jones ó George Vivian dejan sentir su peso en las creaciones de Sandham, Knight, Felix O.C. Darley o MacBeth-Raeburn, ya sea en la técnica, el encuadre o en estilo con el que se afronta la imagen.

Tal y como se indicaban en la Figura.-34, un 25% de los volúmenes fue ilustrado por los propios viajeros, mientras que un 48% se decantaba por emplear a otros artistas en sus publicaciones. Dentro de este veinticinco por ciento, encontramos ilustradores o artistas profesionales y aficionados, quienes, rara vez, exceden su participación con más de dos ilustraciones por volumen. Frente a prolíficos creadores como Wilkie, Lewis, Vivian, Murphy o Digby Wyatt, los autores no profesionales suelen limitar sus esfuerzos creativos a una o dos láminas, las cuales pueden haber sido impresas tal y como salieron de la pluma del autor, haber sido mejoradas por este ó haber servido como base para una litografía realizada por manos expertas. Entre los más reseñables, por su calidad, ingenuidad o belleza, encontramos a A.C. Andros, George Carleton, John Carr, Henry Blackburn, John B. Ireland, Elisabeth Mary Grosvenor, Julia Clara Byrne, Richard y Harriet Ford, Samuel Manning, Charles Rochfort Scott, Bernard Smith, John B. Waring, Augustus Hare, Henry Davies Inglis, Margarte Tollemache ó Nathaniel Armstrong Wells.

Como se ha visto hasta el momento, hubo dos grandes etapas de privilegiada producción de imágenes, la comprendida entre 1832 y 1844, y una segunda, mucho más amplia, que abarca la década de los ochenta y noventa. La diferencia fundamental entre los dos períodos viene determinada

³⁶⁸ Litografías cuya autoría pertenece a los grabadores que trabajaban para la editorial, y cuyo nombre, o bien se desconoce, o no nos ha sido posible identificar.

por las circunstancias que los rodean, y, sobre todo, por sus protagonistas. La primera de estas dos fases posee un índice de producción menor, sin embargo, la calidad de sus obras, es, por regla general, muy superior a la fase que cierra el siglo. Durante estos primeros años, nacen las obras de Roberts, Jones Richard y Harriet Ford, Lewis o Vivian. Esta congregación de artistas, tanto amateur como profesionales, se interpreta como una manifestación de la fascinación romántica que España ejerció sobre el mundo anglosajón, un hechizo que se plasmó en el mundo gráfico tanto a través de obras volúmenes en folio³⁶⁹, como de hermosas y cuidadas ediciones.

Lo oriental inspiró a una generación, creó un interés popular masivo, que llevó la transformada esencia de Oriente más allá de los márgenes continentales. En este primer tramo de siglo, arquitectos como George Wightwick (1832) o políticos como T.H.S Estcourt (1827) plasmaron su visión de la Alhambra, y aunque sus bocetos y acuarelas no traspasaran sus propias obras, ayudaron a aumentar el caudal que viajeros reconocidos habían creado y desarrollado. Este fenómeno, el ser reconocido por el gran público, pero tener una incidencia menor en las publicaciones, no sólo es frecuente entre autores secundarios, sino en representantes de todo un período, como es el caso del ya citado Murphy. Su viaje con intención documental aportó una temprana representación de la Alhambra, convirtiéndose en el primer estudio importante que sobre su arquitectura se haría en Reino Unido. Esta obra, que gozaría de gran aceptación entre otros viajeros (Romer o Rochfort Scott la emplearían como guía), no tuvo, sin embargo, una repercusión decisiva sobre la estampación editorial (aunque sí lo haría sobre el estilo de autores posteriores). Las ilustraciones que aquí se han mostrado, se encuentran entre las más sobresalientes, en cuanto a influencia se refiere, siendo notable cómo otros artistas trataron de *traducir* sobre litografías el manejo de ricos tonos blancos y negros que conseguían efectos de claroscuro, de notable dramatismo, y que proporcionaban a la obra de Murphy de un cromatismo incomparable.

³⁶⁹ Los volúmenes en folio se volvieron un negocio especialmente lucrativo para los editores, quienes pronto se dieron cuenta de él interés que despertaban, por sí solas, las ilustraciones que acompañaban a los diarios de viaje. Entre los más conocidos, LEWIS, J.F. *Sketches of Spain and spanish character, made during a tour in that country in the years 1833 and 1834*. London: [s.n],1834. VIVIAN, G. *Spanish scenery*. London: P.& D. Colachi & Co., 1838. ROBERTS, D. *Picturesque sketches in Spain taken during the years 1832 & 1833*. London : Hodcson & Graves, 1837



Ilustración 60.- *La Alhambra y Sierra Nevada desde el Peinador de la Reina.* John Frederick Lewis. J.D. Harding (lit) (1834) En *Sketches of Spain and spanish character*, made during a tour in that country in the years 1833 and 1834(1835) por John Frederick Lewis.



Ilustración 61.- *Part of the Alhambra from the Tocador de la Reina.* George Vivian. Louis Haghe (lit.) (1838) *En Spanish Scenery* (1838) George Vivian

El extremo contrario a la situación presentada por Murphy, es el del escocés David Roberts, cuyos apuntes han sido copiados, trasladados a diferentes técnicas de reproducción³⁷⁰, e imitados hasta el hartazgo. El origen de esta fascinación por la obra de Roberts se encuentra en la capacidad del pintor para recrear ambientes fantásticos y arquitecturas imponentes, mediante líneas claras y creación de volúmenes a través de juegos de luces y sombras, que dan al palacio nazarí un aspecto grandioso, y a la vez mágico. Proporcionan al mismo tiempo una sensación de familiaridad, y cierta visión ajena, pues la memoria no es capaz de encajar lo que muestra Roberts en la realidad del palacio. Esta mezcla de majestuosidad, licencias artísticas (especialmente en las proporciones) y cierta cualidad etérea, entregan al público británico un goce estético que es difícil de duplicar. Por lo que, eliminada esa ambientación romántica y única de Roberts, las copias que de su obra se hacen, se limitan a reproducir la Alhambra con cierta falta de coherencia estructural y simétrica.

Pero si, David Roberts representa la magia romántica del palacio nazarí, George Vivian y John Frederick Lewis, presentan, quizás como ningún otro, la aproximación más bella al monumento. George Vivian (Ilustración.- 61), quien recorrió Andalucía en 1838, realizó para su *Spanish Scenery* (1838) una serie apuntes que se transformarían en litografías gracias a la colaboración del inglés con Louis Haghe y William Day. Las estampaciones de Vivian son fieles a la arquitectura, pero ponen su acento en el paisaje humano, al igual que lo hace Lewis (Ilustración.-60), por lo que ambas fueron especialmente empleadas para la plasmación de los pasajes referentes a costumbres, personajes o escenas de la vida andaluza.

La visión que Lewis (1833-1834) proporcionada del palacio nazarí es especialmente completa³⁷¹, sin embargo, su redistribución en los volúmenes

³⁷⁰ Dentro de las imágenes seleccionadas, hemos encontrado que la obra de Roberts ha sido reproducida mediante xilografía, grabado sobre plancha de acero, lápiz y aguada, y, especialmente, litografía.

³⁷¹ Su trabajo se compone de los siguientes títulos: Vista General de la Alhambra, Puerta de la Justicia, Puerta del Vino, Sierra Nevada y Parte de la Alhambra desde los Adarves, Casa de Sánchez, Una vieja Casa en la Alhambra, Patio de los Arrayanes: o Patio de los Mirtos, Patio de los Arrayanes y Palacio de Carlos V, Patio de los Arrayanes y Torre de Comares, Entrada al Salón de Embajadores, Ventana en el Salón de Embajadores, Vista desde la Puerta del Salón de Embajadores, Torre de Comares, Entrada a los Baños, Sala de las Dos Hermanas, Entrada a la Sala de las Dos Hermanas, Patio de los Leones, Entrada a la Sala de los Abencerrajes, Interior de la Sala de los Abencerrajes: Fuente de los Leones, Patio de los

analizados es nula, al igual que lo es el trabajo de Vivian, no así la difusión que logró la obra original, que alcanzó varias ediciones, dejándose sentir su estilo en muchos otros autores, entre ellos el sueco Egron Lundgren. Lewis, que visitó la Alhambra casi al mismo tiempo que Ford y Roberts, nos legó una visión más íntima de las estancias palatinas, llenas de damas andaluzas junto a estanques, vegetación y balcones. Sus pintorescas figuras se realizan de forma elegante y suave, empleando línea y color con una absoluta maestría, que ningún otro viajero supo alcanzar. Sus litografías³⁷² se realizarían junto a maestros de la técnica como J.D. Harding, R. J. Lane y W. Gauci, y están impregnadas de un aire romántico, casi sentimental, que las convierte en el ejemplo más bello y delicado de la ruina habitada, un palacio que parece ser escombros de un espíritu pasado, el cual, sólo parecen entender aquellos que se acercan a él. Como veremos más adelante, Lewis fue parte esencial de la configuración de lo árabe, haciendo especial hincapié en la belleza de sus formas, frente a la perfección arquitectónica de Roberts. Fue capaz de crear innumerables estampas llenas de pureza y sencillez, ligereza en las líneas y seguridad en la trama, que contrasta con los intrincados diseños árabes y con la belleza estática y elegiaca de la naturaleza circundante. Paradigma de este espíritu es *La Alhambra y Sierra Nevada desde el Peinador de la Reina* (1834) (Ilustración.-60), donde la figura contemplativa parece encarnar todo aquello que el espectador siente, una contemplación inalcanzable de un Oriente sublime, bello y, por supuesto, decadentemente romántico.

Siguiendo la estela que dejó Lewis, Egron realizó una serie de estampaciones, corregidas por el propio John Frederick Lewis, que ilustrarían inicialmente el *Castille and Andalusia* (1853) de Tenison, y que más tarde se emplearían para ilustrar el volumen de Henry Blackburn (ed.1864). Lundgren³⁷³ vivió en la Alhambra en 1849, coincidiendo con el alemán Eduard Gerhard (1795-1867), magnífico pintor de arquitectura y enviado por Guillermo IV de Prusia para capturar la esencia de los monumentos árabes.

Leones desde la Sala de la Justicia; Entrada a la Mezquita, Patio de la Mezquita, El Palacio del Generalife, Torre de las Infantas, Detalle de la Alhambra, desde la Alameda del Darro y Viñeta de la Fuente de los Leones. En LEWIS, J.F. Opus cit. y en LEWIS, J. F. Sketches and drawings of the Alhambra made during a residence in Granada in the years 1833-34. London: C. Hullmandells, s.a., 1835.

³⁷² Especialmente interesante nos ha parecido la publicación sobre los dibujos originales de Lewis por Antonio Gamíz Gordo. GAMIZ GORDO, A. "Los dibujos originales de los palacios de la Alhambra de J.F.Lewis (h.1832-33)" En Revista EGA, nº20, 2012. p.76-87.

³⁷³ LUNDGREN, E. *Album de la Alhambra: Anotaciones de un pintor, por Egron Lundgren*, traducción del sueco por Brita Nordencreutz. En Cuadernos de la Alhambra, Vol. 5, 1969, p. 95-124. p.104.

La obra de Lundgren es deudora del estilo de Lewis, si bien, las piezas del sueco carecen de ese carácter suave y pacífico en las expresiones, siendo su línea menos ligera, más pesada y oscura.

Posiblemente, entre todos los autores cuya obra no se manifiesta de manera patente en las ediciones estudiadas, el trabajo de Owen Jones³⁷⁴ es que mayor relevancia adquirió, no tan sólo por ser el pionero de una manera nueva de acercarse a la Alhambra, sino por ser su obra el inicio de una transición que desembocaría en un segundo período en la estampación decimonónica de la Alhambra. Con su visita al palacio nazarí en 1834, Jones inició una forma nueva de aproximación a su imagen, una decisiva aportación de la que quizás el propio Jones no fuera consciente en sus inicios. Su trabajo de investigación, sus dibujos y vaciados en escayola se constituyeron como la base para las estampaciones posteriores como referencia estética para la formación de arquitectos, diseñadores e ilustradores de la segunda mitad del siglo XIX. Independientemente de la novedad tecnológica y teórica que supuso la citada teoría del color, Jones trasladó a su obra una Alhambra más real, creando una iconografía auténtica que se enfrentaría a la idealización evocadora de los artistas románticos.

Se trata de un ideario iconográfico que impregnará la ilustración anglosajona, especialmente la británica, y se convertirá en un auténtico fenómeno de masas que se adaptará a las nuevas necesidades de una burguesía creciente, atravesando todos los soportes imaginables, desde arquitectura y pintura a diseño de muebles, textiles e incluso envoltorios de galletas. Este fenómeno se vio reforzado por creación de Jones para la *Great Exhibiton* de 1851, por la que pasaron cerca de seis millones de personas, entre las cuales se encontraban, como ya hemos visto, la inmensa mayoría de

³⁷⁴ Junto a la bibliografía referente a Jones anteriormente citada, debemos destacar el trabajo de la Dr. Kathryn Ferry. FERRY, K. A revolutionary in the art of colour. En *Country Life*, October 28 2009, p. 66-70; Owen Jones: the 'Colour King' and his painted palaces. En *The Victorian*, November 2008, p. 9-11; Owen Jones and the Alhambra Court at the Crystal Palace En *Revisiting Al-Andalus: Perspectives on the Material Culture of Islamic Iberia and Beyond*, eds. Mariam Rosser-Owen and Glaire Anderson, Brill: Leiden and Boston, 2007, p. 227-245; Inspired by Egypt: Owen Jones and Architectural Theory. En *Who Travels Sees More: Artists, Architects and Archaeologists Discover Egypt and the Near East*, ed. Diane Fortenberry, ASTENE and Oxbow Books: Oxford, 2007. p. 101-117; Writers & Thinkers: Owen Jones. En *Crafts Magazine*, N. 198, Enero Febrero 2006, p. 20-21 .Colour and geometry: The tile designs of Owen Jones.En *Journal of the Tiles and Architectural Ceramics Society*, Vol. 11, 2005, p. 3-10; Printing the Alhambra: Owen Jones and Chromolithography. En *Architectural History*, Vol. 46, 2003, p. 175-188.

los viajeros. Esta visión, real, brillante, abstracta y premoderna de un Patio de los Leones, construido sobre y con color, quedaría atrapado en la retina de muchos de los artistas posteriores, que no pudieron evitar, que esa realidad que Jones había *traducido* de la Alhambra, se filtrara en sus creaciones.

La obra de Jones, en definitiva, logró rebatir esa Alhambra romántica que había logrado imponerse en la mentalidad colectiva, y, aunque esta no llegó a desaparecer, sí suavizó sus formas, para dar lugar al estilo que adquirirá el palacio nazarí en la segunda mitad de siglo, cerrándose así el círculo, pues, si fueron los británicos los que crearon la ficticia Alhambra romántica, fueron los propios artistas anglosajones los encargados de destruir esa ficción, ampliando las posibilidades artísticas del monumento.

Antes de analizar el segundo gran período, no podemos eludir la mención a los dos artistas, no profesionales, más relevantes de la primera mitad del siglo. Richard y Harriet Ford³⁷⁵, quienes realizaron una serie de bocetos, apuntes y acuarelas muy superiores en calidad técnica y sensibilidad a la de otros autores (mediocres) profesionales. Existe una notable diferencia entre las imágenes que la pareja realizó en las provincias de Sevilla o Cádiz³⁷⁶, donde predomina un halo romántico, con diversos personajes pintorescos protagonizando la escena, frente a las realizadas en la Alhambra, donde el entorno y la arquitectura es quien toma absoluto protagonismo³⁷⁷. Los bocetos realizados por Harriet Ford, deudores de la delicadeza de Lewis aunque carentes de sus características figuras, son de una factura delicada y bellísima. La mujer de Ford, que se manifiesta como una excelente dibujante, realizó una vista parcial del Patio de los Leones, desde un punto de vista bajo, aunque no tan acentuado como el que presenta Roberts, en el que prestó especial detalle a los motivos ornamentales; al igual que lo hará en la recreación del Patio Dorado o en la Casa del Gobernador.

Durante el segundo período, que se inicia algo avanzada la mitad de siglo, encontramos como los contradictorios recursos plásticos planteados por autores precedentes han calado entre la nueva generación de artistas. El

³⁷⁵ FORD, R. Granada. Escritos con dibujos inéditos. Granada: Patronato de la Alhambra, 1955.

³⁷⁶ Destacaremos los Caños de Carmona, la casa de Murillo, la vista de Sevilla desde la Cartuja, la vista de Cádiz, el castillo de Guzmán el Bueno en Tarifa ó el jardín del Alcázar de Sevilla.

³⁷⁷ GALERA ANDREU, P.A. La imagen romántica de la Alhambra. Madrid: El Viso, 1993. p.142.

tipismo, la visión nocturna de la ruina patrimonial, la mirada exaltada de la Alhambra, sigue presente, aunque atenuada la emoción; mezclando esta sensibilidad romántica con un entramado más científico y arqueológico, surgido de un deseo de plasmar una Alhambra real. La posible contradicción que pudiera haber entre estas dos corrientes es resuelta por esta nueva generación con gran habilidad, creando y recreando una realidad cercana, pero sorprendente. Se trata de estampaciones de líneas precisas y limpias, con temáticas que entremezclan la ensoñación con civilizaciones ajenas y entornos naturales que suscitan la ilusión de un contacto con algo irreal, pero cuyas proporciones y estructura son completamente fieles al original.

Bajo estas premisas se iniciará la edad de oro de la ilustración comercial, donde destacarán autores como Henry Charles Brewer, Charles Reinhart o Victor Fournel, cuyas obras, como ya se ha indicado, serán empleadas en diferentes volúmenes de diversas editoriales a ambos lados del Atlántico durante las últimas décadas del siglo. Un hecho especialmente relevante a lo largo de este período es el elevado número de copias, o plagios, que se realizan de las litografías de autores consagrados o de placas fotográficas. Muchas de éstas no revisten una especial calidad técnica, sin embargo, nos parece reseñable su existencia como un indicador de la demanda que tenían las publicaciones ilustradas, frente a las no ilustradas, que van reduciendo su número a medida que avanza el siglo. Pese a la mediocre factura de muchas de estas obras, su alta demanda sirvió para aumentar y mantener el interés por la Alhambra, ayudando a difundir los modelos que de ella se extraían.

Fuera del circuito profesional, algunos de los viajeros finiseculares destacan por la calidad de sus bocetos, sobresaliendo especialmente los realizados por Julia Byrne para su *Cosas de España: illustrative of Spain and the spaniards as they are* (ed.1866) y, especialmente, los realizados por Elisabeth Williams Champney, en colaboración con J. Wells Champney, para la edición original de *Three Vassar girls abroad: rambles of three college girls on a vacation trip through France and Spain for amusement and instruction* de 1883. El hecho de que los autores ajenos a la ilustración profesional adoptaran en sus bocetos el estilo que se encontraba presente en las obras de Brewer o Reinhart, no viene sino a confirmar la extensión de esta nueva

representación, tan característica de finales de siglo. El viajero, autor de texto e imagen, al acogerse estas formas, es responsable parcial de su extensión, y prueba cómo el gusto occidental había hallado, una vez más, una propia y nueva forma de representar al palacio encantado.

Cada generación dejó su huella en ese espectro que supone la proyección combinada de la Alhambra, una estructura que permanece en la memoria colectiva, y al mismo tiempo se transforma de generación en generación, herido el recuerdo, la imaginación, desemboca en una reinterpretación colectiva que termina convirtiéndose en una, otra, realidad. Las estampaciones aquí presentadas son un ejemplo de cómo litografías y grabados se transformaron en un vehículo de excepcional valor para el fenómeno orientalista en el ocaso del siglo XIX e inicios del XX.

V. JUEGOS DE ESPEJOS SOBRE LA ALHAMBRA.

Todo lo que imagines es real.

Pablo Ruiz Picasso.

El pasado islámico de Andalucía se convierte en un magnífico crisol tanto para la creación de estereotipos como para elaboración de ideas arquitectónicas que se mueven, con ambivalencia, entre la verosimilitud y la evocación. Sus monumentos, que alcanzan la categoría de puertas de Oriente ante Europa, se transforman en iconos de la inspiración oriental y ayudarán a la creación de arquitecturas y espacios, nacidos del diálogo que surge de la creación, reacción y demanda entre el autor y el público. Esta relación, generará un debate en el que se incluirán temas tan ricos como el uso de la policromía y la supremacía del color sobre la forma, la incidencia de la ciencia y la tecnología en la producción artística, la irrupción de la fotografía en el universo creativo, la importancia de la conservación patrimonial o el impacto de las exposiciones universales en la difusión de esta tendencia.

La elección del arquitecto británico Matthew Digby Wyatt como ejemplo de la expansión del alhambrismo viene dada tanto por las circunstancias personales que rodean a su viaje como el desarrollo de su propia obra. Una elección más obvia hubiera sido Owen Jones, sin embargo, aunque representa un caso interesantísimo como precursor de este movimiento, poseen el inconveniente, si es que se puede calificar así, de saturar con su presencia el panorama de investigación actual.

Digby Wyatt, siempre asociado, casi como un satélite, a figuras como Jones ó Henry Cole y a términos como diseño orientalista o teoría de las artes, existe un vacío, en nuestra opinión, totalmente injustificado, tanto de su vida como de su extensa obra. Es, por tanto, prácticamente un arquitecto desconocido para el estudio de la Historia del Arte en España, y ciertamente,

tal y como reflejan las nulas monografías o la escasisima bibliografía general dedicada a él o a su obra, también lo es para el mundo angloparlante actual.

Nuestra elección además de apoyarse en este vacío académico, se basa en su experiencia como viajero, la cual lo hace único entre sus compatriotas. Matthew Digby Wyatt se perfila como el doble viajero, aquel que primero basa su trabajo en la noción de otros tienen de Andalucía, para más tarde, realizar él mismo ese viaje en sus años de madurez. Las anotaciones que realiza en su diario son susceptibles de ser confrontadas con conferencias y otros trabajos académicos, anteriores a su visita a España, que hacen referencia a la Alhambra o al arte andalusí. Además de esta doble naturaleza viajera, Wyatt representa un interesante caso de doble *traducción*, en primer lugar la Alhambra real es *traducida* por Owen Jones, siendo los trabajos de éste arquitecto la fuente de inspiración, y por tanto de *traducción*, del propio Wyatt.

Así pues, el arquitecto se perfila como la perfecta encarnación del viajero real y el imaginario, del arquitecto científico y el creativo, personificando los códigos y valores propios de su tiempo. Digby Wyatt, al contrario que Jones, no fue el iniciador de un movimiento, y lamentablemente su trabajo no posee la repercusión que debería. Su valor dentro del alhambrismo radica en su labor constante en torno a esta estética, manteniéndola viva y formando parte de esa gran corriente que atraviesa casi dos siglos.

5.1. Matthew Digby Wyatt: Notas sobre un arquitecto.

Antes de sumergirnos en nuestro caso de estudio, parece conveniente preguntarse ¿quién fue Digby Wyatt?. Sir Matthew Digby Wyatt nació el 28 de julio 1817³⁷⁸ en Rowde (Devizes, Wiltshire). Fue el hijo menor de Matthew Wyatt (1773-1831), abogado y magistrado en Londres e Irlanda, y Anne, hija del Brigada General George Hillier de Devizes. Perteneciente a la saga de arquitectos británicos, era descendiente de William Wyatt, tío de James Wyatt (1746-1813). Su hermano mayor, Thomas Henry Wyatt (1807-1880) fue también arquitecto. Educado en la escuela del Mr. Bigg en Devizes y trabajó como aprendiz (1836) en el estudio de su hermano Thomas. Ese mismo año, cuando contaba dieciséis años, mostró su habilidad literaria al ganar el Premio de Ensayo de la Sociedad de Arquitectura, precursora del Royal Institute of British Architects. En 1837 se matriculó en la Royal Academy School, realizando un viaje, para completar su educación, a Italia, Alemania y Francia entre los años 1844 y 1846. En el transcurso de este viaje realizó cientos de acuarelas de los diferentes monumentos, que terminarían siendo publicadas en 1848 bajo el título *Specimens of the Geometrical Mosaic of the Middle Ages: with a Brief Historical Notice of the Art Founded*.

Durante una conferencia sobre esta misma materia en la Royal Arts Society, atrajo la atención de un influyente grupo interesado en el diseño industrial, entre los que se incluía Sir Henry Cole (1808-1882), bajo cuya dirección se podría en marcha la exposición de 1851. Wyatt fue contratado, en 1849, por la *Royal Arts Society* para, acompañado por Cole, realizar un informe³⁷⁹ acerca de la *11th Quinquennial Paris Exhibition* de ese año, cuyo propósito era la aplicación de las ideas allí mostradas para la futura *Great Exhibition*. Ese mismo año, Wyatt realizó una reseña en el *Journal of Design*³⁸⁰, sobre la obra de John Ruskin (1819-1900) “*The Seven Lamps of*

³⁷⁸ Aunque sus escasas biografías indican como año de su nacimiento, 1820, de acuerdo con el censo de Londres de 1861, sería 1817.

³⁷⁹ WYATT, M.D. A report on the eleventh French exposition of the products of industry. Prepared by the direction of, and submitted to the president and council of the Society of Arts”. London: Champan and Hall; Cundall, 1849.

³⁸⁰ *Journal of Design*. vol II, 1849-1850.p.72 y ss. Se trata de un artículo anónimo, pero el contenido, cronología y posteriores comentarios acerca de la crítica que Wyatt hizo de esta obra, apuntan a que es

Architecture”, que consideró un volumen “*elocuente*” que denunciaba toda la “*farsa*” que cubría algunas manifestaciones artísticas, un concepto que coincidía con el ideario del propio “*Journal of Design*”. Sin embargo, Wyatt fue crítico con otras opiniones de Ruskin, especialmente aquellas que concernían a dos ideas fundamentales: la actitud de Ruskin hacia A.W. Pugin (1812-1852) y el concepto de un estilo de arquitectura moderna para el siglo XIX.

La divergencia de opiniones en torno a Pugin, antecesor de ambos, se debe a la escasa consideración que le profesaba Ruskin, quien negaba que éste fuera el pionero del movimiento reformador inglés, al tiempo que desmentía la posible influencia que Pugin pudiera tener sobre él. Wyatt, por su parte, no solamente demostraba la obvia influencia que Pugin había tenido sobre Ruskin, sino que además consideraba al primero “*el más sincero y temprano de los reformadores*”³⁸¹. El segundo punto es bastante más relevante para el desarrollo del arte en el siglo XIX y traza la línea divisoria que separará dos formas opuestas de entender la arquitectura y el diseño. En el artículo para el *Journal of Design*, Wyatt apunta que:

*"En lugar de reconocer las tendencias de la época, que son inevitables [...] en lugar de considerar formas de mejorar estas tendencias [...] le da la espalda a su desarrollo, o intenta traer de vuelta al mundo del arte las maneras de proceder de hace cuatro siglos. Nuestra forma de actuar en el siglo XIX puede ser odiosa, si quiere denúncielo, pero este es nuestro supuesto, un hombre sabio debe reconocer este hecho"*³⁸²

Esta oposición a Ruskin, fruto de sus propias convicciones, aunque sin duda influida por su previo contacto con Henry Cole, le granjeó una sólida posición entre el grupo de nuevos arquitectos reformistas. Debido a la experiencia adquirida con Cole y su fama como escritor³⁸³ y conferenciante

Digby Wyatt es su autor. Similar atribución hace Nikolaus Pevsner en “Matthew Digby Wyatt The first Cambridge Slade Professor of Fine Art”. PEVSNER, N. Matthew Digby Wyatt The first Cambridge Slade Professor of Fine Art. An Inaugural Lecture. Cambridge: Cambridge University Press, 1950. p.40.

³⁸¹ Ibid. p.75.

³⁸² En el original. “Instead of bodily recognizing the tendencies of the age, wich are inevitable [...] instead of considering the means of improving these tendencies[...] he either puts up his back against their further development, or would attempt to bring back the world of art what its course of action was four centuries ago. Our course in the nineteenth century may be hateful, if you please, denounce it, but it is our course, wise men should recognize the fact.” Ibid. p.75.

³⁸³ El corpus completo de su obra se puede encontrar en el apartado específico de la bibliografía.

sobre las artes aplicadas, Wyatt fue seleccionado en 1851 para el cargo de Secretario del Comité Ejecutivo³⁸⁴ de la *Great Exhibition*. Fue el Superintendente para los trabajos en hierro y vidrio del propio Paxton, y responsable de la organización de diversas exhibiciones. Un ensayo sobre el proceso de construcción de la Exposición presentado ante el *Institution of Civil Engineers* le valió la medalla de Telford³⁸⁵. Así mismo, recibió una medalla de oro especial de manos del Príncipe Alberto por su trabajo arquitectónico y varios informes, además de una prima de 1000 libras por sus servicios a la Gran Exposición. De los contactos establecidos durante ese año destacará Isambard Kingdom Brunel (1806-1859), con quien posteriormente colaboraría en la construcción de la estación de Paddington, y Owen Jones, quien no solamente sería una de sus mayores referencias profesionales, sino que se convertiría en un íntimo amigo.

En 1851, Wyatt editó “*The industrial arts of the Nineteenth Century: A series of illustrations of the choicest specimens produced by every nation at the Great Exhibition of Works of Industry, 1851*”, un imponente trabajo en dos volúmenes que ilustra una selección de artículos presentados de la Gran Exposición. Se trata de la obra más ambiciosa que Wyatt realizará en el mundo editorial, recibiendo numerosos elogios por la calidad de sus imágenes. El primer volumen apareció el 1 de octubre de 1851, mientras que el segundo no se editó hasta el 15 de marzo de 1853. Consta de un total de 160 cromolitografías producidas por un extensísimo equipo de artistas y litógrafos entre lo que destacan Francis Bedford, J.A. Vinter y Henry Rafter. Especialmente interesante para el curso de esta investigación es el grabado 224, *Chimney Piece*, una pieza de factura orientalista que analizaremos posteriormente.

En 1852, junto con otros historiadores del arte, entre ellos Charles Blanc y Peter Berlyn³⁸⁶, publicó *The History of the Painters of All Nations*, obra que, aunque no se trata de un volumen menor, no llegaría alcanzar el nivel de

³⁸⁴ La administración de la Exposición se realizaba a través de los Comités Ejecutivos. Este comité en particular era el responsable de la correspondencia, de encontrar y recaudar fondos, organizar las diversas exposiciones, administrar la admisión de miembros y organizar la seguridad de los edificios y sus contenidos. Los temas menores referentes a la Exposición se delegan en subcomités. Estos comités estaban compuestos por miembros de la Royal Commission y un comité de expertos en diferentes áreas.

³⁸⁵ WATERHOUSE, P.; ROBINSON, J.M. Oxford dictionary of national biography. “Wyatt, Sir Matthew Digby (1820–1877), architect and writer on art”. Oxford University Press, 2004

³⁸⁶ The Athenaeum; Jun 12, 1852; 1285; British Periodicals p. 664

críticas que obtuvo con su anterior volumen³⁸⁷. Cuando se decidió el traslado del *Crystal Palace* a Sydenham, Wyatt actuó como Superintendente del Departamento de Bellas Artes, y, junto con Owen Jones, diseñó³⁸⁸ los diferentes *courts* que mostraban el arte de las grandes civilizaciones, encargándose particularmente del relativo al arte románico y el bizantino. El mismo año asistió a Isambard Kingdom Brunel (1806-1859) en el diseño de la terminal Great Western Railway en la estación de Paddington, Londres.

El año 1855 fue especialmente relevante en la vida de Wyatt, ya que durante el mismo se le nombró Secretario Honorario del *Royal Institute of British Architects* (cargo que ocuparía hasta 1859), asistió como parte del jurado a la Exposición de París, y por sus logros académicos relacionados con el diseño decorativo le fue concedida la Legión de Honor. Así mismo, fue nombrado para el puesto de topógrafo de la *East India Company*, poco antes de que esta entidad fuera sustituida por el *Council of India*. Para este organismo diseñó, tanto en Gran Bretaña como en la India, diversas estructuras, entre las que se incluyen la capilla y los cuarteles de Warley (Essex), el Royal Indian Engineering College (1871-1873) diseñado en colaboración con Sir George Gilbert Scott (1811-1878), que es hoy en día parte del campus de la Universidad de Brunel (Runnymede), así como el nuevo edificio de la *India Office* (1867), actualmente parte de la Commonwealth Office, en Whitehall, cerca de la Oficina de Relaciones Exteriores. Wyatt diseñó tanto el exterior como el interior del edificio, un *tour de force* de la arquitectura italianizante británica, que sin duda, es su obra maestra.

Entre las piezas que podríamos denominar más inusuales, destacan sus trabajos para la Robert Stephenson Company de Newcastle-upon-Tyne en 1862, diseñando para los ferrocarriles egipcios de esta compañía la marquetería del fantástico Khedive Wagon (Museo del Ferrocarril de Egipto, El Cairo). Entre 1862 y 1863, diseñó en el n°24-25 de Grafton Street (Dublín) dos

³⁸⁷ Este volumen apenas es citado en los numerosos obituarios que se publicaron tras la muerte de Wyatt, mientras *The industrial arts of the Nineteenth Century: A series of illustrations of the choicest specimens produced by every nation at the Great Exhibition of Works of Industry* obtiene en varios la calificación de obra cumbre del arquitecto.

³⁸⁸ En este apunte biográfico se encuentran los trabajos más relevantes de Wyatt, para la consulta de sus obras completas, véase el Apéndice.- 6.2 Diseños y obras arquitectónicas de Matthew Digby Wyatt y 6.3. Publicaciones y trabajos académicos de Matthew Digby Wyatt.

edificaciones para el empresario William Longfield³⁸⁹. En este período destaca el diseño del Pitt Club en Cambridge, el cual fue creado, originalmente a mediados de 1863, como unos baños romanos victorianos. La vida de estos fue extremadamente corta, se abrieron a finales de febrero 1863 y se cerraron en diciembre de ese mismo año. Tras el cierre el edificio fue subastado en 1865, comprándolo el propio Digby Wyatt por 2.700 libras. El arquitecto alquiló la mitad del edificio al Pitt Club, y la otra mitad a Orme's Billiards Rooms. En 1864, comenzaría el diseño de la villa 12 Kensington Palace Gardens, cuya pieza alhambresca, la Moorish Billiard Room, analizaremos detalladamente más adelante. A mediados de los 60 amplió y reconstruyó el Hospital de Addenbrooke en Cambridge, ahora el *Judge Institute of Management*, y diseñó el Mausoleo Rothschild en el cementerio judío en West Ham, Londres (1866)

Entre 1868 y 1870 proyectó los edificios de oficinas de la Leitrim Co.³⁹⁰, en Lough Rynn (Dublín). En 1869, la Universidad de Oxford creó la cátedra Slade de Bellas Artes concediéndosela a John Ruskin. Prácticamente al mismo tiempo, Cambridge creó una cátedra paralela que le fue concedida a Wyatt³⁹¹. Su conferencia inaugural, titulada *Fine Art: History, Theory and Practice*, se publicó en 1871. En 1869 realizaría el viaje a España, objeto de análisis de este capítulo, y que plasmaría en *An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country* (1872). Ese mismo año, diseñó una residencia privada, conocida como 'Newells', no lejos de Leonardslee en Lower Beeding, Horsham (Sussex). Reconvertida en escuela preparatoria masculina en 1947, fue destruida por un incendio en 1968. Wyatt realizó una considerable expansión de la estación de ferrocarril de Temple Meads (1871-1878) en Bristol. Durante la década de 1870, aconsejó al South Kensington Museum, hoy Victoria and Albert Museum, sobre la adquisición de piezas. El exceso de trabajo provocó un deterioro en la salud y en la década de 1870 se retiró al castillo de Dimlands (la casa familiar de su esposa) en South Glamorgan. Murió el 21 de mayo 1877 y fue enterrado en el

³⁸⁹ *Diseños para 25, Grafton Street, Dublin para William Longfield, Esq.; revival of ancient Irish architecture, etc.* En RA 1862, no. 900; B 21, 18 Jul 1863, 514,515(illus.); IB 51, 20 Mar 1909, 166; En CASEY, C. *The Buildings of Ireland: Dublin*. New Haven: Yale University Press, 2005, p. 520.

³⁹⁰ CO. LEITRIM, LOUGH RYNN. 1868-1870. New estate offices. Basados en los diseños sin fechar de la Clements collection, Killadoon House, Celbridge, Co. Kildare; RA 1871, no. 878; A.P.W. Malcomson, *The Clements Archive* (Dublin: Irish Manuscripts Commission, 2010), 246,250.

³⁹¹ *The Builder*, 35 (1877), 541, 545-7, 550. En Pevsner, N. *Op.cit.* (1950)

cementerio Usk (Monmouthshir) donde su tumba, en granito rosa, fue diseñada por su hermano, Thomas Henry Wyatt.

Wyatt se interesó por una gran variedad de estilos, entre los que se incluye el alhambrismo, aunque no cabe duda de que la mayoría de su obra se desarrolló dentro del entorno italianizante. Además de la arquitectura, su trabajo incluye la decoración de interiores, vidrieras, azulejos, alfombras, carpintería metálica y la ilustración de libros. Miembro del círculo más cercano al Príncipe Alberto, entabló amistad³⁹² con figuras como William Dyce (1806-1864), Edward Lear (1812-1888) o Lord Frederick Leighton (1830-1896). Sus conferencias arrojan luz sobre su ideario arquitectónico y artístico así como sus principios estéticos. Su defensa de la "*práctica objetiva de las propuestas de Pugin y los medievalistas mediante un excelente sistema subjetivo que nos ha sido transmitidos desde la Edad Clásica*"³⁹³ presagió el empleo libre de la arquitectura clásica del siglo XIX. Para sus contemporáneos, sus escritos, el trabajo de organización que realizó en los diferentes comités a los que perteneció, así como su particular cruzada para la mejora de la práctica del diseño, fueron hitos tan importantes como sus obras arquitectónicas.

Podemos extraer una noción bastante acertada del impacto que tuvo el trabajo de Wyatt entre sus contemporáneos a través de las numerosas noticias aparecidas en prensa³⁹⁴ relacionadas con las publicaciones de sus obras, trabajos para compañías privadas, ensayos, reseñas bibliográficas, informes oficiales para el Gobierno y, especialmente, por su labor en torno a los pabellones del *Crystal Palace*. Es necesario mostrar su impacto entre sus

³⁹² Una lectura bastante cercana de la importancia de Wyatt dentro de la sociedad de su tiempo se puede extraer de la correspondencia privada de este. Fechadas entre 1848(?) y 1871, una colección de cartas enviadas a Digby Wyatt por reconocidos contemporáneos, y que han sido conservadas por la familia Wyatt, nos dan una muestra de sus relaciones sociales y profesionales. Entre ellas destacan una fechada en 1854, donde se invita a Wyatt a tomar posesión como Secretario del Royal Institute of British Architects, entre los arquitectos que llevan a cabo esta iniciativa se encuentran: F.C. Penrose, T.L. Donaldson, G. Ostrell Leicester, Ewan Christian, John Hole, John Henry Hakewill, Benjamin Ferrey, J.B. Bunning, Arthur Ashpitel, William Tite, C.R. Cockerell, Sydney Smirke, Owen Jones, Charles Barry, Samuel Angell, John Shaw, Henry Ashton y George Gilbert Scott. En ellas Wyatt confiesa no tener noticia de que esta iniciativa se estaba preparando hasta el momento en el que recibió la solicitud. Entre otros contactos sociales, estas cartas revelan su fluida correspondencia con Sir Henry Cole, John Gibson, el 8º Duque de Argyll, Edward William Cooke RA (pintor de marinas), Lady Eastlake, Thomas Noon Farquhar (presidente de la Crystal Palace Company) John Henry Foley (escultor) ó Sir Charles Fox (constructor).

³⁹³ (Slade lecture, Cambridge, 1869).

³⁹⁴ En nuestra labor de hemeroteca hemos encontrado algo más de un centenar de publicaciones en torno a Matthew Digby Wyatt, distribuidas, en su mayoría, en publicaciones de impacto nacional en Reino Unido e internacional, especialmente Estados Unidos.

contemporáneos como individuo, realizando una lectura del contenido de los numerosos obituarios³⁹⁵ que se publicaron a su muerte, en 1877. Los temas más recurrentes en estos panegíricos, y por los que la sociedad lo identificaba, eran su relación con Owen Jones y el *Crystal Palace*, sus actividades académicas al frente de la Universidad de Cambridge, sus numerosas publicaciones (especialmente las ya citadas *The Industrial Arts of the Nineteenth Century* y *An architect's note-book in Spain*) así como la labor desarrollada para la Indian Office. La publicación de estas necrológicas a ambos lados de Atlántico y siempre en periódicos de tirada nacional, como es el caso del *New York Times*, nos hablan de la relevancia de la figura de Wyatt en el plano internacional. Son especialmente interesantes dos de estos panegíricos, publicados en el británico *The Architect* (16 de Junio 1877, p.190) y en el norteamericano *The American Architect and Building News* (2 Junio 1877, p.169.) De la primera de estas publicaciones se desprende el más completo análisis de su labor como arquitecto y académico, así como el impacto de su obra:

“Una luz sin comparación en el mundo artístico se ha extinguido con tristeza, la muerte de Sir Matthew Digby Wyatt. Un hombre universalmente popular, y más aún, quizás, por sus logros intelectuales que por sus gracias personales; uno cuyo fácil lápiz nunca fue una pérdida, y cuya [vida] académica estuvo siempre a la orden; ahora tenemos que hablar de él como un estudioso sobrecargado, quien como muchos otros en estos días, ha sucumbido a la intensidad de su afán, y cuyas energías, grandes como lo eran, ha cedido en lo mejor de su vida ante la inmensidad de sus estudios y la devoción de su mente. [...]

Tenemos que retroceder más de treinta años para encontrar Matthew Digby Wyatt como estudiante en Roma atrayendo por primera vez la atención; y podemos decir que lo que lo puso en aviso ante sus compañeros y amigos fue el mismo carácter de estudioso preciso y la perseverancia incansable que continuaron con él a lo largo de su vida. [...] Cuando se llevó a cabo la organización de la Exposición Universal de 1851, fue raro que eligieran a un joven artista. Baste decir que se reconoció el haber hecho su parte con la mayor habilidad y tacto [...]. No fueron muchos años después que su nombre se hizo aún más popular entre el público en relación con la construcción del Crystal Palace en Sydenham. [...] se trataba [del trabajo] de Owen Jones y Digby Wyatt,

³⁹⁵ Entre los más reseñables: *The Manchester Guardian*, 24 Agosto 1877, p.3. *The Observer*, 27 Mayo 1877, p.2. *The American Architect and Building News*, 2 Junio 1877, 2,75, p.169, *The Architect*, 16 Junio 1877,2,77, p.190, *New York Times*, 23 Mayo 1877, p.5, *Harper News Monthly Magazine*, Junio 1877, vol. LV, p.475, *The Illustrated London News*, 2 Junio 1877, vol. LXX, p.518.

con los que estábamos en deuda por estos lujos intelectuales, [...] amigos inseparables desde entonces [...] La estrecha relación con Owen Jones, [...] duró a través de sus vidas [...] [y] era eminentemente característica de la peculiar inclinación de la mente de Wyatt. [...] Con Jones [...] la fantasía ornamental corrió a lo largo de su vida en un canal único; él se había identificado con la Alhambra desde un principio, y, hablando en términos generales, su estilo fue el de la Alhambra hasta el final. No es así, sin embargo, con Wyatt, que, en comparación, casi puede decirse que no han tenido una preferencia en absoluto [...]

La capacidad de su intelecto artístico no sólo [era] todos los modos de un solo arte, sino que todos los medios de todas las artes parecían ser iguales ante su lápiz. [...] Él era por excelencia el "hombre de muchos rostros"; tanto es así que, aunque no ocultó sus preferencias de gusto, no había nada que no podía hacer, y hacerlo bien. [...] Podemos admitir la posibilidad de exageración aquí, y aún así se percibe en la base de esta afirmación la tan audaz la presencia de una muy notable versatilidad [...] En esta vista de la causa, el vasto conocimiento que Digby Wyatt había adquirido sería considerado como conocimiento científico, a pesar de las artes creativas. [...] Nada probablemente podría ser más diferente que el tratamiento del arte por parte de profesores como el Sr. Ruskin, Mr. Poynter, y el Sr. Colvin, y el proceso adoptado por Sir Digby Wyatt. [...] En el gusto personal, Wyatt fue sin duda un clasicista. Cualquiera que haya sido su conocimiento del arte gótico [...] nunca hubo en él ese peculiar amor por lo pintoresco que lleva a un arquitecto en estos días hacia los medievales restos eclesiásticos con una fascinación irresistible. [...]"³⁹⁶

³⁹⁶ En el original: "It is indeed a light of no ordinary magnitude in the artistic world that has been sadly extinguished in the death of Sir Digby I Wyatt. A man universally popular, and more so perhaps for his intellectual accomplishments than for even his personal graces; one whose facile pencil was never at a loss, and whose sound scholarship was always at command; we have now to speak of him at last as an over-tasked student whose like too many others in these days, has succumbed to the intensity of his application, and whose energies, great as they were, have given way in the very prime of life before the vastness of his subject and the devotedness of his mind. [...] We must go back for more than thirty years to find Matthew Digby Wyatt first attracting attention as a student in Rome; and we may say that what brought him into notice then amongst his fellows and friends was the same character for accurate study and unwearied perseverance which he carried with him through life. [...] When the organization of the details of the Great Exhibition of 1851 had to be undertaken, a young artist of this rare character was precisely the man to be employed in the task. Suffice it to say, that he was acknowledged to have done his part with the utmost ability and tact, and that the foundations of his fortune were laid. It was not many years afterwards that his name became still more a household word with the public in connection with the construction of the Crystal Palace at Sydenham. Perhaps the feature in that astonishing edifice which most emphatically fixed the attention of all classes of the community was the Architectural Courts; and it became known that it was to Owen Jones and Digby Wyatt that we were indebted for these intellectual luxuries, and chiefly to the latter of these thenceforward inseparable friends in art. [...] The close connection with Owen Jones which, thus begun, lasted through their joint lives, was eminently characteristic of the peculiar bent of Wyatt's mind. With all his unparalleled accumulation of architectural knowledge, as essentially the knowledge of the profession to which he had devoted himself, it was to the design of the ornamentalist that he seemed to turn, after all, with the greater cordiality in the case of his friend it was considered that the impulse towards the same destiny had been more accidental; for it was the study of the Alhambra as a mere novelty of architecture which was supposed to have landed Owen Jones in ornamentation as a profession almost against his wish. [...] With Jones, moreover, the ornamental fancy ran through life very much in a single channel; he had become identified with the Alhambra at the beginning, and, speaking in

El obituario aparecido el 2 de Junio de 1877 en *The American Architect and Building News*, no es tan extenso ni completo como la publicación británica, pero muestra la relevancia de nuestro protagonista fuera del Reino Unido, al tiempo que da de él otra perspectiva más personal:

[...] *Era con mucho un estudiante, e hizo uso de la gran biblioteca de consulta [personal] que adquirió [con los años]. Sus escritos técnicos sobre mosaicos, iluminados, trabajo en forja y diversas artes industriales, y sus conferencias en Cambridge, son bien conocidas en su profesión. Su última publicación de importancia fue Architectural Note Book in Spain. Las ilustraciones, dibujadas por su propia mano [de manera] un tanto áspera, casi no dan indicación de su maestría con el dibujo, que se explica por su comentario a un visitante estadounidense diciendo ingenuamente: "Supongo que lo hago tan bien como cualquier hombre en Inglaterra; pero un hombre no puede dibujar si tiene trabajo que hacer"*³⁹⁷

Estos obituarios no son solamente el resumen de toda una vida, sino que nos proporcionan las claves para conocer a Digby Wyatt y su obra, un trabajo que se hace eco de un ansia reformadora, de la pulsión de fusionar diversos estilos históricos y un vívido interés por el diseño y su aplicación industrial. Una figura enérgica y de gran influencia en la sociedad de su tiempo cuyas propias obras, así como otros agentes externos, influirán de forma decisiva en la creación de la pieza central de este estudio y de las lecturas que de su creación se derivan.

general terms, his instinctive style was that of the Alhambra to the end. Not so, however, with Wyatt, who, by comparison, may be almost said to have had no preference at all [...]for such was the capacity of his artistic intellect that not only all modes of one art, but all modes of all arts, seemed to be alike to his pencil. [...]He was par excellence the "many-sided man" of his order; so much so that, although he made no secret of his preferences of taste, there was nothing he could not do, and do well, so far as a sheet of paper might take it.[...]We may admit the possibility of exaggeration here, and yet perceive at the basis of such a bold assertion the presence of a very remarkable versatility of power of the highest order. [...] In this view of the case, the vast knowledge which Digby Wyatt had acquired would be regarded as scientific knowledge, although of the imaginative arts. [...] Without pursuing the argument further, it may perhaps be safely admitted that the mind of Sir Digby Wyatt was, in this sense, less imaginative than many; but at the same time it may fairly be replied that whether, in these days when authenticity goes for so much and originality for so little, the faculty of invention is inevitably preferable to that of correct reproduction, is a question by no means to be easily determined. [...] Nothing probably could be more entirely different from the treatment of art by such professors as Mr. Ruskin, Mr. Poynter, and Mr. Colvin, than the process adopted by Sir Digby Wyatt. [...] In personal taste, Wyatt was certainly a classicist. Whatever may have been his knowledge of Gothic art, and however sincerely he may have regarded it with eclectic admiration, there was never in him that peculiar love of the picturesque in preference to the serene which leads an architect in these days to the medieval ecclesiastical remains by an irresistible fascination.[...]” *The Architect*, 16 Junio 1877,2,77, p.190.

³⁹⁷ En el original: [...] He was very much of a student, and made free use of the large professional library which he collected. His technical writings upon mosaics, illuminating, ironwork, and various industrial arts, and his lectures at Cambridge, are well known in his profession. His latest publication of any importance was the *Architectural Note Book in Spain*. The illustrations, somewhat rough drawn by his own hand, hardly give indication of the masterly draughtsmanship which perhaps wanted him in once saying naïvely to an American visitor: "I suppose I can draw as well as any man in England; but a man cannot make drawings if he has work to do." *The American Architect and Building News*, 2 Junio 1877, 2,75, p.169

5.1.1. An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country.

Las circunstancias que rodean la creación de esta obra, así como el viaje que la genera, son completamente opuestas a las que realizan los viajeros que en los anteriores capítulos han sido analizados. Wyatt inicia su viaje en el otoño de 1869, cuando contaba con 49 años, y profesionalmente su carrera ya se había asentado. Reconocido por los círculos académicos, docente en Cambridge, el viaje de Wyatt debe verse como un regreso a una tierra que nunca había visitado. Al contrario que autores como Roberts o Wilkie, no es un viaje formativo, ni en lo personal ni en lo profesional, aunque su obra sí está destinada a esta segunda área. Empleando como guía de viaje a O'Shea (1869)³⁹⁸, Digby Wyatt emprende un periplo que le hará recorrer Valladolid, León, Salamanca, Ávila, el Escorial, Segovia, Alcalá de Henares, Toledo, Córdoba, Sevilla, Cádiz, Málaga, Granada, Guadalajara, Zaragoza, Lérida, Barcelona y Gerona; empleando para su desplazamiento diligencias, el ferrocarril y algún que otro vapor.

El volumen, en su edición de 1872, consta de un prefacio y 236 páginas, y se inicia con una sentimental dedicatoria a Owen Jones, con quien no solamente, como hemos visto en los fugaces apuntes biográficos, compartió diversos trabajos, sino al que le unió una larga amistad; convirtiéndose así en figura clave para su obra y principal motivación para su viaje a España. Debemos decir que, cuando Wyatt publica esta obra, tanto él mismo como Jones, estaban en la última etapa de sus vidas, Jones moriría dos años después y el propio Wyatt cinco. Quizás por esto, el libro está teñido de un continuo sentimiento de nostalgia, como si hubieran conocido la Alhambra juntos en su juventud y regresaran a ella antes de su muerte.

“Mi querido Owen,

Mi último libro se lo dediqué a mi hermano de sangre; el presente te lo dedico a ti - mi hermano en el Arte. Que sea una muestra de lo que valoro todo lo que me has enseñado. Y por encima de todo tu verdadera amistad.

Con cariño:

³⁹⁸ O'SHEA, H. A guide to *Spain* and Portugal. Londres: A. & C. Black, 1869.

M. DIGBY WYATT.

37, Tavistock Place, W.C. [Londres] Octubre, 1872.”³⁹⁹

En el citado prefacio, que consta de 12 páginas, el propio autor nos confiesa el objetivo último de andar por tierras hispanas, realizar tantos bocetos como le fuera posible, con la intención de publicarlos tal y como fueron concebidos en su momento, y componer un estudio aproximativo de la arquitectura doméstica española. Esta labor tiene, a su vez, una doble finalidad, que concuerda con los pilares a los que Wyatt dedicó su vida: el estudio y enseñanza del diseño en todas sus formas y la preservación elementos artísticos. El primer objetivo que planteaba Wyatt en su prefacio es el de servir de inspiración para los estudiantes que se encuentren interesados en la arquitectura y el diseño de espacios privados. Quizás esto explique el propio formato del libro, que al contrario que las suntuosas obras de Jones o la del propio Wyatt, está formado por un sencillo volumen de 24 cm y contiene 100⁴⁰⁰ autotipos en blanco y negro. Ambas características suponen una ventaja para su público primordial, en primer lugar por su bajo coste y en segundo lugar por su manejabilidad. Debido a la intención de presentar los bocetos con toda la inmediatez con la que fueron concebidos, Wyatt renuncia a imprimirlos en forma de grabado o de litografía, sino que opta por el empleo del autotipo.

“Cada registro de la pluma y el lápiz de cualquier preciso observador pueden preservar, en esta coyuntura, las glorias que se desvanecen del pasado España, es, por así decirlo, arrebatarlo de la marca de lo inevitable, que ya ha consumido tesoros inestimables de su era. La posibilidad de dar un sello de verdad y autenticidad a los dichos me llevó tratar de darle una presencia real y negar cualquier intervención entre mi propia mano y el ojo de cualquier estudiante dispuesto a honrar mi trabajo con su atención. Mis bocetos podrían sin duda haber ganado en belleza al ser transcritos en piedra o madera por algún artista más hábil que yo, pero como cualquier alteración

³⁹⁹ En el original: *My dear Owen: The last book I wrote I dedicated to my brother by blood; the present I dedicate to you-my brother in Art. Let it be a record of the value I set upon all you have taught me and upon your true friendship. Ever yours, M.DIGBY WYATT. 37 Tavistock Place. W.C. October, 1872. WYATT, M.D An architect's note-book in Spain: principally illustrating the domestic architecture of that country. London: Autotype Fine Art Co., [1872].p. VIII-IX.*

⁴⁰⁰ Detallamos a continuación el número de bocetos por ciudad: Valladolid (8), León(5), Salamanca(9), Ávila (4), el Escorial (1), Segovia (4), Alcalá de Henares (3), Toledo (14), Córdoba (1), Sevilla (11), Cádiz (1), Málaga (4), Granada (12, 6 de ellos dedicados a la Alhambra), Guadalajara (4), Zaragoza (6), Lérida (1), Barcelona (10) y Gerona (3).

distorsiona su sencilla veracidad, he preferido hacerlos sobre el terreno con tinta anastática, con el fin de que pudieran imprimirse tal y como fueron ejecutados. Trabajar con dicha tinta al aire libre es difícil, y el resultado caprichoso, por lo tanto tengo que pedir un poco de indulgencia, y expresar la esperanza de que cualquier deficiencia en los dibujos pueda ser pasada por alto ante el evidente interés de los sujetos representados. ¿Podría haber sabido, al salir de Inglaterra, que mis bocetos serían transferidos con éxito a colodión, e impresos por el hermoso proceso mecánico del autotipo, como lo han sido? Podría haberme ahorrado muchos problemas y ansiedad adicional, y probablemente habrían alcanzado un resultado mucho mejor con menos esfuerzo. Con el fin de retener la mayor cantidad "color local" como sea posible, he preferido, incluso en la realización de este volumen, tomar para su ornamento en facsímil, un hermoso pequeño cofre mudéjar del cual no yo soy el afortunado poseedor, en lugar de confiar en mis propias aptitudes para diseñar algo especial.”⁴⁰¹

En este sencillo párrafo se condensan algunas de las principales pasiones de Wyatt, las ya citadas labores de investigación y diseño, así como su fascinación y apoyo a la creación de nuevos mecanismos y sistemas que ayuden al desarrollo de las artes. Debemos de decir que, la edición que manejamos carece de la ilustración del pequeño cofre mudéjar al que Wyatt hace referencia. El empleo de dicha imagen es un signo de la determinación de Wyatt por ser fiel a aquello que habían visto sus ojos, por encima incluso de sus propios diseños.

El segundo de estos dos temas, es la conservación. Wyatt anuncia su preocupación por los monumentos que, fruto del tiempo o la propia desidia,

⁴⁰¹ En el original: “Every record the pen and pencil of any accurate observer can preserve at this juncture of the fading glories of the past Spain is as it were, snatching brand from the inevitable which has already consumed inestimable treasures upon its was to give a stamp of truth and authenticity to the such records I might be enabled to make, that I determined to them in the actual presence as it were of the object illustrated and to admit of no intervention between my own hand, and the eye of any student willing to honour my work with his attention. My sketches might no doubt have gained in beauty by being transcribed on stone or wood by some artist more skilful than I am, but as any such alteration would detract from their simple veracity, I preferred to make them at once upon the spot with anastatic ink, in order that they might be printed just as they were executed. Working with such ink in the open air is difficult, and the result capricious, I have therefore to ask for some indulgence, and to express a hope that any shortcomings in the drawings may be overlooked in the obvious interest of the subjects pourtrayed. Could I but have known, on leaving England, that my sketches could have been so successfully transferred to collodion, and printed therefrom by the beautiful Autotype mechanical process, as they have been since my return, I might have spared myself much extra trouble and anxiety, and have probably attained a much better result with less effort. In order to retain as much "local colour" as possible, I have preferred, even in the binding of this volume, to take its ornament in facsimile from a beautiful little Mudejar casket of which I am the fortunate possessor, rather than to trust to my own powers to design something specially characteristic” WYATT, M.D An architect's note-book in Spain: principally illustrating the domestic architecture of that country. London : Autotype Fine Art Co., [1872].p. VIII-IX.

han desaparecido o van desapareciendo, ante los ojos inertes de los españoles, y su deseo de que, mediante su aportación, al menos quede constancia de ellos. Este prefacio, recuerda al que ya escribiera el fotógrafo Charles Clifford para su obra “*A photographic scramble through Spain*”⁴⁰² (1861) cuyo mensaje conservacionista queda implícito en sus primeras páginas. La preocupación de la sociedad victoriana por la conservación de los monumentos viene dada por la implantación de las ideas románticas que despertaron el interés por lo medieval, dando lugar a un nuevo espíritu que promovía la preservación de las estructuras antiguas, y que como veíamos en capítulos anteriores, estaba bastante difundido entre los viajeros de mediados de siglo, convirtiéndose en un tema recurrente en sus escritos. Charles Clifford, como todo fotógrafo, tenía una intensa relación con las escuelas de arquitectura, lo que urgía su inquietud por esta tendencia:

“[...] *las ruinas caen en manos de especuladores particulares... Nosotros mismos hemos visto entradas y sepulcros de mármol demolidos y vendidos a granel para la reparación de carreteras*”⁴⁰³

A lo largo del prefacio, Wyatt señala como el progreso y la transformación de las ciudades estaba amenazando el bienestar de estas estructuras, al igual que lo hacían las numerosas guerras y revueltas a las que, de acuerdo con el arquitecto, el país parecía verse inexorablemente abocado. El Estado español ignoraba el valor de muchos monumentos, algunos de ellos bajo su responsabilidad, y estos languidecían a causa del mal uso o del desuso de sus habitantes primigenios. Conventos abandonados a su suerte y al paso del tiempo, caen víctimas de las demoliciones para la renovación urbana, tal es el caso de la Iglesia de San Miguel en Sevilla o la de San Juan en Lérida. Sin duda, como conservador y hombre que ha dedicado gran parte de su vida (no olvidemos que esta obra fue escrita por la mano de un hombre con una gran recorrido profesional a sus espaldas) a la

⁴⁰² CLIFFORD, C. *A photographic scramble through Spain*. London: A. Marion & Co, 1861. Para más detalles sobre esta obra de Clifford: BULLOUGH AINSCOUGH, R. “A Photographic Scramble through Spain”: El papel del libro de Charles Clifford en la divulgación de una imagen de España”. Index.comunicación. Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada. Vol. 3, Nº. 1, 2013, págs. 187-228.

⁴⁰³ En el original: “[...] the ruins fall into the hands of private speculators... We have ourselves seen choice gateways and marble tombs broken up and sold by the cartload to serve for road repairs”. CLIFFORD, C. *A photographic scramble through Spain*. London: A. Marion & Co, 1861, p.39. Traducción de BULLOUGH AINSCOUGH, R. En “A Photographic Scramble through Spain”: El papel del libro de Charles Clifford en la divulgación de una imagen de España”. Index.comunicación. Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada. Vol. 3, Nº. 1, 2013, p.222.

restauración y difusión del patrimonio, el uso y desuso de los monumentos en nuestro país es uno de los principales pilares sobre los que se asienta su discurso. Wyatt reflexiona acerca de la perdurabilidad de la arquitectura pública y privada⁴⁰⁴, y sobre como el uso adecuado, entendiendo por adecuación el empleo para el que fueron realizadas, mejora y alarga la vida de las mismas.

*“Iglesias en número y tamaño fuera de toda proporción con las necesidades de la población, los monasterios sin monjes, conventos sin apenas monjas, seminarios jesuitas sin jesuitas, lonjas sin comerciantes, colegios sin alumnos, los tribunales de la Santa Inquisición sin, ¡gracias a Dios! inquisidores y palacios sin príncipes, son realmente abundantes; demasiado hermosos para destruirlos, demasiado costosos para mantenerlos adecuadamente, y la finalidad original para la que fueron planeados y construidos, con un increíble desembolso, se muestra ahora casi inútil.”*⁴⁰⁵

Este abandono se pone en relación con otro de los grandes temas que abarca Wyatt, la decadencia del país. Sus viajes a lo largo de la geografía española le llevan al análisis a veces con tintes poéticos, *“y ofrecen el fantasma de la belleza que debieron poseer cuando fueron construidos”*⁴⁰⁶, otras veces con un análisis historicista de la situación. Wyatt, hombre de su tiempo, participa de todos los fenómenos sociales que analizamos en anteriores páginas acerca de la visión que desde Reino Unido se tenía de la realidad española. Entre ellas, es partícipe de las reflexiones sobre la naturaleza bélica de los últimos acontecimientos peninsulares, o el origen de la decadencia de un país, que con tanta profundidad había sido analizado por autores como Stirling-Maxwell⁴⁰⁷.

“ [...] a la ruina y deterioro que parece haber caído por igual en la arquitectura y en las familias, uno se pregunta, naturalmente, por las causas de esta ruina casi total. Algunas pueden, sin duda, encontrarse en las agresiones externas, invasión, revolución

⁴⁰⁴ WYATT, M.D. Opus cit (1872) .p. 45-46

⁴⁰⁵ En el original: “Churches in number and size out of all proportion to the wants of the population, monasteries entirely without monks, convents with scarcely any nuns, Jesuit seminaries without Jesuits, exchanges without merchants, colleges without students, tribunals of the Holy Inquisition with, thank God! no Inquisitors, and palaces without princes, are really “drugs in the market ;” too beautiful to destroy, too costly to properly maintain, and for the original purposes for which they were planned and constructed at incredible outlay they stand now almost useless.” WYATT, M.D. Ibid (1872) .p. VII.

⁴⁰⁶ En el original: “and offers but a ghost of the beauty it must have possessed upon its first construction” WYATT, M.D. Ibid (1872) .p. 141.

⁴⁰⁷ Stirling-Maxwell será uno de los principales referentes a lo largo de esta obra, junto a otras autoridades. Estas influencias serán analizadas más adelante.

"y otras cosas de España⁴⁰⁸", pero es desde dentro donde el verdadero y principal enemigo - el orgullo- ha socavado todo" ⁴⁰⁹

Sin embargo, en un giro típicamente victoriano, las propias afirmaciones de negligencia gubernamental se contraponen a lo escrito algunos capítulos más adelante, sobre las nefastas consecuencias de la modernización que comenzaba a verse en algunas ciudades.

"La situación de esta ciudad [Valladolid] en línea directa de comunicación ferroviaria, entre Francia y Madrid, ha ayudado en gran medida a esta "modernización" e incluso, mientras escribo, numerosas calles antiguas están siendo derribadas para dar paso a la práctica, lejos de lo pintoresco, monotonía con la que el siglo XIX, por lo general, escribe su fecha en su arquitectura urbana" ⁴¹⁰

Ante un tema como el de la decadencia de los monumentos, surge en Reino Unido un intenso debate en torno conveniencia de una intervención sobre ellos. Nacen así dos opiniones enfrentadas, aquella que aboga por una injerencia necesaria, de la que Wyatt es parcialmente defensor, y una que reclama la neutralidad del hombre respecto al paso del tiempo. En esta última, destacan dos de sus mayores defensores, Ruskin y, posteriormente, William Morris (1834-1896). Ruskin, en la ya citada *The Seven Lamps of Architecture* contempla que:

*"No nos engañemos a nosotros mismos en este tema tan importante, es imposible, como imposible es levantar a los muertos, restaurar algo que ha sido grande o hermoso en arquitectura [...] el espíritu que le dio la mano y el ojo del artesano, no puede ser recuperado"*⁴¹¹

⁴⁰⁸ En español en el original.

⁴⁰⁹ En el original: "[...] to the ruin and dilapidation which seem to have fallen alike upon the architecture and the families, one naturally wonders at the causes of the almost total wreck. Some may, no doubt, be found in active assailment from without, invasion, revolution "y otras cosas de España" but it is from within that the real main enemy pride has undermined all." WYATT, M.D. Opus cit (1872) .p. 123.

⁴¹⁰ En el original: "The situation of this city [Valladolid] on the direct line of railway communication, between France and Madrid has greatly helped forward this "modernising" and even as this is written, numerous old streets are being pulled down to make way for the convenient, but far from picturesque monotony in which the nineteenth century usually writes its date upon its street architecture." WYATT, M.D. Ibid (1872) .p. 8.

⁴¹¹ En el original: "Do not let us deceive ourselves in this important matter, it is impossible, as impossible as to raise the dead, to restore anything that has ever been great or beautiful in architecture [...] the spirit which is only given by the hand and eye of the workman, never can be recalled" RUSKIN, J. *The Seven Lamps of Architecture*. London: Smith, Elder, 1849 VI.p.18.

Ruskins, consciente de la inevitabilidad del paso del tiempo, insiste en que es mejor dejar que un edificio caiga antes que su restauración: “*su aciago día debe llegar al fin; pero deja que venga visible y abiertamente, y no haya deshonra y falso sustituto que priven de las oficios funerarios de la memoria*”⁴¹². Para Ruskin la objeción principal hacia la restauración arquitectónica que se practicaba en la era victoriana, es que ésta destruye la acumulación de los elementos pintorescos que el tiempo había depositado, dejando solamente aquellos que se consideraban más propios del periodo de esplendor del edificio. De modo que, el concepto decimonónico de restauración dista mucho del establecido hoy en día; por ejemplo, si una iglesia había conocido su mayor apogeo en el periodo gótico, al procederse a su restauración, se eliminaba de su estructura cualquier rastro de estilos posteriores a esta fase, arrancando detalles renacentistas o barrocos de sus paredes. Sin embargo, para Ruskin, las cualidades superficiales de un edificio eran más integrales para su estética que la misma arquitectura, “*el valor de un edificio histórico radica en su edad absoluta, la continuidad, el rechazo a lo material sobre el tiempo*”⁴¹³

Por su parte, las opiniones de Digby Wyatt, al igual que las Jones o Cole, se encontraban en el otro extremo del espectro representado por Ruskin. La intervención en ciertos monumentos era alentada y ampliamente practicada por un grupo de académicos y arquitectos, que abogaban por el mantenimiento de las estructuras de acuerdo al “*patrón de mayor esplendor*”, anteriormente citado. En el caso de Wyatt, estas opiniones no eran, en absoluto extremas, tal y como el mismo escribe en su *An architect's notebook in Spain*. La alternativa frente a la ruina, en el caso español, es en ocasiones peor que la propia desaparición del monumento, Wyatt afirma que el Estado ataca con “restauraciones” de dudosa valía algunas de las piezas más celebres, acabando así con la unicidad de las mismas. Sin embargo, no solamente apunta al gobierno como causante del abandono, sino a los propietarios del patrimonio, aludiendo al nefasto estado en el que se encontraba el Palacio del Generalife por el abandono de sus propietarios (el

⁴¹² En el original: “its evil day must come at last; but let it come declaredly and openly, and let no dishonoring and false substitute deprive it of the funeral offices of memory” RUSKIN, J. Ibid. (1849) p. 19.

⁴¹³ En el original: “the value of an historic building lies in its sheer age, the continuity, rejecting of its material over time” En MIELE, C. From William Morris Building Conservation and the Arts and Crafts Cult of Authenticity, 1877-1939. [s.l.]: Chris Miele, 2005.

marquesado de Campotéjar hasta 1921). Pese a esto, ve esperanza en el futuro de los bienes españoles si, tanto los que están en manos privadas como estatales, siguen el ejemplo de las reconversiones que se han dado en la Cartuja de Sevilla, transformada en la célebre fábrica de cerámica Pickman o la Casa de los Abades, también en la capital hispalense, que fue reutilizada como centro de enseñanza masculino.

La visión de la restauración de los monumentos en *An architect's notebook in Spain* suele ser bastante negativa, especialmente en lo que respecta al empleo de materiales y el encalado de superficies. Así nos lo muestra en sus opiniones hacia el estado de conservación de la Puerta de Alcántara en Toledo y los Reales Alcázares de Sevilla, cuya situación levantaba tantas pasiones entre los viajeros que lo visitaban.

“[...] y sus curiosos detalles han sido tan vigorosamente “restaurados” (cuando los españoles “restauran” no cabe duda de que lo han hecho) por lo que ha perdido en gran parte su originalidad y auténticas características” ⁴¹⁴

““Restauración” y la adaptación de la estructura a las necesidades de la vida del siglo XIX han dislocado a la obra y la intención de sus diseñadores originales, que aunque uno las puede admirar fácilmente, se hace muy difícil analizar todo lo que parece a simple vista” ⁴¹⁵

Como hemos visto hasta ahora, Digby Wyatt apoyaba la intervención prudente en los monumentos, si así se lograba la continuación de su existencia, dando muestras de su carácter mesurado, poco predispuesto a apoyar ciegamente cualquier extremo. Pese a estas opiniones negativas respecto al patrimonio, a nuestro juicio en ocasiones totalmente justificadas, Digby Wyatt encuentra en la Península algunos ejemplos de conservación, poniendo como mejor exponente el Alcázar de Toledo, al que considera uno de los grandes ejemplos hispanos de la magnificencia del Renacimiento

“Los españoles están justamente orgullosos de la noble simplicidad y gran estilo de Covarrubias, que no tiene la frialdad y pesadez de Herrera, y es uno de los raros

⁴¹⁴ En el original: and its curious details had been so vigorously "restored" (when Spaniards do "restore" there is no mistake about it), as to have lost in a great degree its original and authentic characteristics." WYATT, M.D. Ibid (1872) p. 86.

⁴¹⁵ En el original: "'Restoration" and the adaptation of the structure to the necessities of nineteenth century life have so mystified the work and intention of the original designers, that although one may readily admire, it becomes exceedingly difficult to analyse, all that meets the eye." WYATT, M.D. Ibid (1872). p. 117.

casos en los que han hecho, en los últimos años, una espléndida y no excesiva restauración”⁴¹⁶

Son igualmente laudatorias, las alabanzas que profesa al trabajo de Rafael Contreras (1826-1890) en la Alhambra (1848-1868):

*“Es justo para el Señor Contreras decir que la imagen del Poeta fue tomada antes de la fecha de esta admirable restauración. Es un auténtico artista, y ha hecho maravillas en la restauración, completando, interfiriendo tan poco como es posible, con el maravilloso carácter pintoresco del viejo y noble palacio.”*⁴¹⁷

Considerando el trabajo que llevó a cabo Contreras en las salas de la Alhambra, parece bastante chocante que Matthew Digby Wyatt sea tan profuso en el reconocimiento de dichas intervenciones. Debemos recordar que la mayor parte de las modificaciones que sufrió el palacio en el periodo de la labor de Contreras, como “restaurador-adornista” (1847) y posteriormente “director y conservador” (1860), estuvo inspirada por el propio orientalismo, dado que el español estuvo en contacto con Owen Jones, y su obra, durante toda su carrera. Las intervenciones de Contreras sobre la Sala de las Camas, donde trató de reconstruir el color original sin llegar a conseguirlo o la construcción de la famosa cúpula cubierta de escamas de colores en el Patio de los Leones así como la adición de una taza y un surtidor en la fuente (que huelga decir que nunca existieron originalmente) son un buen ejemplo de la influencia indirecta de Jones sobre la Alhambra. Así pues ¿Por qué motivo alaba Wyatt estas intervenciones si él mismo reclama para otros monumentos la menor injerencia posible? La aceptación de Digby Wyatt de la restauración no hace sino confirmar la visión que el arquitecto tenía de la Alhambra, como un monumento oriental, por lo que las intervenciones de Contreras no se consideran excesivas, ya que mantienen las expectativas que Wyatt tenía sobre el palacio, un lugar más cercano al sueño oriental que a la realidad del arte andalusí.

⁴¹⁶ En el original: The Spaniards are justly proud of the noble simplicity and grand style of Covarrubias, which has none of the coldness and heaviness of Herrera's; and this is one of the rare cases in which they have made, of late years, a really splendid and not over-loaded restoration.”WYATT, M.D. Ibid (1872). p. 104.

⁴¹⁷ En el original: It is but just to Señor Contreras to remark that the Poet's picture was sketched before the date of his admirable conservatorship. He is a true artist, and has done wonders in the way of restoration, completing and as little as possible interfering with the marvellous picturesque character of the noble old Palace.”WYATT, M.D. Ibid (1872). p. 155.

Se excusa el arquitecto, a pesar de considerarse un estudioso del arte español, de no tener un conocimiento profundo del patrimonio hispano, e insta al lector a ahondar en las obras de Ford, O'Shea, William Stirling-Maxwell (1818-1878) y especialmente George Edmund Street (1824-1881), quienes realizaron amplios y concienzudos estudios en sus respectivos campos. Estas "*fading glories of the past*", estudiadas en su vertiente gótica por Street o en su rama oriental por Jones y Girault de Prangey, revelan, de acuerdo con Wyatt, que si bien España no posee la carga patrimonial ni densidad de las zonas centrales de Europa o los países de Oriente Próximo, ha demostrado poseer un patrimonio del que todavía "*hay mucho de lo que aprender y ver*"; destacando, tanto en el prefacio al que hacemos referencia como a lo largo de la obra, las dimensiones de los monumentos y el detalle con que estos están contruidos: "*Me inclino a decir que, se manifiesta una total indiferencia con respecto a los gastos [del Escorial]. Nadie parece haber calculado el costo de la obra en la que se involucró.*"⁴¹⁸

La obra se estructura en torno a los cien autotipos, los cuales se distribuyen en el mismo orden en el que se realizaron a lo largo del viaje. A cada uno de ellos le sigue una pequeña disertación, de entre una y cuatro páginas, donde Wyatt alude al citado boceto, haciendo referencia a datos histórico-artísticos o, en ocasiones, los emplea para conducir el texto a temas menores o simples anécdotas. Los veintiséis primeros autotipos⁴¹⁹ se centran en su paso por Castilla León⁴²⁰, hace una visita al Escorial, realizando un solo boceto del mismo, para volver a sumergirse en tierras de Castilla⁴²¹, y más tarde regresar a la comunidad de Madrid⁴²². Ya en tierras manchegas⁴²³, realiza un total de 14 bocetos de Toledo, continúa a tierras andaluzas⁴²⁴ y

⁴¹⁸ En el original: "I should be inclined to say, that of the manifestation of an entire indifference to expense. No one appears to have counted the cost of the work upon which he engaged". WYATT, M.D. Opus cit. (1872) p.XI.

⁴¹⁹ Para consultar la lista detallada de los cien autotipos consultar el Apéndice II.

⁴²⁰ Burgos: Iglesia de Santa María, Casa Miranda; Valladolid: Colegio de San Gregorio, Casa del Infantado, San Isidro; León: San Marcos, Casa de los Guzmanes, Calle de la Tesorería; Salamanca: Casa de las Conchas, Casa de Monterey, Casa renacentistas enfrente de la Iglesia de San Benito, Casa renacentista Calle del Águila; Ávila: Casa Polentina, Pulpitos de hierro de la Catedral.

⁴²¹ Segovia: Puertas de la Ciudad, El Alcázar, Monasterio del Parral.

⁴²² Alcalá de Henares: Colegio de San Ildefonso, Arzobispado.

⁴²³ Toledo: Fortaleza árabe, Puente de Alcántara, Puente de San Martín, Puerta árabe cerca del Puente del Alcántara, Arco Zocodober, Taller del Moro, Torre de la Magdalena, Torre de San Pedro Mártir, Torre de Santiago de la Vela, Hospital de la Santa Cruz, Entrada al Alcázar, Hospital Cardenal Tavera,

⁴²⁴ Córdoba: Casa Cabello, Sevilla: La Feria, Iglesia de San Marcos, Casa mudéjar cerca de La Feria, Fonda de Madrid, Casa Pilatos, Casa de Alba, Casa de los Abades, Patio casa particular, Cádiz: Catedral; Málaga:

finalizado su periplo por el Sur, regresa a Castilla la Mancha⁴²⁵ en su camino hacia Aragón⁴²⁶ y Cataluña⁴²⁷, donde finalizará su viaje.

El discurso que realiza Wyatt no parece basarse en ningún plan premeditado, sus comentarios van fluyendo con tanta rapidez como lo hizo en su momento la pluma que creó los bocetos, de hecho, según declara el propio autor, la mayoría de los textos que acompañan a los autotipos se realizaron a la misma vez que las imágenes, a modo de breves anotaciones en los márgenes de su diario. Pese a lo distendido de esta fórmula, existen una serie de grandes temas que Wyatt encuentra especialmente relevantes, y que van salpicando, aquí y allá, la narración. Esta actitud, tan transparente, forma parte del carácter del propio Wyatt, sus opiniones, aunque no exentas de ciertos prejuicios, eran honestas y directas. Es posible que estas cualidades, naturales en él, pues ya aparecen en sus más tempranos apuntes, le facilitaran su labor docente y divulgadora, y se desarrollaran con el paso del tiempo, teniendo su máxima expresión en los diferentes ensayos realizados desde mediados de los 60 hasta principios de los 70.

Como se ha comentado anteriormente, uno de los pilares que sustenta esta obra es su carácter lectivo, y ciertamente, cuando se lee *An architect's note-book in Spain* no puede evitarse en que Wyatt está transcribiendo una clase magistral en un aula universitaria. Las referencias bibliográficas son ricas y numerosas, la didáctica de su redacción y las continuas referencias al estudiante que pueda realizar este tour para completar su educación (como él hizo su juventud) apuntan en esta dirección. En sus anotaciones sobre la ciudad de El Greco Wyatt escribe: “*Cuando el estudiante deambula por estas Viejas calles de Toledo, rendido ante tan pintorescos restos al modo y uso de los moros [...]*”⁴²⁸. Sin embargo, pese a esta intención académica, Wyatt no pretende hacer de su obra un volumen indispensable, sino un complemento,

Fuente de la Alameda, Calle de San Agustín, Hospital de Santo Tomé, Monasterio de Santiago, Granada: Alhambra desde el Albaicín, Entrada al bosque de la Alhambra, Puerta de la Justicia, Sala de Embajadores, Sala Dos Hermanas, Sala del tribunal, Catedral, Reja de los Reyes Católicos, Arzobispado.

⁴²⁵ Guadalajara: Palacio de los Duques del Infantado, Monasterio de San Miguel, Casa del Duque de Ribas, Calle del Barrio Nuevo.

⁴²⁶ Zaragoza: Palacio de la Infanta, Casa del Cambio, Casa del Comercio, Palacio del Marqués de Monistol, Plazuela de la Aduana.

⁴²⁷ Lérida: Iglesia de San Lorenzo, Barcelona: Calle de Santa Lucía, Casa de la Diputación, Ayuntamiento, Casa en la Calle Santa Lucía, Casa Calle Moncara, Casa cerca de la Estrella de Oro, Casa cercana a la iglesia de San Feliú, Gerona: Murallas e iglesia de San Pedro.

⁴²⁸ En el original: As the student wanders through these old streets of Toledo, rendered so picturesque by remnants of old Moorish use and ceremony [...]"WYATT, M.D. Ibid (1872). p.91.

un apéndice si se quiere, de aquellas obras que se consideran vitales en el estudio de la Historia del Arte en España, tal y como el mismo indica:

*“Siento, por lo tanto, que mi deber para con el estudiante se cumpliría mejor simplemente dejando ante él un boceto del exterior [Monasterio del Parral] para completar la planta realizada por el Mr. Street, dirigiendo al estudiante, para más detalles, a su libro”*⁴²⁹

*“Planta, sección y alzado de la parte exterior de esta Puerta [Puerta de la Justicia] a una escala mayor, se encuentra en el grabado II de la gran obra de Owen Jones sobre la Alhambra. He realizado un boceto del exterior de esta Puerta, principalmente porque es la única parte que él no realizó.”*⁴³⁰

Nos encontramos en esta obra con un Wyatt maduro, finalizando su trayectoria profesional y vital, pero sin embargo, no puede, ni desea negar la que posiblemente sea la mayor influencia en su carrera, su amigo Owen Jones. Las referencias a la obra de Jones, en especial *The Grammar of Ornament*, son constantes, y lo evidencian como figura clave dentro del trabajo de Wyatt. Aunque a lo largo de su visita lo cita (véase la mención indirecta que realiza a las Leyes 6 y 8 de *The Grammar of Ornament* durante su visita al Patio de San Gregorio⁴³¹ en Valladolid), es durante su estancia en La Alhambra cuando Wyatt hace un verdadero despliegue educativo de los estudios sobre la línea y los patrones de color, tanto en su aplicación en el estuco como en el trabajo en los azulejos. Considera que la Alhambra *“contiene ejemplos casi completos de el más hermoso y elaborado sistema de ornamentación, tanto en forma como en color, que jamás ha existido”*⁴³², ya que *“si en su noble trabajo de la Alhambra describió el sistema, no hay un trabajo tan adaptado a ilustrar la gramática del ornamento como ese cuyo ornamento contienen una gramática en sí mismo. Todo principio sobre el que podemos inferir el estudio del arte del ornamento, de cualquier otro pueblo, no sólo está*

⁴²⁹ En el original: I felt, therefore, that my duty to the student would be best fulfilled by simply laying before him a sketch of the exterior [Monasterio del Parral] to supplement Mr. Street's ground plan, referring the student for all further information to his work.” WYATT, M.D. Ibid (1872). p.71.

⁴³⁰ En el original: Plan, section and elevation of the outer side of this Gateway, [Puerta de la Justicia] to a large scale, will be found on Plate II. of Owen Jones's great work on the Alhambra. I sketched the interior of this Gateway, mainly because that was the only part of it which he had not given.” WYATT, M.D. Ibid (1872). p.149.

⁴³¹ WYATT, M.D. Ibid (1872). p.11.

⁴³² En el original: contained nearly complete specimens of the loveliest and most elaborate system of ornamentation, both in form and colour, which has ever existed” WYATT, M.D. Ibid (1872). p. 141.

*siempre presente aquí, sino que fue obedecido fiel y universalmente por los moros”*⁴³³

Pese al reconocimiento a la obra de Jones, Wyatt, nada predispuesto a seguir ciegamente ninguna corriente de opinión de manera absoluta, confirma el valor estético que posee la Alhambra, pero al tiempo, reclama un estudio transversal del arte islámico, rechazando la tendencia reduccionista ejecutada por algunos estudiosos, alegando que:

*“No es, por supuesto, del sólo estudio de los monumentos de un período o de una localidad, de los que se puede sacar una idea aproximada de la arquitectura de un pueblo, cuya historia nacional y dominio se ha extendido a través de los siglos en diferentes tierras. [...] hasta que los estudiantes comparen sus antecedentes y con otras localidades [...] El estudiante de la Arquitectura Oriental, desde este punto de vista, tiene una deuda de gratitud con M. Girault de Prangey, ya que trabajo le permite tener una buena idea de las variedades de estilo practicados por los mahometanos en Asia Menor, Siria, Egipto, España, Sicilia y Berbería”*⁴³⁴

Esta actitud, no evita que reconozca la unicidad de la Alhambra en lo que respecta a la diversidad de sus patrones decorativos *“reconocemos una infinita variedad en los detalles, y un incesante y cambiante desarrollo que, ciertamente, alcanza su clímax en la Alhambra de Granada”*⁴³⁵. Dicha particularidad del palacio nazarí es uno de los mayores puntos de interés del arquitecto, debido a su dedicación, tanto en la teoría como en la práctica, del diseño aplicado a espacios domésticos. Durante sus paseos por la Alhambra, Wyatt tiene la oportunidad de observar el trabajo minucioso del estuco y el azulejo, así como el color que en ellos se conservan, haciendo a lo largo de sus comentarios, especialmente en los bocetos 70 (Detalle del estuco de la Sala de Embajadores) 71 (Detalle del vidriado de la Sala de Embajadores) 72 (Mosaico

⁴³³ En el original: *If in his noble work on the Alhambra he has described the system no work so fitted to illustrate a grammar of ornament as that in which every ornament contains a grammar in itself. Every principle which we can derive from the study of the ornamental art of any other people is not only ever present here, but was by the Moors universally and truly obeyed”* WYATT, M.D. Ibid (1872). p. 145-146.

⁴³⁴ En el original: *It is not, of course, from the study of the monuments of one period, or of one locality, that any accurate idea is to be formed of the Architecture of any races, whose national history and whose dominion have extended for many centuries over many lands. [...] until the student has compared it with its antecedents in its own and other localities [...] The student of Oriental Architecture, from this point of view, has been laid under a debt of gratitude by M. Girault de Prangey, whose works enable him to obtain a fair idea of the varieties of style practised by the Mahommedan races in Asia Minor, Syria, Egypt, Spain, Sicily and Barbary”* WYATT, M.D. Ibid (1872). p. 146-147.

⁴³⁵ En el original: *“we do recognize an endless variety of detail, and an incessantly changeeful development reaching its climax certainly in the Alhambra at Granada”* WYATT, M.D. Ibid (1872). p. 147.

de la Sala de Embajadores), 74 (Detalle del estuco de la Sala del Tribunal) y 56 (Casa de Pilatos, Sevilla) un estudio minucioso de su estructura y un análisis de sus técnicas de construcción, materiales y metodología. Así en referencia a la citada Sala de Embajadores podemos leer:

“El elegante pedacito de estuco ahora presentado ante el estudiante ha sido trazado a partir de uno de los huecos de las ventanas justo por encima del zócalo. Cuenta con admirable ilustración los dos principios constantemente seguidos por los moros en su tratamiento de la decoración, a saber: Para preservar la continuidad de todos los trabajos desde la base, ha desarrollado plenamente la foliación, un principio completamente ignorado en toda ornamentación anterior, con base en la práctica clásica. Cuidar primero las superficies más grandes para satisfacer al ojo, con relaciones armónicas de esas superficies entre sí, y a los espacios que tienen que enriquecer, desde una distancia; y luego para proporcionar rellenos menores en las intersecciones de manera que proporcione una elaboración adecuada para una inspección cercana. Además del efecto decorativo producido por las variaciones en relieve, aún mayor refinamiento se obtuvo mediante patrones en color, pintado sobre las superficies de los adornos modelados.”⁴³⁶

Estos bocetos, junto a las observaciones realizadas para los trabajos de metalurgia de los púlpitos de hierro de la catedral de Ávila (bocetos 25 y 26) la reja de la Capilla Real de Granada (boceto 76), los llamadores de forja de Zaragoza y Barcelona (bocetos 87 y 94, 95 respectivamente) así como los diferentes empleos del ladrillo como material de construcción observados en la arquitectura mudéjar (entre ellos destacaremos la Puerta del Monasterio de San Miguel en Guadalajara, boceto 79), ahondan en el diseño en diversos materiales y la finalidad última de este volumen: inspirar o sugerir nuevos patrones para interiores domésticos. La finalidad es puramente académica, no personal, pues para cuando escribió estas palabras ya había diseñado, al

⁴³⁶ En el original: *“The elegant morsel of stucco-work now presented to the student has been actually traced from a portion of the stucco-work of .one of the window recesses immediately above the dado. It affords an admirable illustration of two principles constantly followed by the Moors in their treatment of decoration viz., to preserve the continuity of all scroll work from root to fully developed foliation a principle entirely disregarded in all previous ornamentation based upon classical practice and to care first for larger surfaces to satisfy the eye with harmonious relations of those surfaces to one another, and to the spaces they have to enrich, from a distance ; and then to provide minor fillings and intersections so as to supply adequate elaboration for close inspection. In addition to the decorative effect produced by variations in relief, still greater refinement was obtained by patterns in colour, painted upon the surfaces of the modelled ornaments.”* WYATT, M.D. Ibid (1872). p. 156-157

menos, dos piezas de inspiración alhambresca⁴³⁷. Wyatt estaba, por tanto, decididamente influido por Jones, aunque sin llegar a la profundidad de *The Grammar of Ornament.*, obra a la que Wyatt remite al lector:

*“Los que quieren saberlo "todo sobre ella," deben dirigirse con diligencia al estudio de todas las obras de Owen Jones; desde la laboriosa "Alhambra", con sus magníficas ilustraciones, a la pequeña guía de "The Alhambra Courts of the Crystal Palace", sin olvidar las pruebas prácticas en las hermosas reproducciones de arte morisco que ha creado para la edificación en Sydenham. En las páginas del volumen menor, donde se encuentra su sistema, resume de forma sencilla y deliciosa nueve proposiciones en los siguientes puntos [...]"*⁴³⁸

Dada que su intención con esta obra era el analizar los espacios domésticos, las páginas se salpican de multitud de detalles que componen sus bocetos: ventanas, decoración, estructura interior de las viviendas... Presta especial atención al patio como elemento central de la arquitectura española, heredero, de acuerdo con Wyatt, del *atrium* romano e íntimamente relacionado con el *cortile* italiano. Le otorga, en el caso hispano, una fuerte tradición oriental, que se hace más patente en ciudades con acento árabe, tales como Segovia, Toledo, Granada, y por supuesto Sevilla (Vista de un patio particular, boceto 60) La influencia árabe en la arquitectura española está presente a lo largo de esta obra, bajo lo que él considera un *“battle of styles”*, un enfrentamiento por el que, en un mismo edificio se pueden adivinar rasgos cristianos, musulmanes, italianizantes o renacentistas. Para Wyatt, aun cuando los elementos no son de factura islámica, su efecto o préstamo suele proporcionar a la construcción todo su encanto o apariencia. Ejemplos de esta tendencia son el análisis realizado del exterior de la Casa de las Conchas en Salamanca: *“El parapeto con adorno calado en la parte alta es el único motivo en el diseño que parece haber sido prestado de la arquitectura de los moros”*⁴³⁹ o el detalle de una ventana en el malagueño Hospital de Santo Tomé *“Esta*

⁴³⁷ La Chimney piece (Grabado 224 en WARING, J.B Masterpieces of industrial art and sculpture at the International Exhibition, 1862, 1863) y Billiard Room en 12 Kensington Palace Garden 1864. Ambos serán analizados más adelante.

⁴³⁸ En el original: *“Those who would know " all about it," must give themselves diligently to a study of all Owen Jones' works; from the ponderous "Alhambra," with its magnificent illustrations, to the little guide to the " Alhambra Courts of the Crystal Palace," not forgetting to test his theory by his practice in the beautiful reproductions of Moorish Art he has created for their edification at Sydenham. In the pages of the smaller volume they will find the system epitomised simply and delightfully in nine propositions under the following heads [...]"* WYATT, M.D. Ibid (1872). p.170

⁴³⁹ En el original: *The open work parapet at the top is the only motif in the design which appears to be borrowed from the architecture of the Moors”* WYATT, M.D. Ibid (1872)p. 34.

hermosa ventana es de, creo, inicios del siglo dieciséis, es evidentemente de diseño mudéjar con pocos restos de elementos musulmanes, exceptuando el evidente trabajo oriental del artesano. Elimina el incrustado intradós del arco, y la pequeña ruptura de cola de Milano en la línea de la arquivolta, y todo lo que es moro en el diseño desaparecería; pero aún así el particular modo de combinar el ladrillo y el trabajo de azulejo mostrarían la reticencia del árabe a dejar de usar sus viejas técnicas constructivas.”⁴⁴⁰

Analiza las influencias que el arte andalusí ha tenido en los otros estilos presentes en la Península, apostando en su discurso por el trabajo de artesanos musulmanes en tierras cristianas y la absorción de las técnicas islámicas por parte de los arquitectos y maestros hispanos, creándose así una afinidad e interrelación entre las tardías construcciones de factura andalusí y el gótico.

“El hecho es que se encontraban artesanos árabes en Toledo, Segovia y en otras partes de España, para modificar su estilo nacional, su estilo mudéjar, e incorporarlo libremente en muchas estructuras de finales de la Edad Media; mientras que ellos raramente se permiten expresión Renacentista alguna, aunque alguna vez trabajan en edificios de ese estilo, esto supuestamente implicaría una mayor afinidad entre los modos de Arabia y el diseño gótico, que entre el estilo árabe y plateresco.”⁴⁴¹

El estilo de este volumen está caracterizado por un lenguaje mesurado y generalmente neutro, que acompaña a las adhesiones teórico-estéticas del arquitecto, a través de un lenguaje cercano, encuadrado en un discurso académico nada farragoso, eminentemente didáctico. La practicidad y asequibilidad de sus textos los aleja de cualquier estridencia lírica, y su estilo y actitudes se encuentra en el polo opuesto de la narrativa propia de Ruskin o de tantos otros escritores victorianos. Muestra de este carácter autocrítico, a veces tan difícil de encontrar en los viajeros anglosajones, lo podemos

⁴⁴⁰ En el original: *This pretty window of, as I believe, the early part of the sixteenth century is evidently of Mudejar design with little of the Moorish element left in it, excepting the obvious Orientalism of the workman. Take away the engrailed intrados of the arch, and the little dove-tailed break in the line of the archivolt, and all that is Moorish in the design would disappear; but still the particular mode of combining the brick and tile work would be left to show the disinclination of the Moor to quit or alter his old technical habits as an operative.* WYATT, M.D. Ibid (1872)p. 137.

⁴⁴¹ En el original: *“The facts that Moorish workmen should have been found in Toledo, Segovia, and elsewhere in Spain, to modify their national style, in their Mudejar work, and to incorporate freely in it many features of late mediaeval work ; while they scarcely ever lent themselves to any expression of Renaissance form, although they occasionally laboured in buildings of that style, have been supposed to imply a greater affinity between Arabian and Gothic modes of design, than between the Arabian style and Plateresque.”* WYATT, M.D. Ibid (1872)p. 101.

encontrar un diálogo que el autor tiene consigo mismo mientras realiza el boceto de la sevillana Fonda de Madrid:

*“Mientras lo hacía [dibujaba] no pude sino preguntarme cómo con una ventana tan práctica y, al mismo tiempo, hermosa, lista para servir como modelo, el constructor de la Fonda pudo ejecutar esas otras ventanas cuadradas y sin expresión que se encontraban en el resto del edificio. Después de unos minutos sermonando en esta línea, comencé a preguntarme a mí mismo, como inglés, sino buscaba de manera asidua la paja en el ojo ajeno sin ver la viga en el propio”*⁴⁴²

Sin embargo, no podemos ignorar, que en ocasiones la propia naturaleza de su discurso (tanto en su contenido como en su forma) revela algunos elementos que sustituyen dicha neutralidad por otras características menos ecuánimes. Este carácter práctico y equitativo parece desaparecer cuando afloran los códigos y valores propios de la sociedad victoriana de la que Wyatt formaba parte. Bajo la forma de ligeras pinceladas, detalles casi anecdóticos, podemos rastrear cierta tendencia francófoba: *“uno hubiera preferido recibir de cualquiera menos de un francés tan lúgubre imagen de la desolación traída, principalmente, por los franceses”*⁴⁴³, los prejuicios religiosos hacia el catolicismo, la exacerbación de la Inquisición⁴⁴⁴ o la creencia de que la Iglesia católica era la poseedora fáctica del poder⁴⁴⁵. Estos aspectos son apenas pequeños detalles que por sí solos no afectarían en demasía al discurso de Wyatt; sin embargo, este se altera casi por completo en cuanto entran en escena lo que el mismo denomina *“local colour”*.

Su lenguaje al entrar a la Alhambra, se vuelve más melancólico, casi tierno, la imaginación se dispara, aunque la pluma no pueda irle a la zaga. Si recordamos el formalismo con el que describe sus anteriores bocetos, y lo comparamos con el párrafo que viene a continuación, donde describe la Alhambra durante la noche (uno de los grandes recursos literarios desde que Washington Irving habitara sus salones) esta diferencia se hace patente:

⁴⁴² En el original: *“While doing so, I could not but wonder how with so sensible, and, at the same time, so pretty a window ready to their hands as a model, the builders of the Fonda could have been contented to execute the regular expressionless square-headed windows I found everywhere else. After a few minutes moralising in this vein, I began to ask myself whether, as an Englishman, I was not assiduously " plucking the mote from my brother's eye," with a beam all the time in my own?”* WYATT, M.D. Opus cit. (1872) p. 115-116.

⁴⁴³ En el original: *“One would have preferred receiving from any other than a Frenchman so dreary a picture of the desolation mainly wrought by Frenchmen.”* WYATT, M.D. Ibid (1872) p.236.

⁴⁴⁴ WYATT, M.D. Ibid (1872) p.69.

⁴⁴⁵ WYATT, M.D. Ibid (1872) p. 9.

“[...] Nunca olvidaré la escena en una noche de luna especialmente encantadora. Por la iluminación suave, la desolación que vi de día se disolvió por la amplitud de las grandes masas de luz y sombra. A medida que la luz de la luna tomó los picos nevados de Sierra Nevada y trazó líneas de plata sobre el sinuoso río Genil, en la distancia lejana la ciudad abajo, y se perdía en las miles de luces parpadeantes de los barrios, sus hilos de plata parecían enredarse y perderse, todo fue perfecto; me aparté hacia las alturas de las montañas más cercanas, y vi, en sus laderas orientales montañosas, el Generalife y la Alhambra, casi a mano, me sentí inclinado a olvidar el presente, el pasado, y pensar en la ruina como la perfección, en la muerte como vida.”⁴⁴⁶

Son estas descripciones lo que lo convierten en un auténtico libro de viajes, pues no solamente da lecciones de arte, sino de vida. Es tentador pensar que en estos párrafos vemos al Wyatt más personal, al viajero, al hombre, que describe con inmensa melancolía y romanticismo un paisaje que tiene la sensación, y el lector con él, de haber visitado. Y casi con toda seguridad, Wyatt fue en su juventud uno de esos viajeros-lectores, que desde la seguridad de su hogar recorrió la salas de la Alhambra, compartió las leyendas de los Abencerrajes o caminó por el Generalife a medianoche. Pero no podemos olvidar, que aunque la idea de un Wyatt fascinado románticamente por el palacio nazarí es la primera impresión que producen estas páginas, debemos leer más allá. Ya en el prefacio Wyatt afirma que estas notas fueron creadas para publicarse, y aunque su público primordial son los estudiosos y académicos, es necesario apuntar, como ya señalamos en el capítulo 2, que la década de los 70 es el momento en el que se inicia el auge editorial y la llegada masiva de viajeros-turistas a la Andalucía. Así pues, Wyatt, ofrecía al lector aquellas visiones que éste esperaba encontrar cuando se abría un volumen referente a España, haciéndose eco de los temas literarios típicos del género de viajes y encontrando lugares comunes entre la divulgación científica y la visión romántica más comercial.

⁴⁴⁶ En el original: *I never shall forget the aspect of the scene upon one especially lovely moonlight night. By such soft illumination, the desolation of which one saw so much by day was passed over in the breadth of the great masses of light and shade. As the moonlight caught the snow-clad peaks of the Sierra Nevada and traced itself in the silver lines of the winding River Genii, coming from the far off distance to the city beneath, and losing itself in the thousands of twinkling lights of the suburbs in which its silver threads seemed to get entangled and lost, everything was perfect ; and as one turned away towards the nearer mountain heights, and saw, upon their hilly eastern slopes, the Generalife and the Alhambra, almost close at hand, one felt inclined to forget the present in the past and to think of ruin as perfection, and of death as life.”*
WYATT, M.D. Ibid (1872) p.143.

Como parte de ese despliegue para el gran público, el vocabulario científico se torna romántico, más específico; en esta parte de la obra abundan términos como *picturesque*, *romantic view*, *oasis*, *Paradise*, conectándose así con los textos de Irving y Ford, pese a la diferencia de décadas. Apreciemos la similitud entre un extracto de Wyatt y uno de Ford:

“[...] de la ciudad de Granada a las delicias de la Alhambra. Al pasar por la gran puerta, vista en mitad del boceto, uno se encuentra ante un bosque espeso o “bosque”, fresco, con sombra, refrescante y hermoso. En varios giros en el serpenteante camino, las fuentes, que suplen abundantemente de aguas cristalinas, encantan a la vista y al oído al mismo tiempo. Con el pulso acelerado por la gradual subida, todo parece llevar al cuerpo a tranquilizarse, lo llevan a un lugar feliz donde la mente se regocija con el festín para los sentidos que aparecen ante sí”⁴⁴⁷

“Ninguna idea preconcebida alcanza la exquisita belleza de la Alhambra. Aquí estamos, entre las más deliciosas brisas de las montañas heladas nevadas que nos dominan, aromatizados por miles de bosques y jardines, de viñas, naranjos y granados, arrullados por ruiseñores que cantan día y noche en el oscuro bosque [...], al lado de arroyos que fluyen y de fuentes que nunca se detienen. Aquí no llega el verano...”⁴⁴⁸

Es difícil determinar cuánto de estas líneas pertenece a la voluntad de Wyatt y cuánto forma parte de sus clichés personales. Es indudable que el viaje imaginario a Andalucía forma parte de su bagaje de juventud, y no podemos negarle cierta emoción, tornada melancolía por los años, cuando pisa por primera vez la Alhambra y describe su camino. Creemos que se trata de un recuerdo común, tanto de la memoria de Wyatt como del propio público. Los paseos por la Alhambra, como vimos en capítulos anteriores, se convirtieron en un tópico durante la era victoriana, y los textos que nos deja el arquitecto se pueden poner fácilmente en relación con otros grandes antecedentes de los mismos.

“En el camino hacia arriba a través del hermoso “Bosque”, se llega a la famosa “Puerta de la Justicia”, el viajero se encuentra por primera vez cara a cara con el moro y

⁴⁴⁷En el original: [...] *from the City of Granada to the delights of the Alhambra. On passing through the massive gateway, seen in the middle of the sketch, he finds himself in a thickly-planted wood or “bosque,” cool, shady, refreshing, and beautiful. At several turns in the winding road, fountains, abundantly supplied with crystal water, charm his eye and ear at the same moment. With his pulse just quickened by the gradual ascent, everything seems to conduce to ease of body, and to throw him into a happy frame of mind for enjoying the feast of beauty which lies in store for him* WYATT, M.D. Ibid (1872) p.145.

⁴⁴⁸Carta de Richard Ford a Addington, junio 1831. Traducción de Cristina Viñes Millet. VIÑES MILLET, C. La Alhambra que fascinó a los románticos. Córdoba: Biblioteca de la Alhambra, 2007. p. 54.

*sus sabias y patriarcales costumbres, así como con su amor inherente por lo bello. Dentro de estos venerables muros una vez se sentó el monarca, como Salomón se sentó, para administrar justicia tanto a los más pobres como a los más ricos de sus súbditos*⁴⁴⁹

La verdad sobre las intenciones de Wyatt reside en algún lugar indeterminado entre el tópico sobre la mágica Alhambra y la realidad de la belleza que en ella reside. Es cierto que los fines editoriales son los responsables de la mayoría de las descripciones pintorescas que se vierten en estas páginas, pero en ellas creemos adivinar algo de los propios tópicos personales del inglés. Digby Wyatt debió sentir emociones encontradas al enfrentarse por primera vez al origen de gran parte de su carrera; fue el hombre que ayudó a levantar, por dos veces, el *Crystal Palace*, que había trabajado junto a Jones en la creación *The Grammar of Ornament*, y diseñado piezas de inspiración nazarí. Parece lógico, por lo tanto, que una pequeña parte de estas descripciones no fueran fruto de la conveniencia editorial, sino que hubieran nacido de los propios encantos del palacio, ajenos o no al manto de leyenda que lo recubre, y surgieran de la fascinación, ansiedad o nerviosismo por ver aquello que ha motivado tantos años de trabajo, que le era familiar, y el tiempo, completamente desconocido.

Es llamativo que, frente a las numerosas y apasionadas críticas que despierta el Palacio de Carlos V entre sus compatriotas, Wyatt lo mencione como una parte más del conjunto, sin entender esta obra como un obstáculo o elemento extraño. Esta aceptación, cuando no impresión positiva, se debe al apasionamiento que Wyatt sentía por el Renacimiento italiano, llegando a ser el estilo por el que es formalmente reconocido.

Como veíamos en el ejemplo anterior, los textos de Wyatt están influidos por otros autores que lo precedieron; en lo tocante al paisaje, y a su interpretación de él, según se desprende del siguiente texto, su conexión es más visual que escrita. Wyatt escribe desde las ventanas del Tocador de la Reina:

⁴⁴⁹ *En el original: "Wending his way upwards through the beautiful "Bosque," it is on arriving at the celebrated "Gate of Justice" that the traveller first finds himself face to face with the Moor, and his wise and patriarchal habits, as well as his inherent love for the beautiful. Within these venerable walls once sat the Monarch, as Solomon sat, to administer justice to the poorest, as to the richest, of his subjects."* WYATT, M.D. Ibid (1872) p.142.

*“La posición de la Alhambra es digna en todos los aspectos de los tesoros de arte que contiene. Tiene vistas a la Vega, una llanura extensa, que en los días de prosperidad de la ciudad fue literalmente un vasto jardín, e incluso en nuestros días es, en la mayor parte de la España central, poco más o menos lo que un oasis puede suponerse que sea en un desierto”*⁴⁵⁰

Estas comparaciones de la Vega como un oasis, paisaje oriental en mitad de la vasta Andalucía, lo conectan con el espíritu de David Roberts. Es el propio arquitecto quien lo *invoca* al realizar la descripción del Salón de los Reyes del Alcázar de Segovia. De acuerdo con Wyatt, en una nota al pie de página, su descripción no puede compararse a la belleza creada por el pintor:

*“Ver las vistas topográficas reales dadas en el trabajo anterior y las artísticas, considerablemente embellecidas por David Roberts en Jennings' Landscape Annual for 1837.”*⁴⁵¹

Consideramos que la interpretación que el arquitecto hace del paisaje, tanto de las vistas segovianas como de las que le ofrece la Alhambra, no se tratan tanto de un ejemplo de esos tópicos literarios como de una muestra del imaginario interno de Wyatt, parte de sus códigos y valores. La popularidad de David Roberts en Gran Bretaña era inmensa, e invocar al escocés era formular un paisaje con una estética muy determinada, con cierta tendencia a la verticalidad y la fantasía, tal y como apunta el propio arquitecto, anunciando que las vistas tomadas de Segovia fueron *embellecidas* por el escocés; hecho que no resta importancia al hito visual que se superpone a la realidad española. Parte de estos códigos visuales que Wyatt lleva consigo se vuelven a mostrar en una escena callejera.

*“Mientras me siento en la entrada y hago este pobre boceto, creo haber visto decenas de Murillos, centenares de John Phillips, no en un lienzo, sino con en la brillante luz propia, vida y color de la Naturaleza”*⁴⁵²

⁴⁵⁰ En el original: *“The position of the Alhambra is worthy in every respect of the treasures of art it contains. It overlooks the Vega, an extended plain, which in the days of the city's prosperity was literally one vast garden, and even in the present day is, to most of central Spain, pretty nearly what an oasis may be supposed to be to a desert”* WYATT, M.D. Ibid (1872) p. 142.

⁴⁵¹ En el original: *See the true and topographical views given in the above work, and the artistic and considerably embellished one by David Roberts in Jennings' Landscape Annual for 1837”* WYATT, M.D. Ibid (1872) p. 66.

⁴⁵² En el original: *While I sat on a door-step making this poor little sketch, I think I must have seen Murillo's by the dozen, and John Phillips' by the hundred, not on canvas, but glowing with Nature's own light, and life, and colour.”* WYATT, M.D. Ibid (1872) p. 109.

Niños, mendigos y pícaros, tienen su sinónimo en las obras de Murillo y de John “*Spanish*” Phillip (1817-1867), reafirmandose la idea de que todo viajero estaba condicionado por lo que conocía o había visto. Las obras de Murillo y Phillip no son sino visiones sobre la identidad de un pueblo que el viajero, en este caso Wyatt, no sabe separar de la realidad, mostrándose, por tanto, incapaz de ver España a través de unos ojos inocentes u objetivos. Junto con la mención de estos personajes, Wyatt se adentra en otro de los terrenos a los que los viajeros victorianos no solían renunciar, recuperando y marcando caracteres nacionales, haciendo pasar ante el lector a majos, toreros y gitanos⁴⁵³, rescatando ideas pretéritas sobre las formas “lúdicas” españolas “[...] *of genuine Spanish diversions*, "Autos da Fe," and "Fiestas de Toros." o destacando las diferencias de carácter entre las regiones, con la ya habitual holgazanería andaluza frente a la laboriosidad catalana⁴⁵⁴, o la supuesta indolencia de los aragoneses por preferir la guerra al trabajo⁴⁵⁵.

Pese a este ligero paternalismo y un trasfondo romántico que pugna por salir, Wyatt no puede sino mostrar su labor como investigador. Las referencias, como ya dijimos anteriormente, son continuas, remitiendo en los pies de página a lecturas que pueden ampliar el conocimiento del tema o que se encuentran relacionadas con el mismo y pueden resultar de interés para el lector-estudiante. Desde alusiones a Pascual Gayangos⁴⁵⁶, Augustus Franks, J. B. Waring, Alexander Nesbitt, M. Labarte⁴⁵⁷ ó referencias más o menos veladas a Ruskin⁴⁵⁸.

⁴⁵³ WYATT, M.D, *Ibid* (1872) p. 109.

⁴⁵⁴ WYATT, M.D, *Ibid* (1872) p. 212.

⁴⁵⁵ WYATT, M.D, *Ibid* (1872) p.199

⁴⁵⁶ Cita a Gayangos en relación con sus trabajos de traducción de las inscripciones de la Alhambra. WYATT, M.D, *Ibid* (1872) p.151, 168.

⁴⁵⁷ A este grupo de estudiosos hace referencia en un pie de página, en relación en una relación de tono bibliográfico. En el original: “*For full information on the Glass of the Romans, the Byzantine-Greeks, and the Arabs, of Damascus especially, see Mr. Augustus Franks' account in Mr. J. B. Waring's beautiful work on the Manchester Exhibition, Mr. Alexander Nesbitt's "Historical Notice "Introductory to the Catalogue of Mr. Felix Slade's collection, M. Bontemps' " Guide du Verrier," and M. Labarte's " Histoire des Arts Industriels au moyen-Age et & L'Époque de la Renaissance.*” WYATT, M.D, *Ibid* (1872) p.163n.

⁴⁵⁸ [...] "lamp of truth" we are taught to look for in all mediaeval designs. WYATT, M.D, *Ibid* (1872) p.210. También la referencia mucho más directa en WYATT, M.D, *Ibid* (1872) p.39.

5.1.2. Influencias estilísticas en *An architect's notebook in Spain*.

Los bocetos que acompañan a este volumen, rápidos y esquemáticos, se diferencian notablemente del resto de su obra, tanto aquella que ha sido impresa como los dibujos y acuarelas que se conservan en distintos archivos y museos. Al establecer una comparativa con los elaborados durante su viaje de juventud a Italia, Alemania y Francia⁴⁵⁹ encontramos algunas similitudes entre este período y los realizados en su madurez, fundamentalmente referidas al predominio de la línea sobre el volumen. Entre ambos trabajos existe una diferencia de años, y por lo tanto experiencia, así como también pertenecen a dos contextos de ejecución diferentes.

Las acuarelas de su juventud (Ilustración.-62) se realizaron a lo largo de un periplo que duró tres años, los bocetos de su madurez (Ilustración.-63) se realizan en una estancia que no supera una estación, lo cual influye en la rapidez y dedicación que se invierte en cada diseño. Si establecemos una comparativa similar entre las piezas que componen este volumen y aquellas realizadas durante los años de auge de su carrera, encontraremos un fenómeno muy parecido. Al detenernos ante los diseños que ejecutó para la creación del *Crystal Palace* (Ilustración.- 64 y 65) en 1854, veremos el predominio del trazado sobre cualquier otro aspecto de su obra, uno de los elementos claves y característicos de Wyatt. Por otra parte, las distintas naturalezas de acuarela y tinta, tal y como el mismo Wyatt señala, obligan a la ejecución de los dibujos realizados en España de manera opuesta.

“[...] he preferido hacerlos sobre el terreno con tinta anastática⁴⁶⁰, con el fin de que pudieran imprimirse tal y como fueron ejecutados. Trabajar con dicha tinta al aire libre es difícil, y el resultado caprichoso, por lo tanto tengo que pedir un poco de indulgencia, y expresar la esperanza de que cualquier deficiencia en

⁴⁵⁹ WYATT, M. *Travel Sketches in France, Italy and Germany 1844-1846*. London: Gallery Lingard, 1994, y RIBA Library Drawings Collection, 29276 a 29279.

⁴⁶⁰ “*La impresión anastática es una generalización de la autografía que permite obtener una piedra litográfica a partir de un impreso que no se había elaborado para esta finalidad. Se usó mucho en el siglo XIX para reeditar documentos que se habían impreso mediante procedimientos tipográficos o litográficos. Algunos originales calcográficos se prestaban a ser reproducidos de esta manera, pero hay que tener en consideración que los medios tonos auténticos producidos por la calcografía no se pueden reproducir con sistemas litográficos. Las fototipias y la mayoría de los impresos de varias tintas no se suelen prestar a ser reproducidos con este sistema.*” En LAMBERT, S. *The image multiplied. Five centuries of printed reproductions of painting and drawings*. Londres: Trefoil Publications, 1987. p.143.



Ilustración 62.- Mármol y mosaico del púlpito de Santa María en Aracoeli, Roma. Matthew Digby Wyatt (1845) En *Specimens of the Geometrical Mosaic of the Middle Ages*, grabado 16.

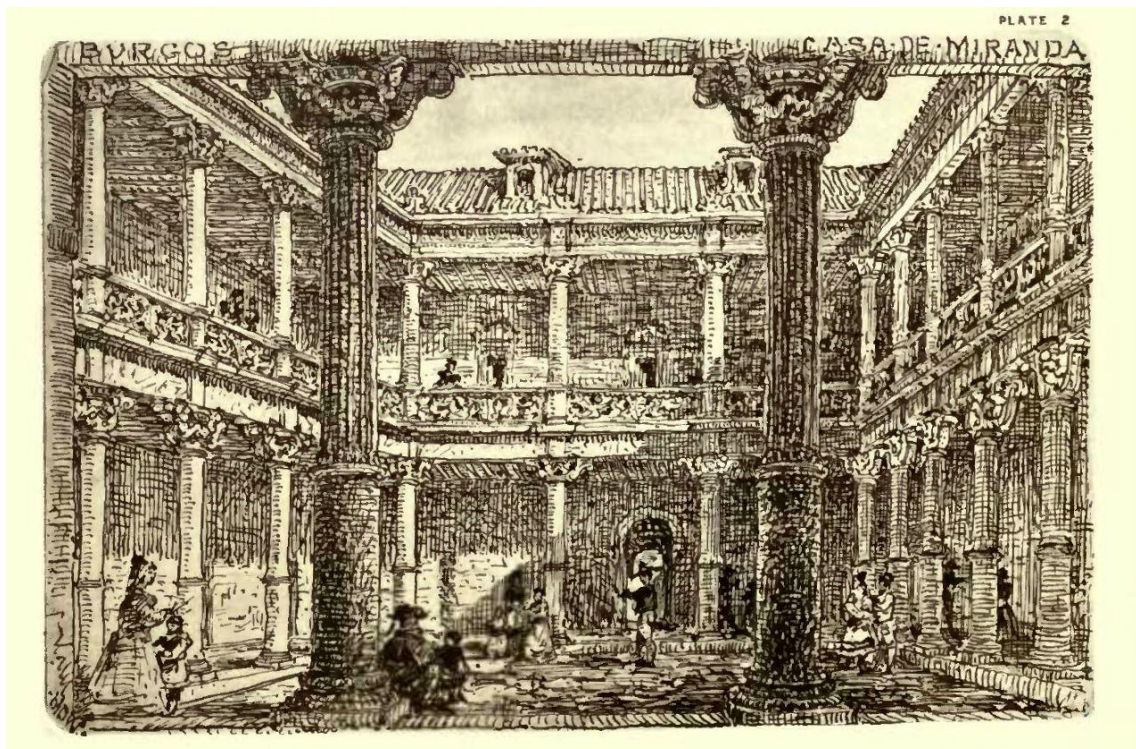


Ilustración 63.- Casa de Miranda, Burgos. Matthew Digby Wyatt (1869). An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country, grabado 2.

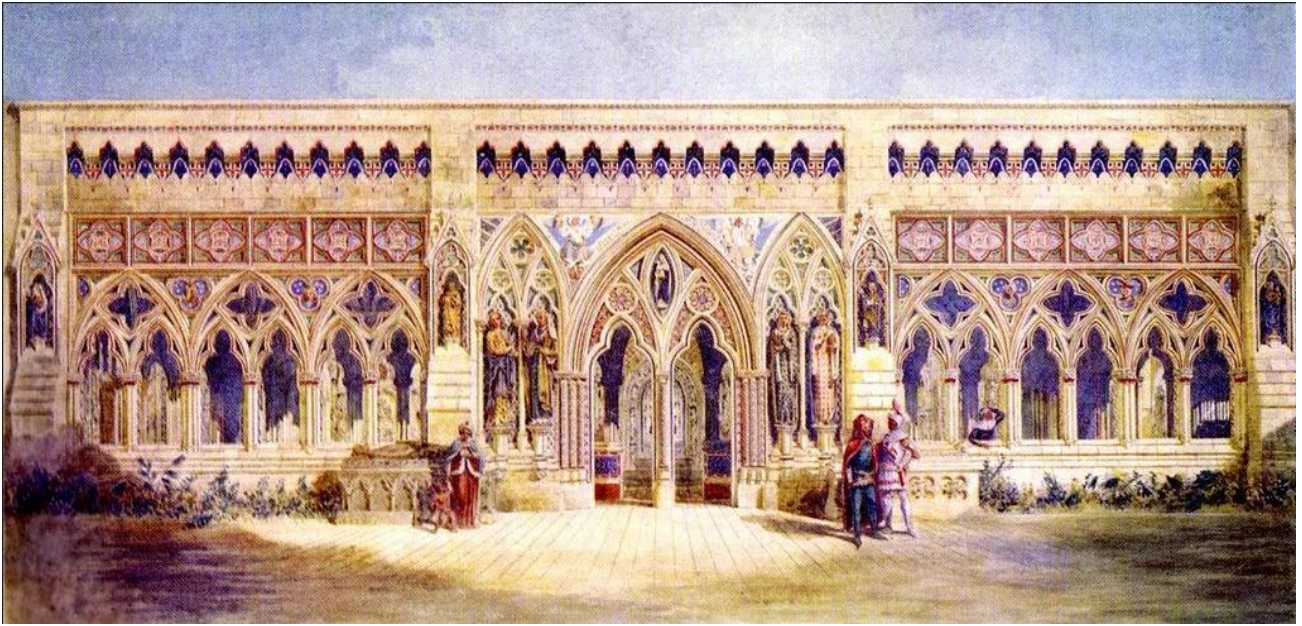


Ilustración 64.- Fachada de la Mediaeval Court, Crystal Palace (acuarela). Matthew Digby Wyatt (1854). Fuente V&A.



Ilustración 65.- Fachada de la Byzantine Court, Crystal Palace (acuarela). Matthew Digby Wyatt (1854). Fuente V&A.

los dibujos pueda ser pasada por alto ante el evidente interés de los sujetos representados."⁴⁶¹

Wyatt se nos presenta como un pintor verbal, siguiendo la retórica victoriana, donde el paisaje monumental o natural es estético, y al mismo tiempo tiene aspiraciones de veracidad; y al igual que en el texto, donde conjuga adjetivos modificadores con el más puro vocabulario científico, en el boceto se adueña del espacio, al tiempo que su única pretensión es su mera representación. De modo que, estas páginas se mueven entre la inspiración romántica y el academicismo, entre la guía de bolsillo y el volumen universitario. Esta dualidad nos remite a la intención primigenia de Owen Jones al realizar "*Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra, from drawings taken on the spot in 1834*"; dada la enorme influencia que éste tuvo en su vida, parecería lógico suponer que gran parte de sus bocetos serían deudores, de alguna manera, de ese icónico estudio que llevó a cabo Jones durante su viaje a España hacía treinta y cinco años.

Sin embargo, Wyatt jamás se dejó influir de manera absoluta por una sola corriente, sino que amoldó las diferentes tendencias que llegaban a su vida, absorbiendo de ellas lo que se ajustaba a su pensamiento y desechando ideas que se alejaban de él. Indudablemente, Jones está presente en estos bocetos, en los detalles y diseños, y principalmente, como era de esperar, en la Alhambra. Y aunque la factura de ambos arquitectos es diferente en las formas, no lo es en el planteamiento, algunos ejemplos de ello son los autotipos 13, 55 y del 70 al 74, representando, respectivamente, detalles de la leonesa calle de Tesorería, detalle de la puerta de la planta superior de la Casa de Pilatos y varios ejemplos de diseños nazaríes en la Alhambra (Ilustración.- 66 y 67).

Junto con Jones, las mayores influencias estilísticas de Wyatt son David Roberts, a quien como veíamos anteriormente el arquitecto cita en este volumen, y A.W. Pugin, con quien el propio Wyatt reconocía tener una gran deuda. El escocés, pintor indiscutiblemente de mayor calidad que Wyatt, emplea de forma magistral el contraste de luz entre lo abierto y la penumbra,

⁴⁶¹ *En el original: "I preferred to make them at once upon the spot with anastatic ink, in order that they might be printed just as they were executed. Working with such ink in the open air is difficult, and the result capricious, I have therefore to ask for some indulgence, and to express a hope that any shortcomings in the drawings may be overlooked in the obvious interest of the subjects portrayed."* WYATT, M.D. Opus cit (1872) p. IX.

creando espacios llenos de voluptuosidad. En su fantasía, el autor concierta estilos arquitectónicos distintos, dentro de lo islámico, y aunque en la ejecución de los grabados haya un cierto aire reconociblemente alhambresco, es indudable que también existe una tendencia a la verticalidad que no presenta el palacio nazari. Wyatt, como decíamos, demasiado escrupuloso como para elevar, “gotizar”, las dimensiones de lo representado, no continúa con esta directriz, aunque si experimente un espíritu cercano al romanticismo impuesto por Roberts.

No olvidemos que cuando Roberts publica su *Picturesque Sketches in Spain* entre 1835 y 1836, Wyatt comenzaba entonces sus estudios como arquitecto, y parece fácil imaginar que una obra que alcanzó tal repercusión social llegara a manos de un joven Wyatt que comenzaba su andadura. Quizás la impresión de Roberts perduró más en Wyatt de lo que el propio arquitecto imaginaba. Al igual que Roberts, Wyatt (Ilustraciones.- 68 y 69) tiende a humanizar el monumento, incluyendo a diversos personajes, distribuidos aquí y allá, que según el propio arquitecto, estaban presentes “*las figuras gráciles alegres que, con el traje típico de Salamanca, de vez en cuando, iban hacia arriba o abajo en la escalera, o permanecen en ella en grupos charlando o fumando, o coqueteando, conforman imágenes efímeras que no pueden ser rápidamente borradas de la memoria del autor*”⁴⁶². Pese a que no dudamos de la veracidad de estos hechos, es significativo que en prácticamente todos los bocetos, exceptuando vistas generales y detalles, la figura humana⁴⁶³ esté presente, casi siempre en forma de personaje típico, al igual que lo está en la obra de Roberts.

Esta proliferación de mujeres, pedigüños y niños, dan cierta densidad de significado a los bocetos, aumentando el poder sugestionador de la imagen, que, alejándose del frío academicismo, está abierta a miradas de belleza, hasta cierto punto de trivialidad, dada su perspectiva de cotidianidad; una

⁴⁶² En el original: “*the graceful and gay figures which, in the characteristic costume of Salamanca, from time to time, went up or down the staircase, or linger upon it in groups chatting or smoking, or flirting, make up occasional pictures not rapidly to be effaced from the author's memory*” WYATT, M.D. Opus cit (1872) p. 35.

⁴⁶³ Estas figuras, que reciben en inglés la denominación de *staffage*, además de humanizar la escena o el paisaje, ayudan a dar una escala o sentido de la proporción a la imagen. Han sido empleadas en el género paisajístico desde, al menos, el Barroco, y son comunes en la mayoría de los grabados de la literatura de viajes. Además de Roberts, son reseñables los empleados por Murphy o Jones.

naturaleza que encaja bien con la patente intención de llegar a un público más general.

La muestra que hace Wyatt de este paisaje humano, influido por Roberts, se ha convertido en 1869 en una aproximación convencional al mismo. Si nos adentramos un poco más en la influencia que Roberts tiene sobre Wyatt, veremos que se hace especialmente patente al comparar los bocetos de ambos realizados en la Alhambra. El primero de ellos, creado por Roberts, muestra una vista parcial del Patio de los Leones, mientras que el segundo es una perspectiva de la Acera del Darro (Ilustración.-70). Los bocetos escogidos para esta comparativa, en el caso de Wyatt, no son los únicos que presentan esta similitud con el escocés, pero son a nuestro juicio, los que más evocan no sólo este paralelismo técnico sino también emocional. En el caso de Wyatt, se han escogido dos vistas sevillanas, La Casa de los Abades y La Feria (Ilustraciones.- 71 y 72), y una de la Alhambra, La Sala de Embajadores (Ilustración.-73).

El trazo de ambos es nervioso aunque las líneas son precisas, y pese a que Wyatt presenta una mayor exactitud en el detalle, ambos combinan la rigidez de algunos elementos con la volatilidad en las partes más pequeñas, haciendo en conjunto los volúmenes especialmente efectistas (mucho más acusados en el caso de Roberts). Las imágenes de Roberts, que educaron a toda una generación de británicos en su apreciación de lo bello, se transmiten a los bocetos de Wyatt no con esa misma técnica, casi etérea, pues el propio Wyatt se encontraba muy por detrás de las aptitudes del escocés, sino con la cualidad de lo mágico, de lo sorprendente, a la que tan afecto era Roberts, llenando sus obras de cierto aire teatral, del que nuestro arquitecto, quizás sin ser plenamente consciente de ello, recoge el testigo.

El teórico y arquitecto A.W Pugin es otra de las grandes fuentes para Wyatt. Precursor de la gran reforma arquitectónica del siglo XIX, su búsqueda de un estilo nacional, le llevó a centrarse en el gótico, rechazando alternativas como el Renacimiento, al cual consideraba deshonesto en su estructura debido a la simulación mediante estucos, o el Eclecticismo, por atribuirle un carácter caprichoso e inconsistente⁴⁶⁴.

⁴⁶⁴ GERE, C.; HOSKINS, L. *The House Beautiful, Oscar Wilde and the aesthetic interior*. London:Lund Humphries Geffrye Museum, 2000.p. 38

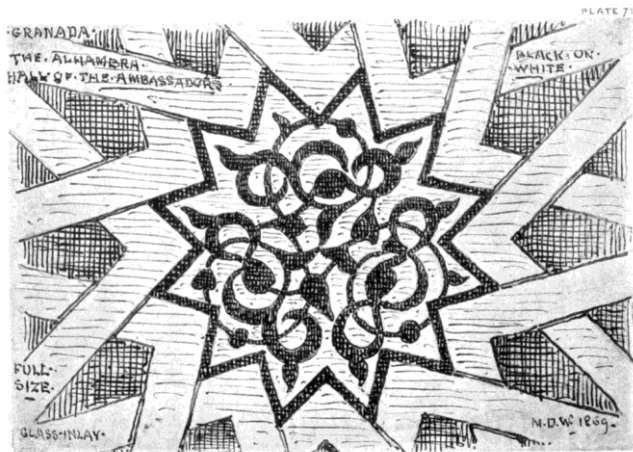


Ilustración 66.- Detalle de azulejo vidriado en la Sala de Embajadores. Matthew Digby Wyatt. (1869) An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country, Grabado 71.

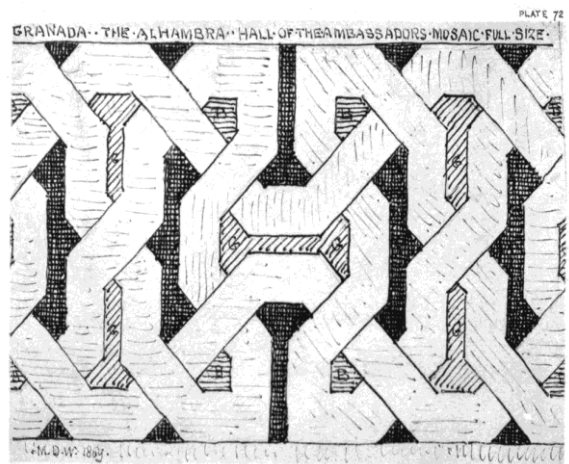


Ilustración 67.- Detalle del mosaico de la Sala de Embajadores. Matthew Digby Wyatt. (1869) An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country, grabado 72.

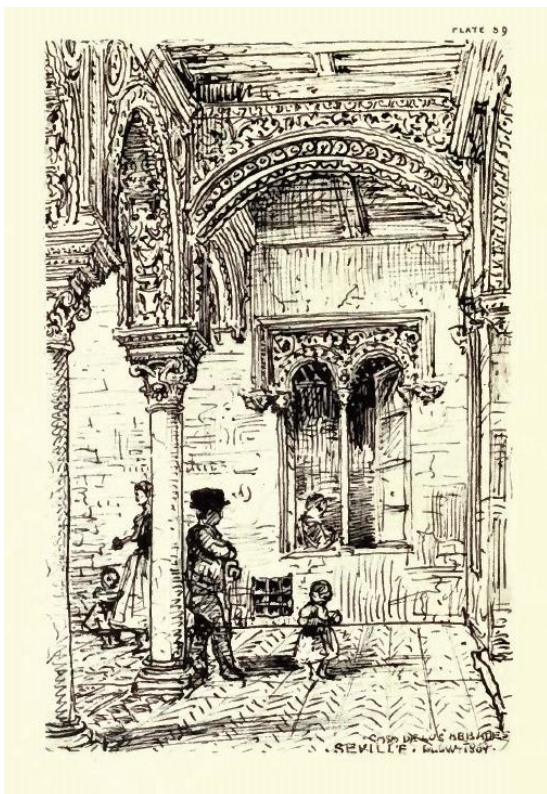


Ilustración 68.- Casa de los Abades, Sevilla. Matthew Digby Wyatt. (1869) An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country, grabado 39

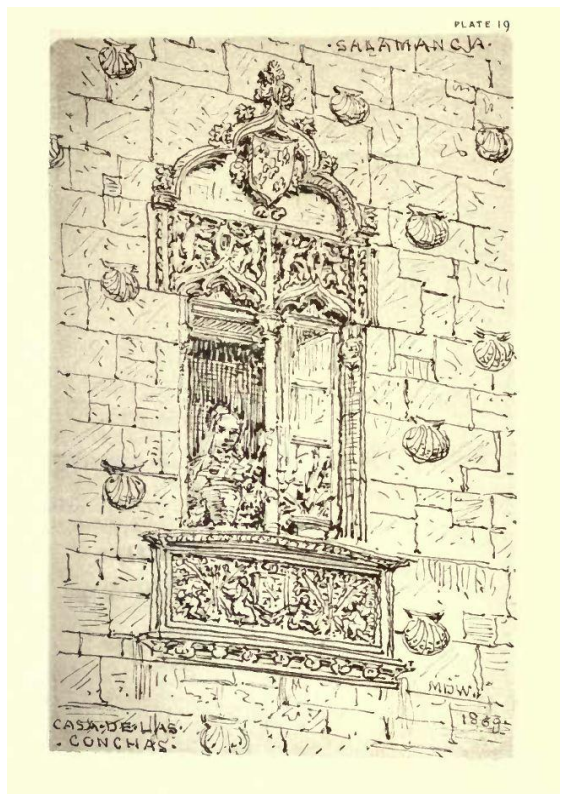
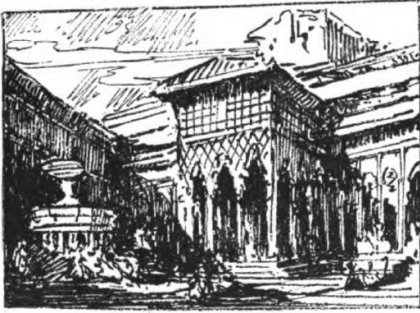


Ilustración 69.- Casa de las Conchas. Matthew Digby Wyatt. (1869) An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country, grabado 19

Front of the Lions - Palace of the Alhambra



*Painted for Spaldingy Count Jenson Wallworth
Parliament Minister - on Panel*

Old Houses on the Darro-Granada.



*Painted for Mrs. Victoria of Manchester
on Panel*

Ilustración 70.- Court of Lions-Palace of the Alhambra. The Houses on the Darro-Granada David Roberts (1832-33). En Life of David Roberts R.A, compiled from his journals and other sources, James Ballentine (1866)

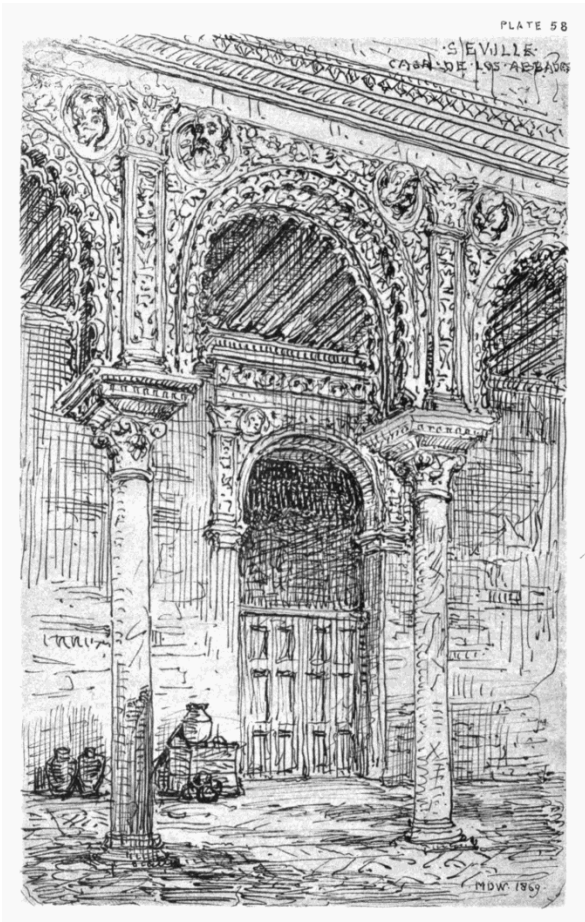


Ilustración 71.- Casa de los Abades Matthew Digby Wyatt. (1869) An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country, grabado 58.



Ilustración 72.- La Feria, Sevilla. Matthew Digby Wyatt. (1869) An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country, grabado 50

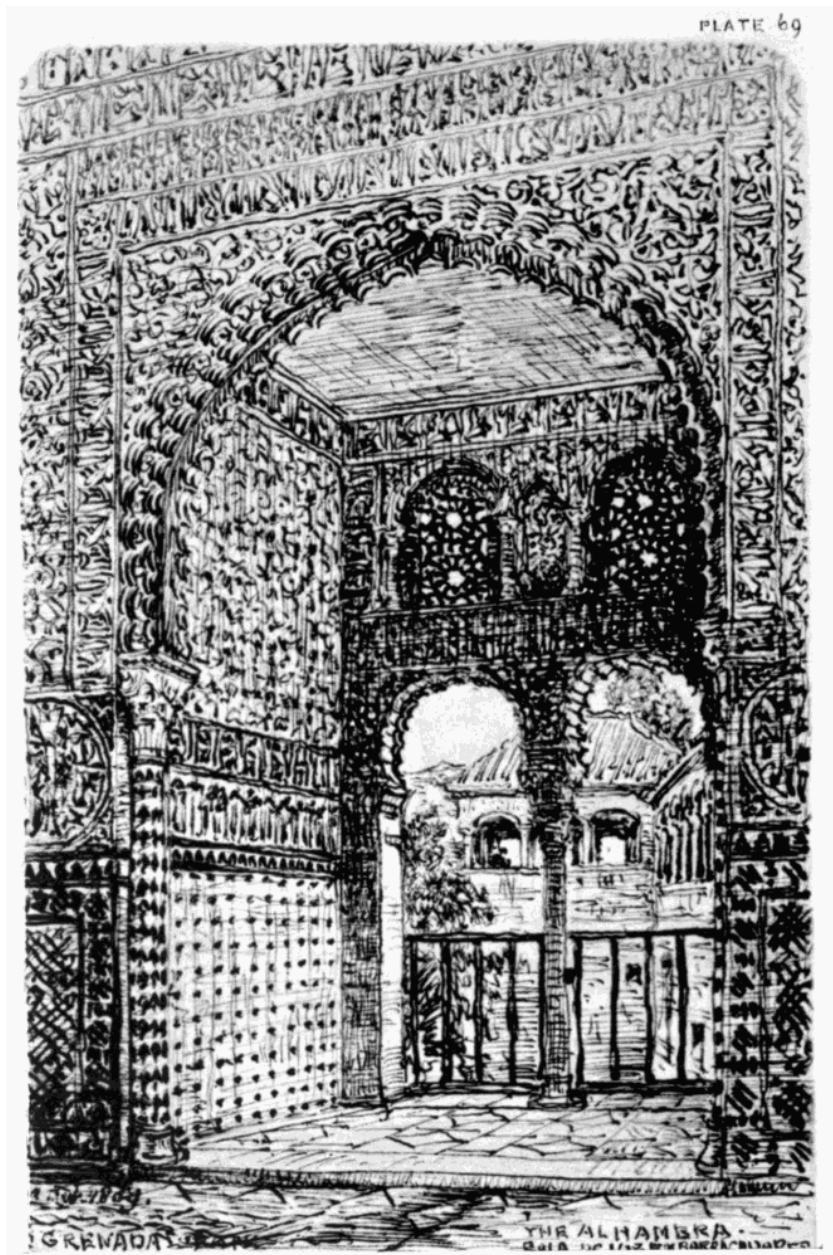


Ilustración 73.- Sala de Embajadores. Matthew Digby Wyatt. (1869) An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country, grabado 69.

Al igual que muchos otros teóricos victorianos (Ruskin y posteriormente Morris) Pugin establecía un paralelismo entre estética y moral. Convertido al catolicismo, Pugin apoyaba la noción del arte como reflejo de las cualidades morales y religiosas⁴⁶⁵, por lo que las cualidades inconsistentes y volubles del eclecticismo no representaban la solidez moral que se perseguía en la búsqueda un estilo nacional.

En su obra “*True Principles of Pointed or Christian Architecture*” (1841), Pugin propone un estilo gótico que fuera capaz no solo de articular el edificio sino la misma vida. La decoración, de acuerdo con sus tesis, debería crecer fuera del contexto al cual se adecúa y del material del que es parte⁴⁶⁶. La relación de Wyatt y Pugin, comienza a través de Owen Jones; este último coincidía en la nueva forma de plantear la decoración que proponía A.W.Pugin, aunque rechazaba la doctrina y la severidad de estilo que se le otorgaba al gótico. Pese a esta actitud estricta, Pugin no descartaba las cualidades de otros estilos arquitectónicos (mientras no se pretendiera hacer de ellos el estilo nacional británico); así en un escrito de 1841, mientras Jones aún trabajaba sobre su estudio de la Alhambra, Pugin ya ensalzaba la importancia del color y los complejos patrones decorativos del arte islámico.⁴⁶⁷

Sabemos que Digby Wyatt colaboró con Pugin en diversas ocasiones, ambos arquitectos realizaron trabajos⁴⁶⁸ para la Maw Co.⁴⁶⁹, empresa dedicada a la creación de azulejos y mosaico, siendo los diseños de Pugin severos y prácticos, ideales para el interior de la que sería una de sus mayores intervenciones, el Palacio de Westminster, al que calificó como “*a sham*”, una farsa, en términos de corrección estilística-arqueológica⁴⁷⁰. Junto al diseño de mosaicos, Pugin incluyó en el palacio todo tipo de mobiliario y elementos decorativos, que conformaron uno de sus mayores legados.

La etapa de colaboración más intensa entre ambos arquitectos se debió producir durante el desarrollo de la *Great Exhibition*, para la cual Pugin diseñó

⁴⁶⁵ SWEETMAN, J. *The Oriental Obsession: Islamic inspiration in British and American Art and Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. p. 125.

⁴⁶⁶ SWEETMAN, J. *Ibid.* p.123-124.

⁴⁶⁷ GERE, C.; HOSKINS, L. *Opus cit.* (2000).p.35.

⁴⁶⁸ Nos ha sido imposible determinar el año en el que Pugin realizó sus diseños para la compañía, pero dada la muerte prematura de éste y la precocidad de Wyatt, no cabe duda de que tuvieron que coincidir o realizar sus trabajos muy próximos en el tiempo.

⁴⁶⁹ RAQUEJO, T. *Opus cit.* (1989) p.135

⁴⁷⁰ GERE, C.; HOSKINS, L. *Opus cit.* (2000).p. 37

el *Medieval Court*, (Ilustración.-64), que tiene una de sus ilustraciones más tempranas en una acuarela realizada por Wyatt, hoy en día conservada en el Victoria and Albert Museum. Un año después de la inauguración del *Crystal Palace*, Pugin, junto a Jones y Wyatt, firmaría un pequeño panfleto, “*The True and the false in the decorative arts*” (Abril, 1852), donde se expondrían los 34 principios citados en los ensayos anteriores de Owen Jones, y que se repartiría entre los alumnos de la *School of Design*⁴⁷¹; meses después Pugin moriría con apenas 40 años.

Atendiendo a los bocetos que A.W. Pugin realizó en sus múltiples viajes al continente (Ilustraciones.-74 y 75) y comparándolos con los que Digby Wyatt haría en nuestro país, treinta años más tarde (Ilustraciones.-76 y 77) podemos ver algunas de las similitudes entre ambos arquitectos. En el caso de Pugin, destaca un candelabro y la rejería de la iglesia de Saint Lawrence en Núremberg y detalles del coro de la catedral de Colonia; realizados en lápiz en 1834; tienen un trazo mucho más preciso que los de Wyatt, cuya factura inestable otorga una mayor sensación de inmediatez, la sensación de haber sido realizados en el momento (en este caso La Plazuela de la aduana en Zaragoza y el Ayuntamiento en Barcelona), un sentimiento del que la obra de Pugin carece. El objeto de muchas de estas ilustraciones son detalles de los edificios analizados; ya que, ambos arquitectos tenían un vivo interés por la decoración, como demuestran tanto las publicaciones de Wyatt, anteriormente citadas, como las de Pugin⁴⁷². La diferencia de edad entre ambos, casi una década, supone que, cuando, en 1834, Pugin realizó esta serie, Wyatt aún se encontraba en su etapa de estudiante (entraría a la *Royal Academic School* en 1836), por lo que es muy factible que pudiera tener acceso a alguna de los trabajos⁴⁷³ publicados por Pugin en este mismo período.

Pese a todas estas influencias, Wyatt deja un espacio en su obra para mantener su individualidad. Dentro de su interés por el diseño y la decoración, aquellos que corresponden a las técnicas relacionadas con la forja

⁴⁷¹ RAQUEJO, T. Opus cit (1989) p.89.

⁴⁷² Algunas de las obras que Pugin dedicó en exclusiva a elementos decorativos: a A.W.N. Pugin, *Floriated Ornament: a series of thirty-one designs*, London, 1849, A.W.N. Pugin, *Details of antient timber houses of the 15th and 16th century selected from those existing at Rouen, Caen, Beauvais, Gisors, Abbeville, Strasbourg etc., drawn on the spot & etched by A Welby Pugin*, London, 1836, A.W.N. Pugin, *Designs for Gold and Silversmiths*, London, 1836, A.W.N. Pugin, *Designs for Iron and Brass Work: In the Style of the XV and XVI Centuries*, London, 1836.

⁴⁷³ Matthew Digby Wyatt, no solamente pertenecía a una saga de arquitectos, que tienen uno de sus mayores y más antiguos exponentes en James Wyatt (1746-1813) o Benjamin Dean Wyatt (1775-1852), sino que se propio hermano mayor Thomas Henry Wyatt, era también arquitecto. Wyatt entró a trabajar en su estudio en 1836.



Ilustración 74.- Chandelier. Church of St Lawrence, Nuremberg . A.W.Pugin. (1834) Fuente: Irish Architectural Archive.



Ilustración 75.- Details of Choir Stalls, Cologne Cathedral. A.W.Pugin. (1834) Fotografía 57. Stephen Ayllon (1865) Fuente: Cadbury Research Library



Ilustración 76.- Plazuela de la Aduana, Zaragoza. Matthew Digby Wyatt. (1869) An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country, grabado 27



Ilustración 77.- Ayuntamiento de Barcelona. Matthew Digby Wyatt. (1869) An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country, grabado 93.

de metales y su aplicación a las bellas artes tienen un mayor protagonismo en él que en las obras de Pugin o Jones. En el caso que nos ocupa, podemos ver algunos ejemplos en los autotipos 65, 94 y 95, donde el arquitecto perfila bocetos de diversos llamadores de residencias privadas, forjados en hierro y con formas que van desde botas a criaturas zoomórficas. A ellos dedicó mayor número de conferencias e informes, y se mencionan, en mayor o menor medida, en todas sus publicaciones⁴⁷⁴. Dentro de éstas, quizás la que mayor relevancia alcanzó fue *Metal-work and its Artistic Design* (1852), donde a través de una serie de grabados⁴⁷⁵ realizados por diferentes artistas y litógrafos, bajo la supervisión de Digby Wyatt, detalla, en texto e imagen, los diferentes estilos y técnicas para la realización de llamadores, cerrojos, bisagras y otros detalles ubicados en puertas y ventanas.

Existen una serie de influencias, que si bien no pueden considerarse menores, son mucho más sutiles que las hasta ahora presentadas. En obra de Digby Wyatt, especialmente en los grabados que presentan vistas generales o transversales, se puede percibir un enfoque muy próximo a la fotografía que recuerda particularmente a las obras de Charles Clifford⁴⁷⁶, el conocido fotógrafo, y Edward King Tenison. Este último viajó por España junto a su mujer Lady Louisa Tenison (autora de *Castille and Andalusia*) y el dibujante Egron Lundgren entre los años 1850 y 1852. Durante esta experiencia por tierras andaluzas realizaría una serie de fotografías (como tantos aficionados, Tenison tenían un pequeño equipo de fotografía calotípica) que a su llegada a Reino Unido serían recopiladas bajo el título *Recuerdos de España*⁴⁷⁷. Clifford, por su parte, desarrollaría su carrera en España, llevó a cabo varias ediciones de su trabajo, con un gran éxito e impacto tanto en el público como en otros fotógrafos profesionales⁴⁷⁸.

⁴⁷⁴ WYATT, M.D. Observations On Metallic Art. In "The Art Treasures Of The United Kingdom," Edited By J.B. Waring, Esq. Director of the Museum of Ornamental Art at the Manchester Exhibition of 1857. [s.l.] 1857. WYATT, M.D. *Metal-work and its Artistic Design*. London: Day & Son, 1852. WYATT, M.D. *Fine Art: Its History, Theory and Practice*. *Journal of Design* 4 (1850-51); Slade Lectures. London: Cambridge University Press, 1870.

⁴⁷⁵ WYAT, M.D. Ibid. (1852) Grabados, V, VI, VII, X, XV, XIX, XXI, XXIII y XLIII.

⁴⁷⁶ KURTZ, G. Charles Clifford and the Alhambra. A review of the photographer's life and the photographs he took at the Alhambra (ca.1853-1862) p. 28-51. En *Images in time: A century of Photography at the Alhambra 1840-1940*. Madrid: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2003.

⁴⁷⁷ *Recuerdos de España* (Bibliothèque Nationale de France. Cabinet des estampes et de la Photographie (Vf.268)

⁴⁷⁸ CLIFFORD, C. *Álbum de Andalucía y Murcia, Viaje de S.M. la reina Isabel II de Borbón y la Familia Real en 1862*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2013. p.34. Sobre la obra de Clifford consultar: FONTANELLA, L et al., *Charles Clifford: fotógrafo de la España de Isabel II*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y

La influencia de estos dos autores sobre Wyatt es especialmente patente en la manera en la que el arquitecto ejecuta algunos de sus bocetos, cambiando la tradicional perspectiva albertiana por un encuadre cuasi-fotográfico. Se trata de un curioso ejemplo de retroalimentación entre las artes, los primeros fotógrafos heredaron de la pintura las formas compositivas, que fueron desarrollando al mismo tiempo que evolucionaba técnicamente la propia fotografía. Cuando el arte de la luz tomó su propio camino, se popularizó y extendió su uso, los autores, tal es el caso de Wyatt, recurrieron a la fotografía para dotar a sus imágenes de una densidad estética de mayor impacto. Un buen ejemplo de esta retroalimentación lo encontramos en el boceto 45 de Wyatt, el Patio del Hospital de la Santa Cruz de Toledo (Ilustración.-78), cuya composición en un enmarañado bosque de columnas nos recuerda a las tomas realizadas por Clifford (Ilustración.-79 y 80) en 1857 en el interior del Alcázar de Toledo, y a otra placa, realizada por Luis León Masson, fotógrafo español con estudio en la sevillana Calle Sierpes, (Ilustración.-81) también en el interior del alcázar toledano, datada en 1856.

Aunque Wyatt es incapaz de reproducir en sus bocetos el complicado juego de sombras que proyecta Clifford en su trabajo, tendemos a pensar que esta imagen, estaba, de alguna manera, presente en la ejecución del boceto del Hospital de la Santa Cruz, quizás con una inconsciente intención de presentar sus imágenes con tanta fidelidad como lo haría una imagen fotográfica. Durante los primeros pasos de la fotografía como arte, uno de los bastiones que se levantaban en torno a ella era la fidelidad con la que se plasmaba lo observado, como si el fotógrafo fuera un pintor de la realidad, sin más intervención personal que la de activar el mecanismo. Es evidente, como pronto lo fue para estos pioneros, que el fotógrafo también era un manipulador parcial de la realidad, pues escogía qué partes mostrar, cómo mostrarlas o lo que a veces es más importante en una imagen fotográfica, qué ocultar, dejándolo fuera del encuadre.

No podemos olvidar que la fotografía democratizó el conocimiento gráfico de lo desconocido, o al menos la ilusión de que un monumento o paisaje era familiar para aquel que lo contemplaba, proponiéndole así un viaje imaginario. Wyatt debió ser muy consciente de los beneficios que la fotografía

Bienes Culturales , 1996. Y FONTANELLA, L. Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II, Madrid: El Viso, 1999.

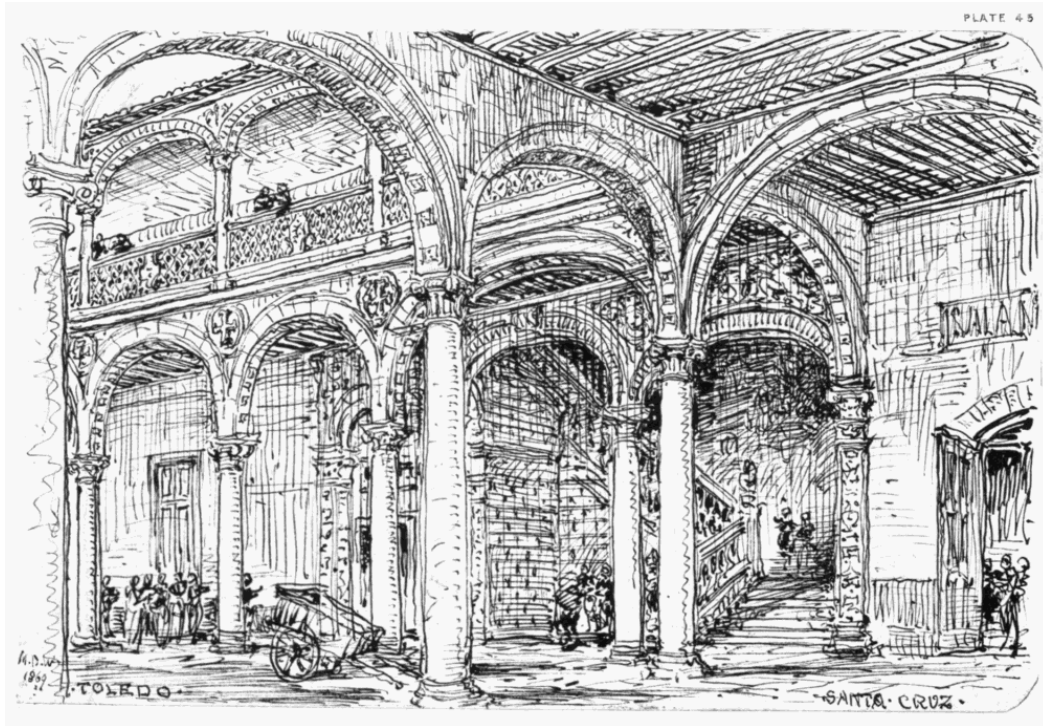


Ilustración 78.- Hospital de la Santa Cruz, Toledo. Matthew Digby Wyatt. (1869) An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country, grabado 45.

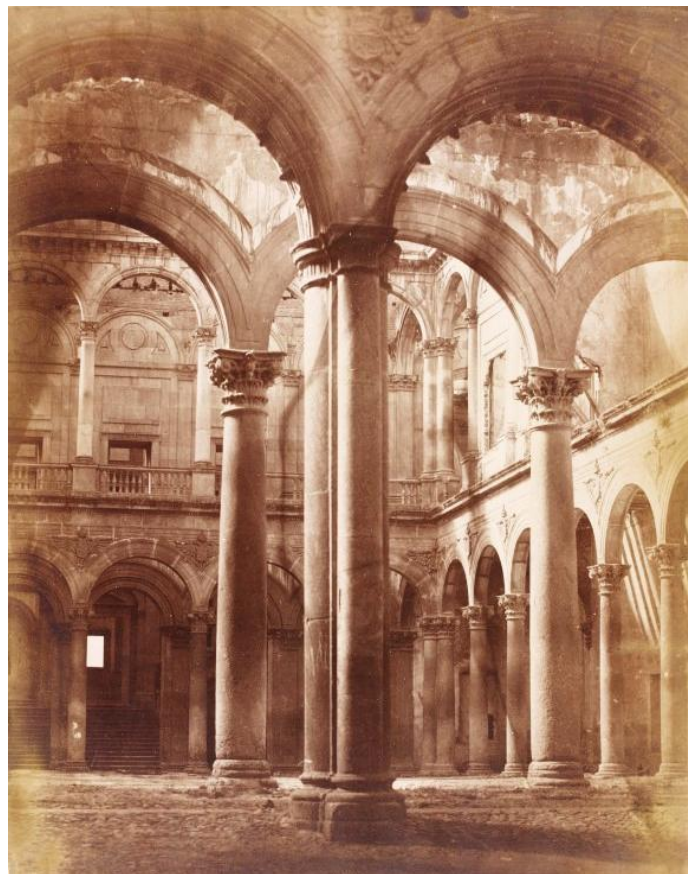


Ilustración 79.- Alcázar de Toledo. Charles Clifford. 1857. Victorian and Albert Museum Archive.



Ilustración 80.- Alcázar de Toledo. Charles Clifford. 1857. Boston Public Library.



Ilustración 81.- Alcázar de Toledo. 1856. Luis Léon Masson. Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra.

generaba, y siendo un hombre que mostraba ferviente fe en las nuevas tecnologías y en la difusión de diseños, no podemos sino pensar que recurrió asiduamente a ella como fuente de conocimiento o difusión.

5.1.3. Recepción y crítica a *An architect's notebook in Spain*.

An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country fue una de las obras más citadas en los obituarios que se publicaron tras la muerte de Wyatt, sin embargo, ha sido difícil localizar recensiones o notas de prensa⁴⁷⁹ referentes a esta obra. El único ejemplar que se ha localizado, y que a continuación se reproduce íntegramente, se publicó en *The Atheneum*, el 30 Noviembre 1872, de autor anónimo:

“Sir Digby Wyatt se propone hacer por la arquitectura doméstica de España lo que Mr. Street ha hecho por las iglesias cristianas y otra eclesiásticas de ese país y Mr. Owen Jones y Girault de Prangey han logrado por los edificios de los moros de la Península. Hay una gran abundancia de materia para tal propósito, y el autor parece haber estudiado el material con laboriosidad y atención. Los bocetos que hizo durante el viaje que se extendía desde León a Granada, de Sevilla a Barcelona, han sido reproducidos a su satisfacción y, sin duda, con fidelidad mediante el proceso de autotipo.

Se dibujan con tacto, con pulcritud y destreza; y en algunos aspectos se asemejan en gran medida a la producción del fallecido Mr. Petit, aunque muestran poco de la amplitud, toque masculino y el vigor que se evidencian en el trabajo que éste último realiza al poner en relevancia y seleccionar los puntos y características más importantes del sujeto. Esto es un inconveniente muy desafortunado en el caso de los objetos de ornamentación, de los que ningún país posee tantos como España. Tampoco son los dibujos de Sir Digby comparables con los hermosos dibujos de Pugin hechos durante su juventud en Francia, Alemania e Italia; bocetos que fueron fotografiados y publicados hace algunos años. La exquisita habilidad y gusto supremo de Pugin no se encuentran en el libro que nos ocupa. En algún caso hay algún dibujo -ver XXVI placa "El púlpito de hierro en Ávila" - que nos recuerdan a Prout. En todo caso, sino son elaborados- el artista no parece estar destinado a ello-, son por lo menos limpios, claros

⁴⁷⁹ Además de en *The Atheneum*, se realizó una búsqueda en los volúmenes de los años 1872 y 1873 de *Edinburgh Review*, *The Builder*, *The Quaterley Review* e *Illustrated London*.

y hasta elegantes- ver XXXIII "ventana del Arzobispado de Alcalá de Heñares [sic]". Carecen de fuerza y espíritu, pero en su lugar poseen delicadeza; tienen las suficientes cualidades artísticas como para que demos la bienvenida a este hermoso volumen."⁴⁸⁰

Se trata de una pieza característica de la prensa victoriana, donde las revisiones bibliográficas se hacían siguiendo un examen minucioso y metódico, analizando la composición de la obra y estableciendo comparaciones con otras de naturaleza semejante, tal como muestran los abundantes símiles que se establecen entre Digby Wyatt y algunos de sus contemporáneos. Aunque, a nuestros ojos, pueda parecer una crítica mordaz, este tipo de aproximaciones bibliográficas eran la pauta habitual en publicaciones desde mediados de siglo, tanto aquellas que tenían un contenido general, tal es el caso de *The Atheneum*, como las que estaban enfocadas a una temática específica, *The Builder*.

Ya en las primeras líneas, el nombre de Wyatt aparece asociado a Owen Jones, George Street y Girault de Prangey; todos ellos figuras relevantes en sus respectivos campos. George Street (1824-1881) fue uno de los principales arquitectos en desarrollar el neogótico y miembro activo de la *Ecclesiological Society*. Su obra *Some Account of Gothic Architecture in Spain* (1865) se convirtió en de los primeros volúmenes británicos en realizar un estudio exhaustivo sobre los monumentos góticos de nuestro país. Su repercusión fue tal, que quedó inmediatamente asociado al conocimiento del arte hispano,

⁴⁸⁰ En el original: "Sir Digby Wyatt proposes to do for the domestic architecture of Spain what Mr Street has done for the Christian churches and other ecclesiastical of that country and Mr Owen Jones and Girault de Prangey have achieved for the buildings of the Moors in the Peninsula. There is an abundance of matter for such a purpose as this, and the author appears to have studied his material with industry and care. The sketches he made during travels which extended from Leon to Granada, from Seville to Barcelona, have been reproduced to his satisfaction, and with evidently fidelity by the autotype process. They are drawn with tact, neatness and dexterity; and in some respects they greatly resemble the production of the late Mr Petit, but they show little of the breadth, masculine touch, and vigour which the later evidence in selecting and emphasizing the salient and characteristic points of the subject. These shortcomings are unfortunate in the case of the highly ornate objects of which no country possesses so many as Spain. Nor are Sir Digby's drawings comparable with the beautiful sketches of the younger Pugin made in France, Germany and Italy—sketches like this were photographed and published a few years since. The exquisite skill and supreme taste of Pugin are not to be found in the book now before us. In some instances there are drawings—see plate XXVI "The iron pulpit at Avila"—that remind us of Prout. In other instances they are, if not elaborated—the artist seems not to be aimed at being elaborated—at least clean, clear and even elegant—see XXXIII "window of the Arzobispado at Alcalá de Heñares (sic)". They lack strength and spirit rather than delicacy, and have artistic qualities amply sufficient to make this handsome volume welcome." *The Atheneum*, 30 Noviembre 1872. p.703-704.

llegando a ser citado habitualmente en cualquier artículo que ahondara en este tema. El propio Wyatt lo cita en su obra, tanto en el prefacio como en indicaciones posteriores, aludiendo a la obligatoriedad de su consulta. Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804-1892), dibujante, relevante fotógrafo y viajero, es el autor de *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores: en Espagne, en Sicile, et en Barbarie* (1841), *Monuments Arabes et Moresques de Cordoue, Seville et Grenade*. (1831-1833), *Monuments Arabes d'Egypte de Syrie et d'Asie Mineure*, (1842-1845). Recorrió Andalucía en 1836, posiblemente acompañado por Ferdinand Thierry y Friedrich Maler, realizando diversos dibujos, acuarelas y litografías, basadas en sus propios daguerrotipos, que formaron parte de algunas de las ediciones de estos volúmenes. El propio Digby Wyatt lo menciona⁴⁸¹ en *An architect's notebook...*, como, al igual que lo hace con Street, referencia principal para el estudio de la arquitectura hispanomusulmana.

En cuanto al análisis visual que el autor hace de la obra, surgen en torno a sus bocetos los nombres de Pugin, un desconocido Mr Petit, y Samuel Prout (1783-1852). Las habilidades como dibujante de Wyatt, aunque son discretas y no pueden ser comparadas con las de Pugin o Prout, no son tan escasas como se plantea en el artículo, quizás porque el propio Wyatt no hacía demasiado por depurar su técnica en estos apuntes, a juzgar por sus propias palabras: “*Supongo que lo hago tan bien como cualquier hombre en Inglaterra; pero un hombre no puede dibujar si tiene trabajo que hacer*”⁴⁸². Entre los autotipos citados, Ilustraciones.-82 y 83, se encuentran el púlpito de hierro de la catedral de Ávila y una ventana del Arzobispado de Alcalá de Henares. Ambos elementos se enmarcan en la categoría de artes decorativas, bajo la técnica de forja de hierro, una de las áreas de mayor interés para Wyatt. Al igual que en las Ilustraciones.-76 y 77, el detalle y la elegancia en este tipo de bocetos son apreciables, quizás debido a que el propio Digby Wyatt disfrutaba con su recreación.

⁴⁸¹ WYATT, M.D. Opus cit (1872) .p. XI, 147, 155 y 166.

⁴⁸² The American Architect and Building News, 2 Junio 1877, 2, 75, p.169.

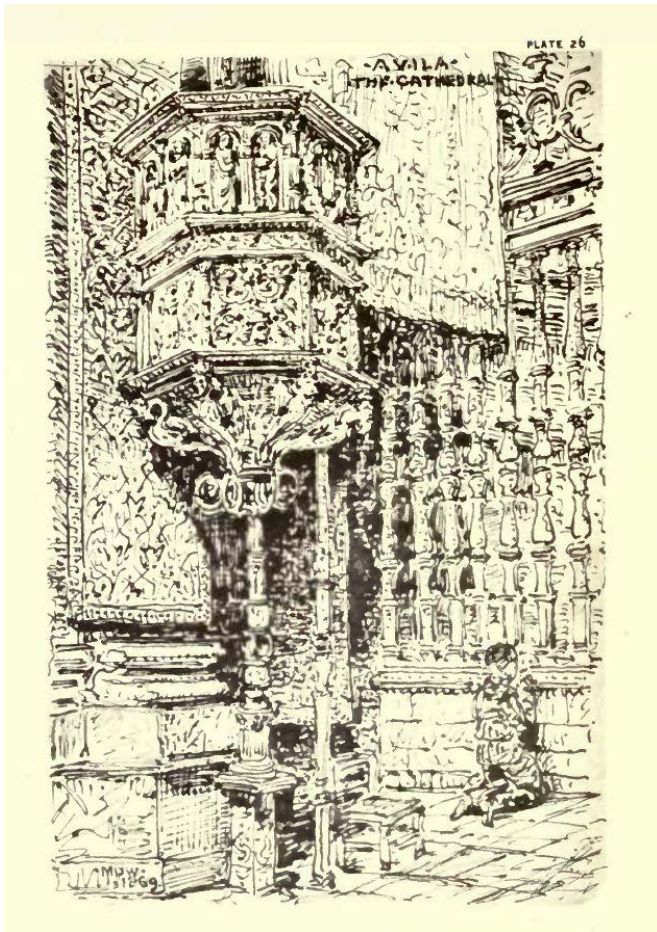


Ilustración 82.- Catedral, Ávila. Matthew Digby Wyatt. (1869) An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country, grabado 26.

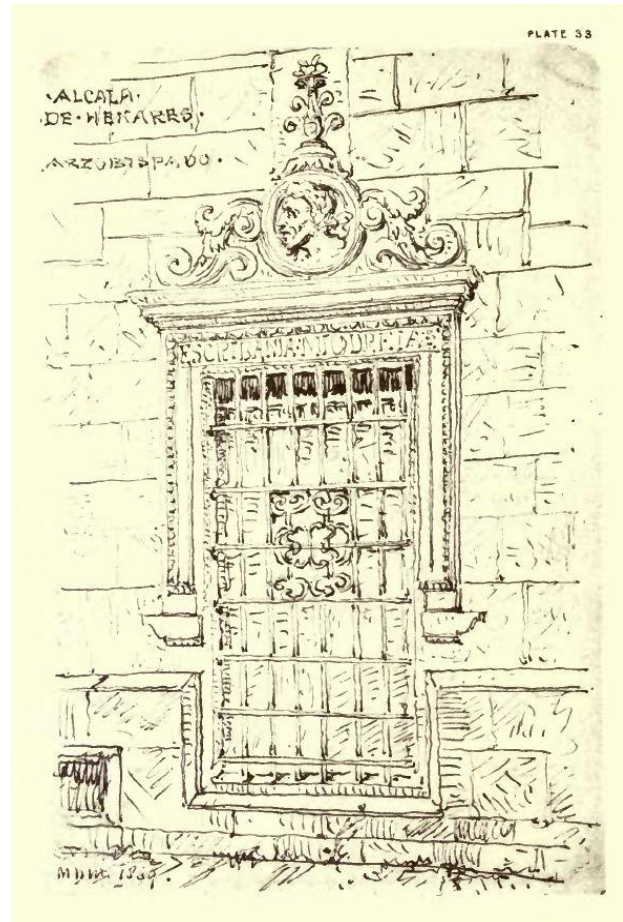


Ilustración 83.- Ventana del Arzobispado, Alcalá de Henares. Matthew Digby Wyatt. (1869) An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country, grabado 36.

5.2. El regreso y la re-interpretación.

Matthew Digby Wyatt vivió en la edad victoriana, formándose como individuo y desarrollando su carrera bajo los auspicios culturales de su tiempo. Participó de estos códigos y valores, llevándolos consigo a través de sus escritos y obras. Entre todos los conceptos que se conforman en la era victoriana, la noción de Oriente es, sin duda, uno de los pilares que sustentan muchas de sus creaciones. Sin embargo ¿qué definía Oriente para un británico decimonónico y de dónde surge dicho concepto?

La idea de Oriente, aunque fundamentalmente eclosiona en el siglo XIX, hunde sus raíces en un proceso de continuidad cultural que se inicia en el siglo XVIII⁴⁸³. Junto a éste proceso, y como parte de la cultura artística y docente, gran cantidad de occidentales viajaron e imaginaron Oriente, construyéndolo como una gran criatura prefabricada. Cada romántico tenía una proyección individual de Oriente, cada mirada revelaba un cosmos diferente. De acuerdo con Dennis Porter⁴⁸⁴, el discurso narrativo de los libros de viaje a lo largo de los siglos XVIII y XIX simultanea por parte del escritor, la identificación y el deseo de fantasear con aquello que en sus países de origen se les deniega, por lo que, podemos deducir, el viaje y su consecuencia literaria producen un doble resultado: la creación del imaginario del que se compone la Otredad y la alienación que sufre el propio viajero al negársele estos deseos primigenios. Potter ve en el viaje una forma de “*experimentación más allá de los límites establecidos*” un concepto, a nuestro juicio, extremadamente sugerente, y que, con posterioridad retomaremos en el contexto del diseño orientalista.

Las diversas interpretaciones⁴⁸⁵ que de esta área se han realizado, y cuyo análisis se hace desde temáticas tan, en apariencia, dispares como los

⁴⁸³ MARSHALL, P.J. “No fatal impact: The elusive history of imperial Britain”. En Times Literary Supplement 12 Marzo 1993. p-8-10.

⁴⁸⁴ PORTER, D. Orientalism and its problems. En BARKER, F. et al. The Policyics of Theory. Colchester: 1983.p.179-93. p.22 y ss.

⁴⁸⁵ Existe un amplio repertorio bibliográfico sobre la interpretación del viaje como parte del fenómeno imperialista. Nos parecen especialmente interesantes los trabajos de MELMAN, B.. Women’s Orient. London: MacMillan, 1992. desde el punto de vista de un estudio de género, LOWE, L. Critical terrains:

estudios de género, los paralelismos entre dos naciones en el fenómeno colonial o el reflejo del imperialismo en la literatura, son muestra de cómo esta narrativa teórica es mutua y cómplice. Una de las principales obras teóricas que renovaron el interés por el fenómeno es la realizada por Edward Said en su *Orientalism* (1977). Las tesis de Said, aunque no pueden ser ignoradas dada la repercusión académica que tuvieron, no centran nuestra consideración a cerca del orientalismo. En ellas, tanto Said como posteriormente otros autores⁴⁸⁶, han querido ver en este estilo, un reflejo del racismo, el imperialismo, la tiranía o la servidumbre. Un canto a la pereza, la crueldad y lujuria de los pueblos orientales vistos desde la otredad. Este estilo, apuntan, no es sino la construcción simbólica del Este con la intencionalidad de dominar y gobernar (física o moralmente) sobre Oriente. Sin embargo, a nuestro juicio y como explicaremos más adelante, la carga simbólica de lo oriental no recae en la significancia de lo representado sino en el significado del que lo representa.

En la obra de Nigel Leask, *British Romantic Writers*⁴⁸⁷, el autor analiza como el nacimiento de la fascinación y satisfacción de los románticos con el Oriente tiene su origen tanto en el sentido europeo de superioridad frente a la otredad⁴⁸⁸ como el reconocimiento de la infravaloración de los aspectos culturales de Oriente. No podemos sino manifestar nuestro acuerdo con el autor, al determinar que ambos pilares no son departamentos estancos, herméticamente cerrados, sino que se influyen mutuamente, estableciéndose un diálogo interno, a veces contrapuesto, otras veces con la preeminencia de una de estas premisas sobre la otra, para finalmente ser plasmado en la manifestación romántica. Sin embargo, debemos considerar que, pese a lo acertado de la teoría de Leaks, los románticos tienden a manifestar sus visiones de Oriente de una forma extremadamente individual, se encuentran bajo unas directrices generales relativamente vagas que impiden hallar un foco común. El Este es concebido como el lugar depositario de deseos hedonistas, fuente de abandono personal, al mismo tiempo que suscita y

French and British Orientalism. Ithaca: Corwell University Press, 1991 o PEMBLE, J. The Mediterranean Passion. Oxford: Clarendon Press, 1987.

⁴⁸⁶ John Mackenzie realizó un detallado análisis de la escuela creada por Said en torno a Orientalism. MACKENZIE, J.M. Orientalism; history, theory and the arts. Manchester: Manchester University Press, 1995. p 44 y siguientes.

⁴⁸⁷ LEASK, N. British Romantics writers. Cambridge: Cambridge University press, 1992.

⁴⁸⁸ Especialmente interesante encontramos el pasaje acerca de cómo la identidad escocesa se forja en un fenómeno muy parecido, en oposición al Imperio. LEASK, N. Ibid (1992) p.87 y ss.

excita cualquier actividad intelectual o artística. Esta dualidad, de atracción y rechazo, de indolencia y excitación erudita, conduce a la fabricación de una serie de estereotipos profundamente entretejidos, donde el *yo* y el *otro* quedan subyugados mutuamente.

No es nuestra intención analizar la simbología o significación que estas representaciones de Oriente han podido suponer, si son represivas o no, si los arquetipos creados, siempre selectivos, siguen vigentes, o si bajo los calificativos de lujuria, pereza o tiranía, los ojos que miraron hacia el Oeste tenían algún tipo de agenda oculta, contemplando una realidad deformada ajena al paso del tiempo, al progreso que imperaba en la sociedad victoriana; una mirada teñida de la nostalgia de lo que nunca existió. La relación del arte andalusí y el Imperio no puede verse como una imposición colonizadora, ni en el sentido político ni religioso; nacida esta relación de unas primigenias, y compartidas, coordinadas vitales, este estilo es aceptado sin polémica dada su capacidad de adecuarse a la cambiante atmósfera intelectual del siglo XIX, moldeándose para responder al proceso de acción-reacción entre el autor y el público.

Por tanto, bajo nuestro punto de vista, el orientalismo debe verse como un lugar de encuentro y fusión de dos grandes esferas, una herramienta culturizadora que se enmarca, dentro de la esfera occidental, no en la manifestación de lo establecido, sino en la periferia de esta, en una legítima fuente de resistencia a la realidad imperante. Por supuesto, esta sensación de proximidad no evita que los observadores fueran neutrales respecto a lo que veían. Jamás lo han sido, pues el observar implica siempre manifestar una opinión de lo observado, y no existe tal cosa como un ojo imparcial. Todos ellos participan del contexto histórico al que inicio aludíamos, las filias y las fobias, los prejuicios adquiridos, el ritmo que marca la sociedad donde uno se desarrolla como individuo. Estas fuerzas sociales, políticas y económicas conducían a los autores hacia una u otra posición, dejándose influir, como cualquier otra generación, por los preceptos que el propio tiempo marca. Así pues, a nuestro juicio, el orientalismo no pretende generar necesariamente una manifestación sobre la otredad, exótica y misteriosa, sino que, en ocasiones, es el reflejo de la propia existencia urbana occidental.

El vasto fenómeno que supone el orientalismo hace necesario un conocimiento profundo y extenso de todos los vehículos de expresión que ha tenido: pintura, arquitectura, literatura, escultura, música... Siendo imposible contener esta manifestación cultural, no solamente en un medio expresivo, sino en un momento en el tiempo, pues desde su nacimiento ha ido variando en intensidad y formulación. Motivo por el cual la simplificación de este fenómeno que presentan teóricos como Said, nos parece no sólo incorrecta sino metodológicamente obsoleta. El área de influencia de este género no es fácil de determinar, como una planta exótica, surgieron seguidores en casi todos los países europeos así como en Estados Unidos, Australia, e incluso, irónicamente, en zonas del Próximo Oriente. No podemos, tampoco hablar de escuela, pues, si ignoramos la temática, los estilos, ideologías, técnicas y modos de enfrentarse a estas obras varía dependiendo de los países, es más, incluso podríamos hablar de fases dentro del propio Orientalismo, ya que, al abarcar algo más de un siglo, sufre las variaciones propias del tiempo.

El Orientalismo, como género, respondió a las demandas y condiciones de un mercado y una realidad social. En él, o mejor dicho, en su mecenazgo y mercado, podemos ver reflejado ese cambio social por el que, la aristocracia ya no era el destino preeminente de este tipo de encargos (aunque hubiera miembros que así lo hicieran) sino la burguesía, especialmente la burguesía británica, hasta tal punto que muchos autores franceses se establecieron en Londres al ver una oportunidad comercial en este nicho de mercado. Al otro lado del Atlántico, en los Estados Unidos, las grandes fortunas surgidas del comercio, de alguna manera burgueses a gran escala, se interesaron también por este tipo de género. De manera ocasional, el agente o, de manera más directa, el destinatario final de la obra, podía influir (como siempre ha ocurrido) en las estribaciones finales de la misma o en la tendencia a ejecutar la misma de determinada manera.

5.2.1 Jardines encantados y pequeñas alhambras

Este apartado nos gustaría proponer un viaje, ya que de viajes se trata esta investigación, por el Reino Unido del siglo XIX. Presentaremos a continuación una serie de estructuras y edificios, que construidos desde

finales del siglo XVIII y a lo largo del cambiante siglo XIX, fueron el paisaje real y sentimental en el que se movieron nuestros protagonistas: tanto los viajeros, como Wyatt ó como el cliente que dispuso el diseño de nuestro caso de estudio. Pasear por Londres, o por cualquier mansión de la Inglaterra victoriana, era estar expuesto a una serie de estímulos visuales, mágicas descripciones y exuberantes fondos que conjuran los perfiles de una percepción de lo imaginario y de lo urbano.

La arquitectura orientalista no constituye, ni parcial y totalmente, un movimiento en sí misma, siendo producto más bien de la exploración estilística de una serie de arquitectos que jugaron con las posibilidades estéticas de diferentes culturas. Esta naturaleza experimental, junto al amplio y acalorado debate que surgió en torno al orientalismo (un hecho que, al parecer es connatural a él, independientemente del siglo o el contexto) impidió la formalización del estilo como una escuela arquitectónica propia. Sin embargo, en esa pugna a la que el propio Wyatt y sus contemporáneos denominaron “*battle of styles*” entre lo clásico y lo gótico, la arquitectura orientalista encontró su hueco, destacando como veremos a continuación, en lo que podríamos llamar “*arquitectura de recreo*”. Las artes decorativas, por su parte, sintieron una amplia influencia de los motivos orientales en un amplísimo espectro de formas, materiales y técnicas. Tanto en la arquitectura, como en el diseño, el empleo de lo oriental ha sido acogido de dos maneras opuestas. Mientras que los arquitectos realizaban leves coqueteos con la temática, desarrollando sus carreras en otros estilos, tal es el caso de nuestro protagonista, los diseñadores abrazaron apasionadamente esta estética consagrándose a ella. Como veremos más adelante, los primeros diseñarían de forma más o menos arquitectónica interiores domésticos, expresando así no solamente una curiosidad o inclinación personal, sino una manifestación de la actitud, los modos y maneras de una sociedad.

En este debate académico, de interacciones culturales sobre las influencias orientales, la Alhambra se convertía en el escenario ideal para la búsqueda de inspiración, para plantear la seducción oriental ó estudiar las formas islámicas. Una de los primeros diseños que se realizan basados en ella salió de las manos de William Chambers (1723-1796), quien a encargo del Príncipe de Gales, en 1758, ideó el pabellón de la Alhambra en los Kew Gardens. Destinado a ser contemplado junto a una pagoda China y una

mezquita Turca, el pabellón de Chambers no fue creado bajo ningún precepto de corrección histórica o arqueológica. Su composición, de vibrantes colores y columnas dobles, poco tiene que ver con el palacio nazarí, quizás debido en parte al desconocimiento que se tenía del edificio real.⁴⁸⁹ Aún así, la intención del arquitecto no era realizar una copia exacta del palacio nazarí, sino el crear una estructura de inspiración exótica que sirviera como marco para placenteras actividades al aire libre.

Las primeras construcciones orientalistas en Gran Bretaña estaban relacionadas, como hemos visto en el trabajo de William Chambers, con jardines y exteriores, limitándose fundamentalmente a templetos y kioscos. Estas estructuras, normalmente asociadas a la línea arabesca, se ven rodeadas de un parapeto botánico, con mayor o menor cohesión con el país escogido, que suponía un alejamiento del tradicional jardín barroco o clasicista, de formas predecibles, ordenadas y racionales⁴⁹⁰. Esta asociación de lo oriental con las zonas ajardinadas llegaría su momento de mayor paroxismo con la recreación en los jardines Vauxhall o los Cremorne Gardens. En los primeros, la creación de kioscos turcos y persas, la exhibición de exóticos ejemplares de animales y plantas, los fuegos artificiales, el despliegue de pinturas con escenas indias o arcadas y pagodas chinescas no hacían sino asentar la inmediata relación de lo exótico con las actividades lúdicas en el exterior. Aunque es tentadora la idea de una inmediata asociación entre lo oriental, lo lúdico y lo exterior, en estas tempranas fechas ya encontramos algunos interiores donde cohabitan diversos estilos orientales, como el diseño híbrido entre hindú y egipcio, en el caso de la obra de 1790 de Thomas Hope (1757-1820), o la sala de billar egipcia, 1793, creada por James Playfair (1755-1794) para Cairness House.

Ciertamente, los edificios con un carácter más oficial, relacionados con el gobierno, los negocios, los grandes bancos u otro tipo de empresas, jamás se construyeron bajo formas orientales, sin embargo, sí admitieron en su interior decoración orientalista, a través de alfombras, objetos de cerámica o papel pintado. Parcialmente, esta *testarudez* estilística está relacionada con el

⁴⁸⁹ Chambers tan solo tenía una vaga noción a través de la obra de Heinrich Munz, quien había viajado a España en 1748. En HEIDE, C. "The Alhambra in Britain, Between foreignization and domestication". p. 203. En *Art in Translation*, Vol. 2, nº2, p-201-222.

⁴⁹⁰ MACKENZIE, J. *Opus cit.* (1995) p. 75-77.

feroz ataque que desde influyentes círculos académicos, se hacía de esta tendencia. La variante china estaba asociada con un estilo anárquico en su lenguaje, las formas demasiado rotundas de lo egipcio lo hacían poco propenso a adaptarse a estructuras públicas, mientras que lo islámico⁴⁹¹ encontró hueco en diseños de interior o en construcciones con una función específica, como baños.

Entre todas las estructuras del primer periodo del orientalismo, no cabe duda que el Pabellón de Brighton, levantado por el Príncipe de Gales bajo diseño de los arquitectos John Nash (1752-1835) y William Porden (1755-1822), fue una de las más influyentes. Con una chocante mezcla de un interior entre lo árabe y lo chinesco, repleto de colores brillantes y formas lúbricas, y un exterior de contundentes y fantasiosas formas hindúes, no se encuentra inspirado directamente sobre la Alhambra, pero supone el máximo exponente de la mezcla de estilos integrados dentro de esta corriente, dejando una gran huella en el imaginario británico.

Es indudable que existe una continuidad de la *alhambra británica*, desde su redescubrimiento en el siglo XVIII hasta el movimiento del Arts and Crafts de finales del XIX. Pero esta continuidad no sería nada sin la figura clave de Owen Jones; como vimos anteriormente el reconocimiento de su labor por parte de los viajeros era casi unánime, al igual que lo era para el resto de

⁴⁹¹ Lo oriental y lo alhambresco encontró un hueco en la arquitectura religiosa, si bien, no la hibridación de estilos no fue generalmente aceptada para las construcciones religiosas. El mejor ejemplo de esta tendencia la tenemos en el arquitecto escocés Alexander Thompson (1817-1875). Para entender el desarrollo de su carrera, hay que detenerse primero en la figura de James Ferguson, teórico del arte y uno de los principales integrantes del debate de arquitectónico orientalista. Su discurso, pese a estar teñido de los casi esperables prejuicios victorianos, se basaba en la creencia de que la historia de India o de cualquier otra nación oriental puede verse en su arquitectura, encontrando especialmente valiosas las lecciones que se desprendían de la arquitectura árabe, hindú y hispanomusulmana. Veía en ellas una total integración de los valores de religión, arte y civilización, un concepto que suponía el máximo ideal victoriano. El estilo clasicista había arraigado especialmente bien en tierras escocesas, debido en parte a que se adaptaba perfectamente a sus necesidades, especialmente a las religiosas. La iglesia Presbiteriana, que carece de liturgia y cuya esencia se encuentra en el sermón, requería de un espacio, casi auditorio, dentro de su recinto sagrado. No es de extrañar, por tanto que las formas griegas se impusieran en las ciudades escocesas. Continuando con esta línea de pensamiento, el escocés Thompson, quien desarrolló su carrera en Glasgow, logró aunar de forma eficaz las formas clásicas con un estilo ecléctico, tomando elementos asirios, egipcios e hindúes, tanto en forma como en detalle. Dotó a estructuras de carácter formal, como las iglesias, de un lujo oriental, con colores suntuosos y ricos, así se aprecia en la iglesia de St Vicent Street (Glasgow). Thompson, al igual que otros arquitectos que trabajaron este estilo, nunca viajó y tomó sus referencias de los trabajos de Ferguson y de otros grandes teóricos de su tiempo. En esta misma tendencia ecléctica podemos situar a William Burgess (1827-1881) que combinó el estilo andalusí y el japonés con el gótico ó E.W. Godwin (1833-1886) que mezcló la tendencia nipona con el estilo Queen Anne.

la sociedad. En este viaje virtual, tratando de ver aquello que inspiró a Wyatt y a su patrón, debemos recurrir, inevitablemente a Jones, especialmente a sus primeras obras, intentos tempranos de un estilo aún por madurar que sólo podemos imaginar, como en el caso de los bocetos, hoy perdidos, del Army and Navy Club, 1847, o una casa construida para Alderman Moon, mostrada en 1849, cuya crítica en *Builder* fue calificada como “*inteligente pero...inapropiada*”⁴⁹²

A partir de la segunda mitad de siglo, Jones desarrolla un diseño más maduro, de todas sus obras, es sin duda, su trabajo para la Great Exhibition de 1851⁴⁹³, la que más atención acaparó (Ilustración.- 84 y 85). Ésta fue la primera exposición de las múltiples que se celebraron en el periodo victoriano, paradigma de la tecnología y auténtica demostración del poderío del Imperio, tuvo lugar entre mayo y octubre de aquel año. Joseph Paxton, paisajista e ilustrador responsable del diseño de Chatsworth, levantó en Hyde Park una estructura de hierro y vidrio, que habría de convertirse en uno de los símbolos

⁴⁹² SWEETMAN, J. Op.cit (1991) p.127.

⁴⁹³ Sobre el Crystal Palace y la Great Exhibition, así como el posterior traslado a Sydenham del Alhambra Court véase: DAVIS, J. The Great Exhibition. Stroud: Sutton, 1999. PURBRICK, L (ed.) The Great Exhibition of 1851: new interdisciplinary essays. Manchester: Manchester University Press, 2001 MAY, T. Great exhibitions Oxford : Shire, 2010. ELY, R.S. Crystal palaces : visions of splendour : an anthology. Derby: R.S.Ely, 2004. YOUNG, P. Globalization and the Great Exhibition: the Victorian new worlds order. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. REED, N.J. Crystal Palace and the Norwoods. Stroud: Chalford, 1995. PIGGOTT; J. Palace of the people: the Crystal Palace at Sydenham 1854-1936. London: C.Hurst, 2004. JACOBS, N. Crystal Palace speedway: a history of the Glaziers. [Stroud]: Fonthill, 2012. SCOTT, M.C. Crystal Palace, Penge and Anerley., 1995. JOHNSON, D.R. Around Crystal Palace & Penge. Stroud: Sutton, 2004. McKEAN, J. Crystal palace : Joseph Paxton and Charles Fox. London: Phaidon, 1994. BUZARD, J. ; CHILDERS, J.W. ; GILLOLLY, E. Victorian prism: refractions of the Crystal Place. London: University of Virginia Press, 2007. ALTICK, R. The Shows of London. Cambridge: Belknap Press, 1978. AUERBACH, J. The Great Exhibition of 1851: a nation on display. New Haven: Yale UP, 1999. DRIVER, F. GILBERT, D. (eds.) Imperial Cities, Landscape, Display and Identity. Manchester: Manchester UP, 1999. ELLIOTT; B. Victorian Gardens. Portland: Timber Press, 1986. Guide to the Palace and the Park by Authority of the Directors. London: Crystal Palace P; Charles Dickens and Evans, 1878. HOBHOUSE,H. The Crystal Palace and the Great Exhibition: Art, Science and Productive Industry: a history of the Royal Commission for the Exhibition of 1851. London: Athlone, 2002. HOFFENBERG, P. An Empire on Display: English, Indian, and Australian Exhibitions from the Crystal Palace to the Great War. Berkeley: Uof California P, 2001. JAMESON, A. A Handbook to the Courts of Modern Sculpture. London: Crystal Palace Library, and Bradbury & Evans, 1854. KAY, A. C. *Villas, Values and the Crystal Palace Company, c. 1852-1911*. En The London Journal 33 (March 2008): 21-39. MUSGRAVE, M.. The Musical Life of the Crystal Palace. Cambridge: Cambridge UP, 1995. PHILLIPS, S. Guide to the Crystal Palace and Park. 2nd. ed. London: Bradbury and Evans, 1854. QURESHI, S. Peoples on Parade: Exhibitions, Empire, and Anthropology in Nineteenth-Century Britain. Chicago: University of Chicago Press, 2011. RUSKIN, J. The Opening of the Crystal Palace: considered in some of its relations to the prospects of art. London: Smith, Elder and Co., 1854. The Sydenham Crystal Palace Expositor. London: J. S. Virtue, [1854]. WYATT, M. D. and J. B. Waring. The Byzantine and Romanesque Court in the Crystal Palace. London: Crystal Palace Library and Bradbury & Evans, 1854. Print.

de la arquitectura británica industrial. En su interior, se dispusieron una serie de áreas diferenciadas donde se mostraban elementos cuya naturaleza era el signo de toda una época: por una parte aquellos elementos técnicos (avances en ingeniería, industria, ciencia, fotografía...) y por otra un conglomerado de artefactos, objetos y piezas que sólo pueden calificarse de románticas, dadas su cualidades exóticas y pintorescas (como ejemplo citaremos la aportación que España hizo a la exposición, un modelo de la plaza de toros de Madrid tallada en madera con el graderío repleto de espectadores ataviados con los diferentes trajes regionales⁴⁹⁴).

Bajo esta estructura de metal y vidrio, Owen Jones (quien era a su vez parte del comité encargado de la supervisión de la estructura) tuvo la oportunidad de condensar todo su estudio alhambresco en un solo lugar: revistió la parte interna de la estructura con una paleta de colores primarios (azul, rojo y amarillo) tal y como habían sido combinados en las tesis que anteriormente citamos (leyes de la 18 a la 30). Así, las teorías sobre el color se presentaron al gran público, ejerciendo la exposición una doble función, que la población se familiarizara con la gama cromática que Jones proponía, y al mismo tiempo que la relacionara de manera instintiva con la Alhambra. Debido al éxito de esta exposición, cuyo carácter efímero la condenaba a desaparecer del céntrico Hyde Park, apenas tres años más tarde se trasladó a Sydenham, en el sureste de Londres. Allí, se levantó de nuevo una estructura muy similar de hierro y vidrio que presentaba algunas variaciones respecto a la original, y que lamentablemente desaparecería en un incendio en 1936. En su interior se dispusieron una serie de secciones ó *courts*, donde se representaban diferentes estilos arquitectónicos. Jones materializó en los diferentes pabellones (griego, egipcio, asirio, románico, renacentista...) lo que más tarde llevaría al papel en *The Grammar of Ornament*. El pabellón en el que se reproducía la Alhambra (Ilustraciones 86 y 87) estaba compuesto por varias secciones de la misma, que conformaban un todo. La parte central correspondía al Patio de los Leones con una reproducción de la fuente, una sala de los Reyes y una Sala de los Abencerrajes⁴⁹⁵; en los laterales dos salas

⁴⁹⁴ MENDEZ RODRIGUEZ, L. Op.cit. 2008. p.101 y ss.

⁴⁹⁵ Todas estas partes corresponden a las áreas que con más frecuencia describían y representaban los viajeros. Véase Figura.-39.

más: *The Cast Room*⁴⁹⁶ donde se exponían los vaciados de escayola sobre los que Jones se había basado para la creación del pabellón, así como algunos dibujos y planos del palacio nazarí. La otra sala conocida como *Divans*⁴⁹⁷, era donde, de acuerdo con las descripciones de la época, se situaban diversos divanes y fuentes, para que los visitantes pudieran descansar dejándose llevar por el ambiente oriental del entorno.

Las paredes del patio y las salas estaban recubiertas de planchas de escayolas policromadas en rojo, azul y dorado con diseños nazaríes, mientras que la parte inferior de los laterales y el pavimento estaban decorados con azulejos y alicatados diseñados por Digby-Wyatt⁴⁹⁸. El techo de la sala de los Abencerrajes estaba realizado con copias de los mocárabes originales, para la sala de los Reyes se emplearon paneles con diseños geométricos, mientras que los techos que rodeaban al Patio de los Leones estaban cubiertos con un fondo azul jalonado de estrellas doradas, inspiradas en las que se encuentran en los Baños. En el *Alhambra Court* el visitante tenía información tanto de la Alhambra como del proceso de construcción de la de Jones, lo cual demuestra cuán importante era la precisión arqueológica para el arquitecto. La fidelidad con la que se reconstruye el monumento nazarí supone un paso adelante en el conocimiento del arte andalusí. El *Crystal Palace* consiguió lo que no había logrado ningún sistema político en la historia de Reino Unido, congrega a todas las clases sociales bajo un mismo techo, siendo así todas ellas

⁴⁹⁶ Algunos viajeros como Samuel Widdrington Cook dejaron constancia de la asiduidad con la que se realizaban vaciados de algunas partes de la Alhambra: *Some of these young artists had employed their leisure in making a model on a reduced scale of some parts of the interior, which is intended for exhibition in London. Nothing can exceed the beauty and fidelity of their work, which I was allowed to examine in the unfinished state. It is made in detached pieces, that the nature of the material allows to be perfectly united, and will afford those who have not the opportunity of seeing the original, a perfect idea of the mode of design of the great artists who constructed this extraordinary building.* En WIDDRINGTON. S.E.C. Spain and the Spaniards, in 1843. London: Thomas & William Boone, 1844. p.340

⁴⁹⁷ *"The Alhambra Court, copied from the ruined Moorish palace of this name at Granada in Spain, must strike every eye by the gorgeousness of the colouring, the elaborateness of the ornamentation, and the quaint grace of the architectural style. The Court of the Lions, 75 feet long, is two-thirds the size of the original. Crossing what is here called the Hall of Justice, we enter the Hall of the Abencerrages, the reputed scene of the massacre of the Spanish family of that name, with its stalactite roof and its lateral divans"* En Black's Guide to London and Its Environs, (8th ed.) 1882. Descripciones similares podemos encontrar en: VV.AA The Leisure Hour: A Family Journal of Instruction and Recreation. 1856, 1957, 1859, 1860, 1861, 1862. London: Paternoster Row. 1862. vol VI. DELAMOTTE, P.H.(ed.) Guide to the Crystal Palace and Park. Londres: P.H. Delamotte, 1854, p.64. Uncle Jonathan, Walks in and Around London, 1895 (3 ed.)

⁴⁹⁸ DIGBY-WYATT, M. On the influence exercised on ceramic manufactures by the late Mr Herbert Minton. En *Journal of the Society of Arts*, 28 de mayo de 1858, p.6.

permeables a las nuevas ideas de diseño. Se pretendía hacer, algo parecido a lo que ocurría, según Jones, en las alamedas y parques de España:

“No hay país en el mundo donde las clases nobles y campesinas se acerquen de forma tan próxima como en España, encontramos que en cada ciudad y casi en cada pueblo hay un paseo o parque, una alameda, o arboleda, donde diariamente, justo antes de la puesta de sol, todas las clases se mezclan libremente, disfrutando juntas de la brisa refrescante [...] Sus iglesias, de nuevo, son sus museos de arte; en sus suelos de mármol, la duquesa y la plebeya rezan juntas”⁴⁹⁹

Las exposiciones universales se convirtieron en una manera de mostrar nuevos elementos de diseño oriental, contenidos en sus respectivas salas, ayudando a la expansión de los mismos. El propio Wyatt debió tener acceso a algunas de las maquetas que Rafael Contreras envió, basadas en detalles y partes del palacio nazarí. Así en la tipografía que acompaña a la lámina 136⁵⁰⁰ de Wyatt comenta acerca de la *“destreza mostrada por este expositor en la producción de algunas bellas maquetas, a pequeña escala, de diversas partes de la Alhambra”*, evidenciando así una posible y muy cercana fuente de inspiración para su trabajo posterior. Pero no solamente en la Exposición de 1851 o en el *Crystal Palace* de Sydenham se optó por la inclusión de diseños islámicos, sino que en las siguientes, tanto fuera como dentro del Reino Unido, los elementos orientales asociados al Islam predominaban sobre las otras estribaciones del orientalismo. Así, en la exposición de 1888 en Glasgow⁵⁰¹, el arquitecto James Sellars (1843-1888), realizó una serie de estructuras cuyas formas fueron una amalgama de estilo bizantino, árabe e indio. La temática oriental continuó en el denominado *Doulton Indian Pavilion*, un bazar dispuesto en forma de patio indio y con el *Saracen Foundry*, una

⁴⁹⁹ En el original: “There is no country in the world where the manners of the peer and peasant so nearly approach as in Spain, and we find there every town and almost every village has its paseo or promenade, its alameda, or elm-grove, where daily, just before sunset, all classes freely mingle together enjoying the refreshing breeze [...] Their churches, again, are their art museums; on their marble pavements the duchess and the grisette kneel side by side.” JONES, O. “An attempt to define the principles which should regulate the employment of colour in the decorative arts. London:[s.n], 1852.p. 57.

⁵⁰⁰ The Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851. Vol. III. Foreign States. London: [sn], 1851. Lámina 136.p.1347.

⁵⁰¹ MACKENZIE, J. Opus cit. (1995) p.86.



Ilustración 84.- Interior del Crystal Palace. 1851.

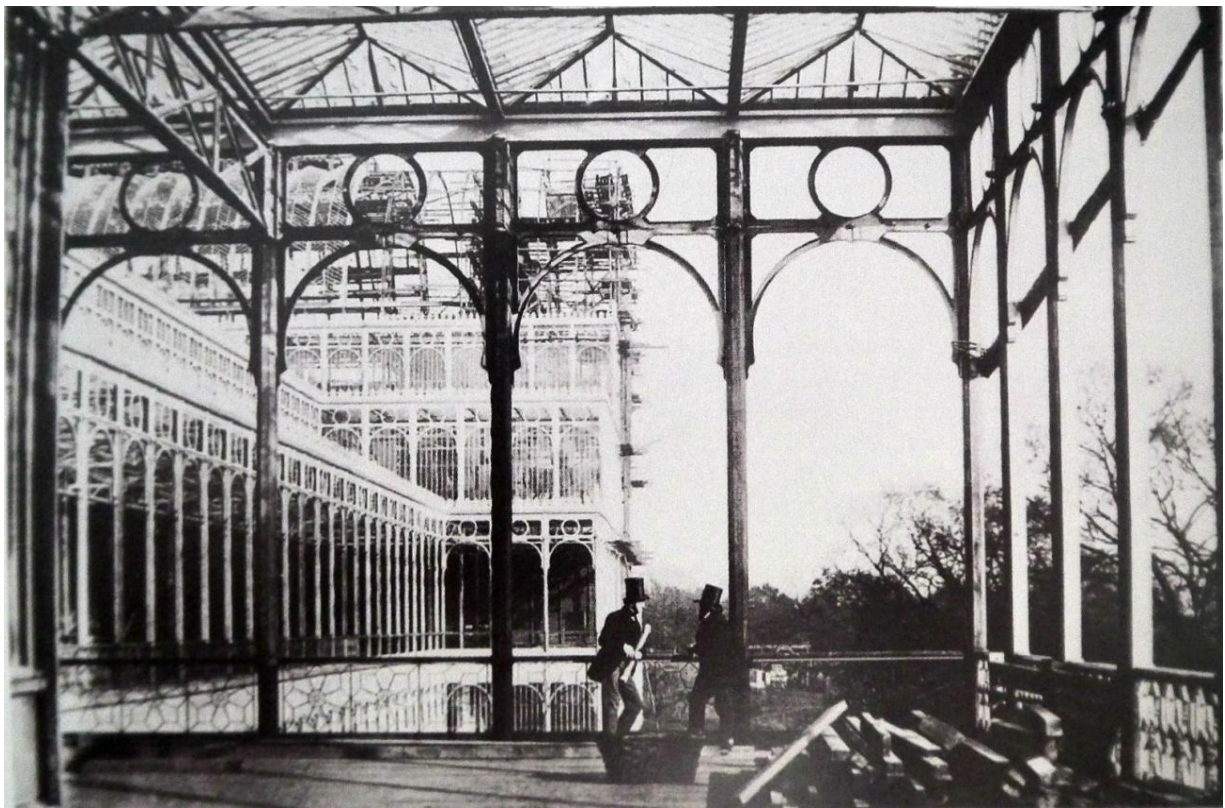


Ilustración 85.- Owen Jones y Matthew Digby Wyatt durante la construcción del Crystal Palace. 1851. Philip Delamotte.

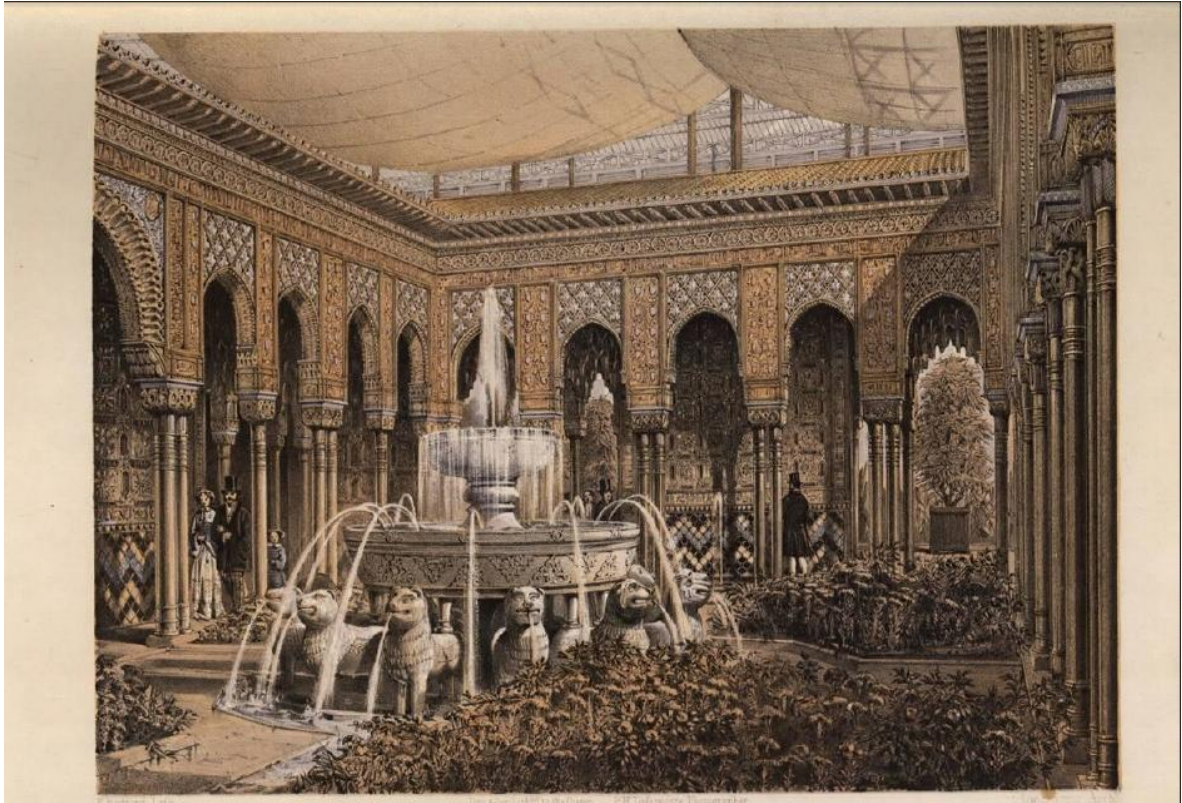


Ilustración 86.- *Alhambra Court.* Owen Jones (c.1854). View of the Crystan Palace and Park. Matthew Digby Wyatt (1854) Plate X.

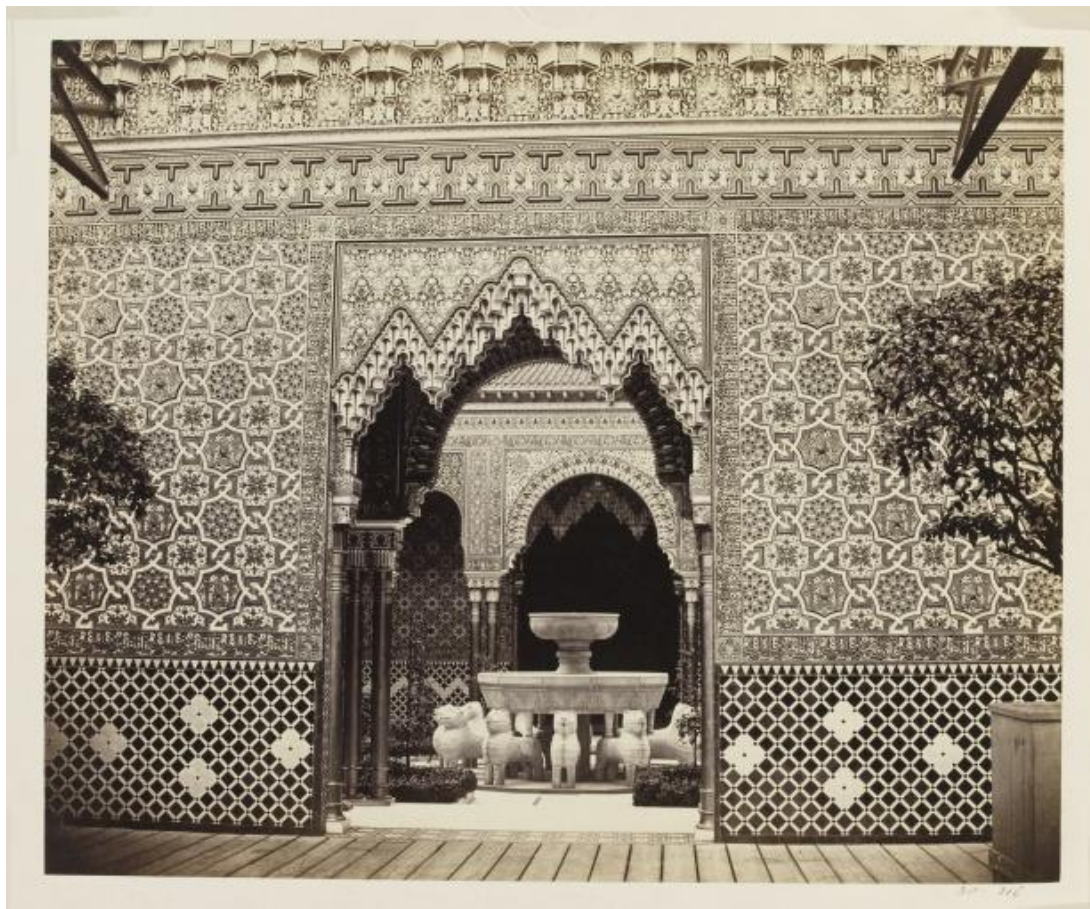


Ilustración 87.- Alhambra court. P.H.Delamotte. (ca. 1854) Victoria and Albert Museum Archive. Prints & Drawings Study Room, level C, case MB2H, shelf DR9, box PHOTO. PDP.

estructura basada en elementos de hierro, con salas de té hindúes y de Ceylan, una sala de recepción *moresca*, un kiosco de tabaco y una *smoking room* repleta de divanes y cojines de factura pseudo-islámico. La Exposición de Glasgow de 1901, presentó un pabellón con vagas reminiscencias orientales, aunque su intención era la de crear un pabellón español.⁵⁰²

Esta dicotomía, no debe ser tomada de manera estricta, pues en los pabellones (Ilustración.-88) de sabor oriental productos como el té, el tabaco, el chocolate, los trabajos en seda o posteriormente la goma, serían expuestos al público, pero también serían punto de encuentro de grandes transacciones comerciales, todo ello envuelto en bellos pabellones orientalistas, repletos de detalles y una atmósfera dramática. Aunque hay quien ha visto en las exposiciones universales una manifestación de la preponderancia de Occidente frente a Oriente, a nuestro juicio, deben ser considerados, como el propio estilo en sí, un punto de encuentro donde la tecnología se yuxtapone a lo exótico, y los avances tecnológicos queda asociados a los detalles alhambrescos.

Este matrimonio entre ingeniería y lo oriental, no es exclusivo de las exposiciones universales, con sus gigantescas estructuras de metal; tiene también su reflejo en la construcción de puentes, estaciones de ferrocarril y muelles. Al centrarnos en los dos últimos vemos como la segunda mitad del siglo XIX la creación de estos nuevos espacios aumenta exponencialmente⁵⁰³, y el empleo de este tipo de arquitectura parecía invariablemente unido a ella. Los muelles de recreo estaban compuestos de kioscos y parapetos de hierro junto al mar, cuyo diseño se basaba en la repetición de motivos arabescos. Encontramos los mejores ejemplos en Brighton West (1866 híbrido entre el estilo *moorish* y el mughal) Blackpool North (1863), St Annes (1885), Eastbourne (1872) o Southsea (1878). En algunos de estos muelles se construyeron teatros, también de inspiración alhambresca, como el Rhyll Pavilion⁵⁰⁴, que incluía además un casino y un salón de baile.

Continuando con la esfera pública, cabe considerar una serie de espacios que se adaptaron especialmente bien a la estética oriental, tales como

⁵⁰² MACKENZIE, J. Ibid (1995) p.113

⁵⁰³ Entre 1850-1940 solo en Londres se construyeron más de 900 teatros, en 1940 existían 5.500 salas de cine en Reino Unido. En MACKENZIE, J. Ibid (1995) p.90.

⁵⁰⁴ MACKENZIE, J. Ibid (1995) p.120

tiendas: como la realizada en 1859 por Jones para Osler's Gallery (Ilustración.- 89), una de las primeras creaciones contemporáneas de luz, color, hierro y cristal, muestra magistral de la racionalización del arte islámico.

Los baños públicos, por su significado y necesidades prácticas (arcos de hierro con arabescos, trabajos en cristal, arcos con mocárabes, azulejos en salas de baño) veían en esta estética y sus formas una solución tremendamente atractiva. La popularidad que alcanzaron fue considerable, y en ellos, aunque se optaba por los patrones islámicos de origen turco, se pueden detectar algunos elementos alhambrescos, especialmente a partir de mitad de siglo, cuando Contreras realizó la restauración de los baños nazaries. Entre los más populares, se encontraban los creados por George Somers Clarck en Jermyn Street (Londres, 1862), Cookdrigde Street (Leeds 1866), los diseñados en Drumsheugh en Edimburgo (1882) y los de Harrogate (1897). Quizás de estos, el caso más interesante sea el primero de ellos, los baños turcos de Jermyn Street; ideados y promovidos por David Urquhart, diplomático escocés, que tras su paso por Andalucía y Marruecos, y junto a la ayuda del médico Richard Barter, fue el principal promotor⁵⁰⁵ de estos espacios en Gran Bretaña. En su obra *The pillars of Hercules or a narrative of travels in Spain in Morocco in 1848*⁵⁰⁶, analiza detenidamente los pormenores de estas estructuras en ambos países, y su funcionamiento.

Dentro de la idea de espacio público y de ocio, la asociación del palacio granadino con lo teatral, se extendió por todo Reino Unido, especialmente tras la reapertura del ya citado Panopticon como Alhambra Palace (1858), donde se enfatizó su decoración de inspiración nazarí. Tras su destrucción en un incendio en 1881, se volvió a reconstruir haciendo más énfasis, si cabe, en los motivos hispanomusulmanes. Fue ese mismo año, 1858, cuando Jones realizaría el diseño de St James Hall, en Picadilly (Londres), la sala de conciertos más importante de la ciudad durante algo más de cuarenta años. Su interior, lleno de colores, tildados como alhambrescos, sobre formas

⁵⁰⁵ Hablamos de promotor y no de introductor pues en Gran Bretaña ya existían baños turcos al menos desde 1769, con la apertura de los situados en Newgate Street, Londres. DARBY, M. *The Islamic perspective: an aspect of the British architecture and design in the 19th century*. London: World of Islam Festival Pub.Co., 1983.

p.9.

⁵⁰⁶ URQUHART, D. *The pillars of Hercules or a narrative of travels in Spain in Morocco in 1848*. London: Richard Bentley, 1850.



Ilustración 88.- The glass stand of Messrs.F. & C. Osler. Grabado 160. J.B Waring. (ed) Masterpieces of industrial art and sculpture at the International Exhibition, 1862. (1863)



Ilustración 89.- Owen Jones, 'Design for the interior of Osler's Gallery, Oxford St, London', 1859. VA Museum no. P.29-1976



Ilustración 90.- Diseño del techo de *Drawing Room* Kensington Palace Gardens. Owen Jones (ca. 1840s) Victoria and Albert Museum. Nº 8352.

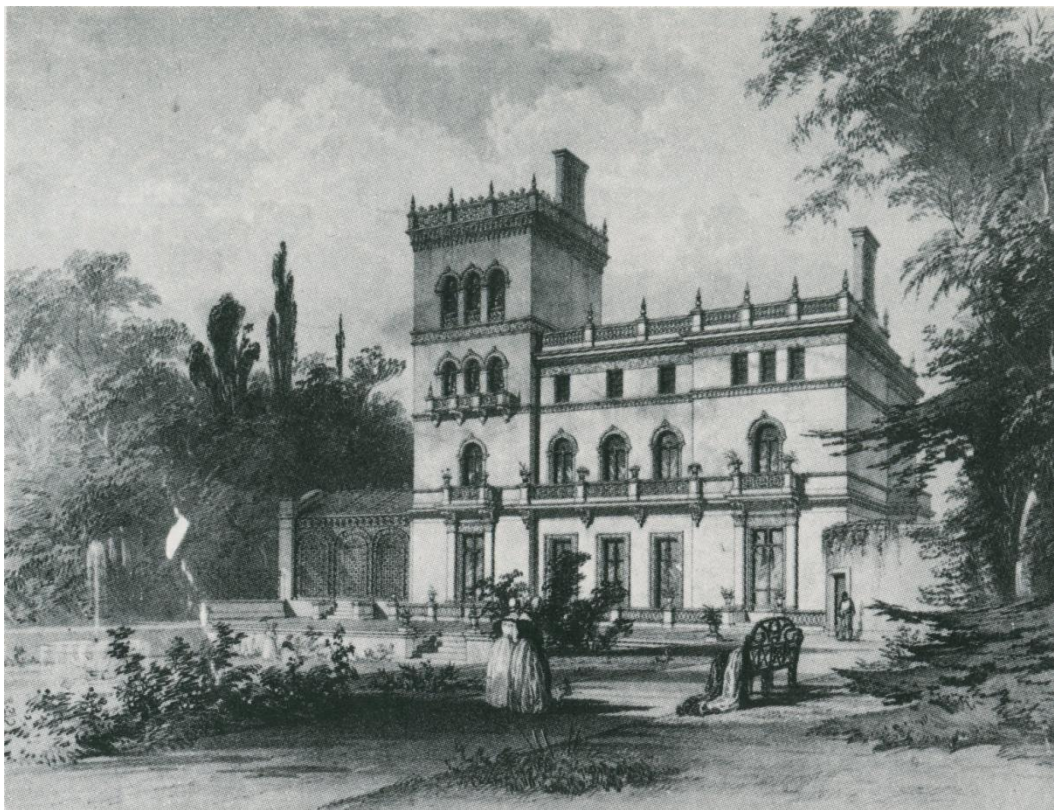


Ilustración 91.- Villa nº8 Kensington Palace Gardens. Owen Jones. 1843.



Ilustración 92.- Detalle de techo en Carlton House Terrace. Owen Jones (1865-1870)

neogóticas, una bóveda de cañón rebajada y un techo semicircular formado por paneles daban encanto e intimidad a las salas de concierto, pese a las carencias acústicas que Jones pareció no tener en cuenta⁵⁰⁷. A partir de estas dos grandes estructuras, Gran Bretaña comenzó a llenarse de alhambras y Tivolis. La mayoría de estas *alhambras* tenían un exterior bastante anodino, tosco incluso (al igual que el palacio original) y era en su interior donde todo el diseño fantástico se abría ante los ojos del público, muestra de cómo los arquitectos no escogieron tan sólo la Alhambra como modelo por ser continuadores de la tendencia de la que venimos hablando, sino por ser portadora y símbolo de la ensoñación oriental, catalizadora de lo mágico y lo fantástico, cualidades inherentes y necesarias para un escenario.

La unión entre las estructuras de recreo, lo científico y lo islámico también fue posible, gracias a la construcción del ya citado Royal Panopticon, cuya ambición original era la de mostrar las maravillas del mundo, desde artes y pintura hasta nuevas formas mecánicas. Creado a partir de los detalles de las mezquitas de El Cairo, representa el primer matrimonio entre lo árabe y el conocimiento. Esta asociación entre la ciencia y lo oriental puede verse en la obra de Wyatt, especialmente en su diseño de la sala del East Indian House Museum, que será analizado más adelante.

En este Londres virtual que acabamos de conjurar, donde nuestros protagonistas desarrollaban parte de su vida pública, no podemos olvidar la importancia que la vivienda tenía en la vida de las élites victorianas⁵⁰⁸. Encontramos algunos ejemplos previos a los trabajos de Jones, como en el diseñado por Richard Brown en *Domestic Architecture*, que si bien tiene por título *palacio moresco al Spanish style*, está más cercano, con sus cúpulas redondeadas, a un diseño de las Mil y una Noches que a cualquier muestra de arte andalusí. La obra de Jones para los interiores del 8 y 24 de Kensington Palace Gardens (Ilustración.-90 y 91) (la misma avenida donde Wyatt diseñaría la *billiard room* veinte años más tarde) por encargo del constructor John Marriot Blansfield, reunían un rico programa decorativo compuesto por varios estilos históricos entre los que predominaba, en interior y exterior, el conocido como estilo *moresque*. En su necesidad de dar coherencia estilista a

⁵⁰⁷ DANBY. M. Opus cit. (1999).p.172.

⁵⁰⁸ Se ha realizado una recopilación de este tipo de arquitectura en Apéndice.-6.4 Diseños interiores domésticos de inspiración alhambresca en Reino Unido.

este híbrido, Jones realiza en estos edificios los primeros ensayos de color y formas abstractas, perfeccionándolas y adaptándolas a las demandas de los británicos. En la villa número 8 (originalmente la 6, hoy totalmente destruida), entre 1843-1846, realizó techos con cornisas y rodapiés decorados con mocárabes, atauriques y otros elementos extraídos de la Alhambra. En la villa 24 (más tarde 19, hoy en día 36) apenas queda decoración interna, y los diseños de su interior, que datan de 1845, no han sobrevivido⁵⁰⁹. Aunque no nos cabe duda que por su cronología Digby Wyatt debió conocer el proceso de creación de estos dos edificios, es difícil determinar cuál fue exactamente su aportación al aún joven arquitecto.

El 16 Carlton House Terrace (Ilustración.- 92) fue remodelado entre 1865 y 1870, y pese a que se inició un año antes que la pieza que nos ocupa, su preparación y la estrecha relación de ambos arquitectos, nos impelen a situarlo entre los antecedentes más inmediatos de la sala de billar. Residencia del millonario y coleccionista Alfred Morrison, albergaba en su interior una vasta colección compuesta por divanes, chimeneas, y mosaicos de diferentes procedencias, siendo el arte chino el estilo mayoritario. Se trata de un diseño de marquetería compuesto por bandas, con motivos geométricos inspirado en el arte andalusí, que fue ejecutado por Jackson y Graham⁵¹⁰. Jones continuaría realizando diseños domésticos hasta el final de su carrera, destacando en su último período el creado para la escritora George Elliot y su esposo George H. Lewis y especialmente la renovación y ampliación de Eynsham Hall, una mansión del siglo XVIII propiedad de James Mason, que ya había sido reformada por Sir Charles Barry, y a la que Jones, en 1872, aumentó su superficie, casi el doble, y dotó de nuevos espacios que respondían a las necesidades sociales imperantes, entre estos destaca una sala de billar de rica ornamentación⁵¹¹.

Como se ha visto, el papel del orientalismo en la arquitectura es tremendamente complejo, y aunque ha existido una tendencia desde la historia del arte a asignarle un rol meramente lúdico, es evidente que su

⁵⁰⁹ CALATRAVA, J. ; ROSER-OWEN, M.; THOMAS, A.; LABRUSSE, R. Owen Jones y la Alhambra. Madrid: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2011. p.78. y FERRY, K. Owen Jones and the Alhambra Court at the Crystal Palace. En ANDERSON, G.D; ROSER-OWEN, M. Revisiting the Alhambra: Perspectives on the material culture of Islamic Iberia and beyond. London: Brill, 2007. p.227 y ss.

⁵¹⁰ SWEETMAN, J. (1995) Opus cit. p. 128.

⁵¹¹ CALATRAVA, J. ; ROSER-OWEN, M.; THOMAS, A.; LABRUSSE, R. Op.cit, 2011. p.23

capacidad de adaptación le ha permitido alcanzar diversas funciones: desde la manifestación de la propia sociedad que lo crea, el empleo como símbolo del progreso industrial, la inspiración de edificaciones de carácter solemne o el valor simbólico que inspira una cultura más allá del tiempo o del lugar.

5.3. Mr. Wyatt: El viajero doble.

Sir Matthew Digby Wyatt, representa en sí mismo un caso excepcional dentro de la panorámica arquitectónica británica y su relación con el viaje como proceso de estudio. Como veíamos anteriormente, Wyatt realiza el periplo español años después de haber acometido el diseño de la *Moorish Billiard Room*, por lo tanto, carecía cuando lo realizó de un conocimiento directo de la arquitectura andalusí. Todo lo acontecido antes del diseño de la sala de billar para el 12 de Kensington Palace Gardens no solamente determinó la visión de Wyatt, sino también de Alexander Collie, propietario del inmueble, quien, influido por esta tendencia que le rodeaba, fue el encargado, con toda probabilidad, de fijar el estilo de esta estancia. El viajero experimental, al que ya hemos analizado, y el viajero imaginario, aquel que llega a Andalucía a través de la experiencia de otros, se unen en la figura de Wyatt, cuyo viaje que comenzó mucho antes de su propia existencia.

La figura de Wyatt personifica, por tanto, un caso sintomático y único de ambas dinámicas, donde lo real y lo imaginario se unen y se separan a lo largo de una vida. No existe un plan conscientemente y premeditado que pudiera determinar los aspectos centrales de estas piezas, si bien, como ya hemos comentado, los códigos y valores dentro de los que Wyatt se enmarca, así como su experiencia profesional, conducen a la realización de estos trabajos bajo unas directrices comunes.

5.3.1. Experiencias con Oriente: Obras previas de Matthew Digby Wyatt.

El trabajo de Wyatt previo a la construcción de la sala de billar que hemos convertido en nuestro caso de estudio es diverso y, aunque ejecutado de manera puntual, se extiende a lo largo de su carrera. Sus obras se mueven entre el ambiente privado: que van desde azulejos, diseños de forja para el interior de los hogares, a encargos de la realeza como el vagón Khedivem (Ilustración.-93), y lo público: donde dos estructuras se revelan como las que

mayor influencia tuvieron tanto en Wyatt como en la sociedad británica: el East Indian House Museum y la estación de ferrocarril de Paddington.

Hacia 1850 casi 40.000 personas habían visitado la East India House, a pesar de su remota localización y su pésima iluminación⁵¹²; ocho años más tarde comienza una segunda etapa para esta entidad, con la transferencia de los privilegios administrativos a un nuevo organismo, el Secretary of State for India. Se abre así un nuevo espacio (Ilustración.-94), diseñado por Wyatt, con base en una antigua lonja de té, cuyas puertas abrirían cinco días a la semana, de diez a tres, y que, en dos años de existencia⁵¹³, acogería a 175.000 personas⁵¹⁴. La sala de la esculturas, tal y como nos muestra el *Illustrated London News*⁵¹⁵, fue creada inspirándose, especialmente las arcadas, en la sala de la audiencia o Diwan-i-Khas de Fort Agra. Su diseño toma préstamos de las formas islámicas, estableciendo conexiones con la India a través del uso de su lenguaje arquitectónico, al tiempo que se recubre de un tono típicamente europeo, adaptando así un sistema decorativo exótico a las necesidades estructurales occidentales. Wyatt encuentra una respuesta en la arquitectura oriental a los problemas de diseño que se planteaban, aprendiendo convenientemente a *traducir* las formas hindúes en representaciones adaptadas a las convenciones occidentales.

El segundo de estos edificios públicos, creado diez años antes que la sala de billar, es la estación de Paddington. Wyatt colaboró con el ingeniero Brunel, quien determinó que para su realización el arquitecto debía seguir dos premisas: en primer lugar el uso de hierro y cristal, y en segundo, un sistema decorativo que no estuviera relacionado con el pasado⁵¹⁶. Al final de las tres grandes cubiertas paralelas que conforman su estructura principal, Wyatt diseñó una serie de lunetos con tracería de hierro forjado que evocan enigmáticamente formas islámicas. Los motivos que desarrolla Wyatt no parecen tener un prototipo obvio, aunque existen ciertas semejanzas con los ejemplos que desarrollaría cuatro años más tarde en el ensayo *Art Treasures of United Kingdom* (1858). Las láminas paralelas están separadas por puntales de

⁵¹² SWEETMAN, J. Opus cit (1991) p. 163.

⁵¹³ El propio Wyatt realiza un recorrido pormenorizado por la creación, cierre y posterior reapertura de esta institución en. DIGBY WYATT, M. Orientalism in European industry. Macmillan's Magazine. Abril 1871. Vol. 21.p.551-556.

⁵¹⁴ SWEETMAN, J. Ibid p. 164.

⁵¹⁵ Illustrated London News, 6 Marzo 1858. Vol.32. p.229

⁵¹⁶ HITCHCOCK, H.R. Brunel and Paddington. AR, CIX, 1951.p.240-246.

hierro, con la parte superior perforada; estos montantes soportan arcos forjados con un interior de cristal. (Ilustraciones.-95 y 96) Entre los niveles inferiores y los espacios superiores de la bóveda se introducen ornamentos de tracería, los cuales forman una sucesión de elementos en forma de hoja que se colocan en la superficie de cada arco. Dichas hojas se vuelven, progresivamente, más pequeñas, hasta finalmente adquirir una forma casi angular en la parte inferior. Las *hojas* más grandes están compuestas de dos contornos curvados que se unen en la parte superior, a cada lado de esta hoja surge, de forma inesperada, un elemento en forma de cuña creado mediante la ejecución de una línea que parte desde el vértice para apoyar a la serie de hojas que se encuentra en la parte superior.

Estas formas curvas nos hacen pensar en las líneas más simples que se pueden trazar en el manejo del metal fundido, al tiempo que recuerdan a las formas vegetales persas y árabes. Éstas se habían convertido en un diseño común a mediados del siglo XIX, gracias a *The Grammar of Ornament*, donde en el grabado LIV (inferior izquierda) podemos ver ejemplos tomados del arte indio, así como los múltiples motivos que aparecían sobre todo tipo de materiales, destacando especialmente los algodones indios que se mostraban en las principales exposiciones del país. En el esquema de Paddington, no es fácil determinar si Wyatt era consciente de la similitud de estos patrones con la aparente abstracción que realiza sobre hierro forjado. Sea como fuere, el arquitecto implementa estas hojas dobladas, originando una tracería que otorga, por sí misma, movimiento a la estructura.

El mérito, a nuestro juicio, del trabajo de Wyatt en Paddington es la labor de traducción que llevó a cabo, obteniendo como resultado de esta extrapolación la evolución y variación de los elementos en forja. Así, en las paredes laterales del primer andén, por debajo de los arcos, hay una serie de paneles con volutas, especialmente labrados, que contrastan con la severidad de la estructura transversal. Esta riqueza decorativa continúa en las balaustradas sobre el área del jefe de estación y las ventanas adyacentes a la misma, con unas pequeñas balconadas más delgadas. Aunque los arcos sobre las ventanas son de inspiración claramente islámicas, acompañados de patrones de estrellas en las balaustradas, las ventanas que hay por debajo recuerdan más un tardío gótico toscano. Esta hibridación de elementos, en apariencia dispares, ya fue vista (quizás en un estadio mucho más primitivo)



Ilustración 93.- Vagón Khedive, creado por Matthew Digby Wyatt (1862) para uso de Muhammad Saï'd Pasha; empleado por el valí para desplazarse exclusivamente entre los palacios de Rass El Teen y Al Montazah. Actualmente en el Museo Egipcio del Ferrocarril (El Cairo)

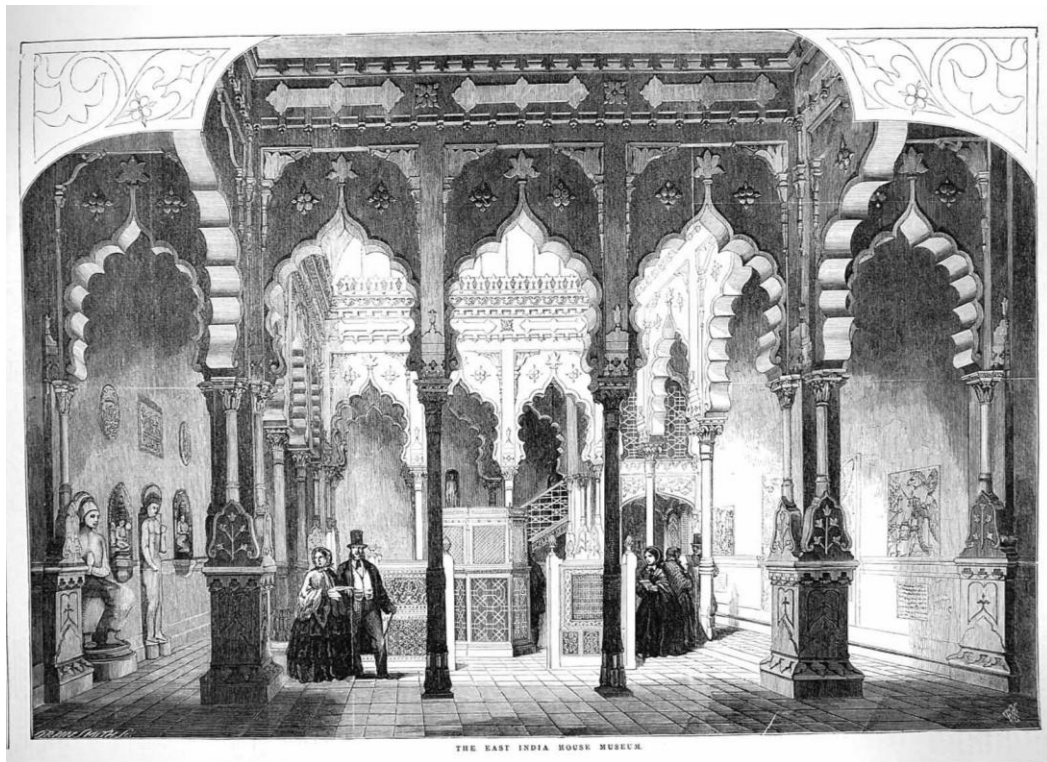
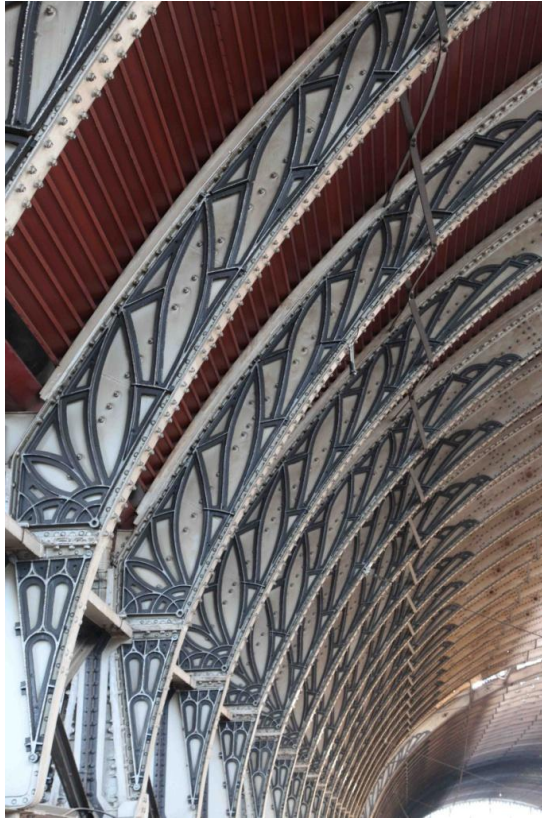


Ilustración 94.- Sculpture Hall, East India House Museum. Matthew Digby Wyatt (1858). Illustrated London News, 16 Marzo 1858.p.229



Ilustraciones 95 y 96.- Detalles de Paddington Station, Londres. Isambard Kingdom Brunel y Matthew Digby Wyatt (1854)



en la East India House Museum, y alcanzará su mayor perfección en la sala de billar del 12 de Kensington Palace Garden. Y pese a todas estas reminiscencias, Wyatt sigue las indicaciones de Brunel de manera eficiente, no hay un sólo elemento que remita directamente a ninguna cultura o tenga lazos históricos. Digby Wyatt alcanza un lenguaje libre, escrito en metal y cristal, cuya creación es heredera del estudio del arte islámico, pero no es descendiente directo de él.

Estas primeras obras serán el catalizador de sus diseños en Kensington, donde se dan cita la codificación de los principios arquitectónicos que Wyatt había adquirido a través de su propia experiencia, de la influencia de Owen Jones, y el periplo transformador y evocador que la Alhambra tiene en el Reino Unido desde mediados del siglo XVIII.

5.4. La Moorish Billiard Room: El botín de un viaje imaginario

A lo largo del curso de esta investigación hemos podido descubrir que aunque la fachada del 12 de Kensington Palace Gardens permanece intacta (Ilustración.-97), todo su interior, incluida la habitación que nos ocupa, fue demolido a mediados de los 70, cuando su actual propietario compró el inmueble. La única documentación existente sobre el aspecto de esta sala de billar, fue publicada por la revista *Country Life*⁵¹⁷ (Ilustración.-98) en el período anterior a su venta. Se trata de una única foto en blanco y negro de uno de los laterales de la estancia, cuya calidad es notable, pero con el enorme déficit de no estar en color. Para suplir esta carencia, recurriremos a otras fuentes y diseños que nos permitan imaginar cómo fue en su plenitud, y que esquemas de color y materiales se emplearon para su construcción.

5.4.1. Análisis y Apreciación Visual

La habitación diseñada por Wyatt se encuentra estructurada en tres cuerpos dispuestos horizontalmente: la parte superior consta de un lucernario en el que se incrusta un artesonado, la parte media, una arcada de arcos trilobulados tras los que se ha aplicado un espejo, y por último, la parte baja compuesta por azulejos esmaltados con motivos geométricos que se repiten parcialmente en la parte central del suelo. De acuerdo con la descripción dada en el volumen 37 del *Survey of London*, la coloratura de la habitación es brillante, predominando especialmente el dorado:

"Entre las habitaciones, un lugar de honor se debe dar a la sala de billar [...]. Esta es una invención de ricos y brillantes colores de estilo morisco, con un zócalo de azulejos vidriados de colores brillantes, por encima una cornisa realizada en soportes tallados. A lo largo una arcada con columnillas de mármol, detrás de la cual se sitúa una serie de espejos. El techo cóncavo, decorado con arabescos, está abierto en el centro por una claraboya atravesada con lucernas en forma de estrella de ocho puntas. El

⁵¹⁷ *Country Life*, 18 Noviembre 1971. p.1360.

triforio está decorado con motivos geométricos complejos basados en motivos islámicos. Los colores son variados y fuertes, y el dorado es pródigo."⁵¹⁸

El área superior (Ilustración.-99), está formada por un artesonado en cuya parte baja se asientan lucernarios con forma de estrellas festoneadas de ocho puntas⁵¹⁹. El conjunto está rodeado por una serie de relieves con formas geométricas y vegetales que analizaremos a continuación. Para su diseño Wyatt recurrió al uso de lucernas, un elemento característico de la arquitectura islámica, especialmente en la construcción de baños (Ilustración.-101). Éstas proporcionan a la estancia iluminación natural, al tiempo que generan luz difusa, proporcionando al espacio un ambiente suave, que se ajusta a la finalidad última de ésta, un lugar meramente lúdico. Las lucernas se abren en los laterales y parte superior de la habitación, y su inspiración puede encontrarse tanto en las obras de Murphy (Ilustración.-100) como en la Jones (Ilustración.-102). En los grabados de Murphy, a los que debido a sus imaginarias dimensiones Wyatt consideraba "*sadly incorrect*"⁵²⁰, se aprecian en la parte superior las variantes presentes en los Baños Reales de la Alhambra, situados en el interior del Palacio de Comares, en cuya bóveda pueden verse entradas de luz con forma de lágrima, de estrella de ocho puntas y cuadrilobulares. La ilustración de Jones para los baños, extraída de su *Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra* (1836), se centra en un alzado de toda la estructura, pudiéndose ver así la proyección que estas entradas de luz tienen sobre los baños.

La influencia de Jones no debe entenderse como un duplicado de la labor del primero. Wyatt, tal y como vimos en su trabajo en la estación de Paddington, desarrolló la habilidad de codificar los principios arquitectónicos de diversas tradiciones y *traducirlos* para una audiencia occidental.

⁵¹⁸ En el original: "Among the other rooms, pride of place must be given to the billiard-room [...]. This is a rich and glittering invention in the Moresque style, with a brightly coloured glazed-tile dado above which is a cornice carried on carved brackets. Over this is an arcade on colonnettes of marbles, behind which is a series of mirrors. The coved ceiling, decorated with arabesques, is open in the centre and supports a clerestory pierced by eight-pointed star-shaped lights. This clerestory is decorated with intricate geometrical patterns based on Islamic motifs. The colours are varied and strong, and the gilding is lavish." 'The Crown estate in Kensington Palace Gardens: Individual buildings', *Survey of London: volume 37: Northern Kensington*. London: London City Council. 1973, pp. 162-193.

⁵¹⁹ Es posible que Digby Wyatt expusiera este diseño en la Royal Academy en otoño de 1867. Es imposible aseverarlo con seguridad dada la ya citada ausencia de imágenes de la sala de billar que nos permita una comparación esclarecedora. Para la pieza expuesta por Wyatt: Royal Academy Catalogue, 1866. nº793.

⁵²⁰ WYATT, M.D. Opus cit. (1853) p. 23

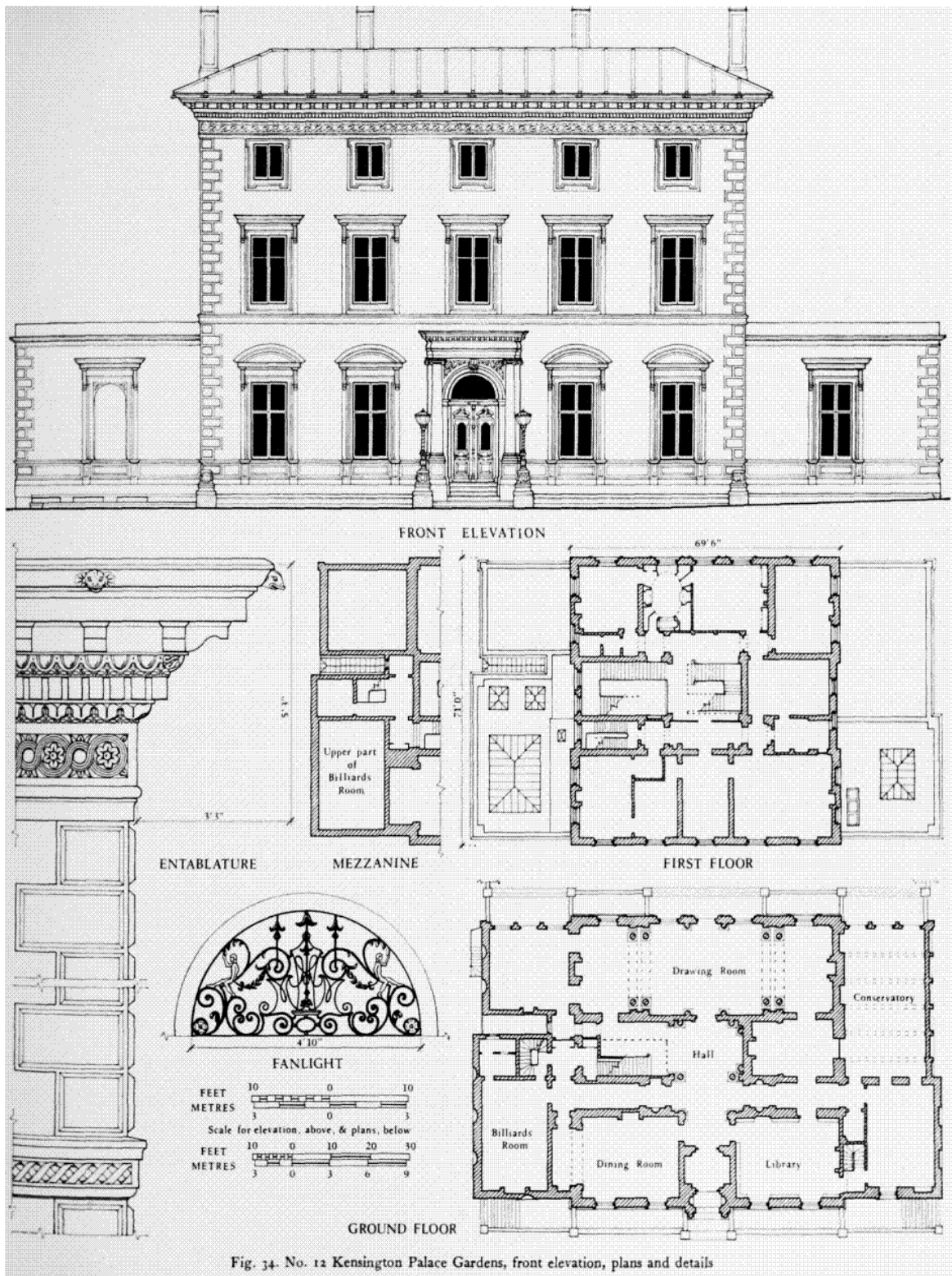


Fig. 34. No. 12 Kensington Palace Gardens, front elevation, plans and details

Ilustración 97.- Elevación, planos y detalles del 12 de Kensington Gardens, Londres. *Survey of London: volume 37: Northern Kensington* (1973) pp. 162-193, Figura 34.

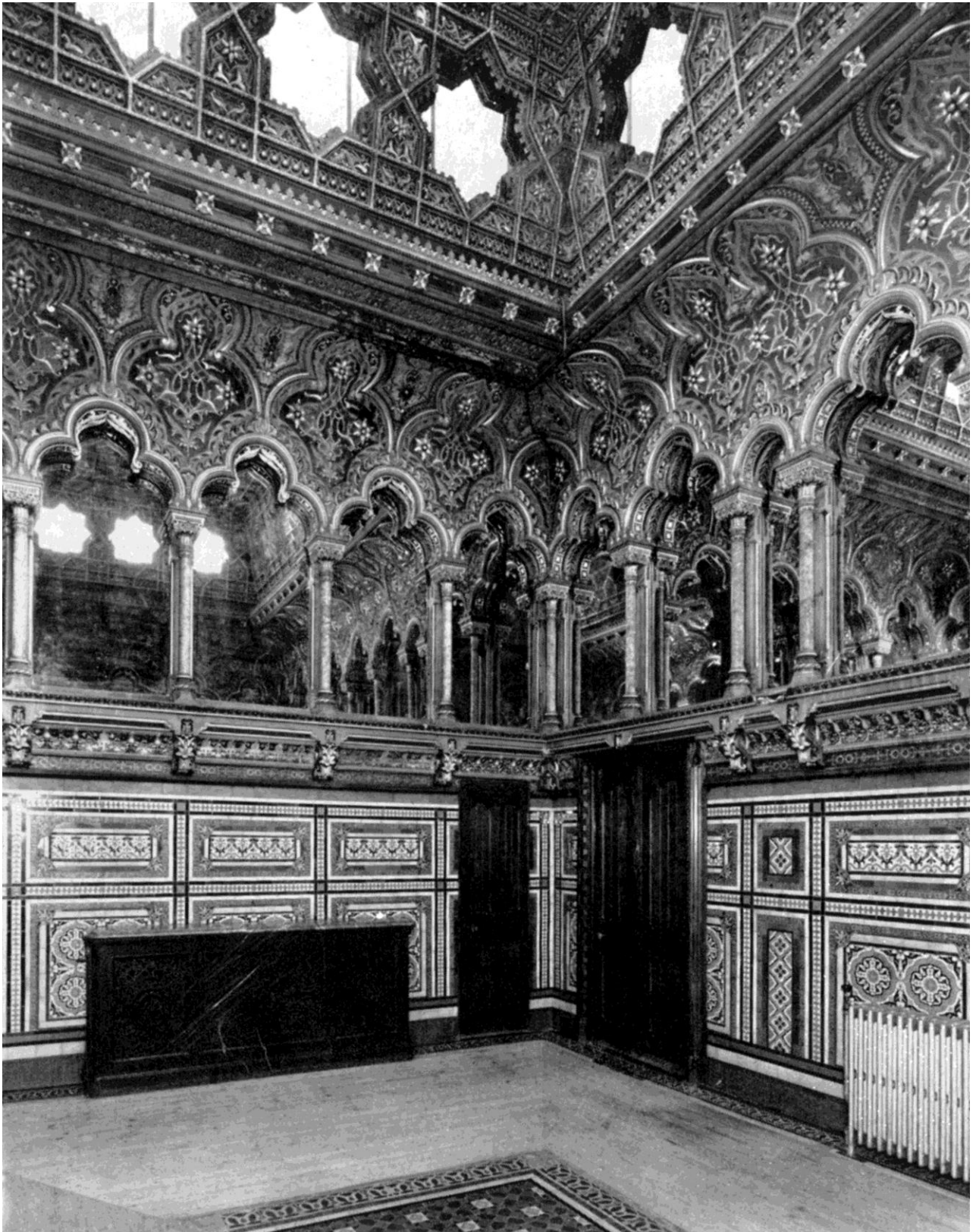


Ilustración 98.- Moorish Billiard Room. Matthew Digby Wyatt (1864) Country Life (1961)

En este caso, aplica los principios jonesianos, entendidos estos no como una manifiesta intención de copiar la Alhambra o animar a un revival del arte islámico sino como una *traducción* de un estilo para reflejar las necesidades de quienes lo habitan, empleando para su diseño los principios que del arte nazarí Jones había extraído. En palabras de éste último: “*Los principios que pueden descubrirse en las obras del pasado nos pertenecen; no así los resultados. Esto sería tomar el fin por los medios*”⁵²¹.

La elección de Wyatt de las estrellas de ocho puntas frente a las otras opciones sugeridas en los diversos grabados, se debe posiblemente a que esta forma geométrica es una de las más fácilmente identificables con el arte andalusí e islámico. Cabe señalar que el arquitecto ya había trabajado con diseños geométricos antes de la realización de esta pieza. Así en su obra de 1848 *Specimens of the geometrical Mosaics of the Middle Ages*, Wyatt plasma en el grabado 14, referente a Palermo, un diseño que se encuentra en el interior de Monreale (Ilustración.-103). Si bien, no visitaría la Alhambra hasta varios años después de la creación de la *Moorish Billiard Room*, su conocimiento del sistema decorativo geométrico es ya patente en sus primeros trabajos. Hemos presentado los grabados de Murphy y Jones como posible fuente, pero cabe decir que, al igual que ocurrirá en el resto de la habitación, las referencias de las que pudo beber Wyatt son múltiples. Entre ellas se debería tener en cuenta la influencia y difusión que la fotográfica de la propia Alhambra tuvo entre los arquitectos de mediados del XIX; siendo posible que Wyatt tuviera acceso a alguna placa de la bóveda de la Sala de los Abencerrajes, basada en una estrella de ocho puntas, o diversas decoraciones en el Patio de la Alberca. Igualmente, podemos citar otras obras de Jones, como los grabados III, IV, XII, VIII del primer volumen de *Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra*, que representan respectivamente, el Patio de la Alberca, la sala de la Barca o la de los Embajadores, donde encontramos este patrón.

Además de estas obras bidimensionales, han de tenerse en cuenta las maquetas que Contreras y otros talleres enviaron a las diversas exposiciones, así como los yesos que formaban parte de la colección del South Kensington

⁵²¹ En el original: “The principles discoverable in the works of the past belong to us; not so the results. It is taking the end for the means” JONES, O. *The Grammar of Ornament*. London: Day and son, 1856. p. 9.

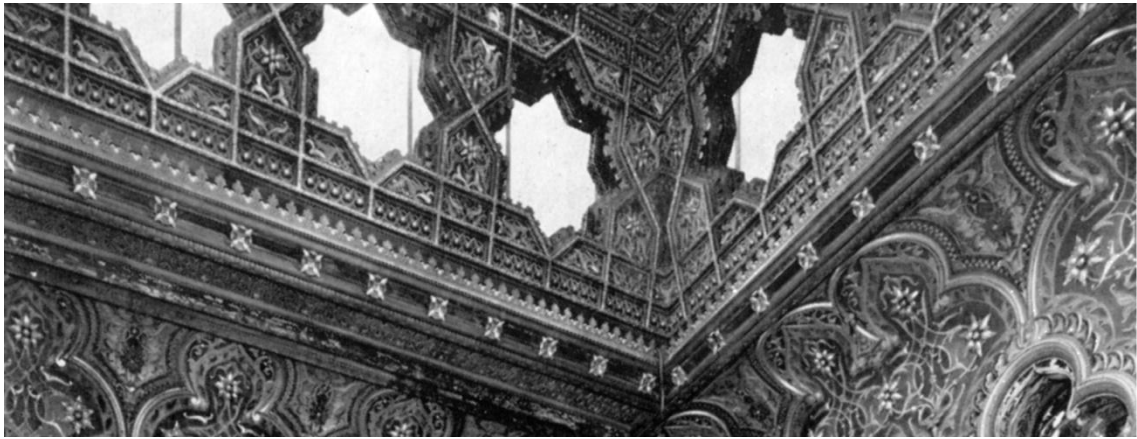


Ilustración 99.- Lucernas en forma de estrella de ocho puntas.

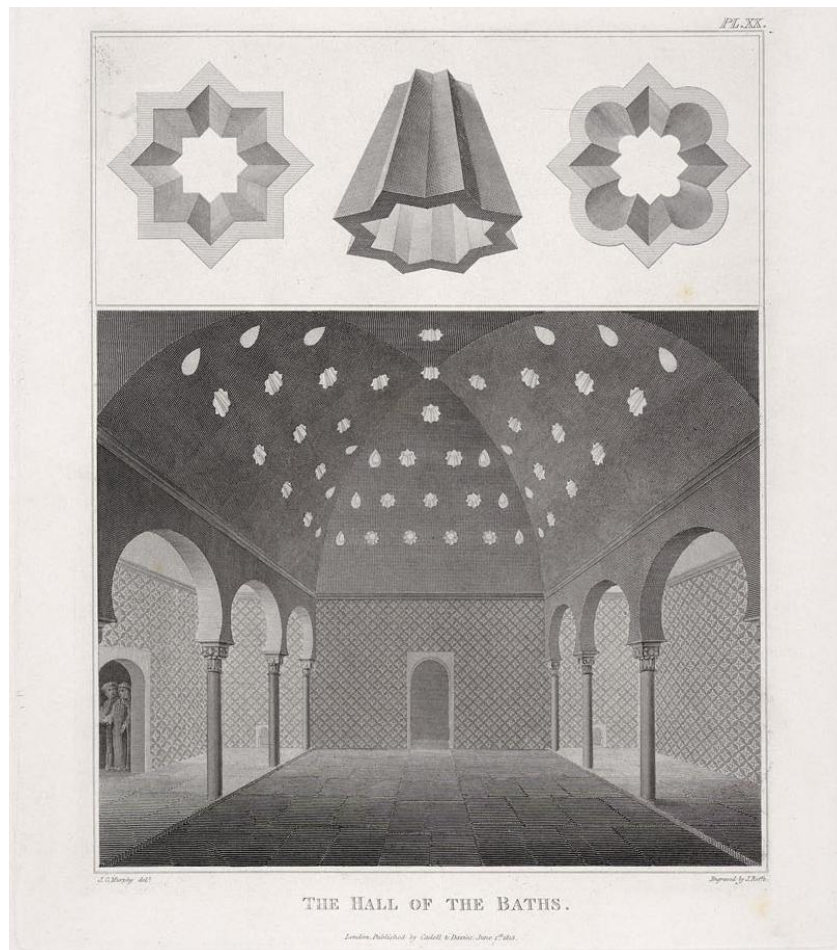


Ilustración 100.- The Hall of the Baths. James C. Murphy (1802-1809) *The Arabian antiquities of Spain* (1813). Plate XX.

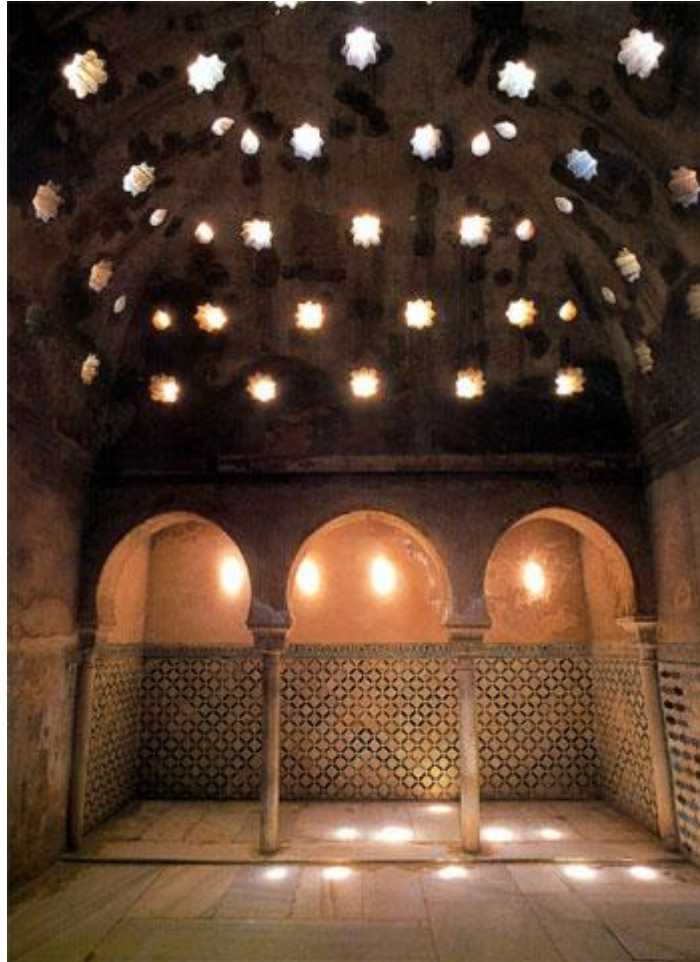


Ilustración 101.- Baños Reales. Palacio de Comares, Alhambra.

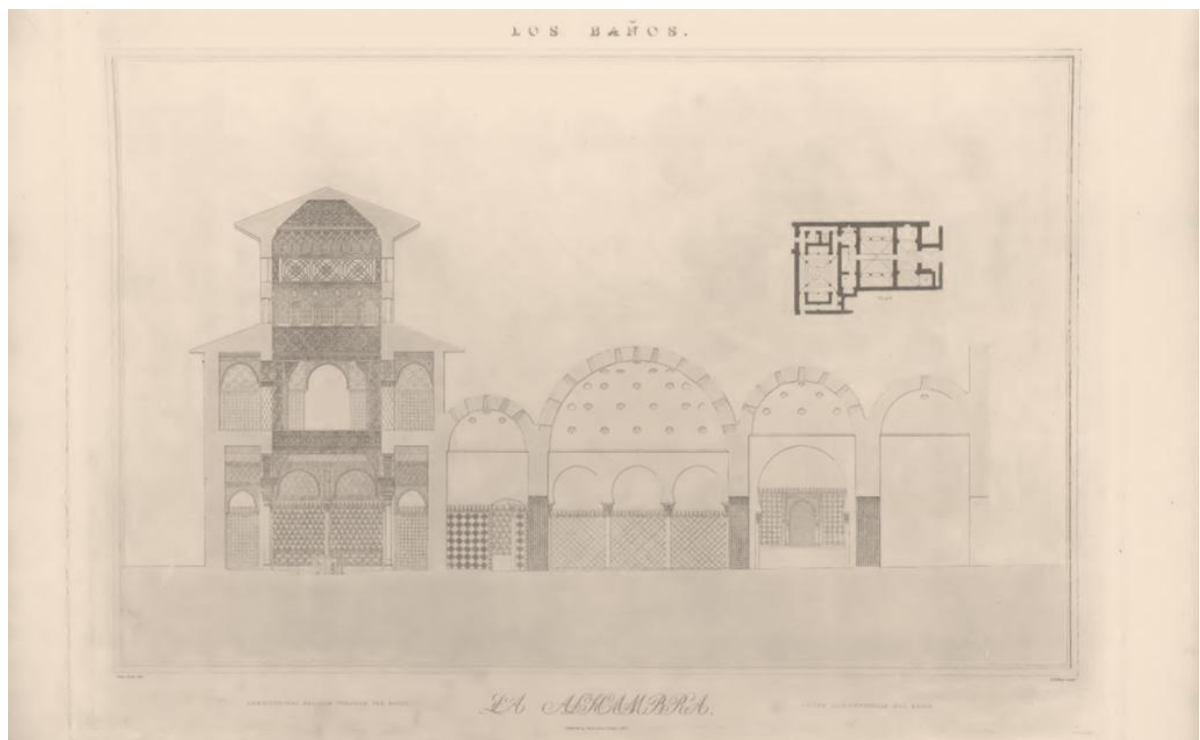


Ilustración 102.- Los Baños. Owen Jones (1834) Plans and elevations, sections and details of the Alhambra (1836).Vol.I. Plate XXVI.

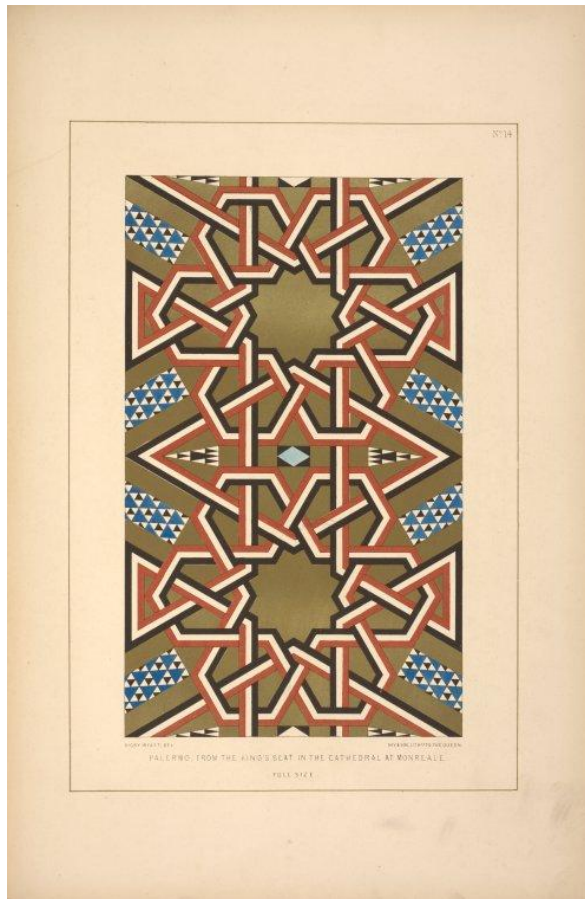


Ilustración 103.- King's Seat. Matthew Digby Wyatt (1846)
Specimens of the geometrical mosaic of the middle ages. (1846)



Ilustración 104.- Ornament in Panels, Hall of the
Abencerrages. Owen Jones (ca.1856). The Grammar of
Ornament (1856)

Museum⁵²². Dada su amistad con Jones es muy posible que Wyatt conociera el trabajo que éste realizó en el número 8 y 24 de Kensington Palace Gardens, entre los que se incluían diversos techos decorados con patrones geométricos y de inspiración alhambresca, en forma de estrella, a imagen del los paneles nazaries. Es posible también asumir que Wyatt conociera los primeros bocetos en los que Jones trabajaba para la creación del interior de *Carlton Terrace* (1865-1870) que se comenzaría a construir un año más tarde que la sala de billar, y cuya pieza central, un magnífico techo realizado en madera (Ilustración.- 92) con incrustaciones, tiene como base de su diseño la estrella de ocho puntas.

Si observamos los diseños geométricos que recubren la parte superior de la habitación, encontramos tres patrones distintos. El primero de ellos está enmarcado por una moldura cuadrada en la parte superior y apuntada en la inferior. En su interior reside un diseño que alterna las formas vegetales con las geométricas. Las vegetales nos remiten directamente a la Alhambra, con la característica forma floral que encontramos en algunos atauriques, como el del Patio de los Leones o en detalles de la Sala de los Abencerrajes. Owen Jones reprodujo estas delicadas flores en el grabado XLI (3) (Ilustración.-104) del *Grammar of Ornament*. Wyatt traduce el patrón creado por Jones, produciendo un diseño mucho más ligero, basado en la combinación de esta flor con las formas curvas de unas muy estilizadas hojas, empleando un proceso de abstracción parecido al que realizó en las decoraciones de Paddington. En este caso, frente a la influencia mughal que tiene la estructura en hierro, en esta sala podemos rastrear un referente en el grabado XXXVI (Sala de Embajadores) incluido en *Plans, elevations, sections...* Estas abstracciones se repetirán, como veremos más adelante, en el segundo cuerpo de la habitación.

Continuando con los detalles que recubren la parte superior, prestaremos atención al interior de los marcos de forma rectangular y rectángulo-triangular, que recorren la zona inferior y superior de las lucernas estrelladas. El origen de éstas, aunque puede encontrarse en algunas partes de la Alhambra, guarda un notable parecido con el grabado XXXII (19 y 24)

⁵²² Tonia Raquejo realizó un detallado listado de los fondos del actual Victoria and Albert Museum. RAQUEJO, T. La Alhambra en el Museo Victoria & Albert. Un catálogo de las piezas de la Alhambra y de algunas obras neonazaries. Cuadernos de Arte e Iconografía. Tomo I-1. 1988. p. 201-244.

que se incluye en *Grammar of Ornament* (Ilustraciones.-105 y 106) y que analiza, no las decoraciones de la Alhambra, sino aquellas formas que Jones denominó *Arabian Style*, basándose en detalles de la Mezquita de Kalaoon (El Cairo). Este préstamo prueba la naturaleza híbrida de esta estancia, donde, en la idea de lo alhambresco, se funden lo nazarí con lo árabe, expresión natural de los valores que Wyatt ha adquirido con el paso del tiempo, unos códigos inherentes a la sociedad donde vivió. Los victorianos, no eran puristas, vivían en una era donde no había una elección correcta con lo que respecta al gusto: lo indio, lo japonés, el estilo tudor, el estilo Queen Ann, Sheraton... Todo ellos podían ser combinados en una misma residencia o en una misma habitación. La mezcla de estilos árabes y alhambrescos que se presentan en esta estancia, no son una muestra de incongruencia, sino un reflejo del espíritu sincrético victoriano. La demanda de exactitud arqueológica se ve atemperada por el pragmatismo, la corrección estilística queda en un segundo plano frente al uso final de esta estancia.

El tercer elemento que compone esta parte superior está incluido en las formas rectangulares situadas en las partes más extremas de la estructura, estando conectadas en la parte alta con la segunda alineación de lucernas de la claraboya, y en el inferior, cercanas a la cornisa que las separa de la parte media de la habitación. Están cubiertas de una serie de filigranas que aunque siguen las normas compositivas⁵²³, se alejan del original. El diseño de Wyatt, basado en la repetición de un elemento vegetal a modo de nudo infinito, recorre el perímetro, se encuentra relacionado con la idea de repetición que conllevan los mosaicos y azulejos que ocupan la parte baja de la sala de billar.

Esta parte superior, cuya composición le otorga un aire liviano y, lógicamente, lleno de luz, se apoya en el cuerpo medio de la estructura. Éste está dominado por una arcada de columnas de mármol sobre la que se asientan arcos trilobulados (Ilustración.-107), cuyo intradós está decorado. Dicha arcada, que recorre el perímetro de la habitación, se superpone a un espejo corrido. Sobre ella, una variación de arcos trilobulados (Ilustración.-108) que contienen relieves con motivos vegetales, los cuales nos remiten, una vez más a la Alhambra, en una variedad de formas basadas en la palma, el

⁵²³ Wyatt sigue los principios generados por Jones, especialmente: Proposition 10: Harmony of form consists in the proper balancing, and contrast of, the straight, the inclined, and the curved. Proposition 11: In surface decoration all lines should flow out of a parent stem. Every ornament, however distant, should be traced to its branch and root. JONES, O. *Grammar*. Op.cit. p. 15-18

acanto, diversas flores, en cuya factura adquiere especial relevancia la línea y el ritmo de la misma. Las columnas de mármol que sostienen la arcada son de tipología nazarí. Indudablemente, tanto en los propios diarios de viaje como en el imaginario colectivo, las más afamadas dentro del palacio granadino son aquellas que sostienen el pórtico del Patio de los Leones, aunque podemos encontrar ejemplos igualmente delicados en la Sala de los Abencerrajes. Es factible considerar que Wyatt se inspirara en los detalles de los capiteles que Jones realizó para *Plans, elevations, sections...*, representando el ya citado Patio de los Leones o el Patio de la Alberca. (Ilustración.- 109 y 111).

Los arcos trilobulados que sostienen estas columnas son una adición que consolida la naturaleza híbrida de esta sala. El arco trilobulado no es característico de la Alhambra (sí existen ejemplos de polilobulados), aunque es común en el arte andalusí, encontrándose uno de los casos más cercanos y afamados en la Mezquita de Córdoba; concretamente en la nave central, frente del minhrab, en la sección construida por Al Hakam II. Los viajes que Jones realizó a la Península (1834 y 1837) tuvieron como único destino la Alhambra, por lo que la elección de este tipo de arcos no parte de la influencia jonesiana. Las referencias visuales más patentes para Wyatt pudieron ser la ya citada obra de Murphy (Ilustración.-112) o la realizada por David Roberts en 1838, *Interior de la Mezquita de Cordoba* (Ilustración.-110), conservada actualmente en el Museo del Prado. En el primer ejemplo, una serie de arcos trilobulados ciegos recorren el cuerpo superior del lienzo en la Mezquita de Córdoba, de manera similar a la que trascurren en la sala de billar, esta vez, cegados no por un lienzo sino por espejos. En Roberts, vemos la superposición de los arcos propios de la mezquita, mientras que en el caso de Wyatt esta superposición no sucede, creándose así un sofisticado, efecto final, que da lugar a la fragmentación del espacio medio del lienzo, convirtiéndose al tiempo, en elemento sustentante y decorativo.

Si observamos la Ilustración.-97, veremos que, de acuerdo con las indicaciones del plano las dimensiones de la habitación son de 5x8.83 m, siendo la estancia de menor superficie de la planta baja. El empleo de espejos en su interior ayuda a aumentar visualmente el tamaño de ésta, al tiempo que el reflejo duplica el número de elementos de la componen, creándose una sensación de bosque de columnas, que nos lleva de nuevo a la Mezquita de



Ilustración 105.- Detalles de la Mezquita de Kalaoun. nº19 Owen Jones (1856) The Grammar of Ornament (1856)



Ilustración 106.- Detalles de la Mezquita de Kalaoun. nº25 Owen Jones (1856) The Grammar of Ornament (1856)



Ilustración 107.- Columnas y arcos trilobulados.



Ilustración 108.- Detalle de la decoración de la arcada.



Ilustración 109.- Capiteles del Patio de los Leones. Owen Jones. (ca.1834) Plans and elevations, sections and details of the Alhambra (1836).Vol.II. Plate XL.

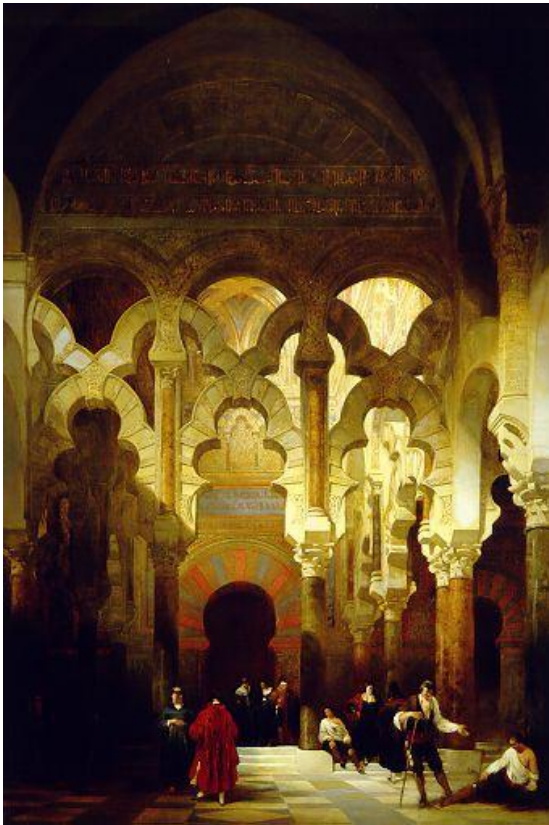


Ilustración 110.- Interior de la Mezquita de Córdoba. David Roberts (1838) Museo del Prado.

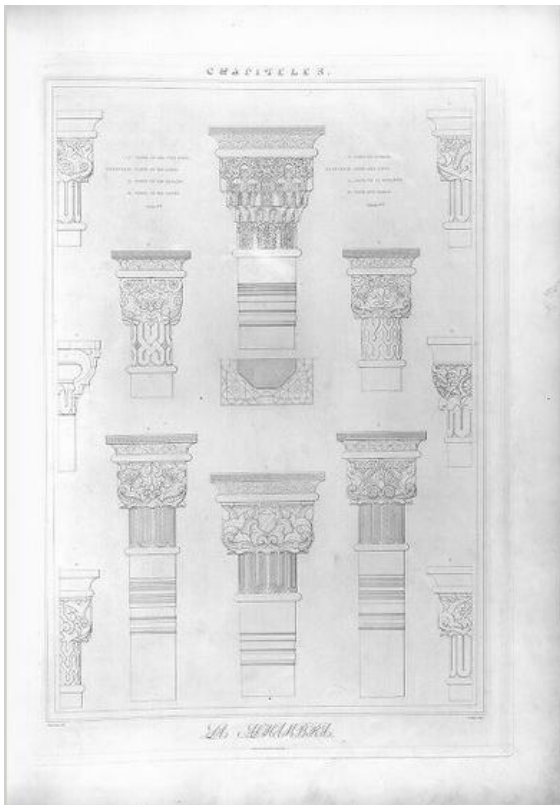


Ilustración 111.- Capiteles. Owen Jones (ca.1834) Plans and elevations, sections and details of the Alhambra (1836). Vol.I. Plate XXXIV.

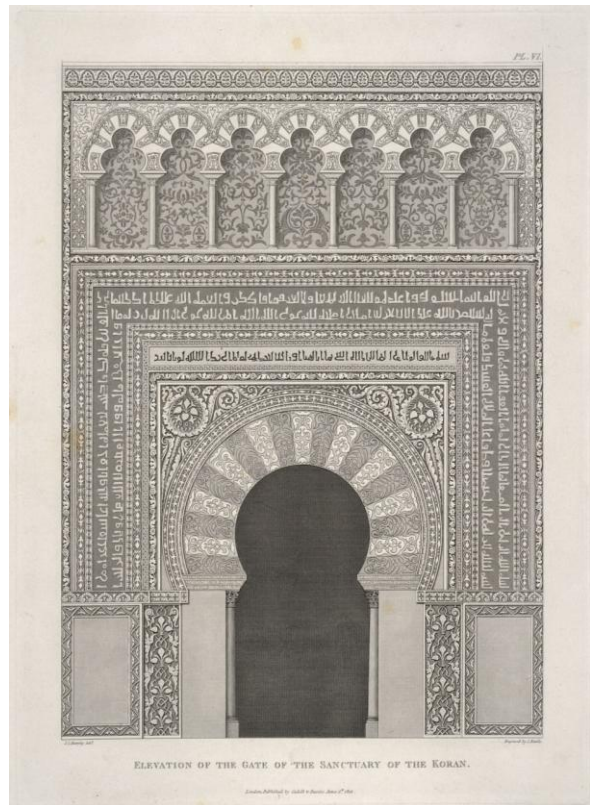


Ilustración 112.- Elevation of the gate of the Sanctuary of the Koran. James C. Murphy (1802-1809) The Arabian antiquities of Spain (1813) Plate VI.

Córdoba. Mediante este juego de espejos, Wyatt traslada, en una versión menor, lo que tantas veces ha sido descrito en los diarios de viaje:

*“Por todos lados se extiende un bosque aparentemente ilimitado de columnas de mármol. Estos pilares negros, grises, verdes oscuro, o de un rojo apagado, [no poseen] elevación, y su brevedad probablemente sirve para hacerlas parecer más numerosas de lo que realmente son, aunque, como hay unas mil, no hay necesidad de exagerar, un número que debería satisfacer a una imaginación oriental.”*⁵²⁴

Este juego visual mediante espejos produce un infinito artificial que Wyatt diseña como estímulo destinado a la mirada del espectador protocinematográfico. Este espacio irreal, de bosque de columnas, está impregnado de lo sublime, de lo infinito, un sentimiento familiar para el viajero romántico, que el arquitecto traduce en esta apropiación de los espacios alhambrescos. Esta cualidad de lo sublime remite directamente a las teorías de Kant y Burke, a las que hacíamos referencia en capítulos anteriores, y que brindan al espectador una sensación emocionalmente impactante, situándolo ante lo sublime y su percepción. La experiencia trasciende por medio de la obra artística, produce una suerte de huracán para los sentidos; en su fantasía, el autor combina el contraste de luz entre el espacio abierto (las claraboyas) y la penumbra (la parte baja de la habitación), dotando al espacio de cierta voluptuosidad que se repite hasta el infinito a través del reflejo de los espejos, los unos sobre los otros. La mirada del espectador se dirige en ambos sentidos: lo bello reside en la verticalidad, pues la mirada queda atrapada tanto por la luz que proviene de arriba como por la delicadeza de las superficie trabajada en el suelo; mientras que lo sublime proviene de la horizontalidad, se concentra en un aspecto, el reflejo, y a través de los sentidos llega la sensación de inmensidad. Lo sublime se percibe, trasciende, a través de la obra artística, y en él se funde la imaginación, la memoria, la sensibilidad de quien habita la estancia. Se manifiestan los pares de opuestos que representa esta composición arquitectónica: lo consciente y lo inconsciente, lo racional y lo irracional, el Oriente original y su *traducción*. La obra de Wyatt debe entenderse, no obstante, como un todo, pues en el fondo pensar en lo sublime es, al mismo tiempo, pensar en lo bello y viceversa. Lo

⁵²⁴ En el original: “On every side stretches a seemingly boundless forest of marble pillars. These pillars black, grey, dark green, or dull red are not lofty, and their shortness probably serves to make them appear more numerous than they really are, although, as there are some eleven hundred of them, there is no need to exaggerate the number, a number which should satisfy even an oriental imagination.” ROSE, F.W. Notes of a tour in Spain. London: T. Vickers Wood, 1885. p.76

sublime se percibe aquí como un modo más completo de realidad, ya que está en íntima relación con el *yo*, un *yo* que, como veremos más tarde, tanto tiene que ver con su diseño.

En la Ilustración.-108 destacan los detalles que ocupan tanto el espacio creado por el segundo cuerpo de arcos, como el área que queda entre ellos al encontrarse estos en secuencia. La decoración del interior del arco se adapta a la forma trilobular del mismo y su estilo nos remite de nuevo a las leyes de Jones. En primer lugar, las flores que se encuentran en los extremos de la composición que ocupa el centro de la arcada tienen un patrón similar a la Ilustración.-69, basada en la sala de los Abencerrajes o a la ya citada yesería del Patio de los Leones. Los elementos vegetales, en forma de “s”, que ocupan el centro de esta pieza, se establecen como trama inspirada en el grabado XL (2), la Sala de la Justicia (Ilustración.-113), perteneciente al *Grammar of Ornament*. Partiendo de estos dos diseños y de las leyes que de ellos se derivan, Wyatt realiza una interpretación mucho más liviana en las formas, dejando que los elementos vegetales, más estilizados que en el caso de Jones, ocupen el centro de la composición, mientras que las flores y un remate de hojas dobles, ocupan los puntos extremos del interior del arco.

En esta área Wyatt aplica las leyes creadas por su colega: "*Muchos de los adornos se repiten en las distintas salas en diferentes posiciones y sin embargo, siempre se ajustan los lugares que ocupan; el patrón no se interrumpe o rompe a no ser por una división natural; siempre parecen hechos para ese lugar particular.*"⁵²⁵ Así, en el margen derecho de la habitación, dos arcos superiores se unen para formar un área notablemente más grande. Wyatt resuelve el diseño aunando ambos interiores bajo un mismo patrón en el centro de este punto, sin interrupción en el mismo. En el espacio nacido de la consecución de los arcos, y que se encuentra en la parte superior, se repiten estos mismos modelos, simplificando su diseño mediante una sola flor y una cuádruple composición vegetal.

Una cornisa con ménsulas talladas separa la parte media de la baja (Ilustración.-114). Este último cuerpo está compuesto por un zócalo, que, de acuerdo con la descripción dada por el *Survey of London* (1973): "*Es una*

⁵²⁵ En el original: "Many of the ornaments are repeated in the various halls in different positions and yet they always fit the places they occupy; the pattern never is interrupted or broken by other than a natural division; they always appear made for the particular spot" JONES, O. Handbook. Op.cit. p33.

*creación rica y brillante al estilo morisco, con azulejos vidriados de colores brillantes*⁵²⁶. Esta parte del diseño parece estar separada en su composición de los otros dos cuerpos, sus formas son mucho más simples, y carecen de la unidad compositiva que es característica del resto de la obra de Digby Wyatt. Esta diferenciación entre los dos cuerpos superiores y el área más baja se sitúa en el propio origen de la habitación.

Considerando que el germen de esta habitación se encuentra en la chimenea (Ilustración.-115 y 116) que Wyatt diseñó para la Exposición de 1862 y que debido a la compra de esta por parte de Collie, se realizó el encargo a Digby Wyatt, parece lógico pensar que éste tratara de armonizar la pieza creada por Maw and Co. con la parte baja de la habitación. La pieza estaba, según palabras de J.B Waring, “*adaptada con mucho gusto al estilo de la Alhambra*”, y aparece en la obra *Masterpieces of industrial art and sculpture at the International Exhibition, 1862*. (1863), en la cromolitografía número 224. En ella se muestra la pieza con una rejilla que nunca existió, bajo la aclaración de Waring “*nos hemos aventurado a arreglar esta deficiencia dibujando una parte de una hermosa rejilla expuesta por Mr Taylor*”⁵²⁷.

Por otra parte, y en lo que respecta a la diferencia compositiva entre las dos partes superiores y ésta última, no se puede descartar la intervención del propio Collie en la dirección que tomara el diseño de esta estancia. Ésta idea se ve particularmente reforzada por el hecho de que esta habitación estaba destinada a ser un área eminentemente masculina, donde Collie pasaría gran parte de su tiempo libre. Es plausible, por tanto, pensar que tuviera particular empeño en su creación. La chimenea, de acuerdo con el único grabado que existe, muestra, hasta cierto punto, ese sentido de lo ecléctico; de indudable colorido alhambresco, los motivos de sus azulejos, tienen, quizás algo más de góticos⁵²⁸, pudiendo tener como fuente de inspiración los que existen en la Sala de los Abencerrajes, realizados durante la dominación cristiana. Si realizamos una comparativa con la pieza realizada por Owen Jones (Ilustración.-117) para el *Alhambra Court* durante la Gran Exposición de 1851,

⁵²⁶En el original: “This is a rich and glittering invention in the Moresque style, with a brightly coloured glazed-tile” Survey of London. (1973) Op.cit.

⁵²⁷ En el original: this deficiency we have ventured to make good in our drawing by inserting a portion of a cleverly designed grate exhibethed by Mr Taylor” WARING, J.B. Masterpieces of industrial art and sculpture at the International Exhibition, 1862. Londres:1863.

⁵²⁸ RAQUEJO, T. Op.cit.1989 p.135.

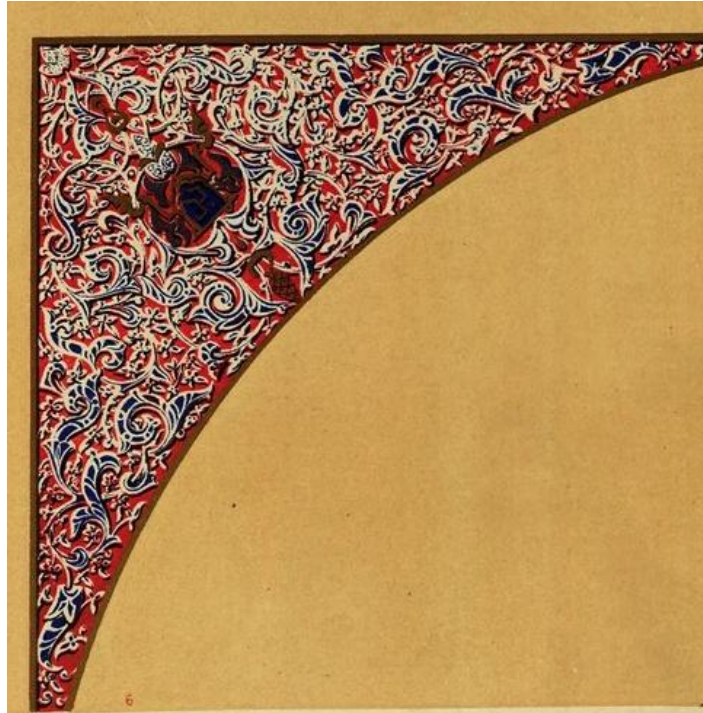


Ilustración 113.- From the arches of the Hall of Justice. Owen Jones (ca.1856). The Grammar of Ornament (1856) Plate XL (6)

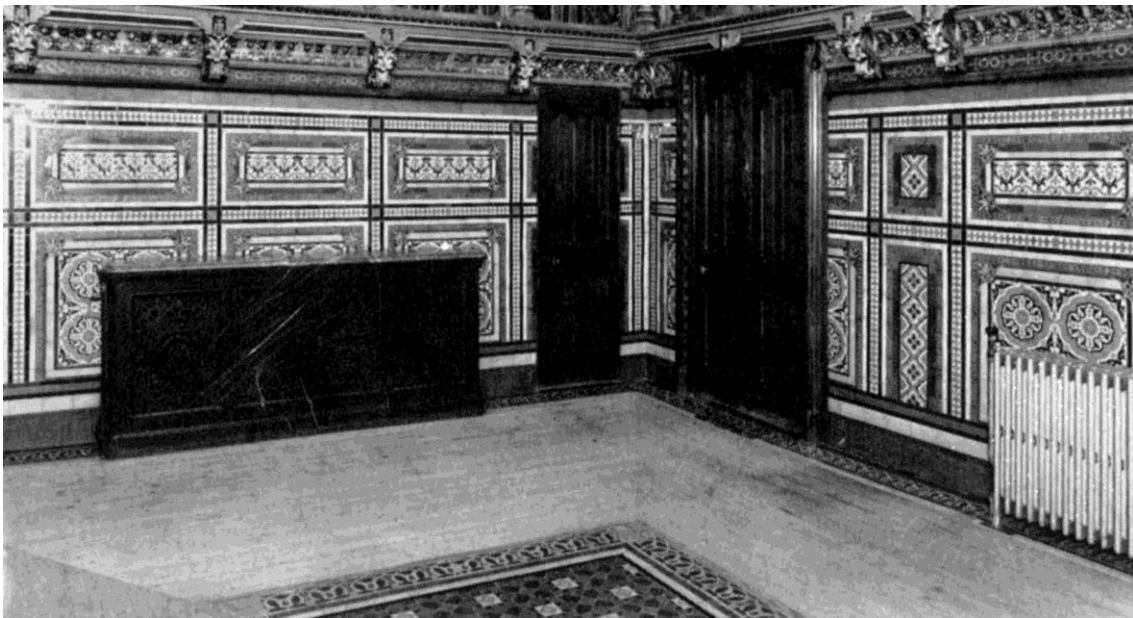


Ilustración 114.- Detalle de la parte baja.



Ilustración 115.- Chimenea. Maw Company y Matthew Digby Wyatt (diseño). En *Masterpieces of industrial art and sculpture at the International Exhibition, 1862*. (1863) Plate 224.



Ilustración 116.- Detalle superior derecho del grabado.



Ilustración 117.- Frontal de chimenea realizada en azulejos diseñados por Owen Jones. Alhambra Court. Owen Jones (1851). Victoria and Albert Museum

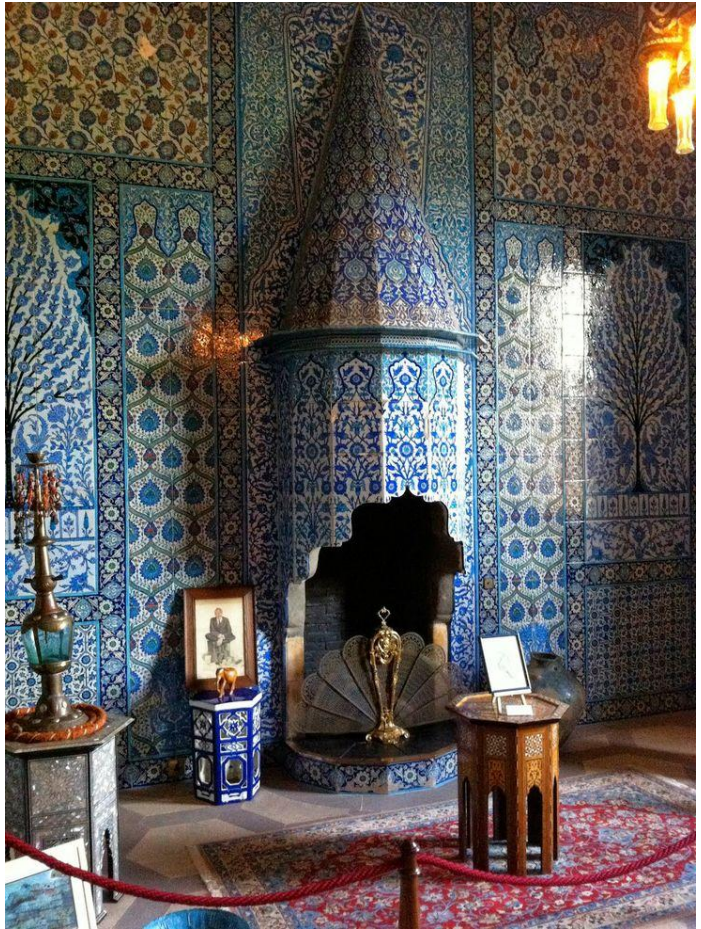


Ilustración.- 118 Chimenea de la habitación *turca*. Sledmere House (Nottinghamshire). David Ohannessian. (ca.1913)

la obra de Wyatt y la chimenea (Ilustración.-118) que se encuentra en Sledmere House (inicios del s.XX) podemos ver como los modos alhambrescos fueron variando a lo largo del siglo. La pieza de Jones, la más próxima a los valores reales de la Alhambra, está compuesta por un frontal de azulejos con patrón geométrico en tonos naranjas, azules y verdes, mientras que la pieza de Wyatt varía en su composición y color alejándose de la exactitud arqueológica para adentrarse en el terreno de lo híbrido, por último, en la realizada por David Ohanessian (1884-1952) se detecta un aire turco en sus líneas, dominado el blanco y el azul sobre otros tonos.

Los patrones de diseño de los frisos que recorren la pared y el mosaico del centro de la sala, están en consonancia con el sistema creado por Wyatt para la chimenea, existiendo una alternancia de azulejos de formas curvas o redondeadas y una abundante mayoría de elementos lineales (Ilustración.-115 y 116). La experiencia de Wyatt en el diseño de mosaicos, azulejos y otros diseños cerámicos se remonta a los primeros años de su carrera, cuando durante su viaje por Italia, Francia y Alemania, entre 1844 y 1846, la empresa de cerámicas Blashfield le encargó la copia de una serie de piezas italianas para su producción, y cuyos bocetos terminarían formando parte de la primera edición de *Specimens of the Geometrical Mosaic of the Middle Ages: with a Brief Historical Notice of the Art Founded* en 1848. Igualmente, Wyatt mantuvo a lo largo de su vida una fructífera relación con John Henry Maw, quien emplearía a nuestro protagonista junto a Jones, para producir una gran variedad de diseños, y cuya compañía, Maw and Co., no solamente es la responsable de la fabricación de la chimenea sino posiblemente del resto de las piezas que componen ésta parte baja⁵²⁹. Dicha compañía, creada en 1850 por George Maw⁵³⁰, fue una de las primeras empresas en especializarse en azulejos españoles, realizando diversos viajes tanto a nuestro país como a Oriente Próximo para investigar su creación y diseño. Wyatt comenzaría a trabajar a partir de 1860 para ellos, y se encargó principalmente de la parte alhambresca de la producción. Dicho encargo estaría respaldado por las favorables críticas que recibió su trabajo teórico en torno a este material. Así, en *The Journal of Design*, podemos leer:

⁵²⁹ DARBY, M. Op.cit.1983. p.87.

⁵³⁰ George Maw es uno de los viajeros analizados. Recorrió nuestro país en 1871 junto a Joseph Dalton Hooker, John Ball. Su periplo quedó recogido en la obra conjunta MAW, G. ; BALL, J. ; HOOKER, J.D. *Journal of a Tour in Marocco and the Great Atlas*. London: Macmillan and Co, 1878.

“La primera edición del trabajo de Sir. Digby Wyatt se publicó en un momento anterior al inicio de nuestra revista, y no ha habido, por lo tanto, hasta ahora oportunidad para ello. Sin embargo, con mucho gusto saludamos la publicación de una segunda edición, ya que nos ofrece la posibilidad de avisar a nuestros lectores, estudiantes o fabricantes, cuyas prácticas puede beneficiarse de un cuidadoso estudio de las ilustraciones que figura en la labor del Sr. Wyatt. [...] El Sr. Wyatt ha agrupado un conjunto de los especímenes de mosaico más ricos que se nos presentan con una mejor aplicación técnica que los grabados anteriores, mostrados en su forma más simple; y somos conscientes de que esta serie de ilustraciones contiene consejos valiosos para su uso para el que aplica papel de pared, el ceramista, el decorador, o el tapicero[...] No es que nosotros queramos recomendar la imitación directa o reproducción de cualquiera de los modelos que figuran en el señor Wyatt "Mosaics"”⁵³¹.

Debido a esta dilatada experiencia con la creación de diseños cerámicos, creemos que los modelos que se presentan en la sala de billar no tienen una referencia directa en sus formas de las fuentes que hasta el momento hemos venido comentando, sino que surgen de la propia experiencia de Wyatt. Sin embargo, y de acuerdo con la descripción que se da de esta sala en el Survey of London, “*los colores son variados y fuertes, y el dorado es profuso*”, las tonalidades de las piezas que recubren la parte baja, y aquellas situadas en el suelo y la propia chimenea, son deudoras de las teorías del color⁵³² establecidas por Owen Jones: “*Los colores empleados deben ser en,*

⁵³¹ En el original: “The first edition of Sir Digby Wyatt's work had been published some time previous to the commencement of our Journal, and it has not, therefore, hitherto fallen within our province to notice it. We, however, gladly hail the publication of a second edition, as affording us an opportunity for bringing it primarily under the notice of our readers the student or practical manufacturer may derive from a careful study of the illustrations given in the work of Mr. Wyatt. [...] Mr. Wyatt has grouped a collection of those richer specimens of mosaic which present the most felicitous application of the art which has been represented in its simpler form in the preceding engravings ; and we are not aware of any series of illustrations which contain more valuable hints than these for the use of the paper-hanger, the china-painter, the decorator, or the upholsterer [...] It is not that we would by any means recommend the direct imitation or reproduction of any of the patterns contained in Mr. Wyatt's "Mosaics." The Journal of Design. Noviembre 1851. Sección Crítica. p. 67-70.

⁵³² Entre otras, podemos ver la observación por parte de Wyatt de: **Proposition 16:** These objects are best attained by the use of the primary colours on small surfaces and in small quantities, balanced and supported by the secondary and tertiary colours on the larger masses. **Proposition 17:** The primary colours should be used on the upper portions of objects, the secondary and tertiary on the lower. **Proposition 18:** (*Field's Chromatic equivalents.*) The primaries of equal intensities will harmonize or neutralize each other, in the proportions of 3 yellow, 5 red, and 8 blue, --integrally as 16. The secondaries in the proportions of 8 orange, 13 purple, 11 green, -integrally 32. The tertiaries, citrine (compound of orange and green), 19; russet (orange and purple), 21; olive (green and purple), 24; - integrally as 64. It follows that, -- Each secondary being a compound of two primaries is neutralized by the remaining primary in the same proportions: thus, 8 orange by 8 blue, 11 of green by five of red, 13 purple by 3 yellow. Each tertiary being a binary compound of two secondaries, is neutralized by the

*todos los casos, los primarios azul, rojo y amarillo (dorado); los colores secundarios, púrpura, verde y naranja, deben encontrarse solo en los frisos de los mosaicos, los cuales, estando cerca del ojo constituyen un punto de reposo de los colores más brillantes en la parte superior*⁵³³ Si se realiza una comparativa entre la chimenea (Ilustración 115 y 116) y los diversos grabados que aluden a detalles de la Alhambra creados por Jones (Ilustraciones.- 119 a la 123) veremos como el predominio de amarillos, verdes y azules se repiten en ambas piezas. Wyatt, añade, una amplia selección de naranjas, dorado-anaranjados, que dotan a la pieza de una apariencia vibrante, tal y como Jones recomendaba en el texto anteriormente citado. En cuanto a la tipología de los patrones, los mosaicos de la pared están compuestos de una base con figuras circulares y una serie de piezas con base vegetal.

Por lo que respecta a la coloración de las partes medias y superior, podemos suponer que estas estaban basadas en el uso del dorado, tal y como ya se ha indicado, así como la profusión de un carmesí oscuro (Ilustración.- 104 y 120). Wyatt, no parece seguir sin embargo la idea de Jones sobre el tono dorado de los fustes de las columnas: “[...] *pero no hay rastro de dorado o de cualquier otro color en el fuste. Lo mismo ocurre en el Patio de los Arrayanes y el Patio de los Leones, pero en cada caso la armonía del color parece requerir que se les dorara*”⁵³⁴. Digby Wyatt se abstuvo de dorar el fuste y optó por dejar el color natural del mármol. La confluencia en esta pieza de lo arquitectónico con lo pictórico demostró la viabilidad de los principios de Jones, la ley primera, que ponía a las artes decorativas al servicio de la arquitectura, en tanto derivaban de esta, al igual que la ley quinta, donde el objeto debe decorar sin que el ornamento forme parte de la estructura (en este caso las baldosas y azulejos de sueño y paredes, que se integran en la pieza) y por último, la proposición veintiocho, que plantea como los colores no deben invadir los espacios los unos de los otros. Así el oro como base, debe ser delineado en

remaining secondary: as, 24 of olive by 8 of orange, 21 of russet by 11 of green, 19 of citrine by 13 of purple. JONES, O. Grammar. Op. Cit.p. 15-18.

⁵³³ En el original: The colours employed were, in all cases, the primitive blue, red and yellow (gold); the secondary colours, purple, green, and orange, occurring only in the mosaic dados, which, being near the eye formed a point of repose from the more brilliant colouring above” JONES, O. Plans and elevations... Op. Cit. Plate. XXXVIII

⁵³⁴ En el original: “[...]but no traces of gold or any other colour have been discovered on the shaft. The same thing occurs in the Court of Fish-pond and the Court of Lions, but in each case the harmony of the colouring appears to require that they should be gild” JONES, O. Ibid. Plate XXXV.



Ilustración 119.- Mosaic dado on pillars between windows. Owen Jones. (ca.1834) Plans and elevations, sections and details of the Alhambra (1836).Vol.I. Plate.XXXIX

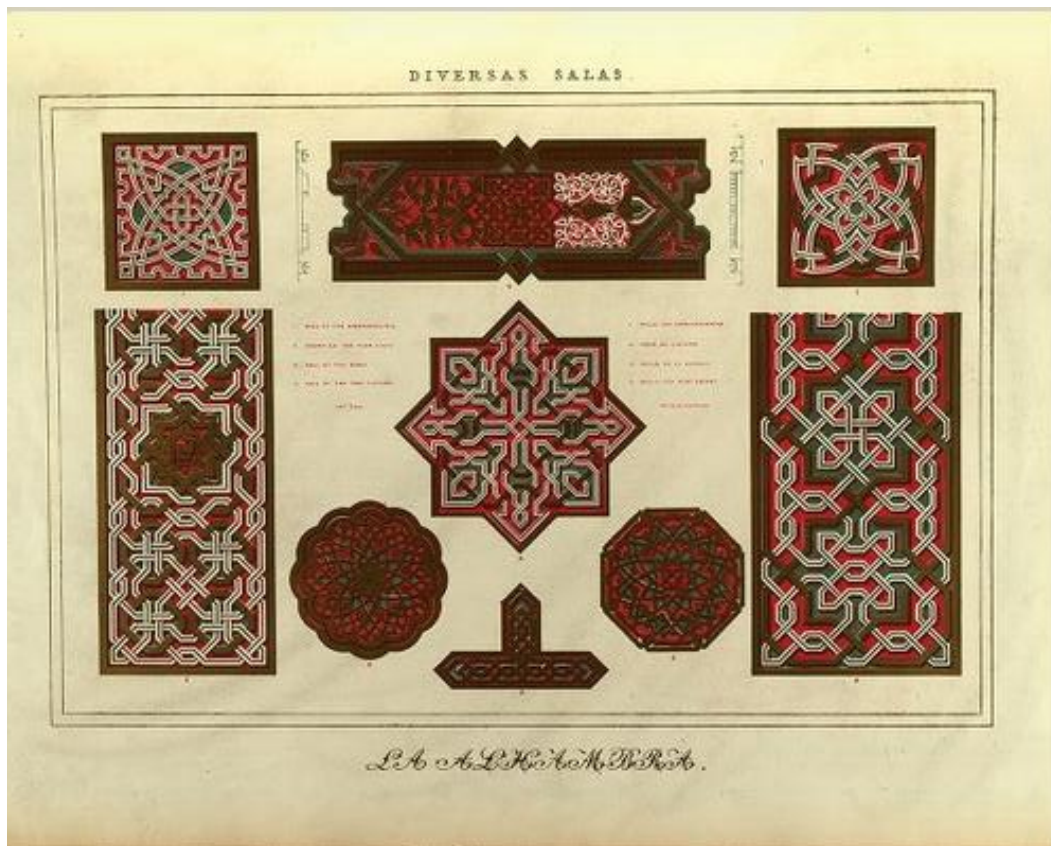


Ilustración 120.- Diversas Salas. Owen Jones. (ca.1834) Plans and elevations, sections and details of the Alhambra (1836).Vol.II. Plate XXXVIII.



Ilustración 121.- Moresque 5. Owen Jones (ca.1856).
The Grammar of Ornament (1856) Plate XLIII.

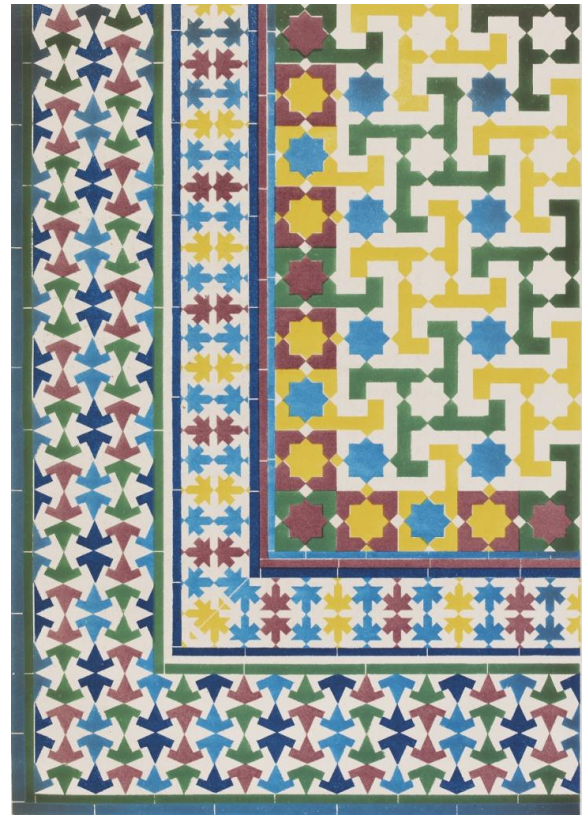


Ilustración 122.- Owen Jones (1842). Design for Mosaic and
Tessellated Pavements (1842) Plate IX.



Ilustración 123.- Owen Jones (1842). Design for Mosaic and Tessellated Pavements (1842) Plate III.

negro, mientras que cualquier otro color debe estar delineado en blanco, negro o dorado. Wyatt, al igual que Jones, era un arquitecto con ojo de pintor, y como tal empleó el color como se emplea el ritmo y la rima en la poesía, para atraer a los sentidos. Es difícil determinar con exactitud el empleo que hizo de la coloración en esta sala, por lo que proponemos recurrir a otras estructuras y habitaciones contemporáneas cuyo esquema de color es igualmente deudor de las teorías de Jones, para poder proyectar así una idea más precisa de la sala de billar del 12 de Kensington Palace Gardens.

El antecedente más inmediato, y obvio, es tanto la Exposición Universal (1851) como el *Crystal Palace* (1854) en Sydenham. El arquitecto, no solamente participó creando los espacios bizantino, renacentista y pompeyano, sino que pudo observar cómo se procedía a la construcción del *Alhambra Court* (Ilustraciones.- 84, 86 y 87), una estructura que se puede considerar la plasmación del *Plans, elevations, sections...* en tres dimensiones. Este espacio recogía todos los valores que Jones proponía y los ofrecía al espectador de una manera directa, sensorial. En su diseño, Jones aplicó su visión sobre las estructuras nazaríes y sus opiniones sobre la policromía en la Alhambra. En el *Handbook* Jones concluye afirmando que los colores primarios fueron aplicados en la Alhambra: “*un sistema tan perfecto que cualquiera que lo estudie, puede con certeza casi absoluta, al mostrarle por primera vez una pieza en blanco de ornamento moro, definir inmediatamente de qué forma estuvo coloreado*”⁵³⁵

Podemos hacernos una idea de la estructura cromática de esta construcción gracias al grabado que se muestra en la Ilustración 85, aunque es difícil imaginar el impacto total de la obra, especialmente si consideramos que la aplicación del color no solamente se llevó a cabo en el interior del *Alhambra Court* sino que Jones tuvo que crear en el exterior un espacio irreal para hacerlo más atractivo⁵³⁶ que el mero ladrillo visto, que era, según el propio arquitecto lo más apropiado para reproducir el exterior del palacio nazarí.

⁵³⁵ En el original: “so a perfect system than any one who will make this a study, can with almost absolute certainty, on being shown for the first time a piece of Moorish ornament in white, define at once the manner in which it was colour”. JONES, O. *Handbook*. Op.cit. p.45.

⁵³⁶ FERRY, K. Op.cit. 2007. p.230 y ss.

La aplicación de las leyes cromáticas fueron seguidas por otros arquitectos en la creación de espacios alhambrescos. Así, el arquitecto George Aitchison (1825-1910), tuvo uno de los primeros contactos con la decoración islámica cuando, con poco más de 20 años, vio el *Alhambra Court* que Owen Jones construyó en el *Crystal Palace* de Sydeham. Pocos meses de que éste quedara abierto al público Aitchison pronunció en el Royal Institute of British Architects una conferencia titulada “*On Colours As Applied to Architecture*” donde afirmaba: “[...]Cuando se mira de cerca el ornamento presenta un aspecto intrincado, de oro, azul y blanco corriendo uno en el otro; pero cada punto de vista diferente saca un patrón nuevo, y de una manera tan extraordinaria que en la búsqueda de un lado a otro, no podemos creer que el ornamento que estamos viendo de cerca puede tener el efecto que tiene en la distancia. No puedo dejar de expresar mi agradecimiento al Sr. Owen Jones por habernos dado tan hermoso ejemplo de color. Los capilla inferior en Asís, los patios de la Alhambra, y las vidrieras de la catedral de Florencia y de la catedral de Chartres, son cosas que, una vez vistas, nunca pueden ser olvidadas”⁵³⁷.

Aitchison fue el responsable de la creación del Arab Hall en Leighton House (Ilustración.-124). Por encargo de Leighton, quien hacia 1877 planeaba construir una adición a su hogar, el arquitecto diseñó uno de los proyectos más ambiciosos en cuanto a orientalismo se refiere. La sala fue construida con un propósito concreto, el albergar la inmensa colección de arte de Oriente Medio de su dueño. Aitchinson, quien conoció a Leighton en los años 50 en Roma, comenzó a trabajar en la reforma de la casa en 1864 (el mismo año en el que Wyatt construye la sala de billar) y trabajaría en esta residencia durante aproximadamente treinta años, hasta 1877-1878.

Leighton era un cliente muy exigente y participó en la construcción de forma muy activa. El diseño del Arab Hall está basado, en ningún caso es una copia directa, en la entrada del palacio de La Zisa en Palermo (siglo XII), que

⁵³⁷ En el original: *when looked at closed the ornament presents an intricate appearance, with gold, blue and white running one into the other; but every different point of view brings out a fresh pattern, and in so extraordinary a manner that when looking from one side to another, we cannot believe that the ornament we are looking at close can have the effect it has at a distance. I cannot refrain from expressing my gratitude to Mr. Owen Jones for having given us so lovely an example of colour. The lower chapel at Assisi, the Alhambra Court, and the stained glass of the Duomo of Florence and of Chartres Cathedral, are things which, once seen, can never be forgotten*. AITCHISON, G. “On colour applied to architecture” *Translations of the Royal Institute of British Architects (1857-1858)* p. 52. Citado en FERRY, K. Op.cit. 2007. p. 240. Traducción de la autora.

Aitchison había visitado junto a William Burgues (1827-1881) (sobre quien volveremos más tarde) a mediados de los 50⁵³⁸. Sobre esta inspiración siciliana, y por indicación del propio Leighton, se le suma adiciones de los estilos provenientes de la Alhambra, Persia y El Cairo. Los azulejos que la recubren son una mezcla de lo que Leighton había comprado en sus viajes por Oriente, destacando los provenientes de Íznik y Damasco, y los de nueva factura, realizados en un intenso azul por William de Morgan (1839-1817). La sala, unida al lado oeste de la casa, se alza en dos pisos rematados por una bóveda, mientras que una pequeña fuente y alberca ocupan la parte baja. Junto a estas una *mashrabiyya* da luz a los pies de la escalera que da al piso superior. Se accede a ella a través de dobles pilares que contienen parte de los azulejos, lo que proporciona un primer, e impactante, contacto con el color, que continua cuando se contemplan los azulejos situados en la pared oeste, de origen persa y con motivos de estrella. Las columnas de mármol, junto con la fuente de mármol negro y las vidrieras, completaban el esquema de color planteado por Aitchison. Éstas últimas, son en su mayor parte nuevas⁵³⁹, dado que muchas no sobrevivieron al viaje, y proporcionan el necesario, y último, punto de luz, para que la estancia, híbrida al igual que la de Wyatt, alcance el equilibrio entre color y descanso que proponía Jones.

Si observamos otros ejemplos de *moorish room*, como el creado para el Castillo de Cardiff (Ilustración.-125) o el diseñado para Rhinefield House (Ilustración.-126), los patrones de cromáticos se repiten en ambas salas, al igual que debió ocurrir en el caso de Digby Wyatt. En la cúpula creada por William Burgues, para el marqués de Bute en Cardiff, cuya base es una estrella de ocho puntas, los tonos están estructurados mediante un abundante empleo del dorado, azul y rojo. Burgues comenzó trabajar hacia 1848-1849⁵⁴⁰ para Wyatt colaborando en diversos proyectos, tales como la Exposición de 1851 o la creación de la edición *Metal-work and its Artistic Design* (1852). La influencia de Wyatt sobre William Burgues fue prolongada⁵⁴¹, especialmente si consideramos que entre sus años de colaboración directa y la creación de la sala árabe de Cardiff pasaron dos décadas.

⁵³⁸ CALATRAVA, J. ; ROSER-OWEN, M.; THOMAS, A.; LABRUSSE, R. Op.cit. 2011. p.190

⁵³⁹ CALATRAVA, J. ; ROSER-OWEN, M.; THOMAS, A.; LABRUSSE, R. Ibid. 2011. p.190.

⁵⁴⁰ SMITH, H. *Decorative painting in the domestic interior in England and Wales co. 1850-1890*. New York, London: Garland, 1985.p.53.

⁵⁴¹ CROOK, J.M. *William Burgues and the High Victorian Dream*. London: Frances Linlcon, 2013. p.43.



Ilustración 124.- Arab Hall. Leighton House. George Aitchison. 1877-1878



Ilustración 125.- Arab Hall. Cardiff Castle, Cardiff, Wales. William Burgess (1868)



Ilustración 126.- Moorish Smoking Room. Rhinefield House, Brockenhurst, England (ca.1887)

Las tramas escogidas por Burgues son más pesadas que las creadas por Wyatt, al igual que la paleta de colores, pues la sala de billar mantiene un balance proporcionado entre dorado y otros colores (atendiendo a la noción de reposo), mientras que en el caso de Burgues, las tonalidades en oro destacan notablemente sobre las demás. En Cardiff, Burgues, emplea todo el repertorio de la arquitectura islámica, incluyendo *mashrabiyyas*, inscripciones cúficas y superficies iridiscentes (mosaico vidriado, cristal, lapislázuli). Estas últimas, aunque deberían aportar una sensación de ligereza en la habitación, ante el exceso de pirotécnica visual empleado por Burgues, y su imaginación escultórica, otorgan a la pieza galesa un aire cargado. Aunque con toda probabilidad Burgues conoció la sala de billar de Kensington Palace Gardens, en sus líneas se adivina una mayor influencia⁵⁴² de la obra de Prisse d'Avenne, *L'art árabe d'après les monument du Kaire*. Quizás debido a esa imaginación escultórica característica de Burgues, frente a la visión pictórica de Wyatt, el primero piensa en volúmenes mientras que Wyatt lo hacía en luz. Burgues recrea el clima estructural sólo en la parte superior, no en todo el plano, ya que como el mismo indica “[...] *las mezquitas nos enseñan la importancia de acumular ornamento en ciertos lugares [...] no en toda la superficie*”⁵⁴³. Así pues, aunque el esquema de color corresponde a las enseñanzas de Jones, se trata de una interpretación, una triple *traducción*: de la Alhambra a Jones, de éste a Wyatt y, por último, de éste a Burgues.

En el caso de la *moorish room* (1889-1890) de Rhinefield (New Forest), fue creada por encargo de Lady Mabel Walker-Munro, como regalo para su marido, el teniente de la armada Lionel Walker-Munro con motivo del aniversario de su luna de miel, en 1888, en España (entre cuyo recorrido estuvo Granada). Lady Walker-Munro animó al arquitecto, W.H. Romaine-Walker (1854-1940) y Tanner, a contratar artesanos marroquíes para realizar los paneles de cobre bruñido y ónix, importando azulejos de Persia y otras partes de Oriente Medio⁵⁴⁴, creando un microcosmos particular al que los dueños llamaban afectuosamente “*Alhambra room*”. La composición cromática de esta estancia, cuyo diseño se realizó 23 años más tarde que la pieza que nos ocupa, se aproxima mucho a la establecida por Wyatt, sin embargo, el balance de tonalidades no es neutro, predominando esta vez el tono carmesí

⁵⁴² GIROUARD, M. *The Victorian country house*. London: Claredon House, 1971.p.273-290.

⁵⁴³ SWEETMAN, J. *Op.cit* 1994 p.194.

⁵⁴⁴ DANBY, M. *Op.cit.*, 1999. p. 201

sobre el dorado, azul ó verde. La pieza está profundamente influenciada por la Alhambra, tanto en su estructura como en su tonalidad (o al menos la Alhambra que Jones y Contreras dibujaron para los británicos)

Por su parte, la sala de música, precedida de un invernadero, creada en Grove House en torno a 1892-1896, por encargo de John Stutfield, militar destacado que permaneció en Gibraltar al menos durante el año de 1880, sigue al pie de la letra no sólo el diseño planteado por Jones, sino también el esquema cromático que se sugiere en sus teorías. Grove House, que hoy se conserva a medias debido a un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial, consta de un espacio rectangular, el salón moro, y un hexagonal, el invernadero. El primero se divide en dos cuerpos laterales y una pieza central cuadrangular sobre la que se proyecta una cúpula de pechinas; el salón se comunicaba con el resto de la casa a través de un cuerpo lateral en la parte izquierda, en la parte contraria se abren tres vanos con arco de herradura. Los techos laterales, divididos en cuatro paños cada uno, están decorados y estofados con lacería. En la parte media, evocando al Patio de los Leones, se abre una pequeña fuente hexagonal, con tres pequeños parterres, desde allí se abre un canal hasta las puertas del salón. La exactitud con la que se ha seguido, tanto en decoración como en policromía remiten a la obra de Owen Jones (especialmente el dorado de los fustes de las columnas en los que tanto insistió erróneamente Jones) es altamente notable, especialmente si pensamos que fue construida casi medio siglo después de que se pusiera en pie el *Alhambra Court*.

Esta pieza, por tanto, se encuentra, aunque alejada en el tiempo, mucho más cercana a la obra de Wyatt que la plasmada por Burgues, aunque la creada en el castillo de Cardiff tiene una noción del espacio mucho más próximo a la obra de Wyatt. La sala de billar está pensada en toda su forma desde su origen, como arquitectura, haciendo de lo arquitectónico un principio fundador común de todo el espacio; arquitectura y decoración están orgánicamente ligadas, siguiendo la lección de unidad esencial del arte islámico, donde arte, arquitectura y artesanía son expresión artística en su más primordial esencia. Esta estrecha relación entre espacio y ornamentación, ilustrada a la perfección por la *traducción* que se hizo de la Alhambra, estaba destinada a resolver el problema entre belleza y utilidad, al tiempo que dotaba de una solución para las nuevas formas de privacidad y sociabilidad de las

élites victorianas. Wyatt construye en esta habitación un proyecto de la imaginación, un espacio de fantasía donde lo híbrido era la norma, donde la precisión arqueológica era secundaria frente a la proyección de visiones y deseos.

Por lo que respecta a la forma de construcción, no hemos hallado documento alguno que indique modos constructivos, pero si tomamos como referencia la sala de música creada por John Charles Stutfield en Grove House (1892), podemos intuir el procedimiento seguido por Wyatt. De acuerdo con Danby *“El modo en el que la decoración de Grove House fue producida sugiere un fascinante nivel de “producción en masa”: las paredes están cubiertas con paneles prefabricados de escayola que han sido ensamblados en el sitio, unidos por listones de madera a la pared, mientras que la decoración de las pechinas de la bóveda y alrededor de la entrada principal han sido hechas para parecer lacería empleando papel en relieve. Estas soluciones decorativas muestran como a finales del siglo XIX existía toda una industria destinada a abastecer la demanda de habitaciones alhambrescas”*.⁵⁴⁵ Creemos, por tanto, que el sistema constructivo de la *moorish billiard room* no dista mucho del empleado por Stutfield en Grove House. Siguiendo las directrices de Jones, cuyo objetivo final era el de facilitar el encuentro entre decoración y producción industrial, el propio Wyatt estuvo muy implicado en la formación y aplicación de nuevas técnicas industriales al servicio del arte. La innovación técnica permitió la aceleración del proceso de construcción de estructuras extremadamente complejas, como la realizada para la Alhambra Court en Sydenham, donde aplicando unos novedosos moldes de gelatina consiguieron reproducir la compleja estructura que corona la Sala de los Abencerrajes⁵⁴⁶. Considerando estos avances técnicos y la implicación que Wyatt demostró en esta área, podemos suponer que los paneles que recubren tanto la parte alta de la sala, así como los que se encuentran supeditados a la segunda arcada pudieron ser creados mediante este sistema de paneles prefabricados, y ensamblados en la misma habitación. Surgió, de este modo, en Reino Unido toda una industria al

⁵⁴⁵ En el original: “The way the decoration was produced at Grove House suggests a fascinating level of “mass production”: the walls are covered with thin plaster panels which were pre-cast and assembled on site by being attached to wooden slats on the walls, while the decoration in the corners of the dome and around the main entrance has been made to look like carved interlacing by the use of embossed wallpaper. These decorative solutions shows that in late nineteenth-century a whole industry existed to cater to the desire for Alhambra rooms”. DANBY, M. *Ibid.* p. 129.

⁵⁴⁶ Sobre el proceso de creación del Alhambra Court y las innovaciones técnicas que lo rodearon ver: FERRY, K. *Op. cit.* 2007. p. 233 y ss.

servicio de las pequeñas alhambbras, cuyo auge tuvo lugar en la década de los 90, cuando la empresa *J.Waring & Sons*⁵⁴⁷ creó no solamente piezas aisladas para ensamblar sino habitaciones prefabricadas completas.

El valor de esta estancia reside en la capacidad del autor de explorar la Alhambra, traduciéndola y domesticándola, (mediante leyes y principios estéticos) combinando sus formas, reconstruyéndola, para conseguir un espacio que respondiera a las necesidades personales y sociales de aquellos que la habitaron. En esta habitación, al igual que en el propio orientalismo, todo puede coexistir. Para hallar la verdadera belleza de este espacio, no debemos analizarlo con el vocabulario estético de nuestro siglo, sino con el del tiempo de Wyatt, donde lo salvaje (*barbaric*) tenía aún reminiscencias de lo sublime y donde el diseño estaba en constante movimiento, adaptándose a las necesidades de la sociedad que lo crea, con cierta porosidad, permeable, a las nuevas influencias. Refleja así, un espacio real de entendimiento, un lugar de encuentro entre dos culturas, una visión que ha llegado a hacerse espacio físico. En ella, el arquitecto plasma la búsqueda de lo perdido a través de otras culturas, para reencontrarse a sí mismo, o para ser consciente de las propias carencias y necesidades de la sociedad que habita. Esta sala de billar representa en el conjunto de la obra de Wyatt, una búsqueda de su propia voz a través de la Alhambra.

5.4.2. Motivos para su construcción.

A lo largo de un siglo se construyeron numerosas habitaciones inspiradas en la Alhambra, sin embargo, pocas han llegado hasta nuestros días. Es difícil encuadrar estos espacios en una sola categoría: salas de billar, *smoking rooms*, invernaderos, salas de música... Su espíritu estaba asociado a la soledad, al reposo, al ocio; creados por una élite cuyos patrones culturales y modos de vida y sociabilidad, habían sido construidos por ella misma, en una irrepetible simbiosis entre el valor magistral atribuido a la historia y la decidida inmersión en los modernos ritmos metropolitanos e industriales. La estética oriental les aportó una buena solución para los problemas de confort

⁵⁴⁷ SWEETMAN, J. Op.cit.1994, p. 125.

y representatividad que exigían dar formas a los nuevos ámbitos de la vida privada y social, una nueva dimensión a las áreas domésticas que se dividían entre lo público y lo privado, entre lo masculino y lo femenino.

Si hacemos un repaso a los motivos de la aparición de un invernadero o una sala de billar en las residencias de la élite británica, no podremos sino llegar a la conclusión que, la bella Alhambra siempre se ha visto inmersa en algún tipo de historia, real o ficticia, más o menos rocambolesca, donde lo romántico o lo fantástico está detrás de las ambiciones de los patrones. El recuerdo de un amor romántico, como es el caso de la ya citada Rhinefield House, un testigo de los años pasados en tierras extrañas, como en Leighton House, rincones para la evasión, como Grove House o puramente “*por el simple hecho de contemplar algo hermoso de vez en cuando*”.⁵⁴⁸ El uso de este estilo, quizás como ningún otro dentro del orientalismo, contribuyó a la creación de una atmosfera bella, erótica y llena de magia. Los viajeros, transportaron las cualidades de la Alhambra a la arquitectura doméstica por sí mismos o a través de terceros, para cambiar la monotonía de los espacios cotidianos en rincones del Paraíso Rojo.

El empleo de un estilo *exótico* dentro del interior doméstico, en lugar de la creación de todo un espacio, debe entenderse dentro de la mentalidad victoriana. Lo islámico, en nuestro caso, aunque *extraño*, si se limitaba al interior de una sola estancia perdía la cualidad de amenazante (para la identidad británica) y pasaba a ser algo ligero ó placentero. Dentro de este período se realizaron estancias en una variedad de estilos e híbridos, donde destacaría, Durbar Hall, diseñado por Lockyard Kipling en estilo mughal, para Osborne House, el hogar de la reina Victoria. Incluso la realeza caía rendida a la fascinación por estos espacios, cuya presencia nos ha dejado ejemplos como el salón de Rolleston Hall (Stafforshire), Ilustración.-136, diseñado por S.J. Waring & Sons (demolido en 1926), la sultánica sala de billar de Breadsall Priory (Derby)⁵⁴⁹, diseñada en 1861 por Robert Scrivener en *moorish style* para Francis Morley, la sala de billar de Newhouse Park (St Alban’s, Hertfordshire), Ilustración.-129, creada en 1883 por Silvester Capes y reformada hacia 1896,

⁵⁴⁸ Lord Leighton en referencia a la construcción del Arab Hall en Leighton House. En el original: “for the sake of something beautiful to look at once in a while” CALATRAVA, J. ; ROSER-OWEN, M.; THOMAS, A.; LABRUSSE, R. Op.cit. 2011. p.190.

⁵⁴⁹ GIROUARD, M. Victorian Country Houses. London: Clarendon press, 1971. p.38

fue plasmada el fotógrafo Lemere en 1897⁵⁵⁰, el kiosko alhambresco construido por William Beckford en Lansdowne Crescent⁵⁵¹ (Bath), en Sledmere House (Yorkshire) encontramos otro caso de este tipo de estancias, creada a finales de siglo por el artista armenio David Ohanessian para el orientalista Sir Mark Sykes, inspirada en los espacios del sultán en la mezquita Valideh (Estambul)⁵⁵², la habitación árabe que William Striling Maxwell creó en su propiedad de Keir, la bellísima residencia del 33 Palmeira Mansion, Ilustración.-128, el diseño de James Boucher para la sala de billar del 998 de Great Wester Road (Glasgow), la *smoking-room* creada por John Lockwood Kipling (Ilustración.- 127) para el Duque de Connaught en Bagshot Park entre 1885-1887⁵⁵³ ó la *smoking room* del Berkley Hotel en Picadilly (finales de la década de los 90). Existen una serie de habitaciones, de las que desconocemos el número y estado actual, que fueron creadas por la compañía Liberty, bajo los diseños de Leonard F. Wyburd. Dicha compañía gozó de gran éxito a finales de los 80, cuando tras realizar un trabajo en el 27 de Grosvenor Square para el Earl de Aberdeen, su prestigio aumentó considerablemente. El único rastro sobre su trabajo es el de éste gran encargo, una sala de música con arco *Moorish* y azulejos persas, situada en el segundo piso y destinada a reuniones sociales⁵⁵⁴.

Creada a base de una geometría reinventada por Wyatt, cuyo mensaje y lectura parece ser tan fascinante, concebida por las ideas importadas por cientos de viajeros que *tradujeron* un mundo que ya no existía (y quizás jamás existió) parece lógico que ahora nos planteemos ¿quién fue el arquitecto emocional del 12 de Kensington Palace Gardens?

⁵⁵⁰ Country Life, 1985.p.1488-1490

⁵⁵¹ BISHOP, P. "Beckford in Bath" p. 85-112. p. 94. En A.A.V.V. Bath History.vol.2. Bath: Millstream, 1994.

⁵⁵² BANHAM, J. Encyclopedia of Interior Design. 2 vol. London: Routledge, 1997.p.216

⁵⁵³ El Duque de Connaught era el tercer hijo de la reina Victoria. Para él, el arquitecto y diseñador creó una sala de billar de inspiración mughal, cuya pieza central (la propia mesa de billar) fue realizada con paneles traídos de Lahore. La sala de billar aún existe en Bagshot Park, sin embargo la mesa fue subastada en 1942 por la casa Christie's tras la muerte del último duque. Las dos únicas fotos existentes de esta mesa pertenecen al Army Chaplaincy Department, quien se encargó en 1946 de la propiedad. A este mismo organismo debo la información aquí facilitada.

⁵⁵⁴ Survey of London: Volume 40, the Grosvenor Estate in Mayfair, Part 2 (The Buildings). London: London County Council, 1980.



Ilustración 127.- Dodge India Room, Bagshot Park (1885-1887)
Lockwood Kipling. Army Chaplaincy Department. AFCC 700



Ilustración 128.- Detalle de la chimenea del 33 Palmeira
Mansion, Londres.

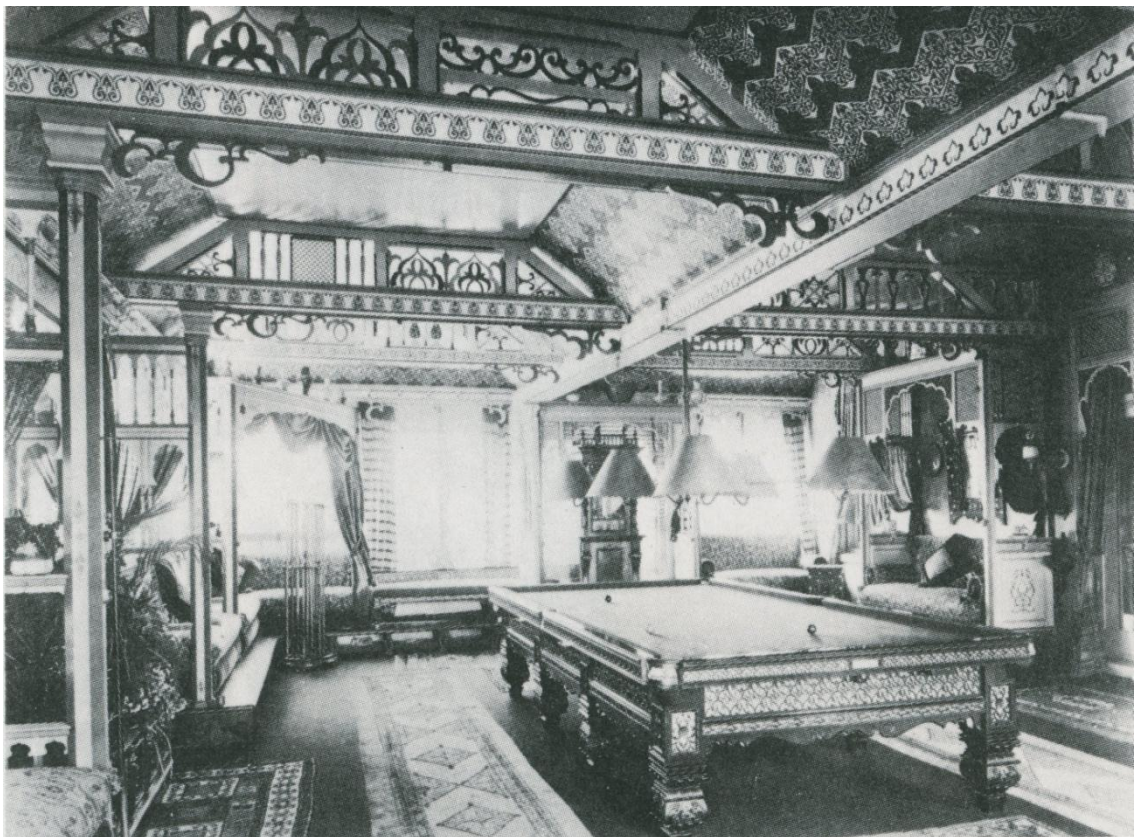


Ilustración 129.- Newhouse Park (St Alban's, Hertfordshire. 1883 Silvester Capes. Imagen de Lemere (1897) Extraída de Country Life, 1985.

Los primeros años de la vida de quien encargó esta obra, son cuanto menos, escurridizos. Alexander Collie⁵⁵⁵, fue un comerciante escocés de algodón con base en Londres y Manchester, quien, cuando compró la propiedad n°12 de Kensington a Sir Samuel Morton Peto, residía en Sussex Gardens (Bayswater). En 1861 se sabe que estaba asentado en Manchester en una casa de estilo georgiano junto a su familia. El origen de su riqueza, y de su posterior ascenso social, se basó en el comercio de algodón que tuvo lugar durante la Guerra de Secesión Norteamericana (1861-1865). El Norte, dentro de su estrategia bélica, comenzó un intenso bloqueo económico a los estados del Sur, interrumpiendo la distribución de su producción, fundamentalmente algodón, en un intento de estrangular los ingresos sureños. Al tiempo que esto tenía lugar, el proceso de industrialización en Reino Unido atravesaba su momento de mayor auge, con el perfeccionamiento de la maquinaria, dando como resultado el refinamiento progresivo de la producción de tejidos.

Es durante este período cuando nuestro protagonista, Alexander Collie, comienza a realizar transacciones con el estado de Carolina, dando salida europea a la producción algodonera sureña, y creando una empresa con una flota de dieciséis barcos de vapor y un capital de 2 millones de libras (por suscripción pública) en menos de dos años. En 1863, mientras su ayuda a los confederados continúa, adquiere por valor de 25.000 libras a Sir Samuel Morton Peto el número 12 de Kensington Palace Gardens, parte de la parcela original en la que Peto había estado viviendo, comenzando sus planes para la renovación de la misma. En 1864, Collie gastó una gran cantidad de dinero en realizar una reforma total de la vivienda, contratando a Wyatt, cuyo trabajo había conocido durante la celebración de la *International Exhibition* en 1862. Entre las numerosas reformas (Ilustración.-97) se incluyó la extensión de la escalera hasta el segundo piso, una nueva sala del desayuno en el ala noreste, igualando en forma a la residencia de Peto, que había construido un invernadero en el ala sur-este. Además se añadió la sala de billar, construida en el lugar donde había estado la cocina. Las chimeneas se elevaron y las ventanas traseras del segundo piso se ampliaron, recubriéndose de trabajos de forja y disponiendo pequeños balcones de piedra junto a ellas.⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ CLARK, M. "Alexander Collie: The Ups and Downs of Trading with the Confederacy". En *Northern Mariner / Le Marin du Nord*; Abril 2009, Vol. 19 Issue 2, p. 125-159.

⁵⁵⁶ Survey of London XXXVIII Northern Kensington 1973. p.167-170. pl.95d

Un año después del inicio de estas reformas comenzaron los problemas económicos de Collie. Finalizado el conflicto bélico norteamericano, los motivos por los que su gran empresa había surgido, desaparecieron con rapidez. Pese a que el gobierno estadounidense, en aras de la reconciliación, no tomó represalias contra los estados sureños ni contra los que los habían apoyado, los ingresos de Collie cesaron con el fin del bloqueo. Los acontecimientos económicos que siguieron⁵⁵⁷, están formados por una serie de manipulaciones financieras poco éticas que junto al ocultamiento del estado real de la empresa dieron como resultado la bancarrota de Collie.

Sin embargo, este logró evadir con éxito esta realidad durante diez años, hasta que en 1875, el escándalo saltó a las portadas de los periódicos. El 4 de Julio de ese año el *New York Times*⁵⁵⁸ anunciaba la situación real de la empresa, que era deudora de 3 millones de libras. La noticia se extendió rápidamente; los acreedores esperaban recuperar su dinero a través de la venta de propiedades, entre ellas la situada en el 12 de Kensington Palace Gardens, que había costado 25.000 libras, y cuya venta se esperaba que cubriera parte de las deudas, sin embargo, ésta no sería ocupada hasta 12 años más tarde⁵⁵⁹.

Llevado a juicio por las autoridades británicas, fue acusado de fuga cuando, en la vista preliminar, su abogado anunció que se encontraba ausente. El London and Westminster Bank, a quien Collie había defraudado cerca de 200,000 libras, ofreció una recompensa de 1000 libras por su paradero. Al cabo de cinco años se le dio por muerto. Como en los mejores folletines decimonónicos, Collie fue reconocido por un compatriota, George Peterkin Grant, casi diez años después, viviendo en Greenbrier White Sulphur Springs (West Virginia). Collie, que ahora se hacía llamar George Macneill (una combinación del nombre de su padre y el apellido de soltera de su madre), había iniciado negocios con el Coronel Parson y el General Butler, ejerciendo la dirección del ferrocarril Richmond-Alleghen, resurgiendo de sus cenizas a través de la manipulación del stock y la especulación. Nada se vuelve a saber de él hasta inicios de la década de los 90, cuando se encuentra viviendo sólo

⁵⁵⁷ Collie realizó una serie de complejas, y poco éticas, asociaciones económicas que son analizadas en profundidad en : CLARK, M. *Op.cit.* (2009), 153.

⁵⁵⁸ CLARK, M. *Ibid* (2009) p. 154.

⁵⁵⁹ WALFORD, E. *Old London: Belgravia, Chelsea and Kensington. London: Village Press, 1989.*

en el Harlem neoyorkino, en la pobreza y prácticamente inválido. El 28 de Noviembre de 1895, el Times anuncia su fallecimiento. “*Collie, el 23 de Noviembre en Nueva York, Alexander Collie antiguo habitante del 12 Kensington Palace Gardens.*”⁵⁶⁰

⁵⁶⁰ En el original: “*Collie, on 23 November in New York, Alexander Collie late of 12 Kensington Palace Gardens*”. CLARK, M. Opus cit (2009) p.156.

5.5. Memorias de una fascinación: El espejismo de un harem.

- ¿Una partida de billar caballeros?

Esta sencilla pregunta era parte del complejo código de etiqueta victoriano, como en una obra teatral, era el pie para que ciertos actores, las mujeres, se retiraran de escena, mientras que el resto del elenco, los hombres, cambiaban de escenario. De acuerdo con las costumbres victorianas, después de compartir una velada, las mujeres se reunían en el *drawing room* (habitación reservada casi en exclusiva para ellas) mientras que los hombres (Ilustraciones.- 130 y 131) podían optar por quedarse en el mismo comedor, o, si la casa disponía de un espacio específico, cambiar al fumador o la sala de billar. En el caso del hogar de Collie, como podemos observar en la Ilustración.- 97, la planta baja acogía las estancias públicas. Comenzando desde la entrada las que concernían al ámbito masculino: comedor, sala de billar y biblioteca (que posiblemente hiciera las veces de despacho de Collie) y en la misma planta, pero alejadas del recibidor, las femeninas: la sala de música y el *drawing room*. Considerando la ajetreada vida comercial del Alexander Collie, podemos barajar la idea de que la sala de billar tuviera un doble uso, por una parte el lugar de ocio del propio Collie, y al tiempo un espacio usado ocasionalmente para realizar reuniones de negocios y transacciones comerciales en un ambiente más relajado.

La presencia de una sala de billar en 1864, al igual que la dirección de la residencia, era un signo de estatus social. La elección por parte de Collie de este diseño, parece leerse a través de sus propias acciones. Escalador social nato, las residencias de Collie van cambiando a medida que su estatus lo hace, de una casa de estilo georgiano en Manchester a una casa en Sussex Gardens (Londres), y de ahí al elitista barrio de Kensington. El tratante de algodón desea decorar su casa siguiendo los dictados de la moda, entre los que, como ya se ha comentado, la existencia de una habitación de inspiración islámica era habitual; sin embargo, el nuevo diseño de esta casa tiene cierto punto excéntrico. Rasgos de éste excentricismos los podemos encontrar en la eliminación de las cocinas en la parte baja (justamente donde se sitúa la sala

en cuestión) o la distribución de una nueva ala para equipararse en forma a la parcela vecina, en un intento de, creemos, reducir distancias con su aristocrático vecino. La elección de la sala de billar, como el resto de la casa, parece querer justificar la presencia de Collie, al tiempo que desea integrarse en la corriente establecida.

Sin embargo, de todas las opciones de las que disponía un caballero victoriano, ¿cuál sería el motivo de Collie para escoger una sala de billar en lugar de un fumador? En momentos anteriores al siglo XIX, el billar era considerado un elemento de ocio al aire libre, y su inclusión en el interior estaba limitado a residencias o palacios con estancias lo suficientemente grandes para acoger una mesa de billar⁵⁶¹, las cuales, en su origen⁵⁶², eran de unas dimensiones superiores a las actuales. Las consecuencias normales de su juego (el ruido y el paso de los jugadores llevando y manejando los tacos) hicieron conveniente encontrarles un lugar específico, alejados de salones principales. Aunque se pueden encontrar algunos ejemplos en siglos anteriores, es a partir del XVIII cuando se convierte en una moda de la, hasta la siguiente centuria, participarían hombres y mujeres. La aparición de mesas de billar en los clubs de caballeros y su asociación con las apuestas dotaría de una carga masculina al juego. La inmediata consecuencia de esto fue su reflejo en el interior doméstico, donde el binomio femenino-masculino, propio de la era victoriana, vetaría ese espacio a la mujer. Las salas de ocio masculino, normalmente diferenciadas de las femeninas en el uso del color (verdes oscuros, marrones y borgoñas) y materiales, revestidas de un aire de autoridad y masculinidad, se acumulaban en un ala de las grandes casas de campo, o, en nuestro caso, en la planta baja cerca de la zona de recepción. Desde mediados del XIX esta habitación se encuentra a menudo en los planos de mansiones y casas, y socialmente era vista como una *necesidad*. En la obra humorística de F.C Burnand *Happy thought Hall*, publicada en *The Punch*, y

⁵⁶¹ Sobre la historia del billar y su acomodación en el interior doméstico: COOPER, N. *The opulent eye: Late Victorian and Edwardian taste in interior design*. London: Architectural Press, 1976.; EDWARDS, R. "Billiard Tables" En MACQUOID, P; EDWARDS, R. *The Dictionary of English Furniture*. Suffolk: Antique Collector's Club, 1983.; FORGE, S. *Victorian splendor: Australian interior decoration, 1837-1901*. Melbourne and Oxford: Oxford University press, 1981.; FRANKLIN, J. *The gentleman's country house and its plans, 1835-1914*. London: Routledge, 1981.; GERE, C. *Nineteenth-Century Decoration: The art of the Interior*. London: Weindenfeld and Nicolson, 1989.; JENNINGS, H.J. *Our homes and how beautify them*. London: Harrison, 1902; GIROUARD, M. *Life in the English country house: A social and Archiectural History*. London: Yale University Press, 1978.

⁵⁶² De acuerdo con los estándares británicos las dimensiones eran de 3,65mx1,82mx86cm.

editada en su totalidad en 1872, nos encontramos la conversación entre varios hombres que planean la ejecución de una casa con parámetros ideales: *“Tener una casa de campo para el invierno. Llenarla de amigos. Habilitar un ala para solteros. Otra para debutantes y sus acompañantes. La nave principal de la casa, para los casados. “Te diré lo que tienes que hacer” me dijo Cazell. “Tienes que construir una pequeña, bonita y cómoda residencia en el campo”[...] “Desde luego. ¿Por qué no Kent? preguntó. No tengo objeciones contra Kent. “Pero” sugerí, “¿no sería mejor, primero, saber qué queremos?- Apúntalo en un papel. Una sala de billar, es una **absoluta necesidad**”*⁵⁶³⁵⁶⁴ Esta actitud se mantiene hasta comienzos del XX, cuando, tras la I Guerra Mundial, comience el declive, impulsado por los nuevos movimientos sociales, la participación de ambos géneros en actividades lúdicas, el auge de otras opciones (juegos de cartas) y especialmente, la necesidad de encontrar espacios domésticos más reducidos, donde, las salas de billar ya no tenían cabida, quedando éstas excluidas a salones y clubs.

La adopción de las formas andalusíes para la ejecución de esta sala de billar ha de verse en razones estéticas y a la vez simbólicas. Una vez más, el orientalismo no puede leerse bajo un solo canon. Ante todo debemos observar la intencionalidad de esta sala, para entender, más tarde el lenguaje que para ella se ha escogido. Aquí el alhambrismo no viene de la mano de la tecnología o de la industria, sino de la tendencia escapista y de reposo que se asocia con los entornos orientales en la esfera de lo privado.

Bajo ese binomio femenino-masculino que solía aplicarse al interior doméstico, la elección de un estilo asociado al sosiego, la tranquilidad, y en ocasiones a la soledad, parece el adecuado para una habitación que estaba destinada en exclusiva al ocio masculino. Los ejemplos de inspiración andalusí que vimos anteriormente, tienen una calidad atrevida, una línea clara y una atmósfera brillante, que resumen más que analiza el

⁵⁶³ En cursiva en el original.

⁵⁶⁴ En el original: “To get a country house for the winter. To fill it with friends. To have one wing for bachelors. Another wing for maidens with chaperons. To have the Nave, as it were, of the house, for the married people. “I’ll tell you what you ought to do,” says Cazell to me. “You ought to build a nice little snuggerly in the country” [...] “Certainly. Why not try Kent?” he asks. I have no objection to Kent. “But,” I suggest, “wouldn’t it be better, first, to settle the sort of thing wanted?”—Put it down on paper. A billiard-room, absolute necessity.”BURNAND, F.C. Happy Thought Hall. Boston: Roberts Brothers, 1872. p.1



Ilustración 130.- After dinner. The Punch. (1886)



Ilustración 131.- At the club. The Punch (ca.1890)



Ilustración 132.- The drawing room at Townshend House (1885)
Anna Alma-Tadema.



Ilustración 133.- Drawing-Room, 1a Holland Park (1887) Anna
Alma-Tadema.



Ilustración 134.- Habitación árabe, fumadero. Museo Cerralbo (1890?)

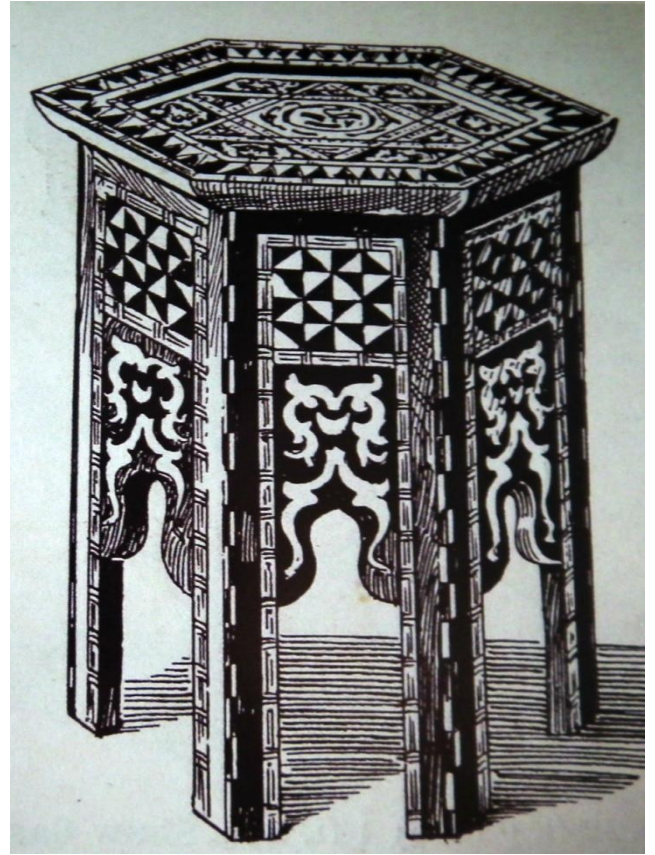


Ilustración 135.- Diseño de la conocida como *Turkish o Moroccan table*. En *The Poetic Home Designing in the 19th Century Domestic Interior*. Stefan Muthesius.



Ilustración 136.- Smoking room, Rolleston Hall (Staffordshire) (188?) S.J. Waring & Sons

ornamento. Como arquitecto, Wyatt respondía sensiblemente a las necesidades y condiciones del mercado, el cual, dominado por las ondulaciones sociales, de la alta aristocracia y burguesía, así como por la enriquecida clase comercial, veía en éste tipo de decoración signos de opulencia y bienestar.

Ahora que hemos andado con Wyatt y Collie por el Londres de 1860, ahora que las formas de palacios, teatros y jardines nos son tan familiares como a ellos, debemos plantearnos que llevó a Collie a desear tener en su propiedad una sala como la diseñada por Digby Wyatt. Collie, al igual que Wyatt en sus primeros años, fue un viajero imaginario que no realizó⁵⁶⁵ viaje alguno a nuestro país, ni tuvo, por tanto, contacto directo con la arquitectura andalusí. En esta habitación se realiza un juego de espejos sobre la Alhambra: Jones *tradujo* las formas del palacio nazarí, y su obra fue la principal inspiración de Wyatt, quien, a su vez, es muy posible que tuviera indicaciones por parte de Collie acerca del resultado final de la sala de billar, influido este tanto por fuentes escritas como por las maravillosas formas arquitectónicas que surgían en cualquier lugar de Londres. Collie, realiza, por tanto, un viaje imaginario, accede a través de la memoria a unos recuerdos que no fueron creados por la experiencia, sino de la emoción.

El alhambrismo puede verse, a nivel emocional, como la pura manifestación de una recién descubierta libertad: libertad para escapar de la realidad, de las normas imperantes, del clasicismo europeo, de la tradición occidental. En palabras del viajero Carl Lufmann “*Aquí [en la Alhambra] no se quiere razonar, no se quiere saber; sólo se desea ser, y, dándose un respiro, se siente uno tan feliz como el más sabio de la tierra.*”⁵⁶⁶ Collie como no visitó sus salas, no copió sus atauriques ó bocetó sus vistas; al aspirar a construir en su hogar una pequeña Alhambra, aspiraba a sentirla. Se trata de una apropiación sentimental, a través de la contemplación imaginaria, donde, de manera inconsciente, se manifiestan los deseos personales y se perfilan las lindes del mundo interior en el que habita. Esta habitación es el resultado del uso de una libertad para asomarse a un mundo lejano, para crear un espacio

⁵⁶⁵ No existe constancia alguna sobre un viaje de Alexander Collie a España o a cualquier punto de Oriente Medio.

⁵⁶⁶ En el original: *But you do not want to reason here ; you do not want knowledge; you only want to be, and, given breathing space, you will be as happy as the wisest of earth. The Alcazar must be seen; it defies description.* LUFFMANN, C.B. A vagamond in Spain. London: John Murray, 1885. p. 288

vibrante, mediante una atmósfera evocadora, una arquitectura con vocación de grandeza que proporciona toda la luminosidad de la que es capaz la experiencia oriental.

Es difícil determinar cómo sería la situación original de esta sala. La mayoría de ellas estaban abigarradas con todo tipo de objetos y materiales, para conjurar con mayor precisión esa atmósfera de harem oriental. Sabemos, por ejemplo, que la deliciosa Newhouse Park poseía una colección de intrincados tejidos y maderas incrustadas, y que en pequeñas alcobas creadas sobre las paredes se alojaban sofás con cojines para los espectadores de la partida⁵⁶⁷. Existen muchos ejemplos de habitaciones orientales, aunque la mayoría de los que se conservan⁵⁶⁸ no han llegado a nosotros tal y como fueron diseñados en su totalidad, esto es, con el mobiliario original. Aunque alejado en el tiempo y en espacio, un buen ejemplo lo encontramos en el actual Museo Cerralbo (Madrid), hogar de los marqueses de Cerralbo (Ilustración.-134). Posee en su planta superior la denominada habitación árabe. Se trata de un espacio de reducidas dimensiones, circunscrito por un friso basado con extrema exactitud en la obra de Jones, en el que el marqués atesoraba parte de su gran colección de elementos orientales. Entre ellos, además de dos armaduras niponas del s. XVIII, hallamos un paño de pared o *kilim*, varias reproducciones en escayola, seguramente del taller de Rafael Contreras, así como dos pequeñas mesas, conocidas en el mundo anglosajón como *Turkish table* o *Moroccan table* (Ilustración.-135). Estas últimas fueron posiblemente uno de los diseños con mayor proyección y popularidad, parecen tener el don de la ubicuidad, encontrándonos ejemplares de mayor o menor calidad en prácticamente todas las habitaciones, lienzos y fotografías que pretendieran simular los aires orientales (Ilustración.-132).

El fin último de esta habitación era la atracción inmediata, pues Oriente no era nada sino seductor. Hablamos de Oriente, y no exclusivamente de la Alhambra, porque como hemos venido comentando, la mente victoriana era sincrética por naturaleza, híbrida en sus gustos. Por lo que si en un mismo espacio podían converger diferentes culturas, en la mente podían hacerlo

⁵⁶⁷ SWEETMAN, J. The Billiard Room. En BANHAM, J. Encyclopedia of Interior Design. 2 vol. London: Routledge, 1997.p.216.

⁵⁶⁸ Aunque una correspondencia entre las habitaciones de este estilo y los puntos mostrados en la Figura.-27, sobre la distribución del origen de los viajeros de Reino Unido, la desaparición de muchas de estas estancias nos impide aseverar con exactitud si dicho vínculo es realmente factible.

diferentes actitudes. Si atendemos al modo decorativo, podemos entrever, a través de los dibujos que Anna Alma-Tadema (1867-1943) hizo de los *drawing room* de Townshend House (1885) y Holland Park (1887) (Ilustraciones.-132 y 133), muebles tapizados por telas lujosas, decorados con pesados flecos, superficies iridiscentes en nácar, metal o lacados, que evocan una suerte de guarida del sultán, donde lo omniscientemente sensual (arquetipo de Oriente) muestra los anhelos de evasión, opulencia y escapismo. El imaginario opera a través de la recreación de una escenografía creada a partir del mobiliario que, aunque variado en sus formas, era extremadamente preciso en su percepción, una percepción emotiva pasada a través del filtro de la visión romántica que genera una inmediata adhesión a la estancia.

La repetición óptica de los mismos adornos arquitectónicos (en el caso de la sala de billar, el espejo que recorre el cuerpo medio y los azulejos en la parte baja) creó la ilusión de un espacio que se extendían hasta el infinito en todas las direcciones. Esta sensación de lo sublime conseguida a través de los detalles decorativos o los juegos de luces, provocan la desintegración sensorial del *yo*, y forman parte de ese juego de roles en el que el hombre participaba al recrear-crear estos espacios. Al fin y al cabo, esta *traducción* de la Alhambra insiste en el valor de los sentidos, alejando a través de las construcciones la realidad se está enfocando hacia un disfrute físico y emocional. La sala de billar creaba un universo propio, donde el hombre podía liberarse de la restrictiva etiqueta (quizás una de sus más preciadas virtudes) que se debía guardar frente a las damas, estos *códigos* y *valores*, se sustituyen por otros, por convenciones epistemológicas que se alejan de los lugares reales que pretenden evocar y crear, a través de la *traducción*, instaurando un espejismo de Alhambra, una memoria irreal de harem.

Desafortunadamente Alexander Collie no dejó documento alguno en relación con la remodelación de su hogar, y no se han localizado diarios, cartas u otro tipo de escritos personales. Pretendemos dar voz a Collie, reconstruir sus intenciones, a través de los hombres y mujeres de su tiempo, recurriendo a los diarios de viaje, para tratar de discernir el proceso mental que lo llevó a fantasear con realización de esta estancia. La creación de ese harem imaginario hunde sus raíces en toda una serie de estímulos visuales, escritos y gráficos, que *espolearon* la fantasía de cada individuo. Así en los *Cuentos de la Alhambra*, encontramos una de las primeras descripciones



Ilustración 137.- Retrato oriental. (19??) Colección Arturo Cerdá y Rico. Instituto de Estudios Giennenses.



Ilustración 138.- Retrato oriental. (19??) Colección Arturo Cerdá y Rico. Instituto de Estudios Giennenses.



Ilustración 139.- Retrato de Pierre Loti en su estudio. (19??) Paul Francois Arnold Cardon.

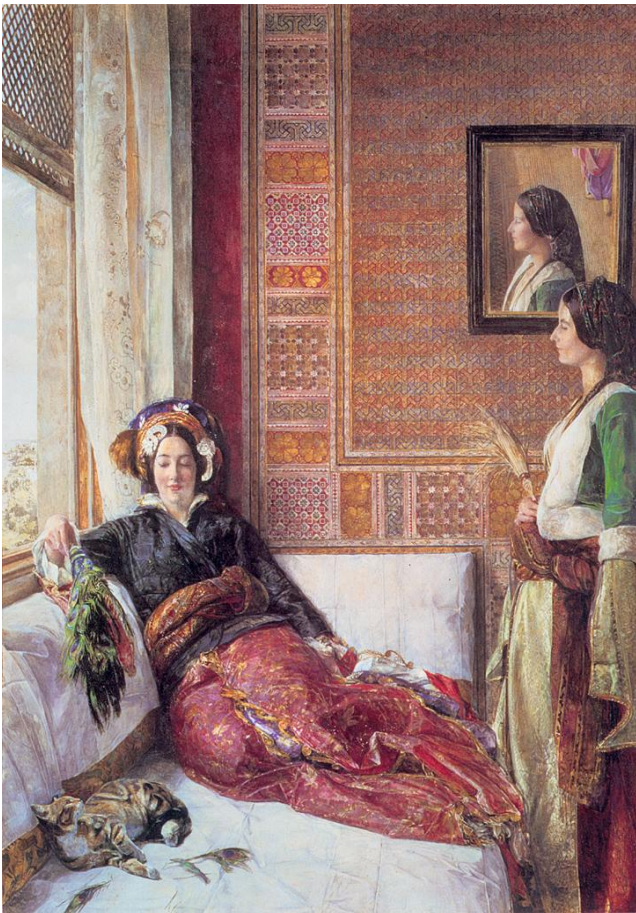


Ilustración 140.- Life in the Harem, Constantinople. (1857) John Frederick Lewis. Laing Art Gallery. B8032.



Ilustración 141.- Life in the Harem, Cairo. (1858) John Frederick Lewis. Victoria and Albert Museum. 679-1893.



Ilustración 142.- The Hhareem. John Frederick Lewis (1851) Birmingham Museums Trust



Ilustración 143.- Detalle de The slave market. John Frederick Lewis. (1860)



Ilustración 144.- The intercepted correspondence (1869) John Frederick Lewis. Colección privada, Houston.



Ilustración 145.- A Private Meeting. (ca. 1850?) Jan-Baptist Huysmans.



Ilustración 146.- A lady receiving visitors (The Reception) (1873) John Frederick Lewis. Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

románticas de un espacio femenino, donde el lector se adentra como un voyeur.

“[...] permitiéndose todo género de lujos y diversiones en medio de los cuales pasaban su vida en voluptuosa indolencia. Allí vivían las princesas, separadas del mundo, pero rodeadas de comodidades y servidas por esclavas que se anticipaban a sus deseos. Tenían para su regalo deliciosos jardines llenos de las frutas y flores más raras, con fragantes arboledas y perfumados baños. [...] Hallábase un día la curiosa Zaida sentada en una de las ventanas del pabellón, mientras sus hermanas dormían la siesta reclinadas en otomanas [...] La curiosa Zaida despertó a sus hermanas y las tres se asomaron cautelosamente a través de las espesas celosías que las ocultaban de cualquier mirada.”⁵⁶⁹

El harem era, en sí mismo, una categoría oriental, un cliché indispensable al hablar de Oriente. Numerosos viajeros recurren a él para realizar descripciones imaginarias en la Alhambra:

“La arquitectura de la Alhambra es la del harem; es la arquitectura de una raza que se deleitaba en el descanso voluptuosos, que se envolvían en suaves ropajes y descansaban sobre divanes”⁵⁷⁰

“Entonces, cuando las bellezas del harén se sentaron en sus altas torres y miraban por las ventanas enrejadas, el mundo exterior parecía muy lejano; todas las cosas se suavizaron en la distancia; las montañas se derretía en la puesta de sol de oro, o eran bañadas por la luz de luna. Así fue como se impidió a estos seres solitarios el contacto con la realidad grosera, levantadas tan alto que el mundo quedaba muy por debajo de ellas, y no ningún sonido les llegaba salvo el del rápido correr de las aguas en el valle abajo. Vivían en un mundo propio, en el que la existencia, sin cuidado y con cada deseo ó placer gratificado, fue largo sueño.”⁵⁷¹

En el trabajo de la mayoría de los artistas británicos, el harem es representado como un lugar de paz, de orden, en contraste con las

⁵⁶⁹ IRVING, W. Cuentos de la Alhambra. Granada: Padre Suárez, 1965. p.227 y 228.

⁵⁷⁰ En el original: “The architecture of the Alhambra is that of the harem; it is the architecture of a race who delighted in voluptuous ease, who wrapped themselves in soft apparel, and lolled upon divans.” En CULLEN, B. Letters of a traveller .New York: D. Appleton & Co., 1859.p.204

⁵⁷¹ En el original: “Then, as the beauties of the harem sat in their high towers and looked out of their latticed windows, the outer world seemed far away; all things were softened in the airy distance; mountains melted in the golden sunset, or were bathed in the moonlight. So was it that contact with rude realities was spared to these secluded beings, who were lifted up so high that the world lay far below them, and no sound came up to them save the rapid rushing of the river in the valley beneath. They lived in a world of their own, in which existence, without care and with every desire for pleasure gratified, was one long dream” FIELD, H.M. Old and New Spain. London: Charles Scribner's Son,1888 p.215.

representaciones de las siempre concurridas calles y bazares (The Slave Market, Constantinople, 1838 Sir William Allan. National Museum of Scotland). Es lugar de tranquilidad, reflejo de la propia domesticidad británica, y es, de alguna manera, símbolo del poder masculino sin trabas, no violento, pero sí hierático, que debía, contradictoriamente, imperar en los espacios domésticos femeninos⁵⁷². Así lo veían algunos de los contemporáneos de Collie, como la británica Mary Catherine Jackson (1870-1871):

“Una visión de las bellezas del harem jugando con sus mascotas, murmurando ó discutiendo, [...] el tipo de vida doméstica que la piscina cristalina habría reflejado con mayor frecuencia”⁵⁷³

El harem, era el símbolo de Oriente, aquello que la mente victoriana (guiada por códigos y valores) habían hecho de él. Creado a través de la propia ignorancia, dado que los anglosajones nada sabían de la vida doméstica islámica, es paradójicamente, el máximo representante oriental y el más obvio lugar donde los británicos superponían su propio *yo*.

El público británico se acostumbró a las imágenes de los harenes que venían de la mano de pintores orientalistas como Frank Dillon (1823-1909), Jan Baptist Huysmans (1816-1906) y fundamentalmente John Frederick Lewis. Lewis, quien tras su paso por España⁵⁷⁴, marchó a Oriente, residiendo en El Cairo durante algo más de una década, fue el responsable de fijar en la retina del pueblo británico el ideal de interior oriental. Aunque el orientalismo británico está muy limitado en el espacio geográfico (sus artistas apenas visitaron algo más de media docena de los países que componen el Norte de

⁵⁷² Datos extraídos del seminario de la Dr. Vicky Coltman (Universidad de Edimburgo). Scot in Europe: Later Eighteenth-Century portrait and the Grand tour. 13 Noviembre 2014. Minto House, Universidad de Edimburgo.

⁵⁷³ En el original: “A vision of harem beauties toying with their pets and gossiping or wrangling suggested itself, however, as the kind of domestic life that the glassy pool had most often reflected” JACKSON, M.C. Word-sketches in the sweet South. London: Richard Bentley, 1878.p.251.

⁵⁷⁴ Lewis nos legó de este periplo: Vista General de la Alhambra, Puerta de la Justicia, Puerta del Vino, Sierra Nevada y Parte de la Alhambra desde los Adarves, Casa de Sánchez, Una vieja Casa en la Alhambra, Patio de los Arrayanes: o Patio de los Mirtos, Patio de los Arrayanes y Palacio de Carlos V, Patio de los Arrayanes y Torre de Comares, Entrada al Salón de Embajadores, Ventana en el Salón de Embajadores, Vista desde la Puerta del Salón de Embajadores, Torre de Comares, Entrada a los Baños, Sala de las Dos Hermanas, Entrada a la Sala de las Dos Hermanas, Patio de los Leones, Entrada a la Sala de los Abencerrajes, Interior de la Sala de los Abencerrajes: Fuente de los Leones, Patio de los Leones desde la Sala de la Justicia; Entrada a la Mezquita, Patio de la Mezquita, El Palacio del Generalife, Torre de las Infantas, Detalle de la Alhambra, desde la Alameda del Darro y Viñeta de la Fuente de los Leones. En LEWIS, J.F. Opus cit. y en LEWIS, J. F. Sketches and drawings of the Alhambra made during a residence in Granada in the years 1833-34. London: C. Hullmandells, s.a., 1835.

África y Oriente Próximo), su resultado visual no tiene, una vez más, coherencia alguna, mezclando objetos andalusíes, con escenarios persas y costumbres egipcias. Frente al orientalismo francés, propenso a mostrar el desnudo femenino, el británico opta por plasmar los interiores de harenes como escenas casi de devoción doméstica, pese a lo cual no pueden escapar de cierta sensación erótica. Las obras francesas pueden ser más explícitas en su composición, sin embargo, los patrones de ambas siguen caminos de similar fascinación por estos espacios femeninos.

Esta sensación, así como la patente segregación de sexos en las esferas domésticas, puede leerse entre las líneas de una crítica de la exposición de John Frederick Lewis en la *Society of Painters in Water Colours* (1850) “Estas pinturas son maravillosas, tanto que los hombres remolonean a su alrededor, pero las mujeres, según hemos visto, pasan rápidamente ante ellas”⁵⁷⁵. Esta actitud, tan dramática, muestra la intensidad erótica con la que eran percibidas, y por tanto, el deseo que el espectador proyectaba en ellas. Un año más tarde, Lewis expone por primera vez *The Hhareem* (Ilustración.- 142). El pintor, quien en su juventud había sido un dandi, cuando realizó su primer viaje a Andalucía en 1830 no llevó, al contrario que muchos otros compañeros, un diario de forma estricta, limitándose a realizar algunas anotaciones y cartas. Ese primer contacto con la arquitectura islámica cambió radicalmente su paleta, comenzado a emplear rojos puros, amarillos y azules de manera más pronunciada⁵⁷⁶. Sus bocetos de la Alhambra muestran patios de columnas estilizadas, sombras que dan refugio al visitante y celosías que dejan pasar la luz sobre las ropas de jóvenes doncellas. Esos mismos motivos, se repetirán años más tarde durante su estancia en El Cairo (1841-1851), tiempo en el que adoptaría las costumbres locales tanto en vestimenta como en hábitos alimenticios⁵⁷⁷. Este último detalle nos parece reseñable para demostrar cómo algunos de estos viajeros, al contrario de lo que veíamos en el capítulo 3, llevaron el sueño de Oriente más allá; no solamente sintiéndolo o imaginándolo, sino viviéndolo plenamente (aunque no por ello aquellas formas dejaban de ser *traducciones* de una realidad alterada).

⁵⁷⁵ En el original: “This is a marvellous oicture, such a men love to linger around, but such a women, we observed, pass rapidly by” *Illustrated London News*. 4 de Mayo 1850. Vol. LXV.p.299-300

⁵⁷⁶ TROMANS, N. *The lure of the Orient: British orientalist paintings*. New Haven: Yale University. 2008. p.26.

⁵⁷⁷ TROMANS, N. *Ibid*, 2008.p.29

Al analizar *A lady receiving visitors (The Reception)* (1873) (Ilustración.-146), vemos como Lewis no pretendía realizar una minuciosa descripción de la arquitectura doméstica árabe, sino transformar estos espacios para un público británico que esperaba ver precisamente lo que el pintor mostraba. La acción se desarrolla en el *mandarah*⁵⁷⁸, una zona de recepción en los hogares cairenses que se localizaba en la primera planta, un lugar que jamás fue de uso femenino, sino masculino. Aunque esta obra nunca se ha identificado como un harem, puede ser considerada dentro de esta categoría dada su composición. Las mujeres que ocupan el espacio, sus ropas y actitudes coinciden con los temas de harem que Lewis crea. De acuerdo con Tromans⁵⁷⁹, las obras de Lewis son deudoras, en cuanto a documentación se refiere, de Edward William Lane (1801-1876) y su obra *An account of the manners and customs of the Modern Egyptians* (1836), ya que, sólo a través de su lectura, Lewis tuvo acceso a ciertos convencionalismos sociales que regían la sociedad egipcia. Así pues, la visión de Lewis es, a su vez, una cimbreada reinterpretación de la perspectiva de Lane.

En la mayoría de las representaciones del harem, la figura del hombre está presente de manera directa o indirecta. En el caso de Lewis, las formas más obvias las encontramos en *The intercepted correspondence* (1869) y *The slave market* (1860) (Ilustraciones.-143 y 144), donde el señor del harem es el protagonista, y con el cual el público masculino victoriano podía identificarse con facilidad. En *The Reception*, por otra parte, apenas hay rastro alguna de que un visitante masculino vaya a entrar en escena. La única señal de masculinidad es, como comentábamos antes, que la acción se desarrolla en un *mandarah*, habitación masculina por antonomasia (al igual que la sala de billar) lo que podía ser más atrayente aún para el espectador.

Existen varios estudios acerca de la identidad de las modelos que empleó Lewis en su obra, hay autores que apuntan a mujeres judías⁵⁸⁰, cuyos rostros eran más fáciles de observar para Lewis, mientras que otras investigaciones señalan a mujeres de etnia circassiana o georgiana⁵⁸¹, muy apreciadas en los harenes reales (a los que, lógicamente nunca tuvo acceso). Una de las modelos a la que con más asiduidad recurría era su propia mujer,

⁵⁷⁸ TROMANS, N. Op.cit. 2008. p.37.

⁵⁷⁹ TROMANS, N. Op.cit.2008. p.42

⁵⁸⁰ COULEUR, P. *The Orientalist: Painter-Travellers* Paris: ACR Edition, 1994. p.130

⁵⁸¹ TROMANS, N. Op.cit.2008. p.128.

Marian, a la que podemos ver posando en *Life in the Harem, Constantinople* (1857) y *Life in the Harem, Cairo* (1858) (Ilustraciones.-140 y 141). Las mujeres representadas son por tanto, híbridos entre mujeres europeas y supuestas modelos orientales que hacen de lo sugerente algo cercano, y quizás por eso, tengan una carga más profunda de sensualidad⁵⁸², dado que, tenían un aspecto de normalidad doméstica y al tiempo una fuerte nota erótica, exótica y prohibida, haciendo la fantasía mucho más real.

Este anhelo surgido de la contemplación de las obras de Dillon o Lewis, era en ocasiones llevado más allá del simple divertimento anímico. La fotografía ha dejado constancia (Ilustraciones.- 137 y 138) de este pequeño juego de rol, donde el caballero se convertía, en un instante detenido, en el señor del harem representado en *The intercepted letter* o *The Hhareem*. Un subversivo recreo entre la autenticidad y la implausibilidad, donde el serrallo se manifiesta en el escenario londinense, y los elementos reales, como la precisión arquitectónica, los azulejos traídos de Damasco y las telas que cubrían sofás y paredes, se combinan con la irrealidad del sujeto que se representa. En la década en la que la sala de billar se crea, la fotografía se convierte en un fenómeno amplio donde a través de un simple estudio, o quizás en el domicilio propio como es el caso de Pierre Loti (Ilustración.-139), uno podía convertirse en un pachá imaginario. Y precisamente en esto se convertía aquel que leía las páginas de un diario, pues, tal y como mostramos en la Ilustración.-73, allí se mostraba también ese juego imposible, ese anhelo oriental:

*“Después llega el lugar del harem, tan lleno de romance, misterio y de interés sin límite, donde las favoritas de ojos oscuros del Califa se asomaban por entre las celosías abiertas; y luego los baños de mármol, más allá, donde galanes aspirantes, estaban ansiosos por contemplar los rostros de las hermosas doncellas en cautiverio [...]”*⁵⁸³

“Estas eran las habitaciones privadas de las esposas y esclavas del sultán, y estaban decoradas con sofás y divanes, y las paredes cubiertas con poemas de amor,

⁵⁸² CASTERAS, S.P, *The substance or the shadow, images of Victorian womanhood*, Yale Center for British Art, New Haven, 1982. p. 85.

⁵⁸³ En el original: Then comes the harem enchanting spot, so full of romance, mystery, and unbounded interest, where the dark-eyed favorites of the Caliph peeped through the open lattice ; and then, too, the marble bath-rooms beyond, where those aspiring gallants, who were ambitious to gaze upon the faces of the beautiful maidens in captivity[...] SESSIONS, F.C. *In western levant*. New York: Welch Fracker Co., 1890.p.91.

*en la brillante lengua del Este, celebrando las delicias sensuales de estos voluptuosos harenes.*⁵⁸⁴

*“La voluptuosidad, aquí, se ha convertido en una espiritualizada fragancia, y todo en el lugar exhala, la pasión y languidez de una vida intensa”*⁵⁸⁵

*“[...] los palacios de hadas y salas encantadas de las "Mil y Una Noches" todo lo que la imaginación juvenil ha creído como esplendor oriental, y se ha pensado y que probablemente sólo existe en las fábulas, están aquí, el espectador con la realidad ante él, cree ver las creaciones de un sueño.”*⁵⁸⁶

El poseedor de un fumador, un invernadero, o una sala de billar, soñaba con ser el señor de un serrallo imaginario (Ilustración.-145), repleto de objetos de España o Persia, adornado con divanes y cojines bordados, en un fondo exótico dominado por el color y el lujo de detalles. Un lugar fuera de la realidad social en la que estaba inmerso, una proyección creada a partir de las barreras que ellos mismos habían construido, a través de los mitos que habían fabricado y de las descripciones que habían imaginado. Otro sueño, otra vida, vivir el color de la Alhambra, el olor de Oriente, su misterio y lejanía, en esa memoria hecha del aire que se respiraba en cada una de estas estancias.

⁵⁸⁴ En el original: These were the private apartments of the wives and slaves of the Sultan, and were furnished with couches and divans, and the walls are covered with love poems, in the glowing language of the East, celebrating the sensual delights of these voluptuaries of the harem. PRIME, S.I. The Alhambra and the Kremlin. New York: Anson D. F. Randolph & Company, 1882.p.131.

⁵⁸⁵ En el original: Voluptuousness has here become spiritualized into a fragrance, and the whole place exhales the ardors and languors of an intense life. HARRISON, J.A. Spain in profile. A summer among the olives and the aloes. Boston: Lothrop & Co., [1881] p.105.

⁵⁸⁶ En el original: [...] the fairy palaces and enchanted halls of the "Arabian Nights" all that the youthful imagination has pictured of oriental splendour, and has been accustomed probably to regard as existing merely in fable are here at once realized; yet the spectator, with the realities before him, will fancy he sees but the creations of a dream. DENNIS, G. A summer in Andalusia.London: Richard Bentley, 1839 p.200.

VI.- Conclusiones.

"Lo mejor de los viajes es lo de antes y lo de después."

Maurice Maeterlinck

La literatura de viajes es el arte del tiempo pasado. Un género que basa su existencia en la materialización de la memoria, un diálogo entre lo efímero de un momento y la presencia constante de un trazo o un escrito. El viajero narra sus vivencias, encontrando su propia voz durante el camino, viendo y viviendo aquello que una vez soñó ó leyó. Este tipo de literatura es tan antigua como la propia escritura, pues ambas forman parte de la lucha contra el olvido. No hemos tratado de acercarnos a la escritura de viaje como a un género literario (aunque hayamos hecho breves análisis del mismo) sino como una forma de asimilar y representar el periplo y la otredad. Desde que el hombre viaja y escribe ha visto en la escritura una forma de plasmar el reconocimiento de otras culturas, de sus logros y sus carencias, en definitiva, de sus diferencias. En esa dualidad, la que existe entre el yo y la otredad, el viajero se presenta como observador y en ocasiones, como actor de lo acontecido.

El descubrimiento de España por parte de Reino Unido siempre fue parcial, como una especie de niebla que lo cubría todo, y que, incluso en los períodos de mayor entendimiento, nunca desapareció. Los antecedentes más inmediatos del viaje decimonónico se sitúan en la centuria anterior, cuando los avances tecnológicos permitieron a los europeos, hijos de la Ilustración y herederos de los ideales de progreso, descubrir lugares lejanos. Sin embargo, aunque el primero es heredero de muchas de las características de su predecesor, ambos fenómenos difieren de algo vital, el propio espíritu del periplo. El viaje por la España dieciochesca tenía más de exploración que de aventura o recreo; los viajeros ilustrados, cuya máxima afluencia tuvo lugar

entre 1770 y 1780⁵⁸⁷, siguiendo la tendencia cientifista de la época, dejan en sus obras relaciones expertamente detalladas sobre lo observado, denunciando y aportando soluciones para las carencias de España, siempre en pos de la prosperidad. Si bien es cierto que, algunos de estos tardíos exploradores dieciochescos dan muestras de un espíritu sentimental, no será hasta las primeras décadas de la siguiente centuria cuando haga su aparición el viajero romántico.

Tal y como vimos en capítulos anteriores, la llegada a Andalucía de los viajeros anglosajones a lo largo del siglo XIX, al igual que la de las 28 nacionalidades que componen el grupo no anglosajón, no es constante y varía en función de las circunstancias políticas y económicas que se produzcan tanto en la Península como en el país de origen. En las primeras décadas del siglo, marcadas por la Guerra de Independencia, llegarían fundamentalmente soldados y algunos aventureros, cuyo flujo se redujo radicalmente al finalizar el conflicto, y que no se reanuda hasta los años 30 y 40, cuando el viajero romántico recorriera nuestros caminos. Es el tiempo de Chateaubriand e Irving quienes iluminan el romanticismo de viajar por Andalucía, de tal modo que, la experiencia quedaría configurada gracias a sus escritos, dejando una impronta que perduraría hasta finales de siglo.

Es a partir de la segunda mitad de la centuria cuando el viajero romántico comenzará a ser sustituido por una nueva figura, la del turista. La aparición de éste viene de la mano de la mejora de las comunicaciones, la bonanza producida por la fase final de la industrialización ó la celebración de diversas exposiciones internacionales; factores que harán que en la década de los 70 y 80 se produzca el mayor número de visitantes a Andalucía en todo el siglo. Su llegada se duplica, la comercialización de las rutas está plenamente establecida y el espíritu de dificultad y aventura romántica se disipa en favor de la aparición de la industria turística. Sin embargo, pese a este cambio de protagonistas, el tono y el color de los libros de viaje de la segunda mitad de la centuria es heredero de Ford ó Irving. El turista llega a Andalucía en tren o en eficientes vapores pero sigue buscando los fantasmas de la Alhambra, la sangre de los Abencerrajes sobre el suelo de la sala y los reflejos del sol sobre Sierra Nevada.

⁵⁸⁷ LEASK, N. Op.cit (2002). p. 11. GONZÁLEZ DE URIARTE MARRÓN, C. Op.cit (2005) p. 139.

España era Andalucía, y Andalucía era vista como parte de Oriente, un lugar exóticamente seguro donde experimentar el pasado caminando entre las salas de los Reales Alcázares, la Mezquita o la Alhambra, observando al pueblo andaluz, que ellos creían lleno de majos, bandoleros y mendigos, reflejo de las obras de Goya, Murillo ó Velázquez que comenzaban a interesar en tierras británicas. Los recorridos por ésta se basaban en la combinación de cinco de las ocho capitales de provincia, así como otros núcleos relevantes, tal es el caso de Ronda, cuyo índice de visitas supera al de algunas ciudades de mayor entidad. Las provincias con mayor afluencia, tanto por parte de los viajeros anglosajones como de otras nacionalidades, serán Sevilla y Granada, quedando Cádiz y Córdoba en tercer lugar, respectivamente, para cada grupo.

Andalucía era el lugar donde contemplar el paisaje era en sí una experiencia, el contraste entre la suavidad de los valles (lo bello) y la ferocidad de las sierras (lo sublime). Esta combinación de elementos la convertía en un destino indispensable, un lugar romántico en cualquier de sus manifestaciones, iniciándose sobre esta base, a través de los libros de viajes, la *construcción* de Andalucía. Lo descrito, como ya hemos comentado, viraba entre lo científicamente observado y lo que provenía de la fantasía. Por regla general, la experiencia del viaje era para la mayoría una experiencia fragmentada, cuando no rutinaria. Los viajeros, especialmente desde mediados de siglo, visitaban las mismas ciudades, se alojaban en las mismas posadas y paraban en idénticas postas. De esta manera, a las impresiones y juicios propios se superponen los discursos de los que antes habían establecido las mismas rutas, entrelazados ambos en una urdimbre hecha de hilos de sentimentalidad, arte y literatura.

A lo largo de esta tesis hemos recurrido a la teoría de la traducción como metáfora, para explicar el proceso de construcción de la Alhambra a través de los escritos de viaje. Dicha teoría plantea que, cuando un texto es pasado de su lengua original a otra, durante el proceso de traducción parte de su significado se pierde, al tiempo que gana otros aspectos y matices aportados por la nueva lengua. Dicha traducción, además, se ve influenciada por el propio traductor, que jamás es imparcial en su trabajo, ya que, su labor está influencia, de manera inconsciente, por sus experiencias propias y por la sociedad en la que se ha desarrollado como individuo, esto es, lo que Venuti denomina, *códigos* y *valores*. La teoría de la traducción distingue dos procesos

de aproximación diferentes a la misma, la exotización y la domesticación. La primera hace énfasis en un lenguaje que potencia y acentúa las diferencias culturales, mientras que la segunda apuesta por la sustitución de las diferencias lingüísticas y culturales del texto extranjero por aquellas que sean inteligibles para el público-lector.

De este modo, cuando los viajeros decimonónicos inician la *traducción* de la realidad, guiados por los *códigos* y *valores* que les eran propios, son herederos de siglos de leyendas negras, áureas, guerras, recelos y acercamientos entre ambos países. Estos *códigos* y *valores* modulan, cuando no modifican, la visión del observador, y por tanto la imagen que éste deposita en el imaginario colectivo. Las proyecciones que se hacen de Andalucía cambian a lo largo de la centuria, expresando las realidades y tensiones sociales británicas. Andalucía se transforma en un proceso de *exotización*, perfilándose a través de la yuxtaposición de las esperanzas, miedos e ideas de aquellos que escribieron sobre ella.

El viaje y su consecuencia literaria, por tanto, se presentan como algo más valioso que el mero desplazamiento de los individuos, son portadores de testimonio y generadores de nuevas identidades. La escritura en estas obras, está guiada por cierta hegemonía temática, donde se recurre a una serie de clichés que son vistos como la esencia de un pueblo, creación y consecuencia del carácter de una nación. Despreciando o ignorando (de forma más o menos consciente) cualquier otra causa que no fuera el reflejo del genio andaluz en su forma más genuina y pura, los viajeros escudriñan e indagan por cada rincón de nuestra geografía, localizando o creyendo localizar, rastros de un pasado que conecta directamente con lo que, según ellos, fue el último período de esplendor: la época musulmana. Convencidos de que la realidad que presentaban en sus obras era la única y verdadera faz de estas tierras, la visión se perpetua de un diario a otro, y pocos de estos autores son conscientes de su participación en la difusión de un mito. La sombra de los viajeros románticos es alargada, y cubre a casi todos los diarios, incluso aquellos escritos en las últimas décadas, donde la realidad de majas y bandoleros no era más que un recuerdo en la memoria. La persistencia del mito en fechas tan tardías debe verse como la consecuencia del propio fenómeno editorial. Tanto para el escritor que viajaba, como para el viajero que planeaba publicar, el relato debía estar constituido no solamente por lo que él

había creído ver, sino por lo que es más importante, aquello que el lector deseaba y esperaba leer, tras toda una vida, todo un siglo, dibujando en su mente esa Andalucía irreal y brumosa.

En este proceso creativo, la imagen jugará un papel crucial. Sólo a través de la contemplación de los grabados que acompañan a estos textos podemos ver que la literatura de viaje es un tipo de discurso múltiple donde la idea transmitida no se limita a la escritura alfabética. Los libros de viaje verán aumentar sus páginas al llenarse de grabados, litografías y posteriormente fotografías, a medida que los sistemas de estampación se perfeccionen. La posibilidad de reproducir ejemplares de forma masiva llevará a un abaratamiento de los costes, de modo que, a finales del XIX, no solamente encontramos un aumento de las publicaciones sino que su precio se reduce significativamente, ampliándose el lecho de mercado y por tanto, el alcance de estas imágenes. Así, el universo que autores como Roberts, Doré o Brewer ofrecen al lector pasa a conformar parte del imaginario colectivo, se *traducía* Andalucía en un proceso de *exotización* de la realidad, donde incluso aquellos lugares comunes entre ambas culturas, serán revestidos de un velo orientalizante, diferente, que sitúa a lo andaluz en la otredad. En este proceso de traducción y recepción, al contrario que en fenómenos análogos, no se produce transculturación alguna, ya que no existe una sustitución cultural dentro del conocido esquema dominador-colonizador. A nuestro juicio, aunque estos conceptos puedan ser válidos en otros países y culturas, en el caso de Andalucía y la Alhambra la carga simbólica de lo oriental no recae en la significancia de lo representado sino en el significado del que lo representa. Esto es, no podemos hablar de apropiación o aculturación sino del encuentro entre dos naciones y la formación de Alhambra como parte del Este, un lugar depositario de deseos hedonistas, fuente abandonos personal que al tiempo excita y provoca todo tipo de actividad intelectual y artística.

La Alhambra penetraba en la conciencia colectiva a través del registro visual que estos volúmenes aportaban. Además de ella, en estas estampaciones están presentes el paisaje humano y urbano que participaba de este nuevo imaginario, pues sin ellos, sin los habitantes del pasado y los que caminaban entre sus ruinas, la Alhambra era más fría, menos sentimental. Aunque se trata de un fenómeno global, en esta compleja trama destacan algunas figuras que adquieren, por su popularidad, talento o fama, una mayor

relevancia en la difusión de la imagen de Andalucía y la Alhambra. Nombres como Richard Ford, George Borrow o Henry Inglis, Michael Quin conforman a través de sus textos lo que posteriormente otros viajeros, como James Cavannagh Murphy, Owen Jones, Matthew Digby Wyatt, John Frederick Lewis, George Maw ó David Roberts plasmarán, no solamente en grabados y litografías, sino que llevarán el ensueño de estas representaciones de vuelta a sus hogares.

El palacio nazarí tanto para los ilustradores y artistas más conocidos, como para aquellos que han quedado hundidos en el olvido, se convirtió en lugar para la fantasía. Muchos son los textos que hacen referencia a la Mezquita o a la Giralda, pero ninguno de ellos es tan rico o extenso como los que describen el palacio nazarí. El auge del romanticismo y el orientalismo pergeñó un ideario iconográfico repleto de dualidades, de ruina y esplendor, entre lo bello y lo sublime, donde cada sala poseía la capacidad de evocar un mundo que ya no existía, un pasado alejado de la realidad burguesa e industrial a la que la mayoría de los viajeros pertenecía. Cuando la recorren sus salas adquieren sus propios mitos, particularmente, Dos Hermanas, Abencerrajes y Patio de los Leones, se recubren de una atmósfera donde lo femenino, lo oriental, se enfrenta a lo masculino, lo occidental. Las leyendas que la acompañan, recreadas gracias a Washington Irving, los paseos nocturnos, los jardines, las vistas de la Vega y Sierra Nevada, todo ello, pasado por el filtro romántico, ayudan a la experiencia vital de visitar, o en algunos casos vivir, en el palacio imaginario, alejado de la realidad histórica o arqueológica.

Estas imágenes no son meros objetos, sino que están llenas de uso y significado, aunque éste no es el del modelo original, sino aquel aportado por los matices que ha ganado durante su *traducción*. El trazo vuelto imagen contribuye a la asimilación de los constantes estímulos que el contemplar el palacio nazarí provoca, estas imágenes son narraciones de viaje en sí mismas, verdaderos relatos condensados donde se habla tanto o más del un momento o lugar que en el propio texto. Son la esencia hecha imagen. Así pues, dentro de la literatura de viaje, la imagen juega un papel testimonial fundamental, un grabado se convierte en una herramienta disuasoria destinada a la seducción de quien se zambulle en las páginas del libro. La representación gráfica de estos testimonios predispone a la imaginación del lector, contribuyendo a la

configuración creativa y al proceso de recepción de la Alhambra en la construcción mental británica.

Estas traducciones del palacio nazarí hechas imágenes guían, de forma inconsciente, la opinión de público británico, ya que muestran ciertas partes del conjunto nazarí en detrimento de otras, creándose así un nuevo palacio imaginario, formado por ciertas estancias, cuyas dimensiones se alargan ó se ensanchan, sus detalles se cambian para facilitar la tarea de dibujo o se llenan de personajes que jamás las habitaron. Con creación británica de estas proyecciones comienza el segundo viaje del que compone esta tesis, la ruta que lleva a la Alhambra hasta el Reino Unido.

Vivida la Alhambra, *traducida* sobre papel y boceto, sólo quedaba regresar a casa. Y en ese retorno, es cuando el palacio nazarí inicia su viaje. El alhambrismo no debe verse meramente como una tendencia artística que se enmarca dentro del orientalismo, sino como la *traducción y domesticación* del arte andalusí, realizada bajo unos *códigos y valores* que determinarán el resultado final de este proceso. Esta imagen se desarrolla de forma eficaz durante la segunda mitad de siglo, y aporta tanta información sobre las percepciones que se tenían del palacio como de la realidad y el contexto cultural en el que se desarrolla el observador. El alhambrismo resultaría inexplicable sin el discurso de los modelos poéticos, literarios y sociales que marcan el período decimonónico británico. De Byron a Kipling, de Flaubert a Glinka, durante el siglo XIX se desarrolló, a través de escritores, pintores y viajeros, una opinión sesgada de la realidad de Oriente y lo oriental, influenciada y determinada por los estereotipos establecidos y las visiones parciales de un mundo complejo. La Alhambra, y Andalucía, eran consideradas parte de ese mundo oriental, un espacio ajeno a las reglas y modos occidentales, reducto de tiempos pasados que se mantenía, como un oasis en un país condenado a destruirse a sí mismo.

A través de esta contemplación y posterior domesticación, se inicia una historia de amor con el arte andalusí, aún sin concluir, que se escribe a través de la conformación de un ideario iconográfico. Los trabajos de Cole, especialmente Jones, Digby Wyatt, Burgess y otros arquitectos muestran la traducción de las texturas y patrones nazaries, haciéndolos familiares al público británico, quien los adoptará hasta convertirlos en parte de su

realidad. La llegada del alhambrismo a Reino Unido, no hacía sino responder a las necesidades de belleza y diseño que planteaba, en un principio, la clase alta y que más tarde adoptarán el resto de capas sociales.

En respuesta a estas demandas, pequeñas alhambras irán surgiendo a lo largo del siglo XIX en toda Gran Bretaña, si bien, la importancia y número de ellas, será más evidente tras la construcción, en 1851, del *Crystal Palace* y su *Alhambra Court*. En su honesto afán de comprensión arquitectónica, este registro visual del arte andalusí ayudó a la regeneración artística británica, participando de ella toda una generación de arquitectos y artistas. Esta estructura marca un hito dentro de la corriente alhambrista, ya que, por primera vez, no solamente se trataba de hacer una reproducción fiel del original (aunque el proceso de *traducción* sigue vigente) sino que dicho diseño estaba destinado a ser contemplado por los millones de personas que visitaron la exposición. El *Alhambra Court* erigido en el interior del *Crystal Palace* iba más allá de la ensoñación nazarí, era la huella más visible y reconocible que había existido hasta entonces de la fascinación por la Alhambra. Gracias al trabajo de Owen Jones, miles de británicos y visitantes de otras naciones, pudieron *experimentar* la fantasía alhambresca de forma palpable. Sus reproducciones del Patio de los Leones, la Sala de los Reyes y la Sala de los Abencerrajes se convirtieron en la encarnación de los grabados que tantas veces habían visto en los libros de viaje, ya no era necesaria la imagen como estrategia para el recuerdo y la fantasía, ahora el sueño era una realidad palpable en la que poder pasear, detenerse en lo intrincado de los diseños, observar las escayolas en la sala destinada para ello o incluso descansar en la sala del diván e imaginar, por un segundo, que aquel lugar era parte de un palacio propio y encantado. El arte se convertía así en una *zona de contacto*, donde en un mismo espacio colisionan, se encuentran, dos culturas dispares. No negamos que el Orientalismo pueda tener lecturas coloniales o impositivas, o incluso racistas, pero reivindicamos su existencia como un elemento a contracorriente de esa sociedad europea y norteamericana, que por la naturaleza de su propio discurso, muestra más de la sociedad que lo representa que de la representada.

Desde mediados a finales de siglo, lo alhambresco se une en una mixtura de estilos a otras variantes consideradas orientales, como lo persa o lo japonés, en un juego de texturas e imaginación, atravesando todos los

soportes imaginables, desde la arquitectura y pintura, al diseño de muebles, moda y joyería, textiles e incluso envoltorios de galletas. El palacio nazarí ha sido traducido variando su contexto o su uso, de modo que, algunas veces “[...] nos lleva lejos del original, otras nos acerca.”⁵⁸⁸ Llegado este punto, la *traducción*, si bien reflejo del *original*, había alcanzado la madurez suficiente como para ser independiente. Como en un puzzle, la Alhambra es desmontada y vuelta a armar, se la descontextualiza de su original para volverse a reagrupar, naciendo de esta experiencia un híbrido tan natural a la sociedad victoriana, que pudiera parecer que el propio original también surgió de ella.

Matthew Digby Wyatt se presenta como el candidato ideal para este estudio, pues encarna a la perfección esta conjunción de fenómenos. En primer lugar, es un viajero doble: lector voraz, viajero imaginario de la Alhambra a través de las interpretaciones de otros, se convierte en viajero real cuando, en su madurez, dirige sus pasos hacia el palacio nazarí. La relación que tiene el arquitecto en su primera y única vista a la Alhambra se entrevé un diálogo con el monumento cuyo reflejo bien podrían ser las palabras de la poetisa rusa Anna Akhmatova: *You are many years late/How happy I'm to see you*⁵⁸⁹ (Llegas muchos años tarde/Qué feliz estoy de verte). Bien es cierto que en el texto muestra aquello que el lector quiere escuchar, no obstante, parece difícil imaginar que, alguien que ha dedicado largos años de trabajo y estudio a las leyes universales de diseño que emanan de la arquitectura nazarí, no sienta ninguna tipo de emoción a la hora de pasear por el origen de estos principios. Existe cierta melancolía en las palabras que Digby Wyatt anota en su diario, que nos llevan a pensar, que en este recorrido científico y pedagógico puede haber espacio para la sensibilidad y la melancolía.

En segundo lugar, su trabajo personifica el proceso del alhambrismo en su más característico estadio. En la obra de Wyatt estamos tratando con una *traducción* múltiple, una transcripción determinada fundamentalmente por las influencias que incurren en su propio trabajo. Si consideramos que la obra de Owen Jones es la que predomina sobre la *Moorish Billiard Room* del 12 de Kensington Palace Gardens, llegaremos a la conclusión de que, en primer lugar fue Jones quien *tradujo y domesticó* el palacio nazarí a un lenguaje

⁵⁸⁸ En el original: “*edge us away from the canvas, other bring us up close*”. STEINER, G. Op. cit (2004) p. 196.

⁵⁸⁹ Del poema “The evening light is broad and yellow”. AKHMATOVA, A. The Complete Poems of Anna Akhmatova. New York: Paperback, 2000.

racional y axiomático; y que de este lenguaje Wyatt realiza su propia *traducción*, derivando ésta en un vocabulario particular que finalmente plasma en la sala de billar. Además de reproducir algunos rasgos específicos, convenciones arquitectónicas o estilísticas, Wyatt muestra en este espacio híbrido sus propias preferencias estéticas. El arte andalusí queda difuminado con las necesidades británicas (no podemos olvidar la muy posible intervención por parte de Alexander Collie, dueño de la residencia) así como con otros estilos de arte islámicos. Hay, por tanto dos fuentes: la original (la Alhambra) y la *traducción* (la interpretación que de ella se hace a través de los libros de viajes ó la propia experiencia en ella). Por todo ello, nos parece necesaria la reivindicación de la figura de Matthew Digby Wyatt como un arquitecto con entidad propia que supo encontrar su voz, reinterpretando y recontextualizando esta estética, admitiendo las influencias de aquellos que le precedieron y respondiendo a las demandas del cliente sin perder jamás su propio camino.

Pero si el ansia de innovación y cambio es lo que movió al arquitecto para encontrar su propia voz a través de lo exótico, serán los libros de viaje, y la influencia que tuvieron sobre la sociedad los que serían fermento para la demanda de habitaciones como esta. Los libros de viaje nos permiten obtener el contexto adecuado para dar voz a aquel que no nos la legó. El empleo de estas formas no solamente dio la oportunidad para la extensión de técnicas colores, texturas, motivos, diseños abstractos ó ritmos compositivos, aproximaciones sincréticas todas ellas que aunaron forma y funcionalidad, sino que se con ello se creó un nuevo lenguaje dramático y visual, que fingiendo la otredad, representa el *yo* más íntimo. No pretendemos negar la carga simbólica que puede acarrear el estilo orientalista (una carga simbólica que por otra parte es heredera de aquellos tiempos, no los nuestros), pero en nuestro caso abogamos por ver este espacio como una zona de contacto intercultural, que encarna el nacimiento de una particular concepción de la realidad.

Esta sala nace de la agitación que provocan los cambios sociales del siglo XIX, encabezamos por una sociedad cada vez más homogénea e industrializada que anhelaba un pasado de glorias utópicas, y que, por encima de todo, ansiaba una libertad que se forjaba en torno a la idea de Oriente. Como en un tapiz, la urdimbre está compuesta de la necesidad de escapar de

la realidad y de la expresión de espacios victorianos vinculados en exclusiva al hombre, y la imagen que arroja la trama, es parecida a la idea occidental de un harem. La mitificación del Gran Seraglio que tantas veces había sido reproducido por compatriotas como John Frederick Lewis, William Hunt ó Frank Dillon, carecía de base real, pues, como es obvio, ningún hombre tuvo acceso al interior a los escasos harenes reales que existían en aquel período. Y cuando se plasmaba su aspecto real, como en el caso de la obra de Henriette Brownes *A visit: a harem interior* (1860), no resultaba tan perturbadoramente interesantes como las invenciones creadas por Delacroix o Ingres. A través de esta noción de Oriente, del harem y de la necesidad de un lugar para escapar de la realidad, se crean espacios como el que aquí presentamos. Éste, como la mayoría de las artes, opera a través de pares de opuestos: es un lugar para la calma, la relajación y la pereza, pero también lo es para la excitación de la imaginación, la ociosidad y lo violenta sensualidad. La búsqueda de esta libertad, del conjunto de estas dualidades, es la base fundamental de la existencia victoriana, y, podríamos decir, que de la existencia humana. La sexualidad, la calma, el misterio, lo bello, lo sublime, lo terrible, se encuentran, como en un teatro de vanidades, en esta aproximación dramática a la Alhambra, que se configura como una legítima fuente de resistencia a la realidad imperante. No bastaba con leer sobre ella, con contemplarla en grabados, se sentía la necesidad de liberar esa ansia de admirar el palacio nazarí. El hombre británico victoriano ya no podía contentarse con verla, aspiraba a vivirla. Nace como una hija mestiza de la Alhambra, surgida de una historia de amor que escribe sus cartas a través de la voluntad de utopía de un tiempo y de unos hombres cuyos valores poéticos se renuevan en un lenguaje arquitectónico pleno de gracia y practicidad. Esta habitación es una parada más en el largo viaje de la Alhambra, en ella, culmina toda supresión del espacio y el tiempo, posee un valor sublime en cuanto da lugar a una libertad emocional y sensorial, máxima expresión ésta de la arquitectura y el espíritu.

Inestable en su influencia y constante en su presencia, poroso a otras influjos, portador de ese vértigo mágico que produce el infinito de sus decoraciones; el influjo del alhambrismo recorre todo un siglo para adentrarse, nuevamente reinterpretado, en el siguiente. En nuestro caso de estudio, se materializa el poder de la interrelación entre la literatura, el viaje y el arte, un

punto de encuentro, donde, como en el palacio rojo, todo se sucede infinitamente. En este incesante juego de espejos, el palacio se ve reflejado una y otra vez, en sí mismo, sobre sí mismo, perdiendo ciertos elementos en el camino y ganando muchos otros. La Alhambra y el Reino Unido escriben su historia a través de un mundo hecho de retazos de fantasmas pasados, de ideales antagónicos a lo que la realidad contemporánea representaba, y de los préstamos de una iconografía que son ecos de una realidad ajena. De alguna manera, esta *traducción*, junto a muchas otras, han permitido la pervivencia y sobre todo la visibilidad de la Alhambra fuera de Andalucía a lo largo de los siglos, demostrándose así, que su belleza es de aquel que camina entre sus muros.

Conclusion.

"The best part in a journey is before and after going on it."

Maurice Maeterlinck

The travel literature is the art of past times. A genre that exists based on the memories realisation; a dialogue between an ephemeral instant and its continuation in some sketches or writings. The travellers describe their experiences, and find a personal voice along the way, while gazing and reliving what they once dreamt or read of. It is a kind of literature as old as writing itself, since both contribute to the fight against oblivion. In this paper, the approach to travel stories is not as a literary genre (although some brief analyses were made in this respect), but as a way of assimilating and depicting the journey and the otherness. Ever since human beings travel and write, they regard writing as an effective way to capture the acknowledgment of other cultures, their achievements and weaknesses and, ultimately, their differences. In that duality between the self and the otherness, the travellers introduce themselves as a mere onlooker or, at times, as an actor in the developments.

Spain was only partially disclosed in the United Kingdom, as if covered with an eternal blur that never disappeared, not even in periods of greater understanding. Travelling in the nineteenth century has its earlier precedents in the previous century, when technological improvements enabled Europeans, sons of the Enlightenment and heirs of the progress ideals, discovered faraway places. Having inherited many features from its predecessor, they differ however in a key fact - the travel essence in itself. Travelling around Spain in the eighteenth century focused more on exploration than in adventure or entertainment. With a peak presence from 1770 to 1780⁵⁹⁰, and according to the then-fashionable scientific trend, enlightened travellers populated their writings with proficiently detailed lists about what

⁵⁹⁰ *Opus Cit.* / Leask, Nigel. 2002, p. 11. *Opus Cit.* / González de Uriarte Marrón, Cristina. 2005, p. 139.

was observed, reporting Spanish weaknesses, and providing remedies thereto, at all times for the sake of prosperity. Being true that some late explorers in the eighteenth century show emotionalism to some extent, it is in the first decades of the following century when the truly Romantic travellers appeared.

As seen in previous chapters, Anglo-Saxon travellers and those other twenty-eight nationals belonging to the non Anglo-Saxon group did not arrive in Andalusia constantly during the nineteenth century, but fluctuated depending on the financial or political situation both in the Iberian Peninsula and their home countries. Over the first decades of the century, when the Spanish War of Independence took place, there were mostly soldiers and some adventurers; after the war, their number dropped dramatically, and only increased again during the decades 1830-1840, when Romantic travellers populated the Spanish roads. This was the time when Chateaubriand and Irving enlightened so much the romantic journey around Andalusia that their experiences, described in their writings, left an influential impression for the rest of the century.

Starting in the middle of the century, the Romantic travellers were replaced by a new character: the tourists. This was due to the enhanced communications network, the economic boom in the final stage of the industrialisation process or the international exhibitions held, all of which contributed to increase the number of visitors to Andalusia in the 1870s and 1880s decades. Their number was doubled, the journey marketing was fully established and the romantic essence of challenge and adventure was gradually replaced by an emerging tourist industry. Despite the change in players, the tone and the colouring in the travel books from the second half of the century were inherited from Ford or Irving. Although the tourists arrived in Andalusia by train or by steamship, they still searched for the Alhambra ghosts, the Abencerrages blood all over the floor and the sun reflections on Sierra Nevada.

Spain was Andalusia, and Andalusia was regarded as part of the East, an exotic but safer place to enjoy the past while walking around the Reales Alcazares in Seville, the Great Mosque in Cordoba or the Alhambra in Granada, and watching the Andalusian people - in their belief, *majos*, bandits and beggars, as pictured on the Goya, Murillo or Velázquez works that were

starting to attract attention in the British Islands. The routes included five of the eight provincial capitals, plus other significant cities, such as Ronda, with a higher number of visits than other larger cities. The highest influx (of Anglo-Saxon travellers and other nationals) was seen in the provinces of Seville and Granada, holding Cadiz y Cordoba the respective third place for each group.

Andalusia was a place where only a glimpse of the landscapes was an experience in itself, catching the contrast between the dales smoothness (beauty) and the highlands fierceness (magnificence). Such a combination made it an unavoidable destination, a Romantic place in every sense; on that basis, and through the travel books, the Andalusia *construct* started to take shape. As already noted, the descriptions ranged from the scientific observation to the imagination. As a general rule, the journey was mostly a fragmented, or even a routine experience. Particularly in the second half of the century, travellers visited the same cities, lodged in the same inns and stopped at the same staging posts. That is why their impressions and judgements were overlaid with previous stories about those routes, but both became interwoven in a scheme made of sentimentality, arts and literature.

Throughout this paper, the theory of translation as metaphor served to explain the construction process of the Alhambra through the travel stories. Based on this theory, when a text is translated from a source language into a target language, there is always a loss of meaning in the process, but also an acquisition of new nuances or traits provided by the target language. Additionally, the translation is influenced by translators, who cannot work in a totally dispassionate way, since they are, in turn, unconsciously influenced by their own experiences and the society in which they develop as individuals; this is what Venuti calls *rules* and *values*. Two different approaches are considered within translation theory: foreignisation or domestication. The first one focuses on a discourse promoting and emphasising the cultural differences, whereas the second one proposes that linguistic and cultural differences in the text written in a foreign language be replaced with references known by the targeted readers.

Consequently, when nineteenth century travellers started to *translate* the reality, under their own *rules* and *values*, they were filled with centuries of inherited black legends, golden rules, wars, mistrust or rapprochements

between both countries. Those *rules* and *values* moulded, or even modified the onlookers' vision and, therefore, the image they transfer to the collective imaginary. Andalusia was varyingly projected along the century, reflecting the British social tensions and state of affairs. Andalusia was transformed owing to a *foreignisation* process and profiled by overlapping authors' hopes, fears and views.

Therefore, the journey and its literary product seemed more valuable than just an individual trip - they were testimonial and generated new identities. These works' style was ruled by some topics, where several clichés, regarded as a nation essence derived from its characteristics, were used once and again. More or less consciously disregarding or ignoring any other reason than the most genuine and pure Andalusian temper, travellers inspected every single geographical corner, while searching for or spotting traits of a past directly linked to, in their opinion, the last period of splendour: the Muslim period. With the belief that the reality described in their works was the only and truthful picture, that vision was perpetuated in one journal after another, but few writers were aware they were contributing to spread a legend. Romantic travellers cast long shadows, which expanded almost every journal, even those written during the last decades, when that picture of *majas* and bandits was nothing more than a memory. That legend persistence for such a long time should be regarded as the result of the publishing success. For the writer who travelled and for the traveller who intended to publish, the story should contain not only what had been observed, but also and more importantly, what the readers wanted and hoped to read after a whole century and life having in mind an unrealistic and hazy Andalusia.

In this creative process, images would play a key role. By examining the visual imprints accompanying those texts, it can be determined that the travel literature is a multifaceted speech, where the concepts conveyed are not limited to the written word. The travel books increased in number of pages populated with imprints, lithographs and photographs later on, as imprinting systems were optimised. The potential to massively replicate copies led to a cost reduction; consequently, not only the number of publications raised in the late nineteenth century, but also their price was reduced dramatically, expanding the market niche and therefore, the outreach of these images. Thus, the universe offered to readers by writers such as Roberts, Doré or

Brewer became a part of the collective imaginary. Andalusia was *translated* by a reality *foreignisation* process, where even commonality between the two cultures was disguised with a differentiating and orientalising veil, positioning Andalusia in the otherness. Unlike similar phenomena, no transculturation occurred along this translation and assimilation process because no cultural replacement was considered within the popular dominant coloniser scheme. In this paper's view, acknowledging the soundness of these concepts for other countries and cultures, in the case of Andalusia and the Alhambra however, the Eastern symbolic component is not borne by the significance of what is depicted, but rather by the meaning of the depiction itself. In other words, taking or acculturation do not seem accurate terms, but entanglement between two nations, the construct of the Alhambra as an Eastern entity, a hedonistic desires well and a place of self neglect which, at the same time, excites and induces intellectual or artistic activities of any kind.

The Alhambra permeated the collective awareness through the visual entries in these books. Furthermore, the imprints showed the human and urban landscapes also contained in the new imaginary because, without them, without the ancient dwellers who walked through the ruins, the Alhambra appeared duller and less emotional. Being a global phenomenon, some people however stood out from this complex network and became more important when spreading the view of Andalusia and the Alhambra due to their popularity, talent or reputation. Richard Ford, George Borrow, Henry Inglis or Michael Quin described with their texts what other travellers such as James Cavanah Murphy, Owen Jones, Matthew Digby Wyatt, John Frederick Lewis, George Maw or David Roberts would afterwards depict with imprints and lithographs, and bring those representations enchantment back home.

The Alhambra became a fantasy place for renowned illustrators and artists, as well as for those who have been forgotten. Many texts referred to the Great Mosque or the Giralda, but none was as rich or extensive as those describing the Alhambra. The Romanticism and Orientalism boom created an iconographic vision, full of dualities, ruins and splendour, beauty and magnificence, where every room recalled a world that no longer existed, a past divorced from the bourgeois and industrial reality most travellers belonged to. Wandering around the rooms, these acquired a legend of their own; in particular, the Hall of the Two Sisters, the Hall of the Abencerrages and the

Courtyard of the Lions were surrounded by an atmosphere where feminine (Eastern) contrasted with masculine (Western). The learned legends recreated by Washington Irving, the evening walks, the gardens, the sight of the meadow and Sierra Nevada, all filtered through Romanticism, contributed to the vital experience of visiting or even living in that fictitious palace, different from the historical or archaeological reality.

Those images are not simple objects; they contain a certain use and meaning, not those intended with the original model however, but those added through *translation*. Traits converted into images help assimilate the permanent impressions excited when observing the Alhambra. Those images constitute travel stories by themselves, truly condensed tales that describe an instant or a place much better than the text. They depict the essence. Hence, the images are a key testimonial within the travel literature: imprints develop into a persuasive means to attract the avid readers' attention. The testimonials graphical representations influence readers' imagination and contribute to the creative configuration and assimilation process of the Alhambra in the British mental construction.

By transforming the Alhambra into images, the British audience is unconsciously directed, since focus is laid on some parts at the expense of others, so a new fictitious palace is created, with different extended or enlarged rooms, altered details to make drawing easier, and populated with people who never dwelt there. Those British projections are the starting point for the second journey reviewed in this paper: the route from the Alhambra to the United Kingdom.

Once experienced the Alhambra, *translated* into words and drawings, they just needed to go back home. During the return was when the Alhambra started its own journey. The passion for the Alhambra cannot be regarded only as an art movement, part of the Orientalism, but also as the *translation* and *domestication* of Al-Andalus arts, performed under certain *rules* and *values* determining the final outcome. That vision developed effectively along the second half of the century providing insights related to the Palace perceptions, but also about the onlookers' reality and cultural context. The passion for the Alhambra could not be explained disregarding the style of the poetic, literary and social terms prevalent in the British nineteenth century. From Byron to

Kipling, from Flaubert to Glinka, from writers and painters to travellers, a biased view on East and Eastern spread over the nineteenth century, influenced and determined by the established stereotypes and the partial views of a complex world. The Alhambra and Andalusia were regarded as a part of that Eastern world, a place immune to Western rules and fashions, a haven of earlier times still standing as an oasis in a country doomed to self-destruction.

Through the observation and the subsequent domestication, a love story with Al-Andalus arts started, that never reached an end, told through an iconographic vision. Among other architects, Cole, Digby Wyatt, Burgess, and particularly Jones' works showed the translation of Nasrid textures and patterns, making them familiar to the British audience, who adopted and integrated them as part of their reality. The passion for the Alhambra in the United Kingdom was a response to the need for beauty and design that demanded the upper classes in the first place, and the rest of society afterwards.

To satisfy those requirements, miniature versions of the Alhambra appeared throughout the United Kingdom during the nineteenth century, but their number and relevance became apparent after the construction in 1851 of the Crystal Palace and its Alhambra Court. In their efforts towards understanding the architecture, this visual Al-Andalus depiction helped the British art regeneration, in which a whole generation of architects and artists took part. This construction was a key milestone because, for the first time, it was not only about executing a faithful reproduction of the original Alhambra (although maintaining the *translation* process), but achieving a design worth to be stared at by millions of visitors to the Great Exhibition. The Alhambra Court created inside the Crystal Palace exceeded the Nasrid daydream: it was the most visible and recognisable trace of the fascination for the Alhambra theretofore. Owing to Owen Jones' work, thousands of British citizens and foreign visitors *experienced* the Alhambra fantasy in a tangible way. The reproductions of the Courtyard of the Lions, the Hall of the Kings and the Hall of the Abencerrages realised the imprints so many times reproduced in travel books. The vision was not necessary any longer to recall: the dream had come true; it was now possible to go for a walk, examine the complex patterns, stare at the casts in a room for this purpose or even relax in a couch room and

recall just for a second that place belonged to an enchanted palace. The arts became that way a *contact zone*, where two disparate cultures met and clashed. It cannot be denied that Orientalism may have colonial or imposing or even racist constructions, but its value against the European and North American societies should be reasserted, as the very nature of its expression shows more clearly the depicting society than the depicted one.

In the second half of the century, the Alhambra style combined with other easterly-deemed variations, such as Persian or Japanese styles, resulting in a fanciful set of textures, in every conceivable form, from architecture and painting to furniture, fashion, jewellery or textile design, or even biscuits packages. The Alhambra is translated modifying its context or use, so the translations sometimes “[...] edge us away from the canvas, others bring us up close”⁵⁹¹. At this stage, the *translation*, while mirroring the *source text*, is mature enough to gain independence. As with a jigsaw puzzle, the Alhambra is disassembled and reassembled; it is decontextualized from its origin and then rebuilt, resulting in such a natural hybrid to the Victorian-era society that the original might appear to have been derived from it.

Matthew Digby Wyatt was the ideal subject for this research because he is the perfect example of the confluence of these phenomena. First of all, he played a double role: avid reader and fictitious traveller to the Alhambra through others’ interpretations, he became a real traveller in his later life, when he visited the Palace. It is possible to catch a glimpse of the relationship between the architect and the Alhambra in his first and only visit in a dialogue held with the monument, which may be matched with the words by the Russian poetess Anna Akhmatova: *You are many years late / How happy I am to see you*⁵⁹². Although it is true that the readers grasp what they expected to, it is hard to picture that someone who devoted so many years to studying the universal design rules arising from the Nasrid architecture would not feel any emotion while walking those principles source. Yearning is revealed in the words Digby Wyatt wrote on his journal, what indicates there is always room for sensitivity and melancholy in that scientific and pedagogical journey.

⁵⁹¹ *Opus Cit.* / Steiner, George. 2004, p. 196.

⁵⁹² Extracted from the poem “Broad and Yellow is the Evening Light” / Akhmatova, Anna. *The Complete Poems of Anna Akhmatova*. New York: Paperback, 2000.

Secondly, his work embodied the passion for the Alhambra progress at its peak. Wyatt's work is defined by a multiple *translation*, a copy mainly conditioned by influences shown in his works. Admitting Owen Jones' style prevails in the Moorish Billiard Room in Kensington Palace Gardens, 12, it is easy to come to the conclusion that Jones initially *translated* and *domesticated* the Alhambra into a logical and axiomatic language, which Wyatt *translated* his own way, resulting in a specific vocabulary, eventually expressed in the billiard room. In addition to replicating specific characteristics and architectural or stylistic conventions, Wyatt showed his aesthetic preferences in this hybrid space. Al-Andalus arts also become blurred with the British demands (the owner Alexander Collie probably insisted in certain aspects) and other Muslim styles. Therefore, there were two sources: the original (that is, the Alhambra) and the *translation* (the interpretation thereof through the travel books or his own real experience). For all this, it seems reasonable to uphold Matthew Digby Wyatt as an architect in his own right, since he managed to find his voice re-interpreting and re-contextualising aesthetics, integrating his predecessors' influences and satisfying clients' demands, but never losing his own way.

While the eagerness of innovation and change motivated the architect to look for his own voice through exoticism, the travel books and their influence in the society generated the demand for rooms like this. The travel books provide the context to hear those who bequeathed nothing. This usage not only set the stage to spread colour techniques, textures, patterns, abstract designs or composition rhythms (syncretic approaches combining format and functionality), but also created a new, dramatic and visual language that, pretending to be the otherness, actually depicts the innermost *self*. The symbolic component entailed the Eastern style (incidentally, an heir of those times, not current times) cannot be denied, but this paper calls for construing it as a cross-cultural contact zone, symbolising the inception of a particular perception of reality.

This room was created due to the unrest caused by social changes in the nineteenth century, led by a society more and more homogeneous and industrialised that craved for unrealistic past glories and, above all, for a freedom shaped under the Orientalism. Similar to a tapestry warp, the need to escape reality and the expression of Victorian sites exclusively linked to the

people were related, and the image displayed resembled the Western perception of a harem. The harem mythification, repeated many times by fellow countrymen such as John Frederick Lewis, William Hunt or Frank Dillon, lacked a factual basis, since naturally, no man had ever had access to the inner part of the rare harems existing during that period. Even when their truthful image was depicted, as it happens with Henriette Browne's work *A Visit: Harem Interior* (1860), they were not as disturbingly interesting as inventions by Delacroix or Ingres. Through this concept of East and harem, as well as the need to escape reality, sites similar to the one described herein were created. Like most arts, it reflects opposites: it is a place ideal to find quietness, relax and laziness, but also to excite fantasy, entertainment and furious sensuality. The quest for freedom, for those dualities, is the key foundation of the Victorian existence and, in a sense, of the human existence. Sexuality, quietness, mystery, beauty, magnificence, awfulness, they all are present, as in a vanity fair, in this dramatic approach to the Alhambra, configured as a legitimate right to oppose the prevalent reality. Reading about it, view it imprinted, was not enough; there was an urge to release that eagerness to admire the Alhambra. The British people in the Victorian era were not satisfied with observation, longed to experience it. It is a hybrid derived from the Alhambra, arising from a love story, where love letters were based on the utopia of that time and some poetic values refreshed with an architecture language full of amusement and practicality. This room is another stop in the long journey of the Alhambra; it is the culmination of alienation from space and time; it is magnificent as it enables an emotional and sensory freedom, the highest form of architecture and essence.

With an unsteady influence but a permanent presence, permeable to other influences and bearer of that magical dizziness produced by its endless designs, the passion for the Alhambra influenced a whole century and penetrated, freshly reinterpreted, into the following one. In this particular case study, the potential of the interrelationship between literature, travelling and arts is realised in a meeting point where everything happens, as in the Palace, in an infinite succession. In this ongoing sleight of hand, the Palace is reflected again and again in itself, losing some features along the way, but acquiring many others. The story of the Alhambra and the United Kingdom is told through a world made of remnants of ghosts from the past, ideals

opposing what the contemporary reality represented and a lent iconography that echoes a foreign reality. That and many other *translations* have somehow enabled the continuity and particularly the visibility of the Alhambra outside Andalusia over centuries, proving that its beauty resides in those who walk within its walls.

VII.- Apéndices

7.1. Registro de Viajeros Anglosajones

| Nombre | Título | Nacionalidad | Año de Paso | Recorrido | Género | Provincia | Notas |
|--------|---|----------------|-------------|---|--------|--|------------------|
| | The Continental Traveller being the journal of a economic tourist to France, Switzerland and Italy, the Rhine, the Tyrol, Holland, Belgium, Germany and the Pyrenees, with a plan of the route and a table of the distances and expenses by a travelling lawyer, to whom is added a tour in Spain containing descriptions of scenery, hints of manners, customs and a sketch of a bullfighting with explications of terms used in that spectacle by a travelling artist | Reino Unido | 1833 | Andújar Córdoba Carmona Sevilla Jerez Puerto de Santa Maria Cádiz Gibraltar Málaga Granada | H | Jaén Córdoba Sevilla Cádiz Gibraltar Málaga Granada | Abogado, Artista |
| | The last month in Spain or wretched travelling through a wretched country. In a series of letters addressed by an English officer to his friend, with a plan of the author's route and fourteen coloured engravings, from original sketches taken on the spot | Reino Unido | 1817 | Gibraltar Gaucín Ronda Algodonales Conil Sevilla Lebrija Jerez Puerto de Santa Maria Cádiz | H | Cádiz Málaga Sevilla | Militar |
| | Scenes in Spain | Estados Unidos | 1831 | Gibraltar Algeciras Ronda Gaucín Atajate Granada Armilla Loja Alpujarras Venta de Archidona Pueblo de | H | Cádiz Málaga Granada Sevilla | |

| | | | | | | | |
|-----------------------------|---|----------------|-----------|---|---|--|--------------------------------|
| | | | | Alameda Osuna Sevilla | | | |
| | Seville | Estados Unidos | 1868 | Sevilla | ? | Sevilla | Periodista del Harper's Weekly |
| | Spain: yesterday and today | Reino Unido | 1834 | Santa Elena Bailén Andújar Córdoba Sevilla Granada Baza | M | Jaén Córdoba Sevilla Granada | |
| Adolphus, John Leycester | Letters from Spain in 1856 and 1857 | Reino Unido | 1856 1857 | Cádiz Puerto de Santa María Jerez Venta de Vejer Vejer Chiclana Isla de León Medina Sidonia Tarifa Gibraltar San Roque Gaucín Ronda Campillo Antequera Málaga Vélez-Málaga Granada Bailén Aldea del Río Córdoba Écija Carmona Sevilla | H | Cádiz, Málaga, Granada, Jaén, Córdoba, Sevilla, | Abogado |
| Andros, A. C | Pen and pencils sketches of a holiday scamper in Spain | Reino Unido | 1859 | Málaga Granada Jaén Bailén Córdoba Sevilla Cádiz Gibraltar | H | Málaga Granada Jaén Córdoba Sevilla Cádiz Gibraltar | |
| Ansted, David Thomas | Scenery, Science, and Art; being extracts from the note book of a geologist and mining engineer | Reino Unido | 1854 | Linares Bailen Granada Alpujarras | H | Granada Jaén | Geólogo |
| Badcock, Benjamin Lovell | Rough leaves from a journal kept in Spain and Portugal during the years 1832, 1833 and 1834 | Reino Unido | 1834 | Cádiz, Isla de León Ayamonte | H | Cádiz Huelva Militar | |
| Baker, John Martin | A view of the commerce of the Mediterranean: with reflections arising from personal experience, during many years residence in Spain, France, Italy, and Africa: embracing the | Estados Unidos | 1815 | Gibraltar Málaga | H | Gibraltar Málaga | Diplomático |

| | | | | | | | |
|------------------------|--|----------------|-----------|---|---|---|--|
| | principal objects of exchange in the commercial intercourse between the United States and Gibraltar; every seaport in Spain, within the Mediterranean: including the islands of Majorca, Minorca, and Yviza : with geographical, and some historical remarks | | | | | | |
| Ball, Alexander | A personal narrative of seven years in Spain | Reino Unido | 1801 | Gibraltar | H | Gibraltar | Militar |
| Ball, John | Journal of a Tour in Marocco and the Great Atlas | Irlanda | 1871 | Gibraltar | H | Gibraltar | Botánico |
| Ballou, Maturin Murray | Footprints of travel or journeyings in many lands | Estados Unidos | 1883 | Gibraltar Málaga Granada Córdoba | H | Gibraltar Málaga Granada Córdoba | Escritor Editor |
| Barnard, Sophia | Travels in Algiers, Spain. With a faithful and interesting account of the Algeries, amongst whom the authoress resided some time, and from her access to whom she had many opportunities of discovering and appreciating their customs, ceremonies, pursuits, costume which no historian has before detailed with a minuteness due to that extraordinary and interesting people: also a copious description of her residence in Andalusia, abounding in remarkable events, anecdotes of persons, places, produce | Reino Unido | 1817 | Cádiz, Gibraltar | M | Cádiz, Gibraltar | |
| Barrie, Andrew David | Letters from Spain 1866-1867 | Reino Unido | 1866 1867 | Cádiz Gibraltar Sevilla Córdoba Granada | H | Cádiz Gibraltar Sevilla Córdoba Granada | Artículo en el Dumfries and Galloway Courier |

| | | | | | | | |
|--|---|----------------|------------|--|---|--|--------------------|
| Bates, Katherine Lee | Spanish Highways and Byways | Estados Unidos | 1899 | Granada, Córdoba Ronda Sevilla Cádiz Sanlúcar de Barrameda Jerez | M | Granada Córdoba Málaga Sevilla Cádiz | |
| Baxley, Henry Willis | Spain: art, remains and art realities, painters, priests and princes, being notes of things seen and of opinions formed during nearly three years residence and travels in that country | Estados Unidos | 1871- 1874 | Linares Baeza Mengibar Granada Antequera Bobadilla Ronda Málaga Gibraltar Algeciras San Roque Tarifa Cádiz Jerez Sevilla Huelva Palos Córdoba | H | Jaén Granada Málaga Cádiz Sevilla Huelva Córdoba | Médico |
| Baxter, William Edward | The Tagus and the Tiber, or notes of travel in Portugal, Spain and Italy in 1850-1851 | Reino Unido | 1850 1851 | Cádiz Puerto de Santa María Jerez Sevilla Trafalgar San Roque Gibraltar Algeciras Málaga Loja Granada Campillo Jaén Bailén La Carolina Despeñaperros | H | Gibraltar Cádiz Sevilla Málaga Granada Jaén | Escritor Político, |
| Bell, James | The traveller's hand-book for Gibraltar, with observations on the surrounding country | Reino Unido | 1844 | Gibraltar Cádiz | H | Gibraltar Cádiz | |
| Bell, William Morrison | Rambla-Spain: from Irun to Cerbere | Reino Unido | 1882 1883 | Córdoba Sevilla Jerez Cádiz Chiclana Gibraltar Gaucín Ronda Granada Huelva | H | Córdoba Sevilla Cádiz Gibraltar Málaga Granada Huelva | Militar |
| Bellingham, H. Belsches Graham | Ups and downs of Spanish travel | Reino Unido | 1881 1882 | Baza Granada Ronda Málaga Gibraltar Cádiz Sevilla Córdoba | M | Granada Málaga Gibraltar Cádiz Sevilla Córdoba | |
| Betham- Edwards, Matilda Barbara | Trough Spain to the Sahara | Reino Unido | 1866 | Córdoba Málaga Loja Granada Algeciras La Linea de la Concepción Gibraltar | M | Córdoba Granada Málaga Cádiz Gibraltar | Escritora, |
| Bishop, William Henry | A house-hunter in Europe | Estados Unidos | 1892 | Málaga Granada Campillo de Arenas Jaén | H | Málaga Granada Jaén | Escritor Académico |

| | | | | | | | |
|---|--|-------------|-----------------------|--|---|--|--|
| | | | | Córdoba Sevilla | | Córdoba Sevilla | |
| Blackburn, Henry | Travelling in Spain in the present day | Reino Unido | 1864 | Bailén Córdoba Sevilla Jerez Cádiz Puerto de Santa María Málaga San Roque Loja Granada Jaén | H | Córdoba Sevilla Cádiz Málaga Granada Jaén | Publicista Critico de Arte Escritor Dibujante Editor |
| Blaksley, John Major-General | Travel, trips and trots on and off the duty from the tropics to the arctic circle | Reino Unido | 1874 | Sevilla Granada Córdoba Ronda Ayamonte Cádiz Gibraltar Málaga Montilla | H | Sevilla Granada Córdoba Málaga Huelva Cádiz Gibraltar | Militar |
| Blayney, Andrew Thomas Lord | A narrative of a force journey through Spain and France as a prisoner of war in the years 1810 to 1814 | Irlanda | 1810 1811 | Gibraltar Fuengirola Mijas Benalmádena Torremolinos Málaga Antequera Archidona Loja Santa Fe Granada Alcalá La Real Alcaudete Martos Jaén Andújar Bailén Guarromán La Carolina Santa Elena Despeñaperros | H | Gibraltar Málaga Granada Jaén | Militar |
| Borrow, George | The Bible in Spain or the journey adventures and imprisonments of an English in an attempt to circulate the scripture in the Peninsula | Reino Unido | 1836 / 1838 1839 | Cádiz Sevilla Carmona Córdoba Bonanza Sanlúcar de Barrameda Gibraltar Alcalá de Guadaira Cuesta del Espinal Córdoba Jaén Bailén La Carolina | H | Libro de Viajes, Cádiz, Sevilla, Córdoba, Jaén Gibraltar | Misionero |
| Bowring, John | New voyages and travels, consisting of original translations and abridgements | Reino Unido | 1813 1814 / 1821 1822 | Córdoba Granada Cádiz Gibraltar | H | Córdoba Granada Cádiz Gibraltar | Comerciante |
| Bradford, George Augustus Frederick Henry Bridgeman | Letters from Portugal, Spain, Sicily and Malta in 1812, 1813 and 1814 | Reino Unido | 1812 1813 1814 | Sevilla Jerez Puerto de Santa María Isla Cristina Cádiz Conil Tarifa Vejer Gibraltar Málaga Vélez-Málaga Alhama Granada | H | Sevilla Cádiz Gibraltar | Militar |

| | | | | | | | |
|------------------------|---|----------------|-------------|---|---|--|---------------------------|
| barón de | | | | Andújar Bailen La Carolina | | | |
| Broughton, Elizabeth | Six years residence in Algiers | Reino Unido | 1806 - 1812 | Gibraltar | M | Gibraltar | |
| Browne, Junius Henri | Sights and Sensations in Europe sketches of travel and and adventure in England, Ireland, France, Spain, Portugal, Germany, Switzerland, Italy, Austria, Poland, Hungary, Holland and Belgium with an account of the places and persons prominent in the francogerman war | Estados Unidos | 1869 | Sevilla Granada Málaga | H | Sevilla Granada Málaga | Periodista Escritor |
| Bryant, William Cullen | Letters of a traveller | Estados Unidos | 1857 | Almería Málaga Colmenar Loja Santa Fe Granada | H | Almería Málaga Granada | Escritor Poeta |
| Buck, Walter J. | Wild Spain : records of sports with rifle, rod and gun natural history and exploration | Reino Unido | 1872-1892 | Lebrija Coria del Rio Sevilla Jerez Chiclana Arcos Sierra de las cabras Boca de la Foz Melgarejo Ermita de la Aina Doñana Rocío Sanlúcar de Barrameda La Rocina de la madre Sierra Morena | H | Huelva Sevilla Cádiz | Caza Diplomático Viñatero |
| Buckham, George | Notes from the journal of a tourist | Estados Unidos | 1871 1872 | Córdoba Sevilla Cádiz Gibraltar Algeciras Málaga Bobadilla Antequera Salinas Loja Granada | H | Córdoba Cádiz Sevilla Gibraltar Málaga Granada | |
| Buckley, James Monroe | Travels in three continents | Estados Unidos | 1889 1890 | Córdoba Sevilla Granada Málaga Gibraltar | H | Córdoba Sevilla Granada Málaga Gibraltar | Clérigo Editor |
| Busby, James | Journal of a recent visit to the principal vineyards of Spain and France | Reino Unido | 1833 | Cádiz Puerto de Santa María Jerez Bonanza Sevilla Alcalá de Guadaira Antequera | H | Cádiz Sevilla Málaga | Vinatero Funcionario |

| | | | | | | | |
|-----------------------------------|---|----------------|-----------|--|---|---|------------------------------------|
| | | | | Málaga | | | |
| Byrne, Julia Clara | Cosas de España: illustrative of Spain and the spaniards as they are | Reino Unido | 1865 | Bailén Jaén Córdoba Sevilla | M | Jaén Córdoba Sevilla | Editor |
| Byron, George Gordon Lord | Byron's correspondence and journals: From the mediterranean, July 1809-July 1811 | Reino Unido | 1809 | Sevilla Cádiz Jerez Gibraltar | H | Sevilla Cádiz Gibraltar | Escritor, Poeta |
| Campbell-Bannerman, Henry Sir | The life of the Right Hon. Sir Henry Campbell-Bannerman | Reino Unido | 1864 | Cádiz Málaga Gibraltar | H | Cádiz Málaga, Gibraltar | |
| Capell Brooke, Arthur de | Sketches in Spain and Marocco | Reino Unido | 1826 1827 | Cádiz Puerto de Santa María Sanlúcar de Barrameda Sevilla Jerez Medina Sidonia Vejer Algeciras Gibraltar Tarifa Gaucín Ronda Málaga Vélez-Málaga Alhama Sierra Nevada Granada Santa Fe Alpujarras Alcalá la Real Castro del Río Córdoba Andújar Bailén La Carolina | H | Cádiz Sevilla Gibraltar Málaga Granada Jaén Córdoba | Royal Geographical Society Militar |
| Carleton, George Washington | Our artist in Cuba, Pero, Spain and Algiers | Estados Unidos | 1868 | Sevilla Gibraltar Granada Córdoba Málaga Loja | H | Sevilla Gibraltar Granada Córdoba Málaga | Pintor |
| Carr, John | Descriptive travels in the Sourthen and Eastern part of Spain and the Balearic Isles in the year 1809 | Reino Unido | 1809 | Cádiz Sevilla Granada | H | Cádiz Sevilla Granada | Poeta Abogado |
| Cayley, George John | Las Alforjas or the Bridle Roads of Spain | Reino Unido | 1851 1852 | Cádiz Sevilla Ronda Gibraltar Málaga Alhama Granada Jaén Torrequebradilla Baeza Úbeda Arquillos Las Navas San Esteban Montizón Venta | H | Cádiz Sevilla Málaga Gibraltar Granada Jaén | Abogado |

| | | | | Quemada | | | |
|------------------------------|---|-----------------------------------|------------|--|---|--|------------|
| Champney, Elisabeth Williams | Three Vassar girls abroad: rambles of three college girls on a vacation trip through France and Spain for amusement and instruction | Estados Unidos | 1882 | Córdoba Sevilla Granada Gibraltar | M | Córdoba Sevilla Granada Gibraltar | |
| Chapin, James Henry | From Japan to Granada sketches of observation and inquiry in a tour round the world in 1887-188 | Estados Unidos | 1888 | Sevilla Córdoba Granada | H | Sevilla Córdoba Granada | Médico |
| Chapman, Abel | Wild Spain: records of Sports with rifle, rod and gun natural history and exploration | Reino Unido | 1872- 1892 | Doñana Sierra Morena | H | Huelva | Caza |
| Charnock, Richard Stephen | Bradshaw's illustrated hand-book to Spain and Portugal: a complete guide for travellers in the Peninsula | Reino Unido | 1864 | Sevilla Córdoba Granada Jaén Cádiz Huelva Almería Málaga Gibraltar | H | Sevilla Córdoba Granada Jaén Cádiz Huelva Almería Málaga Gibraltar | |
| Chatfield-Taylor, Hobart | The Land of the Castanet : Sketches of Spain | Estados Unidos, Illinois, Chicago | 1874 | Sevilla Córdoba Granada Gibraltar | H | Sevilla Córdoba Granada Gibraltar | Escritor |
| Choules, John Overton | The cruise of the steam Yacht North Star: a narrative of excursion of Mr. Vandervilt's party to England, Russia, Denmark, France, Spain, Malta, Turkey, Madeira | Estados Unidos | 1853 | Gibraltar Tarifa Málaga | H | Gibraltar Cádiz Málaga | Clérigo |
| Clark, Hamlet | Letters home from Spain, Algeria and Brazil during past entomological ramble | Reino Unido | 1856 | Málaga Granada Algeciras | H | Málaga Granada Cádiz | Entomólogo |
| Clark, John Alonzo | Glimpses os the Old World | Estados Unidos | 1838 | Gibraltar San Roque Málaga | H | Gibraltar Cádiz Málaga | Clérigo |

| | | | | | | | |
|-----------------------------|---|----------------|-------------|---|---|--|---------------------|
| Clark, William George | Gazpacho or Summer months in Spain | Reino Unido | 1849 | Santa Elena La Carolina Bailén Jaén Granada Alpujarras Málaga Gibraltar Ronda Sevilla Córdoba Cádiz Jerez | H | Jaén Granada Málaga Gibraltar Sevilla Córdoba Cádiz | Filólogo Escritor |
| Clifford, Charles | A photographic scramble through Spain | Reino Unido | 1862 | Sevilla Granada Málaga Granada Córdoba Almería Jaén | H | Sevilla, Granada, Málaga, Granada, Córdoba, Almería, Jaén, | Fotógrafo |
| Cobden, Richard | Notes sur ses voyages, correspondances et souvenirs, recueillies | Reino Unido | 1846 1847 | Córdoba Sevilla Cádiz Jerez Puerto de Santa María Gibraltar Málaga Granada | H | Córdoba Sevilla Cádiz Gibraltar Málaga Granada | Industrial Político |
| Cockburn, Henry Thomas Lord | A voyage to Cadiz and Gibraltar up the Mediterranean to Sicily and Malta in 1810 and 1811 including a description of Sicily and Lipari Islands and an excursion in Portugal | Reino Unido | 1810 / 1811 | Cádiz Gibraltar | H | Cádiz Gibraltar | Abogado |
| Coggeshall, George | Voyages to various parts of the world made between the years 1802 and 1841 | Estados Unidos | 1814 | Gibraltar Algeciras Cádiz | H | Gibraltar | Cádiz |
| Collins, Francis | Voyages to Portugal, Spain, Sicily, Malta, Asia Minor, Egypt from 1796 to 1801 with historial sketches and occasional reflections both moral and religious | Reino Unido | 1801 | Gibraltar Cádiz | H | Gibraltar | Cádiz |
| Colton, Walter | Ship and shore: or leaves from the journal of a cruise to the levant by an officer of the United States' Navy | Estados Unidos | 1832 | Gibraltar, Málaga | H | Gibraltar Málaga | Militar |
| Cox, Samuel | Search for winter sunbeams in the Riviera, Corsica, Algiers and | Estados Unidos | 1869 | Jaén, Granada Málaga | H | Jaén Granada | Político Escritor |

| | | | | | | | |
|------------------------------------|--|----------------|-------------|---|---|---|---------------------------------|
| Sullivan | Spain | | | Sevilla Córdoba | | Málaga Sevilla Córdoba | |
| Cunninghame-Graham, Gabriela | España, impresiones de viaje | Reino Unido | 1898 | Sevilla | M | Sevilla | |
| Cunninghame-Graham, Robert Bontine | Aurora La Cujíñi, a realistic sketch in Sevilla | Reino Unido | 1898 | Sevilla | H | Sevilla | Político Escritor Periodista |
| Cushing, Caleb | Reminiscences of Spain, the country, its people, history and monuments | Estados Unidos | 1829 - 1832 | Granada Córdoba Itálica | H | Granada Córdoba Sevilla | Político Diplomático |
| Cushing, Caroline Elizabeth Wilde | Letters descriptive of public monument, scenery and manners of France and Spain | Estados Unidos | 1829 - 1832 | Sierra Morena, Santa Elena Bailén Andújar Cuesta del Salado Aldea del Río Pedro Abad Puente de Alcolea Córdoba La Carlota Écija Carmona Sevilla Santiponce San Isidro del Campo Utrera Torres de Locas Jerez Cádiz Gibraltar San Roque Manilva Estepona Marbella Fuengirola Torremolinos Churriana Málaga Gibralfaro Velez-Málaga La Viñuela Zafarraya Alhama Ventas de Huelma Granada Huetor de Santillana Purullena Guadix Venta de Gor Baza Venta del Peral Casa Quemada Vélez | M | Jaén Córdoba Sevilla Cádiz Gibraltar Málaga Granada Almería | |
| Dallas, Alexander Robert Charles | Félix Álvarez or manners in Spain containing accounts of the principal events of the late Peninsula war, and authentic anecdotes, illustratives of the Spanish character, interspersed with poetry original and from | Reino Unido | 1810 - 1812 | Isla León Cádiz | H | Cádiz | Abogado Escritor |

| | | | | | | | |
|--------------------------------|--|----------------|-------------|--|---|--|-------------------|
| | the Spanish | | | | | | |
| Darwin, Francis Sacheverell | Travels in Spain and the East, 1808-1810 | Reino Unido | 1808 - 1810 | Cádiz Jerez Sevilla Gibraltar Granada Málaga | H | Cádiz Sevilla Gibraltar Granada Málaga | Médico |
| Day, Henry | From Pyrenees to the pillars of Hercules: observations on Spain its History and its people | Estados Unidos | 1882 1883 | Granada Córdoba Sevilla Jerez Cádiz Gibraltar Málaga | H | Granada Córdoba Sevilla Cádiz Gibraltar Málaga | Abogado |
| Debary, Thomas | Notes of a residence in the Canary islands, South of Spain and Algiers: Illustrative of the state of religion in those countries | Reino Unido | 1848 | Cádiz Ronda Gaucín Isla de León Gibraltar Sanlúcar de Barrameda Sevilla Málaga | H | Cádiz Gibraltar Sevilla Málaga | Clérigo |
| Dennis, George | A summer in Andalucia | Reino Unido | 1836 | Cádiz Chiclana Puerto de Santa María Jerez Sanlúcar de Barrameda Sevilla Carmona La Carlota Córdoba Baena Alcalá la Real Granada Alhama Vélez-Málaga Málaga Casarabonela Ronda Benadalid Gaucín San Roque Gibraltar | H | Cádiz Sevilla Córdoba Jaén Granada Málaga Gibraltar | |
| Deverell, F. H | All around Spain by road and rail, with a short account of visit to Andorra | Reino Unido | 1878 / 1883 | Vélez Rubio Guadix Baza Granada Santa Fe Antequera Málaga Cártama Coín Estepona Gibraltar Algeciras Tarifa San Fernando Puerto de Santa María Sevilla | H | Almería Granada Málaga Gibraltar Cádiz Sevilla | |
| Digby Wyatt, Matthew Sir | An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country | Reino Unido | 1869 | Sevilla Córdoba Granada Málaga | H | Sevilla Córdoba Granada Málaga | Arquitecto |
| Disraeli, Benjamin Earl | Home letters written by Hale Earl of Beaconsfield in 1830 and | Reino Unido | 1830 | Cádiz Sevilla Granada Gibraltar | H | Cádiz Sevilla Granada | Político Escritor |

| | | | | | | | |
|---|---|----------------|-----------|---|---|--|-----------------------|
| of Beaconsfield | 1831 | | | | | Gibraltar | |
| Dix, John Adams | A winter in Madeira and Summer in Spain and Florence | Estados Unidos | 1843 | Cádiz Sevilla Gibraltar Málaga Almería | H | Cádiz Sevilla Gibraltar Málaga Almería | |
| Downes, William Howe | Spanish ways and by ways with a glimpse of the Pyrenees | Estados Unidos | 1882 | Sevilla Granada Córdoba | H | Sevilla Granada Córdoba | Escritor Crítico Arte |
| Dunbar of Northfield, Sophia Lady | A family tour round the coast of Spain and Portugal during winter of 1860-1861 | Reino Unido | 1860 1861 | Málaga Granada Jaén Alcalá la Real Gibraltar Cádiz Jerez Sevilla Córdoba | M | Málaga Granada Jaén Gibraltar Cádiz Sevilla Córdoba | Pintora Poetisa |
| Elliot, Frances Minto | Diary of an idle woman in Spain | Reino Unido | 1881 1882 | Sevilla Utrera Jerez Cádiz Málaga Sevilla Córdoba Granada | M | Sevilla Cádiz Málaga Sevilla Córdoba Granada | Escritora |
| Elliot, George | George Elliot's life as related in her letters and her journals | Reino Unido | 1867 | Málaga, Córdoba Granada Sevilla | M | Málaga, Córdoba, Granada, Sevilla, | Escritora |
| Elwes, Alfred | Through Spain by rail in 1872 | Reino Unido | 1872 | Jaén, Baeza Linares Mengíbar Córdoba Sevilla Jerez Cádiz Gibraltar Málaga Granada | H | Jaén Córdoba Sevilla Cádiz Gibraltar Málaga Granada | Filólogo Lingüista |
| Estcourt, Thomas Henry Sutton | Alhambra, 1827 | Reino Unido | 1827 | Granada | H | Granada | Político |
| Eyre, Mary | Over the Pyrenees into Spain | Reino Unido | 1865 | Jaén, Granada | M | Jaén Granada | Escritor |
| Farr, Thomas | A traveller's rambling reminiscences of the Spanish war; with a refutation of the | Reino Unido | 1835 | Gibraltar, Sevilla Málaga | H | Gibraltar Sevilla | |

| | | | | | | | |
|-------------------------|--|----------------|-------------|--|---|--|-------------------|
| | charges of cruelty brought against General Evans and the british legion | | | | | Málaga | |
| Fenton, Edward Dyne | Sorties from 'Gib.' in quest of sensation and sentiment | Reino Unido | 1870 | Granada Tarifa Sevilla Gibraltar | H | Granada Cádiz Sevilla Gibraltar | Militar |
| Field, Henry Martyn | Old and New Spain | Estados Unidos | 1886 1887 | Córdoba Granada Sevilla Cádiz | H | Córdoba Granada Sevilla Cádiz | Clérigo Escritor |
| Finck, Henry Theophilus | Spain and Marocco: studies in local colour | Estados Unidos | 1890 | Córdoba Sevilla Jerez Cádiz Gibraltar Málaga Granada Guadix Baza Vélez Rubio | H | Córdoba Sevilla Cádiz Gibraltar Málaga Granada Almería | Crítico Musical |
| Ford, Richard | A Hand-Book for travellers in Spain and readers at Home describing the country and cities, the natives and their manners with notices of Spanish history | Reino Unido | 1830 - 1833 | Gibraltar Cádiz Jerez Isla de León Chiclana Tarifa Gaucín Ronda Málaga Vélez-Málaga Granada Bailén Córdoba Écija Carmona Sevilla | H | Gibraltar Cádiz Málaga Granada Jaén Córdoba Sevilla Almería Huelva | Filólogo Escritor |
| Foreman, Thomas B | Notes of a trip to Spain and Portugal, including a day in the dark continent | Reino Unido | 1892 | Gibraltar Málaga Cádiz | H | Gibraltar Málaga Cádiz | |
| Gadsby, John | My wanderings : being travels in the East in 1846-47, 1850-51, 1852-53 | Reino Unido | 1850 | Cádiz Gibraltar | H | Cádiz Gibraltar | Pintor |
| Gadsby, John | A visit to Spain, in April, 1870: Madrid, Granada, Seville, Malaga, Gibraltar, & c. What are the Protestants doing? What are the Romanists doing? What is government doing? What are the people doing? | Reino Unido | 1870 | Málaga Sevilla Granada | H | Málaga Sevilla Granada | Pintor |

| | | | | | | | |
|---------------------------------|---|----------------|-----------|--|---|--|-------------------|
| Galt, John | Voyages and travels in the years 1809, 1810, and 1811; containing observations on Gibraltar, Sardinia, Sicily, Malta, Scirgo and Turkey | Reino Unido | 1809 | Gibraltar | H | Gibraltar | Escritor Político |
| Graham, John Murray | A month's tour in Spain in the Spring of 1866 | Reino Unido | 1866 | Córdoba Sevilla Jerez Cádiz Málaga Granada | H | Córdoba Sevilla Cádiz Málaga Granada | Historiador |
| Graves Sawle, Rose Lady | Sketches from the diaries of Rose Lady Graves Sawle, 1833-1896 | Reino Unido | 1879 | Sevilla Granada Córdoba | M | Sevilla Granada Córdoba | |
| Grenville Temple, Baronet Major | The shores and islands of the Mediterranean | Reino Unido | 1836 | Gibraltar Algeciras | H | Gibraltar, Cádiz, Militar | |
| Griffiths, Arthur | The artist in Spain | Reino Unido | 1875 | Granada, Córdoba Sevilla Cádiz | H | Granada Córdoba Sevilla Cádiz | Pintor |
| Grosvenor, Elisabeth Mary | Narrative of a yacht voyage in the Mediterranean during the 1840 -1841 | Reino Unido | 1840 1841 | Cádiz Sevilla Alcalá de Guadaira Málaga Granada Almería | M | Cádiz Sevilla Málaga Granada Almería | |
| Haight, Sarah Rogers | Over the ocean or glimpses of travel in many lands | Estados Unidos | 1836 | Gibraltar Málaga Gibralfaro Cádiz Sevilla Carmona Córdoba Sierra Morena Andújar Bailén La Carolina | M | Gibraltar Málaga Cádiz Sevilla Córdoba Jaén | Escritora |
| Hale, Edward Everett | Seven spanish cities and the way to them | Estados Unidos | 1882 | Córdoba Sevilla Palos de la Frontera Jerez Cádiz Málaga Granada Jaén | H | Córdoba Sevilla Huelva Cádiz Málaga Granada Jaén | |
| Hale, Susan | A family flight through Spain | Estados Unidos | 1882 | Córdoba Sevilla Itálica Cádiz Málaga Granada Jaén | M | Córdoba Sevilla Huelva Cádiz Málaga | |

| | | | | | | | |
|---------------------------------|--|----------------|-----------|--|---|---|-----------|
| | | | | | | Granada Jaén | |
| Hall, Adelaida Susan | Two women abroad what they saw and how they lived while travelling among the semi-civilized people of Morocco, the peasants of Italy and France, as well as the educated classes of Spain, Greece, and other countries | Estados Unidos | 1897 | Cádiz Sevilla Córdoba | M | Cádiz Sevilla Córdoba | |
| Hallam, George | Narrative of a voyage from Montego Bay, in the island of Jamaica, to England , across the island of Cuba to Havanna: from thence to Charles Town, South Carolina, Newcastle on the Delaware, and Baltimore, Maryland; and by land to Washington and back; thence to Philadelphia, and through the Jerseys, to New York: where he embarked and made the voyage to Havre-de-Grace, in France. Performed in the autumn, 1809. Also of a voyage from England to Barbadoes by Cadiz, Teneriffe, and Guadaloupe, in 1810 | Reino Unido | 1810 | Cádiz Gibraltar | H | Cádiz Gibraltar | |
| Hare, Augustus John Cuthbert | Wanderings in Spain | Reino Unido | 1871 1872 | Córdoba Sevilla Cádiz Algeciras Málaga Granada Lanjarón Jaén Mengíbar | H | Córdoba Sevilla Cádiz Málaga Granada Jaén | Escritor, |
| Harris, Miriam Coles | A corner of Spain | Estados Unidos | 1897 | Gibraltar Algeciras Málaga Sevilla | M | Gibraltar Cádiz Málaga Sevilla | Escritora |
| Harrison, James Albert | Spain in profile. A summer among the olives and the aloes | Estados Unidos | 1877 | Sierra Nevada, Itálica Sevilla Córdoba Granada | H | Granada Sevilla Córdoba | |
| Harvey of Ickwell-Bury, | Cositas Españolas or Everyday | Reino Unido | 1872 | Granada Sevilla | M | Granada | Escritora |

| | | | | | | | |
|---|---|----------------|--|---|---|--|--|
| Annie Jane | life in Spain | | | | | Sevilla | |
| Haverty, Martin | Wanderings in Spain in 1843 | Irlanda | 1843 | Vélez-Málaga Granada Loja Cádiz Sevilla Córdoba Andújar Bailén La Carolina Málaga Cartama | H | Málaga Granada Cádiz Sevilla Córdoba Jaén | Periodista Historiador Bibliotecario |
| Herbert, Mary Elisabeth | Impressions of Spain in 1866 | Reino Unido | 1866 | Córdoba, Málaga Granada Cádiz Sevilla Gibraltar | M | Córdoba Málaga Granada Cádiz Sevilla Gibraltar | Escritora |
| Hobhouse, John Cam Lord Broughton | Recollections of a long life, with additional extracts from his private diaries | Reino Unido | 1809 | Sevilla Jerez Gibraltar Cádiz | H | Sevilla Gibraltar Cádiz | Político |
| Holland, Elisabeth Vasal Lady | The Spanish journal of Lady Elisabeth Holland | Reino Unido | 1802 - 1805 / 1808 1809 | Baza Guadix Granada Osuna Utrera Jerez Cádiz Sevilla Carmona Córdoba Andújar Bailén La Carolina Santa Elena | M | Granada Sevilla Cádiz Córdoba Jaén | |
| Holland, Henry Richard Vasal Fox Lord | Foreing reminiscenses | Reino Unido | 1802 - 1805 / 1808 1809 / 1832 1833 / 1838 1839 | Córdoba Úbeda Bailén Sevilla | H | Granada Sevilla Cádiz Córdoba Jaén | Político Filólogo Hispanista |
| Holland, Penelope | Recollections of Spanish travel | Reino Unido | 1867 | Sevilla Ronda Granada | M | Sevilla Málaga Granada | |
| Hooker, Joseph Dalton | Journal of a Tour in Marocco and the Great Atlas | Reino Unido | 1871 | Gibraltar | H | Gibraltar | Botánico |
| Hope Edwardes, Ellen | Azahar: Extracts from a journal in Spain in 1881-1882 | Reino Unido | 1881 1882 | Córdoba Málaga Sevilla Granada | M | Córdoba Málaga Sevilla Granada | |
| Horner, Gustavus Richard Brown | Medical topographical observations upon the Mediterranean and upon Portugal, Spain and other | Estados Unidos | 1831 - 1833/ 1836 - 1839 | Sevilla Cádiz Puerto de Santa María Algeciras Málaga | H | Sevilla Cádiz Málaga | Médico |

| | | | | | | | |
|---------------------------|--|----------------|-----------|--|---|--|---|
| | countries | | | | | | |
| Hoskins, George Alexander | Spain as it is | Reino Unido | 1850 | Vélez-Rubio Guadix Granada Santa Fe Padul Alhama Málaga Carratraca Ronda Gaucín Algeciras Tarifa Chiclana Cádiz Puerto de Santa María Sevilla Alcalá de Guadaira Écija Córdoba Bailén Guarromán La Carolina | H | Almería Granada Málaga Cádiz Sevilla Córdoba Jaén | Abogado |
| Howard-Vyse, L H | A winter in Tangiers and home through Spain | Reino Unido | 1880 1881 | Málaga Granada Sevilla Córdoba | M | Málaga Granada Sevilla Córdoba | |
| Hughes, Terence Mason | Revelations of Spain in 1845 | Reino Unido | 1845 1846 | Sevilla Cádiz | H | Sevilla Cádiz | |
| Huntington, Archer Milton | Spain and Africa | Estados Unidos | 1898 | Sevilla Itálica Jerez | H | Sevilla Cádiz | Filántropo Hispanista Escritor Arqueólogo |
| Inglis, Frances Erskine | Impressions de voyage d'une Parisienne en Espagne, Algerie et Italie | Estados Unidos | 1882 | Córdoba Sevilla Cádiz Algeciras Gibraltar Málaga Ronda Granada Jaén | M | Córdoba Sevilla Cádiz Gibraltar Málaga Jaén Granada | Escritora |
| Inglis, Henry David | Spain in 1830 | Reino Unido | 1830 | Bailén Andújar Córdoba Écija Carmona Sevilla Sanlúcar de Barrameda Puerto de Santa María Cádiz Jerez Chiclana Tarifa Algeciras Málaga Loja Granada Guadix Baza | H | Jaén Córdoba Sevilla Cádiz Málaga Granada | Escritor |
| Ireland, John B. | Wall Street to Cashmere. A journal of five years in Asia, Africa and Europe comprising visits during 1851, 2, 3, 4, 5, 6 to the Danemora iron mines, the "seven churches", plain of Troy, Palmyra, Jerusalem, Petra, | Estados Unidos | 1852 | Málaga Granada Vélez Alhama Gibraltar Loja Campillo Ronda Cádiz Sevilla Córdoba | H | Málaga Granada Gibraltar Cádiz Sevilla Córdoba | |

| | | | | | | | |
|---------------------------------------|---|----------------|--------------------------|--|---|--|----------------------|
| | Seringapatam, Surat; the scenes of recent mutinies (Benares, Agra, Cawnpore, Lucknow, Delii, etc, ect) Cashmere, Peshawur, the Khyber Pass to Afghanistan, Java, China and Mauritanius. | | | | | | |
| Irving, Washington | Washington Irving diary: Spain 1828-1829 | Estados Unidos | 1826- 1829/ 1842-1846 | Granada | H | Granada | Escritor |
| Jackson, Mary Catherine | Word-sketches in the sweet South | Reino Unido | 18701871 | Gibraltar, Cádiz Sevilla Córdoba Granada Málaga | M | Gibraltar Cádiz Sevilla Córdoba Granada Málaga | |
| Jacob, William | Travel in the South of Spain, in letters written A.D. 1809 and 1810 | Reino Unido | 1809 1810 | Sanlúcar de Barrameda, Cádiz Puerto de Santa María Jerez Lebrija Sevilla Jerez Chiclana San Roque Estepona Marbella Mijas Fuengirola Torremolinos Málaga Vélez-Málaga Viñuela Alhama Granada Santa Fe Loja Antequera Alora Casarabonela El Burgo Ronda Zahara Gaucin | H | Cádiz Sevilla Málaga Granada | Político Diplomático |
| Jones, Owen | The grammar of ornament | Reino Unido | 1834 / 1837 | Granada | H | Granada Arquitecto | Dibujante |
| Jones-Parry, Thomas Love Duncombe Sir | Sir Love's Adventures in Spain (1858-1859) | Reino Unido | 1859 | Gibraltar, La Línea de la Concepción Algeciras | H | Gibraltar Cádiz | Político |
| Keatinge, Maurice Bagenal Leger St. | Travels in Europe and Africa comprising a journey trough France, Spain and Portugal to Morocco; also second journey through France in 1814, in wich a particular comparison in draw between the former state of that country and its habitant, with 34 engraving of sceney, antiquities and costume, from | Irlanda | 1816 | La Carolina, Jerez | H | Jaén Cádiz | Militar Político |

| | | | | | | | |
|---|--|----------------|----------------------------|--|---|--|------------------------|
| | drawing by the author | | | | | | |
| Kenyon, Arthur | Letters from Spain to his nephews at home | Reino Unido | 1852 | Málaga, Granada Córdoba Sevilla Cádiz | H | Málaga Granada Córdoba Sevilla Cádiz | |
| King, Clarence | Mountaineering in the Sierra Nevada | Estados Unidos | 1864 / 1866 / 1870-1873 | Granada | H | Granada | Montañero |
| King, Edward | Europe in storm and calm | Estados Unidos | 1869 | Córdoba, Sevilla | H | Córdoba Sevilla | |
| Kinsey, William Morgan | Portugal illustrated in series of letters | Reino Unido | 1827 | Ayamonte | H | Huelva | Clérigo |
| Körner, Gustav | Aus Spanien. Madrid in den Jahren 1862, 1863 und 1864 | Estados Unidos | 1862 , 1863 | Santa Cruz de Mudela, Santa Elena La Carolina Bailén Jaén Granada Málaga Sevilla Córdoba Cádiz Jerez | H | Jaén Granada Málaga Sevilla Córdoba Cádiz | Diplomático |
| Larpernt, Francis Seymour | The private journal of F. Seymour Larpernt, during the Peninsular war, from 1812 to its close | Reino Unido | 1819 , 1820 | Gibraltar | H | Gibraltar | Abogado Funcionario |
| Lathrop, George Parsons | Spanish vistas | Estados Unidos | 1882 | Sierra Morena, Córdoba Sevilla Granada Almería | H | Córdoba Sevilla Granada Almería | Poeta Historiador |
| Lawson, William Ramage | Spain of today: a descriptive, industrial and financial survey of the Peninsula with full account of the Rio Tinto mines | Reino Unido | 1889 | Huelva, La Rábida Rio Tinto | H | Huelva | Industrial |
| Le Blond, Elizabeth Alice Frances Hawkins- Whitshed | Cities and sites of Spain, a handbook for tourists | Reino Unido | 1898 , 1899 | Sevilla, Ronda Córdoba Granada Gibraltar | M | Sevilla Málaga Córdoba Granada Gibraltar | Montañero |
| Lee, Edwin | Notes of Spain: with special account of Malaga and its | Reino Unido | 1853 | Almería, Málaga Cádiz | H | Almería Málaga | Médico Naturalista |

| | | | | | | | |
|---|--|----------------|--|---|---|--|----------------|
| | climate | | | Sevilla Córdoba | | Cádiz Sevilla Córdoba | |
| Leicester Warren, Catharina Barbara Baronesa De Tabley | Will my readers go to Spain? Or day after day for two months in the Peninsula | Reino Unido | 1854 | Granada | M | Granada | |
| Lent, William Bennett | Across the country of the little King A trip trough Spain | Estados Unidos | 1894 | Ronda, Sevilla Córdoba Granada Gibraltar Bobadilla | H | Málaga Sevilla Córdoba Granada Gibraltar | |
| Lewis, John Frederick | Sketches of Spain and Spanish character, made during a tour in that country in the years 1833 and 1834 | Reino Unido | 1833 , 1834 | Granada | H | Granada | Pintor |
| Lilford, Thomas Littleton Powys Lord | Lord Lilford Thomas Littleton, fourth baron F. Z. S. president of the British ornithologists' union. A memoir by his sister | Reino Unido | 1872 / 1879, 1880, 1881, 1882, 1883 | Brazo del Este, Sevilla Cádiz | H | Sevilla Cádiz | Ornitólogo |
| Locker, Edward Hawke | Views of Spain from sketches in a tour through that kingdom in the autumn 1813 | Reino Unido | 1813 | Cádiz | H | Cádiz | Militar Pintor |
| Lomas, John | In Spain | Reino Unido | 1883 | Córdoba, Sevilla Jerez Cádiz Granada Gibraltar | H | Córdoba Sevilla Cádiz Granada Gibraltar | Escritor |
| Longfellow, Henry Wadsworth | Outre-Mer. A pilgrimage beyond the sea | Estados Unidos | 1827 | Despeñaperros, Jaén La Carolina Córdoba Sevilla Gibraltar Málaga Granada | H | Jaén Córdoba Sevilla Gibraltar Málaga Granada | Poeta |
| Loring, George Bailey | A year in Portugal 1889-1890 | Estados Unidos | 1889 , 1890 | Cádiz, Sevilla | H | Cádiz Sevilla | Politico |

| | | | | | | | |
|---------------------------|--|----------------|-----------|---|---|---|---|
| Luffmann, Carl Bogue | A vagabond in Spain | Reino Unido | 1894 | Bailén, Andújar Marmolejo Montoro El Carpio Alcolea Córdoba Écija Carmona Alcalá de Guadaira Sevilla Arahal Puebla de Cazalla Osuna Aguadulce Estepa Casariche Alameda Archidona Loja Granada Viñuela Vélez-Málaga | H | Jaén Córdoba Sevilla Granada Málaga | Horticultor Escritor |
| Manning, Samuel | Spanish pictures draw with pen and pencil.[with illustrations by] Gustave Doré and other eminent artists | Reino Unido | 1868 | Córdoba, Granada Sevilla Cádiz Trafalgar Ronda Málaga | H | Córdoba Granada Sevilla Cádiz Málaga | Clérigo |
| March, Charles Wainwright | Sketches and adventures in Madeira, Portugal and Andalusias of Spain | Estados Unidos | 1851 1852 | Cádiz, Puerto de Santa María Jerez Sevilla Carmona La Luisiana Córdoba Ronda Gaucín Málaga Granada | H | Cádiz Sevilla Córdoba Málaga Granada | Político |
| Mark, William | At sea with Nelson, being the life of William Mark, a purser who served under Admiral Lord Nelson, with a preface by Captain William Penrose Mark-Wardlaw | Reino Unido | 1824-1836 | Málaga, Sevilla Cádiz | H | Málaga Sevilla Cádiz | Diplomático |
| Matthewes, George | The last military operation of General Riego, also, the manner wich he had betrayed and treated until prisioned in Madrid: to wich is added a narrative of the sufferings of the author in prision | Reino Unido | 1823 | Gibraltar, Priego Jaén Martos Jódar Bailen Andújar Guarromán La Carolina Santa Elena Málaga Velez-Málaga | H | Gibraltar Córdoba Jaén Málaga | Militar |
| Maw, George | Journal of a Tour in Marocco and the Great Atlas | Reino Unido | 1871 | Gibraltar | H | Gibraltar | Arqueólogo Acuarelista Industrial |
| McClintock, Frederick R | Holidays in Spain being some account of two tours in that country in the autumns of 1880 and 1881 | Reino Unido | 1880 1881 | Córdoba, Sevilla Granada Jaén Mengíbar | H | Córdoba Sevilla Granada Jaén | |

| | | | | | | | |
|---|--|----------------|-------------|--|---|--|-------------------------------|
| McGill, F | Letters from Spain, Italy and Germany: During a Residence on the Continent of Four Years | Reino Unido | 1858 | Gibraltar, Cádiz Jerez San Roque Algeciras | H | Gibraltar Cádiz | |
| Meyrick, James | The practical working of the church of Spain | Reino Unido | 1849-1851 | Alcalá la Real, Málaga Córdoba Granada | H | Jaén Málaga Córdoba Granada | |
| Moulton, Louise Chandler | Lazy tours in Spain and elsewhere | Estados Unidos | 1890 | Córdoba, Granada Sevilla | M | Córdoba Granada Sevilla | Poeta Escritora |
| Murphy, James Cavanagh | The arabian antiquities of Spain | Irlanda | 1802 - 1809 | Córdoba, Sevilla Granada | H | Córdoba Sevilla Granada | Dibujante Arquitecto Escritor |
| Murray, Elisabeth | Sixteen years of an artist's life in Marocco, Spain and the Canary Islands | Reino Unido | 1859 | Cádiz, Sevilla | M | Cádiz Sevilla | |
| Murray, Robert Dundas | The cities and wilds of Andalusia | Reino Unido | 1840 | Cádiz, Puerto de Santa María Sanlúcar de Barrameda Sevilla Moguer Palos de la Frontera La Rábida Zalamea Rio Tinto Campofrío Aracena Cazalla Constantina Córdoba Almadén Andújar Arjonilla Jaén Martos Torredonjimeno Baena Lucena Granada Málaga Almería Baza Guadix Antequera Ronda Gaucín | H | Cádiz Sevilla Huelva Córdoba Jaén Granada Málaga Almería Salud | Escritor |
| Napier, Edward Delaval Hungerford Elers | Excursions along the shores of the Mediterranean | Reino Unido | 1837 | Algeciras, San Roque Tarifa Gibraltar | H | Cádiz Gibraltar | Militar |
| Nixon-Roulet, Mary F. | With a pessimist in Spain | Estados Unidos | 1896 | Gibraltar, Cádiz Sevilla Granada Córdoba | M | Gibraltar Cádiz Sevilla Granada Córdoba | Escritora |

| | | | | | | | |
|---------------------------------|--|----------------|-------------|---|---|---|--|
| Noah, Mordecai Manuel | Travels in England, France, Spain and the Barbary States, in the years 1813, 1814 and 1815 | Estados Unidos | 1813- 1815 | Algeciras, Chiclana Isla de León Cádiz Puerto de Santa María Jerez San Roque Estepona Málaga Almería | H | Cádiz Málaga Almería | Diplomático Periodista Dramaturgo |
| Norie, John William | The Mediterranean sea, the Adriatic or gulf of Venice, the Black sea, the Grecian archipelago, and the seas of Marmara en Azov | Reino Unido | 1841 | Gibraltar, Algeciras Estepona Málaga Vélez-Málaga La Herradura Almuñecar Salobreña Adra Almería Mojácar | H | Gibraltar Cádiz Málaga Granada Almería | Matemático Hidrógrafo |
| O'Shea, John Augustus | Romantic Spain: a record of personal experiences | Irlanda | 1873 | Sevilla Puerto de Santa María Cádiz Vera | H | Sevilla Cádiz Almería | Periodista Escritor Político Corresponsal |
| Ober, Frederick Albion | The Knockabout Club in Spain | Estados Unidos | 1888 | Córdoba Sevilla Cádiz Málaga Granada | H | Córdoba Sevilla Cádiz Málaga Granada | Empresario Escritor |
| Ormsby, John | Montañeros en Sierra Nevada (1866-1893) | Reino Unido | 1866-1893 | Sierra Nevada La Alpujarra | H | Granada | Traductor Montañero |
| Packe, Charles | Montañeros en Sierra Nevada (1866-1893) | Reino Unido | 1866-1893 | Sierra Nevada La Alpujarra | H | Granada | Montañero |
| Patch, Olive | Sunny Spain: its people and places with glimpses of its history | Reino Unido | 1884 | Cádiz Sevilla Córdoba Granada Málaga Trafalgar | M | Cádiz Sevilla Córdoba Granada Málaga | Escritora |
| Pemberton, Carolina H | A winter tour in Spain. By the author of "Dacia Singleton", "All together Wrong", etc. | Reino Unido | 1867 | Baza Lorca Vélez-Rubio Córdoba Sevilla Jaén Jerez Cádiz Málaga Granada | M | Córdoba Sevilla Jaén Cádiz Málaga Granada | Escritora |
| Pettigrew, James Johnston | Notes of Spain and Spaniards in the summer of 1859, with glance at Sardinia | Estados Unidos | 1852 / 1859 | La Carolina, Bailén Andújar El Carpio Córdoba Sevilla Ronda Lucena Antequera Málaga Alhama Granada Jaén Las Navas Santa Elena | H | Jaén Córdoba Sevilla Málaga Granada | Militar Escritor Diplomático Abogado Lingüista |

| | | | | | | | |
|-----------------------------|--|----------------|-----------|---|---|--|------------------------------------|
| Playfair, Robert Lambert | Handbook to the Mediterranean: Its Cities, Coasts and Islands | Reino Unido | 1890 | Gibraltar Málaga Almería Granada Córdoba | H | Gibraltar Málaga Almería Córdoba Granada | Militar Naturalista |
| Prentice, Andrew Noble | Renaissance architecture and ornament in Spain | Reino Unido | 1890 | Sevilla Jaén Granada La Calahorra | H | | Sevilla, Jaén, Granada, Arquitecto |
| Prime, Samuel Irenaeus | The Alhambra and the Kremlin | Estados Unidos | 1873 | Mengíbar Granada Córdoba Sevilla Málaga | H | Jaén Granada Córdoba Sevilla Málaga | Clérigo Escritor |
| Quin, Michael Joseph | Spain revisited | Irlanda | 1822 1823 | Santa Elena La Carolina Guarromán Jaén Sevilla Itálica Cádiz | H | Jaén Sevilla Cádiz | Escritor |
| Ramsay, Claudia Hamilton | A summer in Spain | Reino Unido | 1872 | Granada Córdoba Sevilla Itálica Cádiz Algeciras Málaga | M | Granada Córdoba Sevilla Cádiz Málaga | |
| Ranelagh, Thomas Jones Lord | Lord Viscount Ranelagh: Fraser's magazine for town and country | Reino Unido | 1835 | Sevilla | H | Sevilla | |
| Reeves, Edward | Homeward bound after thirty years: a colonist impressions of New Zeland, Australia, Tangier, and Spain | Reino Unido | 1891 | Cádiz Jerez Sevilla Córdoba Granada Málaga | H | Cádiz Sevilla Córdoba Granada Málaga | Escritor |
| Riley, James Capitan | Sequel to Riley's narrative being a sketch of interesting incidents of the life, voyages and travel of Capt. James Riley from the period of his return to his native land after his shipwreck, captivity and sufferings among arabs of the desert, as related in his narrative, until his death. | Estados Unidos | 1832 | Gibraltar Málaga Vélez-Málaga Almería | H | Gibraltar Málaga Almería | Militar |
| Roberts, David | Life of David Roberts R.A, compiled from his journals and | Reino Unido | 1833 1834 | Málaga Granada Sevilla Ronda Alcalá la Real Gaucín Loja Luque Córdoba Carmona | H | Málaga Granada Sevilla Jaén Cádiz | Pintor |

| | | | | | | | |
|---------------------------|---|----------------|-----------|---|---|---|---------------------|
| | other sources | | | Santiponce Jerez Cádiz Tarifa Gibraltar | | Córdoba Gibraltar | |
| Roberts, Richard | An autumn tour in Spain in the year 1859 | Reino Unido | 1859 | Alcalá la Real Sevilla Córdoba Fernando Núñez Aguilar Cabra Priego Granada Loja Santa Fe Archidona Campillo Teba Ronda Gaucín San Roque | H | Sevilla Córdoba Granada Jaén Málaga Cádiz | |
| Robertson, William | A residence in Gibraltar and a visit to de Peninsula in the summer and autumn of 1841 | Reino Unido | 1841 | Cádiz Sanlúcar de Barrameda Sevilla Gibraltar San Roque Algeciras Málaga Vélez- Málaga Alhama Granada Loja | H | Cádiz Sevilla Gibraltar Málaga Granada | Clérigo |
| Rockwell, Charles | Sketches of foreign travel, and life at sea | Estados Unidos | 1836 | Gibraltar | H | Gibraltar | |
| Romer, Isabell Frances | The Rhone, the Darro and the Guadalquivir: a summer ramble in 1842 | Reino Unido | 1842 | Vélez-Málaga Málaga Loja Granada Cádiz Sevilla Gibraltar | M | Málaga Granada Cádiz Sevilla Gibraltar | Escritora |
| Roscoe, Thomas | Frontispice gravé: Jennings's Landscape Annual or Tourist in Spain for 1835 or Tourist in Spain commencing with Granada | Reino Unido | 1835 1836 | Jaén Alcalá la Real Córdoba Sevilla Carmona Jerez Cádiz Málaga Granada | H | Jaén Córdoba Sevilla Cádiz Málaga Granada | Periodista Escritor |
| Rose, Fred W. | Notes of a tour in Spain | Reino Unido | 1881 | Mengíbar Cádiz Jerez Córdoba Granada Sevilla | H | Jaén Cádiz Córdoba Granada Sevilla | Escritor |
| Rose, Hugh James | Untrodden Spain and her black country: being sketches of the life and character of the Spaniards of the interior | Reino Unido | 1874 | Gibraltar Málaga Cádiz Sevilla Córdoba Baeza Linares Jerez | H | Gibraltar Málaga Cádiz Sevilla Córdoba Jaén | Clérigo |
| Ross-Lewin, Henry | With "the Thirty-second" in the peninsular and other campaigns | Irlanda | 1808 | Cádiz Gibraltar | H | Cádiz Gibraltar | Militar |

| | | | | | | | |
|---|--|----------------|-------------|--|---|---|---------------------------------|
| Rule, Williams Harris | Memoirs of a Mission to Gibraltar and Spain with collateral notices of evens favouring religious liberty and decline of Romish power in that country from the beginning of this century to the year 1842 | Reino Unido | 1842 | Gibraltar | H | Gibraltar | Clérigo Historiador Profesor |
| Russell, William Howard | A diary in the East during the tour of the Prince and Princess of Wales | Irlanda | 1876 | Gibraltar Cádiz Sevilla Córdoba | H | Gibraltar Cádiz Sevilla Córdoba | Periodista |
| Sala, George Augustus Henry | The life and adventures of George Augustus Sala | Reino Unido | 1875 | Sevilla Córdoba Cádiz Granada Gibraltar | H | Sevilla Córdoba Cádiz Granada Gibraltar | Periodista |
| Schreiber, Charlotte Elizabeth Guest Lady | Lady Charlotte Schreiber's journals : confidences of a collector of ceramics and antiques throughout Britain, France, Holland, Belgium, Spain, Portugal, Turkey, Austria and Germany from the year 1869-1885 | Reino Unido | 1878 | Córdoba Málaga Granada Sevilla Cádiz | M | Córdoba Málaga Granada Sevilla Cádiz | Filólogo Traductor |
| Schroeder, Francis | Shores of the Mediterranean, with sketches of travel | Estados Unidos | 1843- 1845 | Gibraltar San Roque Málaga Loja Granada | H | Gibraltar Cádiz Málaga Granada | |
| Schwab, Gustav Henry | Glimpses of Spain and Morocco, a few facts and hints for the passengers of the North Germanlloyd Steamship Co. And the German Mediterranean service | Estados Unidos | 1896 | Gibraltar Granada Sevilla Córdoba | H | Gibraltar Granada Sevilla Córdoba | Industrial Naviero |
| Slater, Phillip Lultey | A Naturalist's Impressions of Spain | Reino Unido | 1860 | Jerez Sevilla Cádiz Gibraltar | H | Cádiz Sevilla Gibraltar | Naturalista |
| Scott, Charles Rochfort | Excursions in the mountains of Ronda and Granada with characteristic sketches of inhabitants of the South of | Reino Unido | 1822 - 1830 | Gibraltar San Roque Gaucín Ronda Casarabonela Cártama Málaga Vélez-Málaga Granada Córdoba La | H | Gibraltar Huelva Málaga Granada Córdoba | Militar |

| | | | | | | | |
|----------------------------------|--|----------------|------|--|---|---|-------------------------------|
| | Spain | | | Carlota Écija Carmona Osuna Algeciras Tarifa Vejer Conil Cádiz Puerto Real Puerto de Santa María Jerez Sevilla Alcalá de Guadaira Utrera Morón Manilva Teba Porcuna Arjona Andújar Torredonjimeno Jaén Campillo de Arenas Loja Colmenar Antequera Churriana Benalmádena Fuengirola Marbella Monda Alhaurín | | Cádiz Jaén Sevilla | |
| Scott, Samuel Parsons | Trough Spain: a narrative of Travel and adventure in the Peninsula | Estados Unidos | 1883 | Córdoba Granada Málaga Ronda Sevilla Cádiz Almería | H | Córdoba Granada Málaga Sevilla Cádiz Almería | Abogado Banquero Académico |
| Seguin, Lisbeth Gooch Strahan | A picturesque tour in picturesque lands | Reino Unido | 1878 | Gibraltar Sevilla Córdoba Málaga | M | Gibraltar Sevilla Córdoba Málaga | |
| Semmes, Raphael | Memoirs of service afloat during the war between de states | Estados Unidos | 1862 | Cádiz Gibraltar | H | Cádiz Gibraltar | Militar |
| Semple, Robert | Observations on a journey through Spain and Italy to Naples; and thence to Smyrna and Constantinople: Comprinsing a description of principal places in that route and remarks of political an natural state of that countries | Reino Unido | 1805 | Santa Elena La Carolina Bailén Andújar El Carpio Aldea del Rio Córdoba La Carlota Écija Carmona Alcalá de Guadaira Cádiz Gibraltar Algeciras Jerez Puerto de Santa María Rota | H | Jaén Cádiz Gibraltar Córdoba Sevilla | Negocios |
| Semple, Robert | A second journey in Spain in the spring of 1809; from Lisbon through the western skirts of the Sierra Morena, to Sevilla, Cordoba, Granada, Malaga, and Gibraltar; and thence to Tetuan | Reino Unido | 1809 | Alcaudete Alcalá la Real Sevilla Córdoba Málaga Granada Gibraltar | H | Jaén Sevilla Córdoba Málaga Granada Gibraltar | Negocios |

| | | | | | | | |
|------------------------------------|--|----------------|----------------------------------|---|---|---|---------------------------|
| | and Tangiers | | | | | | |
| Sessions, Francis Charles | In western levant | Estados Unidos | 1888 | Córdoba Sevilla Granada Bobadilla Málaga Gibraltar | H | Córdoba Sevilla Granada Málaga Gibraltar | Banquero Comercio |
| Slidell- McKenzie, Alexander | A year in Spain | Estados Unidos | 1826 1827/ 1831 1832/ 1834 | La Carolina Bailén Andújar Guarromán Córdoba Sevilla Bonanza Puerto de Santa María Cádiz Chiclana Gibraltar | H | Jaén Córdoba Sevilla Cádiz Gibraltar | Militar Historiador |
| Smith, Bernard | Sketches in Spain | Reino Unido | 1876 | Sevilla Granada Málaga Córdoba | H | Sevilla Granada Malaga Córdoba | |
| Smith, Francis Hopkinson | Well-worn roads of Spain, Holland & Italy travelled by a painter in search of the picturesque | Estados Unidos | 1885 | Sevilla Granada Córdoba | H | Sevilla Granada Córdoba | Ingeniero Pintor |
| Sopwith, Thomas | Notes of a visit to France and Spain in 1864 | Reino Unido | 1864 , 1865 | Jaén Bailén Linares Córdoba Sevilla Cádiz Málaga Granada | H | Jaén Córdoba Sevilla Cádiz Málaga Granada | Ingeniero de Minas |
| Standish, Frank Hall | The shores of the Mediterranean | Reino Unido | 1835 | Jerez Cádiz Málaga Gibraltar Sevilla Santiponce Puerto de Santa María | H | Cádiz Málaga Gibraltar Sevilla Gibraltar | Escritor Coleccionista |
| Stanhope, Philip Henry | Spain, Tagier, [etc] visited in 1840 and 1841 | Reino Unido | 1840 , 1841 | Santa Elena La Carolina Bailén Andújar Córdoba Écija Carmona Sevilla Sanlúcar de Barrameda Cádiz Gibraltar Málaga Granada Loja Almeria | H | Jaén Córdoba Sevilla Cádiz Gibraltar Málaga Granada Almeria | Político Escritor |
| Stanley, | Letters before and after Waterloo | Reino Unido | 1803 | Gibraltar Málaga Granada Loja Antequera | H | Gibraltar Málaga Granada | Clérigo |

| | | | | | | | |
|-----------------------------------|--|----------------|------|---|---|--|---------------------------------------|
| Edward | | | | Cádiz | | Cádiz | |
| Steele, Thomas | Notes of the war in Spain: detailing occurrences military and political in Galicia and at Cadiz an Gibraltar From the fall of Corunna to the occupation of Cadiz by the French | Reino Unido | 1823 | Gibraltar Cádiz | H | Gibraltar Cádiz | Ingeniero Politico |
| Steell, Willis | In Seville and three toledan days | Estados Unidos | 1894 | Sevilla Santiponce Itálica Castilleja de la Cuesta San Juan de Aznalfarache | H | Sevilla | Dramaturgo Poeta Traductor Periodista |
| Stoddard, Charles Augustus | Spanish cities with glimpses of Gibraltar and Tangier | Estados Unidos | 1891 | Córdoba Sevilla Cádiz Granada Málaga Gibraltar | H | Córdoba Sevilla Cádiz Granada Málaga Gibraltar | Clérigo Periodista |
| Stoddard, John Lawson | Red-Letter days abroad | Estados Unidos | 1880 | Córdoba Sevilla Granada Gibraltar | H | Córdoba Sevilla Granada Gibraltar | Escritor |
| Stone, John Benjamin | A tour took through Spain: being a series of descriptives letters of ancient cities and scenery of Spain and of life, manners and customs of spaniards as seen and enjoyed in summer holiday | Reino Unido | 1872 | Córdoba Granada Sevilla | H | Córdoba Granada Sevilla | Político Fotógrafo |
| Stuart-Wortley, Emmeline | The Sweet South | Reino Unido | 1851 | Cádiz Puerto de Santa María Rota Puerto Real Isla de León Chiclana Jerez Sevilla Alcalá de Guadaira | M | Cádiz Sevilla | Poeta Escritor |
| Stutfield, Hugh Edward Millington | El Maghreb: 1200 miles' ride through Marocco | Reino Unido | 1882 | Gibraltar Tarifa | H | Gibraltar Cádiz | Montañero |
| Swift, John Franklin | Going to Jericho or sketches of travel in Spain the East | Estados Unidos | 1865 | Córdoba Sevilla Jerez Cádiz Granada Málaga | H | Córdoba Sevilla Cádiz Granada Málaga | Politico |

| | | | | | | | |
|--------------------------------------|--|----------------|-----------|--|---|---|-----------------------|
| | | | | Almería | | Almería | |
| Taylor, James Bayard | The lands of the sarracens or pictures of Palestine, Asian Menor, Sicily and Spain | Estados Unidos | 1852 | Gibraltar Cádiz Sevilla Alcalá de Guadaira Carmona Écija Córdoba Bailén Granada Vélez-Málaga Málaga Ronda Atajate Gaucín San Roque | H | Gibraltar Cádiz Sevilla Córdoba Jaén Granada Málaga | Periodista Escritor |
| Tenison, Louisa Mary Anne Anson Lady | Castille and Andalucia | Reino Unido | 1850-1852 | Gibraltar Málaga Alahurín Cohín Churriana Torremolinos Vélez-Málaga Zafraya Alhama Granada Santa Fe Alpujarras Padul Lanjarón Órgiva Poqueira Loja Alcalá de Guadaira Sevilla Sanlúcar de Barrameda Cádiz Puerto de Santa María Jerez Ronda Teba Antequera Archidona Jaén Mengíbar Campillo de Arenas Bailén La Carolina Despeñaperros Córdoba | M | Gibraltar Málaga Granada Sevilla Cádiz Jaén Córdoba | |
| Thackeray, William Makepeace | Notes of a journey from Cornhill to Grand-Cairo by way Lisbon, Athens, Constantinople and Jerusalem... | Reino Unido | 1844 | Cádiz Gibraltar | H | Cádiz Gibraltar | Escritor |
| Thomas, Margaret | A scamper through Spain and Tagier | Reino Unido | 1891 | Córdoba Sevilla Itálica Granada Málaga | M | Córdoba Sevilla Granada Málaga | Escritor Poeta Pintor |
| Thomson, James D. D | Spain: description of the degradate state of that country as respects religion | Reino Unido | 1847-1849 | Cádiz Málaga Gibraltar | H | Cádiz Málaga Gibraltar | Clérigo Editor |
| Thornbury, George Walter | Life in Spain: Past and Present | Reino Unido | 1858 | Gibraltar Cádiz Jerez Sevilla Málaga Granada | H | Gibraltar Cádiz Sevilla Málaga Granada | Periodista |

| | | | | | | | |
|---|---|----------------|------|---|---|---|--|
| Ticknor, George | Life, letters and journal 1791-1870 | Estados Unidos | 1818 | La Carolina Andújar Granada Córdoba Sevilla Málaga Cádiz Gibraltar | H | Jaén Granada Córdoba Sevilla Málaga Cádiz Gibraltar | Hispanista Historiador Traductor |
| Tollemache, Margarite | Spanish towns and spanish: a guide to the galleries of Spain | Reino Unido | 1869 | Sevilla Córdoba Loja Santa Fe Granada Málaga | M | Sevilla Córdoba Granada Málaga | |
| Tousey, Sinclair | Papers from over the water, a series of letters from Europe | Estados Unidos | 1868 | Córdoba Sevilla Málaga Granada | H | Córdoba Sevilla Málaga Granada | |
| Trench, Richard Chevenix | Richard Chenevix Trench, archbishop : letters and memorials | Irlanda | 1829 | Gibraltar Granada | H | Gibraltar Granada | Clérigo |
| Trowbridge Allen, Harriet | Travels in Europe and the East: during the years 1858-1859 and 1863-64 | Estados Unidos | 1863 | Gibraltar Cádiz Sevilla Málaga Granada | M | Gibraltar Cádiz Sevilla Málaga Granada | Escritora |
| Turton, Zouch Horace | To the desert and back or travels in Spain, the Barbary States, Italy in 1875-1876 | Reino Unido | 1875 | Córdoba Sevilla Cádiz Málaga Granada Gibraltar | H | Córdoba Sevilla Cádiz Málaga Granada Gibraltar | |
| Urquhart, David | The pillars of Hercules or a narrative of travels in Spain in Morocco in 1848 | Reino Unido | 1848 | Gibraltar Ceuta Algeciras Tarifa Cádiz Sevilla | H | Gibraltar Cádiz Sevilla | Diplomático Político |
| Vane, Charles William Stewart 3rd Marquess of Londonderry | Journal of a tour in the southern part of Spain including Tangier, Ceuta and Tetuan performed in the autumn of 1839 | Irlanda | 1839 | Cádiz Sevilla Jerez Gibraltar Algeciras Málaga Loja Granada Motril | H | Cádiz Sevilla Gibraltar Málaga Granada | Soldado Político |
| Vane, Frances Anne | A journal of three months tour in Portugal, Spain, Africa | Reino Unido | 1839 | Cádiz Sevilla Córdoba Jerez Gibraltar Algeciras Ceuta Málaga El Colmenar Granada | M | Cádiz Sevilla Córdoba Gibraltar Málaga | |

| | | | | | | | |
|------------------------------------|---|----------------|--------------------|--|---|---|---------------------------|
| | | | | Motril Palos San Martín | | Granada Huelva | |
| Vassar, John Guy | Twenty years around the world | Estados Unidos | 1842 | Granada Córdoba | H | Granada Córdoba | |
| Vaughan, Charles Richard | Charles Richard Vaughan: Viaje por España | Reino Unido | 1808-1810/ 1812 | Sevilla Cádiz | H | Sevilla Cádiz | Diplomático |
| Vereker, Charles Smyth | Scences in the sunny South: including the atlas mountains and the oases of the Sahara in Algeria | Reino Unido | 1870 | Gibraltar San Roque Algeciras Cádiz Jerez Sevilla Córdoba Málaga Almería | H | Gibraltar Cádiz Sevilla Córdoba Málaga Almería | Militar |
| Verner, William Willoughby Cole | My life among the wild birds in Spain | Reino Unido | 1874-1880/ 1884 | Gibraltar Cádiz Ronda | H | Gibraltar Cádiz Málaga | Ornitólogo Naturalista |
| Vivian, George | Spanish scenery | Reino Unido | 1838 | Málaga | H | Málaga | Pintor |
| Vizetelly, Ernest Alfred | In seven lands, Germany, Austria, Hungary, Bohemia, Spain, Portugal, Italy | Reino Unido | 1875 | Gibraltar Cádiz Jerez de la Frontera Sevilla Córdoba Granada | H | Gibraltar Cádiz Sevilla Córdoba Granada | periodista |
| Walker, John | Letters from Catalonia and other parts of Spain | Reino Unido | 1894 | Málaga Granada | H | Málaga Granada | Escritor |
| Wallis, Severn Teackle | Glimpses of Spain or notes of an unfinished tour in 1847 | Estados Unidos | 1847/1849- 1850 | Almería Málaga Torremolinos Cádiz Puerto de Santa María Jerez Puerto Real Sevilla Itálica Santiponce Carmona Córdoba Ronda Granada | H | Almería Málaga Cádiz Sevilla Córdoba Granada | Abogado |
| Walsh, Thomas | Journal of the late campaign in Egypt: including descriptions of that country, and of Gibraltar, Minorca, Malta, Marmorice, and Macri; with an appendix; containing official papers and documents | Reino Unido | 1800 | Gibraltar | H | Gibraltar | Militar |

| | | | | | | | |
|-------------------------------|--|----------------|------|---|---|---|-----------------------|
| Walton-Le Vert, Octavia | Souvenirs of Travels | Estados Unidos | 1855 | Cádiz Sevilla | M | Cádiz Sevilla | Escritor |
| Waring, John Burley | A record of my artistic life | Reino Unido | 1847 | Jaén Sevilla Córdoba Granada | H | Jaén Sevilla Córdoba Granada | Arquitecto |
| Warner, Charles Dudley | A roundabout journey | Estados Unidos | 1882 | San Fernando Isla León Cádiz Jerez Arcos El Bosque Grazalema Ronda Gobantes La Cueva Granada | H | Cádiz Málaga Granada | Escritor |
| Warren, John Esaias | Vagamundo or Notes of attaché in Spain in 1850 | Estados Unidos | 1850 | Bailén Sevilla Itálica Cádiz Jerez Gibraltar Málaga Granada | H | Jaén Sevilla Cádiz Gibraltar Málaga Granada | Político, Diplomático |
| Wells, Nathaniel Armstrong | The picturesque antiquities of Spain; described in a series of letters with illustrations, representings moorish places, cathedrals, and other monuments of art contained in the cities of Burgos, Valladolid, Toledo and Seville | Reino Unido | 1844 | Gibraltar Cádiz Sanlúcar de Barrameda Jerez Sevilla Itálica | H | Gibraltar Cádiz Sevilla | |
| White, Caroline Earle | A holiday in Spain and Norway | Estados Unidos | 1894 | Córdoba Granada Cádiz Sevilla Itálica | M | Cartas Córdoba Granada Cádiz Sevilla | Activista, Sufragista |
| White, George Whit | The heart and songs of the Spanish Sierras | Reino Unido | 1892 | Puerto de Santa María Jerez Medina Sidonia Vejer Conil Chiclana San Fernando Cádiz Arcos de la Frontera Puerto Real El Bosque Grazalema Benalmádena Ronda Benaocaz Trebujena | H | Cádiz Málaga | Folklorista |
| Whitwell, Mary Janet | Spain: as we found it in 1891 | Reino Unido | 1891 | Algeciras Tarifa Sevilla Córdoba Granada Málaga Cádiz Gibraltar | M | Sevilla Córdoba Granada Málaga Cádiz | |

| | | | | | | | |
|---------------------------------|--|-------------|-------------|--|---|--|------------------------------|
| | | | | | | Gibraltar | |
| Widdrington, Samuel Edward Cook | Sketches in Spain during the years 1829, 1830, 1831 & 1832, containing notices of some districts very little know of manners of the people, government, recent changes, commerce, fine arts, and natural history | Reino Unido | 1829-1832 | Córdoba Écija Loja Granada Alhama Vélez-Málaga Málaga Coín La Junquera Ronda Zahara Puerto Serrano Coronil Utrera Sevilla Vera Almanzora Macael Purchena Tahal Tabernas Almería Adara Órgiva Lanjarón Granada Guadix Baza Pozo-Alcón Pontones Fuente de Segura Orcera Sierra de Segura Villanueva del Arzobispo Andújar Úbeda Baeza Linares Jaén Granada Motril Almuñecar Villanueva del Río Hinojosa Fuenteovejuna Belmez Peñarroya Pedroso Zahara Ronda Puerto Robledo Marbella Benalmádena | H | Jaén Córdoba Sevilla Málaga Granada | Militar Escritor Botánico |
| Widdrington, Samuel Edward Cook | Spain and the spaniards, in 1843 | Reino Unido | 1843 | Belmez Fuenteovejuna Espiel Azuega Bembezar Mal Cocida Cazalla Villanueva del Río Sevilla Utrera Ronda Marbella Fuengirola Benalmidena Mijas Málaga Vélez-Málaga Alhama Granada | H | Jaén Córdoba Sevilla Málaga Granada Militar | Militar Escritor Botánico |
| Wightwick, George | Sketches by a travelling architect | Reino Unido | 1832 (pub.) | Granada Sevilla Córdoba | H | Granada Sevilla Córdoba | Arquitecto, |
| Wilkie, David | Memorias de un viaje por España (1827-1828) | Reino Unido | 1828 | Bailén Córdoba Sevilla | H | Jaén Córdoba Sevilla Cartas | Pintor |

| | | | | | | | |
|----------------------------|---|----------------|-------------|--|---|---|----------------------------------|
| Williams, Leonard | Grenade, memoirs adventures studies and impression | Reino Unido | 1892 | Granada Cima del Xolair Guadix | H | Granada | Corresponsal Escritor Periodista |
| Wilson, Maria | Spain and Barbary, letters to a younger sister, during a visit to Gibraltar, Cádiz, Seville, Tangier | Reino Unido | 1835 , 1836 | Gibraltar Tarifa Chiclana Barbate San Fernando Cádiz Puerto de Santa María Sanlúcar de Barrameda Bonanza Sevilla Jerez | M | Gibraltar Cádiz Sevilla | |
| Wines, Enoch Cobb | Two years and a half in the navy; or, Journal of a cruise in the Mediterranean and Levant, on board of the U. S. frigate Constellation, in the years 1829, 1830, and 1831 | Estados Unidos | 1829 | Gibraltar | H | Gibraltar | Abogado Teólogo |
| Wood, Charles William | The cruise of the reserve swardon | Reino Unido | 1882 | Gibraltar Málaga Bobadilla Antequera Loja Granada | H | Gibraltar Málaga Granada | Escritor Editor |
| Woodruff, Samuel | Journal of a tour to Malta, Greece, Asia Minor, Cartage, Algiers, Port Mahon and Spain in 1828 | Estados Unidos | 1828 | Gibraltar Cádiz Tarifa Málaga Almería | H | Gibraltar Cádiz Málaga Almería | |
| Wordsworth, Dora Quillinan | Journal of a few months' residence in Portugal and glimpses of the South of Spain | Reino Unido | 1846 | Algeciras Cádiz Rota Sanlúcar de Barrameda Gibraltar San Roque Ronda Sevilla Itálica Málaga Loja Granada | M | Cádiz Gibraltar Sevilla Málaga Granada | |
| Workman, Fanny Bullock | Sketches awheel in Modern Iberia | Estados Unidos | 1895 | Venta de Cárdenas Bailen Jaén Granada Loja Málaga Ronda Algeciras Tarifa San Fernando Cádiz Jerez Alcalí de Guadaira Sevilla Carmona Ecija Córdoba | M | Jaén Granada Málaga Gibraltar Cádiz Sevilla Córdoba | Montañera Geógrafo Cartógrafo |
| Workman, William Hunter | Sketches awheel in Modern Iberia | Estados Unidos | 1895 | Venta de Cárdenas Bailen Jaén Granada Loja Málaga Ronda Algeciras Tarifa San Fernando Cádiz Jerez Alcalí de Guadaira | H | Jaén Granada Málaga Gibraltar Cádiz Sevilla | Médico Montañero Geógrafo |

| | | | | | | | | |
|-------------------|-------|--|----------------|----------------------------------|---|---------|--|---|
| | | | | Sevilla Carmona Ecija Córdoba | | Córdoba | | |
| Wylie, Aitken | James | Daybreak in Spain or Sketches of Spain and its new formation: a tour of two months | Reino Unido | 1869 1870 | Menjíbar Córdoba Sevilla Jerez Cádiz Gibraltar Málaga Bobadilla Loja Granada Jaén | H | Jaén Córdoba Sevilla Cádiz Gibraltar Málaga Granada | Teólogo Profesor |
| Young, Russell | John | Around the world with General Grant : a narrative of the visit of General U. S. Grant, ex- President of the United States, to various countries in Europe, Asia, and Africa, in 1877, 1878, 1879 : to which are added certain conversations with General Grant on questions connected with American politics and history | Estados Unidos | 1877 | Córdoba Sevilla Cádiz | H | Córdoba Sevilla Cádiz | Periodista Diplomático Escritor Bibliotecario |

7.2. Diseños y obra arquitectónica de Matthew Digby Wyatt

| Nombre | Año | Lugar | Arquitecto Colaborador | Notas |
|---|------------|----------------------------------|-------------------------------|---|
| Crystal Palace | 1851 | Crystal Palace, Sydeham Londres. | Joseph Paxton, Owen Jones | |
| Pompeian, Byzantine, English Gothic, Italian, Renaissance Courts. | 1854 | Crystal Palace, Sydeham Londres. | Joseph Paxton, Owen Jones. | |
| Paddington Station. | 1854-1855 | Londres. | Isambard Kingdom Brunel. | |
| Calvary Barracks | 1855 | Woolwich. | T.H. Wyatt. | |
| Interior de Chancel, Iglesia North Marston. | 1855 | Bucks. | | |
| Barracones, Capillas y Hospital de la East India Company | 1855 | Warley, Essex | | |
| East India Museum | 1858 | Londres | | |
| Monumento de Guerra Crimea. Cuerpo Real de Ingenieros. | 1861 | Chatham. | | En la entrada de la Escuela militar de ingenieros, Brompton Barracks. |
| Diseños azulejos para la Maw & Co | 1861 | | | Su relación con Maw Co. se extendió a lo largo de varias |

| | | | | |
|--|-----------|-----------------------------------|---|--|
| | | | | décadas. |
| Diseños de papel de pared para Messrs Woollam Co. | 1861 | | | Su relación con Maw Co. se extendió a lo largo de varias décadas. |
| Diseños de alfombras para Templenton Co. | 1861 | | | |
| Diseños en varios formatos para Hurrell James and Co. | 1861 | | | En Nikolas Pevsner, Matthew Digby Wyatt The First Cambridge Slade Professor of Fine Art. |
| Indian Government Stores. | 1861-1864 | Belvedere Road, Lambeth, Londres. | | Demolido. |
| Diseños para el monumento en Memoria del Príncipe Alberto. | 1861 | | | No se llevaron a cabo. |
| Iglesia Garrison. | 1862 | Woolwich. | T.H.Wyatt. | |
| Vagón Khedive | 1862 | El Cairo | Robert Stephenson Co. (Newcastle-upon-Tyne) | Vagón creado para Muhammad Sai'd Pasha . Actualmente en El Cairo |
| Edificio de oficinas en n° 24-25 de Grafton Street | 1862-1863 | Grafton Street, Dublin. | | Para el empresario William Longfield |
| Pitt Club | 1863 | Cambridge | | Diseñado originalmente como unos baños. |
| Salón e invernadero. | 1864 | Ashridge, Herts. | | |

| | | | | |
|--------------------------------------|------------|------------------------------------|---------------------|---|
| Hospital Addenbrooke. | 1864-1865 | Cambridge | | Actualmente Judge Institute Management |
| 12 Kensington Palace Gardens | 1864 | Kensington Palace Gardens, Londres | | Par Alexander collie. |
| Mausoleo Rothschild.. | 1867 | West Ham Cementery, Londres | | |
| India Office. | 1867 | Londres | | Patio interior. |
| Castle Ashby | 1868 | Northants, Garden Gates | | |
| Possingworth Manor | 1868 | Sussex | | |
| Edificis oficinas de la Leitrim Co. | 1868-1870 | Lough Rynn, Dublin | | |
| Newells | 1869 | Horsham, Surrey | | |
| Clare College | 1870-1872. | Cambridge | | Restauración del Hall y Combination Room. |
| Estación de ferrocarril Temple Meads | 1871-1878 | Bristol | | |
| Royal Indian Civil Engineers College | 1871-1873 | Coopers Hill, Surrey | George Gilber Scott | Actualmente Training College. |
| Alford House | 1872 | Kensington, Londres | | |
| Oficinas Lloyd's | 1877 | Gracechurch Street, Londres | | |
| Mansion | ¿? | Azores | | En Nikolas Pevsner, Matthew Digby Wyatt The First Cambridge |

| | | | | |
|-----------------------------|----|---------------------------------------|------------|--|
| | | | | Slade Professor of Fine Art. |
| Burma | ¿? | Rangoon | | |
| The Ham | ¿? | Glamorgan | | |
| Brambridge House | ¿? | Hampshire | | Reconstrucción y redecoración para Sir Thomas Fairbairn |
| Oficina de Correos | ¿? | Calcuta | | |
| Varios trabajos | ¿? | Islas Prince Edward | | En Nikolas Pevsner, Matthew Digby Wyatt The First Cambridge Slade Professor of Fine Art. |
| Indian Lunatic Asylum | ¿? | Ealing, Middlesex | | |
| Adelphi Teathre | ¿? | Londres | T.H.Wyatt. | |
| Arquitectura doméstica | ¿? | Caterham, Surrey | | |
| The Mount/Norwood | ¿? | Norbury Hills, Surrey | | |
| Old Lands | ¿? | Sussex | | |
| Arquitectura doméstica | ¿? | Uckfield, Sussex | | |
| Burlington Fine Arts Club | ¿? | Londres | | |
| Oficinas de Purdey y Cowlan | ¿? | Oxford Street, Londres | | |
| Salón y Sala de música | ¿? | Northampton House, Picadilly, Londres | | |
| Compton | ¿? | | | Restauración |

| | | | | |
|--------------|----|--------|--|--------------|
| Winyates | | | | |
| Isfield Park | ¿? | Sussex | | Restauración |

7.3. Publicaciones y trabajos académicos de Matthew Digby Wyatt

WYATT, M.D. On the Art of the Moissac, Ancient and Modern. Trans Soc of Arts. 1847.

WYATT, M.D. Mosaics as applied to architectural decoration. Sess. Papers, R.I.B.A, 1847.

WYATT, M.D. Specimens of Geometrical Mosaic of the Middle Ages: with a brief historical notice of the art founded. London. 1848

WYATT, M.D. A report on the Eleventh French Exposition of the Products of Industry. Prepared by the direction of, and submitted to the president and council of the Society of Arts. London: Chapman and Hall; Cundall, 1849.

WYATT, M.D. Further report made to H.R.M. Prince Albert... of preliminary enquiries into the willingness of manufactures and others to support periodical exhibitions of the works of industry of all nations. London, 1849.

WYATT, M.D. Review "The Seven Lamps of Architecture". Journal of Design. vol II, 1849-1850. p.72 y ss. (Atribuido)

WYATT, M.D. Observations on Polychromatic decorations in Italy. M.S. R.I.B.A. 1850.

WYATT, M.D. The Exhibition under its Commercial Aspects. Journal of design and Manufactures vol. V. 1851.

WYATT, M.D. On the Construction of the buildings for the Exhibition... in 1851. Proc. Inst.Civ.Engineers vol. X. 1851. También se encuentra el mismo artículo en Official Catalogue of the Exhibition, London. 1851.

WYATT, M.D. The Industrial Arts of the Nineteenth Century. Fol. London 1851-1853.

WYATT, M.D. An attempt to define the principles which should determine form in the decorative arts. Lectures in the Results of the Great Exhibition. London, 1852.

WYATT, M.D. Specimens of ornamental art workmanship in Gold , Silver, Iron, brass and bronze. Fol, London 1852.

WYATT, M.D. Metal work and its artistic design. Fol. London, 1852.

A.A.V.V. The history of the painters of all nations, (editor). London, 1852.

WYATT, M.D. Remarks on G. Abbati's Paper on Pompeian decorations. Sess. Papers. R.I.B.A.m 1853.

- WYATT, M.D. The Byzantine and Romanesque courts in the Crystal palace (J.B. Waring) London, 1854.
- WYATT, M.D. The Italian court in the Crystal Palace (J.B. Waring) London, 1854.
- WYATT, M.D. The Medieval court in the Crystal Palace (J.B. Waring) London, 1854.
- WYATT, M.D. The Renaissance court in the Crystal Palace (J.B. Waring) London, 1854.
- WYATT, M.D. Views of the Crystal Palace (1er ser.) London, 1854.
- WYATT, M.D. An address delivered in the Crystal palace at the opening of an Exhibition of works of art belonging to the Arundel Society. London, 1855.
- WYATT, M.D. Mosaics of Sta. Sophia at Constantinople. Sess. Papers R.I.B.A, 1865
- WYATT, M.D. Notices of sculpture in ivory, consisting of a lecture on the history, methods, and chief productions of the art. London, 1856.
- WYATT, M.D. Observations on Renaissance and Italian ornament (en JONES, O. The Grammar of Ornament, 1856)
- WYATT, M.D. Paris Universal Exhibition; report on Furniture and decorations. London, 1856.
- WYATT, M.D. Notices of sculpture in Ivroy (Arundel Society) London, 1856.
- WYATT, M.D. Notice of the late John Britton. Sess. Papers, R.I.B.A, 1857.
- WYATT, M.D. The sacred Grotto of St Benedict at Subiaco, Sess. Papers, R.I.B.A, 1857
- WYATT, M.D. Specimens of Geometrical Mosaic manufactured by Maw and Co. Fol, London, 1857.
- WYATT, M.D. On the principles of design applicable to textile art (in J.B. Waring, The art treasures of the United Kingdom) London, 1857-8
- WYATT, M.D. Observations on metallic art (in J.B. Waring, The art treasures of the United Kingdom) London, 1857-8
- WYATT, M.D. Influence exercised on ceramic manufacturers by the late Herbert Minton, London, 1858. En Journal of the Society of Arts, 28 de mayo de 1858.
- WYATT, M.D. Earkly Habitations of the Irish, and especially Cramoges of Lake Castles. Sess. Papers. R.I.B.A. 1858.

WYATT, M.D. On the architectural career of Sir Charles Barry. Sess. Papers R.I.B.A. 1859-60.

WYATT, M.D. Illuminated Manuscripts as illustrative of the arts of design. London, 1860.

WYATT, M.D. The art of illuminating as practiced in Europe from the earliest times. London, 1860.

WYATT, M.D. Masterpieces of illuminated letters and borders. London, 1860.

WYATT, M.D. What illuminating was, a manual of the history of the art. London, 1861.

WYATT, M.D. What illuminating should be, and how it may be practiced; a technical manual. London, 1861.

WYATT, M.D. On the present aspect of the fine and decorative arts in Italy. Journal Soc of Arts, 1862.

WYATT, M.D. The loan collection at south Kensington. Fine art Quart. Rev. vol. I and II. 1863.

WYATT, M.D. On pictorial mosaic as an architectural embellishment. Sess. Papers, R.I.B.A, 1866.

WYATT, M.D. A report to accompany the designs for a National gallery-. London, 1866.

WYATT, M.D. The relations which should exist between architecture and the Industrial Arts. Architectural Association, London. c.1867

WYATT, M.D. The East India House, Leadenhall Street. London, 1867.

WYATT, M.D. On the foreign artist employed in England during the Sixteenth Century. Sess. Papers. R.I.B.A, 1868.

WYATT, M.D. The history of the Manufacture of clocks. London, 1868.

WYATT, M.D. Report on the art of decoration at the International Exhibition. Paris, 1867. London, 1868.

WYATT, M.D. Introduction and notes on examples of decorative design, selected from drawing of Italian Masters in the Uffizi at Florence. Pamphlet, London, 1869.

WYATT, M.D. Fine Art; its History, theory and practice. (Slade Lectures at Cambridge) London and New York, 1871.

WYATT, M.D. Report on miscellaneous paintings, London International Exhibition, 1871. Pamphlet, London, 1871.

WYATT, M.D. An architect's notebook in Spain, London, 1872.

WYATT, M.D. On the most characteristics features of the buildins of the Vienna Exhibition of 1873. London, 1874.

WYATT, M.D. The Utrecht Psalter; Reports on the Age of the Manuscript. (with other authors). Fol, London, 1874.

7.4. Diseños interiores de inspiración alhambresca en Reino Unido.

| Nombre | Año | Lugar | Arquitecto | Estado | Notas |
|------------------------------|-----------|--|---------------------|-------------------------|---|
| 8 Kensington Palace Gardens | 1843 | Kensington Palace Gardens, Londres | Owen Jones | | Samuel Strickland (constructor). |
| 24 Kensington Palace Gardens | 1845 | Kensington Palace Gardens, Londres | Owen Jones | | Samuel Strickland (constructor). |
| Army and Navy Club, | 1847 | | Owen Jones | Desaparecida | |
| 43 Pilgrim Lane | 1850 | Hampstead | | Bueno | Decoración exterior con estrellas perforadas |
| Sala de Billar | 1864 | 12 Kensington Palace Gardens Londres | Matthew Digby Wyatt | Desaparecida | Alexander Collie (propietario) |
| Carlton House | 1866 | Londres | Owen Jones | Parcialmente conservada | Alfred Morrison (propietario) |
| Arab Hall | 1877-1879 | Leighton House, Londres | George Aitchison | Bueno | Lord Leighton (propietario) |
| Arab Hall | 1880 | Cardiff | William Burgues | Bueno | Marques de Bute (propietario) |
| Mesa de Billar | 1883 | New House Park Saint Albans, Hertfordshire | Silvester Capes | Desaparecida | Sala creada en 1869 y reformada en 1883 |
| Palmeira Mansion | 1889 | Londres | | Bueno | Arthur William Mason (propietario) |
| Smoking room | 1889-1890 | Rhinefield Hall | | Bueno | Lionel Walker Munro (propietario) |
| Sala de música | 1892-1896 | Grove House Hampton, Middlesex | J. C. Stutfield | | |
| Moorish Alcove | 1901 | Cliff Hall. Bournemouth | | Bueno | Merton Russell-Cotes y Annie Russell-Cotes (propietarios) |

VIII.- Fuentes y Bibliografía.

8.1. Fuentes Primarias.

8.1.1. Viajeros Anglosajones.

THE CONTINENTAL Traveller being the journal of a economic tourist to France, Switzerland and Italy, the Rhine, the Tyrol, Holland, Belgium, Germany and the Pyrenees, with a plan of the route and a table of the distances and expences by a travelling lawyer, to whom is added a tour in Spain containing descriptions of scenery, hints of manners, customs and a scketch of a bullfighting with explinations of terms used in that spectacle by a travelling artist. London: M.A Leige, 1833.

THE LAST MONTH in Spain or wretched travelling through a wretched country. In a series of letters addressed by an English officer to his friend, with a plan of the author's route and fourteen coloured engravings, from original sketches taken on the spot. London: J.J Stockdale, 1817.

SCENES in Spain. New York: George Dearborn, 1837.

SEVILLE. En Harper's Weekly. V.321, 21 Noviembre 1868. New York.

SPAIN: yesterday and today. London: Darton & Harvey, 1834.

TRAVELS in Spain and Portugal. London: [s.n], 1831.

ADOLPHUS, J.L. Letters from Spain in 1856 and 1857. London: John Murray, 1858.

ANDROS, A.C. Pen and pencils sketches of a holiday scamper in Spain. London: Edward Stanford, 1860.

ANSTED, D.T. Scenery, Science, and Art; being extracts from the note book of a geologist and mining engineer. London: John Van Voorst, 1854.

BADCOCK, B.L. Rough leaves from a journal kept in Spain and Portugal during the years 1832, 1833 and 1834. London: Richard Bentley, 1835.

BAKER, J.M. A view of the comerce of the Mediterranean: with reflections arising from personal experience, during many years residence in Spain, France, Italy, and Africa: embracing the principal objects of exchange in the commercial intercourse between the United States and Gibraltar; every seaport in Spain, within the Mediterranean: including the islands of Majorca, Minorca, and Yviza: with geographical, and some historical remarks. Philadelphia: Barrington & Murphy, 1847.

BALL, A. A personal narrative of seven years in Spain. London: Chappell, 1846.

BALL, J. Journal of a Tour in Marocco and the Great Atlas. London: Macmillan and Co., 1878.

BALLOU, M.M. Footprints of travel or journeyings in many lands. Boston : Ginn & Co., 1889.

BARNARD, S. Travels in Algiers, Spain. With a faithful and interesting account of the Algeries, amongst whom the authoress resided some time, and from her access to whom she had many opportunities of discovering and appreciating their customs, ceremonies, pursuits, costume wich no historian has before detailed with a minuteness due to that extraordinary and interesting people: also a copious description of her residence in Andalusia, abounding in remarkable events, anecdotes of persons, places, produce. London: Goyder, [1820?].

BARRIE, A.D. Letters from Spain 1866-1867. En Dumfries and Galloway Courier, 1878, v.1. p.61.

BATES, K.L. Spanish Highways and Byways. London: McMillan Co., 1900.

BAXLEY, H.W. Spain: art, remains and art realities, painters, priests and princes, being notes of things seen and of opinions formed during nearly three years residence and travels in that country. New York: Apletton & Co., 1875.

BAXTER, W.E. The Tagus and the Tiber, or notes of travel in Portugal, Spain and Italy in 1850-1851. London: Richard Bentley, 1852.

BELL, J. The traveller's hand-book for Gibraltar, with observations on the surrounding country. London: Cowie, Jolland and Co., 1844.

BELL, W.M. Rambla-Spain: from Irun to Cerbere. London: Sampson, Low, Marston, Searle & Rivington, 1883.

BELLINGHAM, H.B.G. Ups and downs of Spanish travel. London: Literary Society, 1882.

BETHAM-EDWARDS, M.B. Trough Spain to the Sahara. London: Hurst & Blackett, 1868.

BISHOP, W.H. A house-hunter in Europe. New York: Harper & Brothers, 1893.

BLACKBURN, H. Travelling in Spain in the present day. London: Sampson, Low, Son & Marston, 1866.

BLAKSLEY, J.M.-G. Travel, trips and trots on and off the duty from the tropics to the arctic circle. London: J. J. Keliher, 1904.

BLAYNEY, A.T.L. A narrative of a force journey through Spain and France as a prisoner of war in the years 1810 to 1814. London: E.Kerby, 1814.

BORROW, G. The Biblie in Spain or the journey adventures and imprisonments of an English in an attempt to circulate the scripture in the Peninsula. Edinburgh: Tragara press, 1892.

BOWRING, J. New voyages and travels, consisting of original translations and

abridgements. London: R. Phillips, 1820-1829.

BRADFORD, G.A.F.H.B.B.D. Letters from Portugal, Spain, Sicily and Malta in 1812, 1813 and 1814. London: [s.n], 1875.

BROUGHTON, E. Six years residence in Algiers. London: Saunders and Otley, 1839.

BROWNE, J.H. Sights and Sensations in Europe sketches of travel and adventure in England, Ireland, France, Spain, Portugal, Germany, Switzerland, Italy, Austria, Poland, Hungary, Holland and Belgium with an account of the places and persons prominent in the francogerman war. Hartford: American Publishing Company, 1871.

BRYANT, W.C. Letters of a traveller. New York: D. Appleton & Co., 1859.

BUCK, W.J. Wild Spain : records of sports with rifle, rod and gun natural history and exploration. London: Gurney & Jackson, 1893.

BUCKHAM, G. Notes from the journal of a tourist. New York: Gavin Houston, 1890.

BUCKLEY, J.M. Travels in three continents. New York: Eaton & Mains, 1894.

BUSBY, J. Journal of a recent visit to the principal vineyards of Spain and France. London: Smith, Elder & Co., 1834.

BYRNE, J.C. Cosas de España: illustrative of Spain and the Spaniards as they are. London: Alexander Strahan, 1866.

BYRON, G.G.L. Byron's correspondence and journals: From the Mediterranean, July 1809-July 1811. Peter Cochran, 2010.

CAMPBELL-BANNERMAN, H.S. The life of the Right Hon. Sir Henry Campbell-Bannerman. London: Hodder and Stoughton, 23.

CAPELL BROOKE, A.D. Sketches in Spain and Marocco. London: Henry Colburn & Richard Bentley, 1831.

CARLETON, G.W. Our artist in Cuba, Peru, Spain and Algiers. London: G.W. Carleton, 1878.

CARR, J. Descriptive travels in the Southern and Eastern part of Spain and the Balearic Isles in the year 1809. London: [s.n], 1811.

CAYLEY, G.J. Las Alforjas or the Bridle Roads of Spain. London: Richard Bentley, 1853.

CHAMPNEY, E.W. Three Vassar girls abroad: rambles of three college girls on a vacation trip through France and Spain for amusement and instruction. Boston: Estes & Lauriat, 1883.

CHAPIN, J.H. From Japan to Granada sketches of observation and inquiry in a tour round the world in 1887-1888. New York: G.P. Putnam's Sons, 1889.

CHAPMAN, A. Wild Spain: records of Sports with rifle, rod and gun natural history and exploration. London: Gurney & Jackson, 1893.

CHARNOCK, R.S. Bradshaw's illustrated hand-book to Spain and Portugal: a complete guide for travellers in the Peninsula. London: W.J. Adams, 1897.

CHATFIELD-TAYLOR, H. The Land of the Castanet : Sketches of Spain. Chicago: Herbert S. Stone & Co., 1896.

CHOULES, J.O. The cruise of the steam Yacht North Star: a narrative of excursion of Mr. Vandervilt's party to England, Russia, Denmark, France, Spain, Malta, Turkey, Madeira...etc . Boston: Gougl & Lincoln, 1854.

CLARK, H. Letters home from Spain, Algerie and Brazil during past entomological ramble. London: John van Voorst, 1867.

CLARK, J.A. Glimpses of the Old World. Samuel Bagster & Sons, 1840.

CLARK, W.G. Gazpacho or Summer months in Spain. London: [Savil & Edwards], 1850.

CLIFFORD, C. A photographic scramble through Spain. London: A. Marion, 1862.

COBDEN, R. Notes sur ses voyages, correspondances et souvenirs, recueillies [Par] Salis Schawabe, avec une Préface de G. Molinari. Paris: Libraire Guillaumin et Cie, 1879.

COCKBURN, H.T.L. A voyage to Cadiz and Gibraltar up the Mediterranean to Sicily and Malta in 1810 and 1811 including a description of Sicily and Lipari Islands and an excursion in Portugal. London: J. Jarding, 1815.

COGGESHALL, G. Voyages to varius parts of the world made between the years 1802 and 1841. New York: D. Appleton & Co. 1852.

COLLINS, F. Voyages to Portugal, Spain, Sicily, Malta, Asia Minor, Egypt from 1796 to 1801 with historial sketches and occasional reflections both moral and religious. Philadelphia: Solomon Wiatt, 1809.

COLTON, W. Ship and shore: or leaves from the journal of a cruise to the levant by an officer of the United States' Navy. New York: Leavit, Lord & Co., 1835.

COX, S.S. Search for winter sunbeams in the Riviera, Corsica, Algiers and Spain. New York: Appleton & Company, 1870.

CUNNINGHAME-GRAHAM, G. España, impresiones de viaje. La España Moderna, Agosto 1890. Madrid

CUNNINGHAME-GRAHAM, R.B. Aurora La Cujíñi, a realistic sketch in Sevilla. London: Leonard Smithers, 1898.

CUSHING, C. Reminiscences of Spain, the country, its people, history and monuments. Boston: J.E Winckey, 1833.

CUSHING, C.E.W. Letters descriptive of public monument, scenery and manners of France and Spain. Newburyport: E.W. Allen & Co., 1832.

DALLAS, A.R.C. Félix Álvarez or manners in Spain containing accounts of the principal events of the late Peninsula war, and authentic anecdotes, illustrative of the Spanish character, interspersed with poetry original and from the Spanish. London: Baldwin, Cradock & Joy, 1818.

DARWIN, F.S. Travels in Spain and the East, 1808-1810. Cambridge: United Press, 1927.

DAY, H. From Pyrenees to the pillars of Hercules: observations on Spain its History and its people. New York: G.P. Putnam's Sons, 1883.

DEBARY, T. Notes of a residence in the Canary islands, South of Spain and Algiers: Illustrative of the state of religion in those countries. London: Gilbert & Rivington, 1851.

DENNIS, G. A summer in Andalucia. London: Richard Bentley, 1839.

DEVERELL, F.H. All around Spain by road and rail, with a short account of visit to Andorra. London: Sampson, Low, Marston, Searle & Rivington, 1884.

DISRAELI, B.E.O.B. Home letters written by Hale Earl of Beaconsfield in 1830 and 1831. London: John Murray, 1885.

DIX, J.A. A winter in Madeira and Summer in Spain and Florence. New York: William Holdredge, 1851.

DOWNES, W.H. Spanish ways and by ways with a glimpse of the Pyrenees. Boston: Cupples, Upham & Co., 1883.

DUNBAR OF NORTHFIELD, S.L. A family tour round the coast of Spain and Portugal during winter of 1860-1861. Edinburgh: William Blackwood, 1862.

ELLIOT, F.M. Diary of an idle woman in Spain. London: F.V. White & Co., 1884.

ELLIOT, G. George Elliot's life as related in her letters and her journals. New York: Harper and Brothers, 1885.

ELWES, A. Through Spain by rail in 1872. London: Effingham Wilson, 1873.

ESTCOURT, T.H.S. Alhambra, 1827. London: John Dickenson, [s.d].

EYRE, M. Over the Pyrenees into Spain. London: Richard Bentley, 1865.

FARR, T. A traveller's rambling reminiscences of the Spanish war; with a refutation of the charges of cruelty brought against General Evans and the British legion. London: J Ridgway and sons, 1838.

FENTON, E.D. Sorties from 'Gib.' in quest of sensation and sentiment. London: Tinsley Brothers, 1872.

FIELD, H.M. Old and New Spain. London: Charles Scribner's Son, 1888.

FINCK, H.T. Spain and Marocco: studies in local colour. London: Percival & Co., 1891.

FORD, R. A Hand-Book for travellers in Spain and readers at Home describing the country and cities, the natives and their manners with notices of Spanish history. London: John Murray, 1847.

FOREMAN, T.B. Notes of a trip to Spain and Portugal, including a day in the dark continent. London: Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co., 1893.

GADSBY, J. My wanderings : being travels in the East in 1846-47, 1850-51, 1852-53. London: Stereotyped, 1865.

GADSBY, J. A visit to Spain, in April, 1870: Madrid, Granada, Seville, Malaga, Gibraltar, & c. What are the Protestants doing? What are the Romanists doing? What is government doing? What are the people doing? [s.l]: [s.n], 1870.

GALT, J. Voyages and travels in the years 1809, 1810, and 1811; containing observations on Gibraltar, Sardinia, Sicily, Malta, Scirigo and Turkey. London: T. Cadell and W Davies, 1813.

GRAHAM, J.M. A month's tour in Spain in the Spring of 1866. Edinburgh: William Blackwood & Sons, 1867.

GRAVES SAWLE, R.L. Sketches from the diaries of Rose Lady Graves Sawle, 1833-1896. [s.l]: W.H. Smith, 8.

GRENVILLE TEMPLE, B.M. The shores and islands of the Mediterranean. London: Fisher and son, 1840.

GRIFFITHS, A. The artist in Spain. London:

GROSVENOR, E.M. Narrative of a yacht voyage in the Mediterranean during the 1840 -1841. London: John Murray, 1842.

HAIGHT, S.R. Over the ocean or glimpses of travel in many lands. New York: Paine & Burguess, 1846.

HALE, E.E. Seven Spanish cities and the way to them. Boston: Roberts Brothers, 1883.

HALE, S. A family flight through Spain. Boston: D. Lothrop & Co., [1883].

HALL, A.S. Two women abroad what they saw and how they lived while travelling among the semi-civilized people of Morocco, the peasants of Italy and France, as well as the educated classes of Spain, Greece, and other countries. Chicago: Monarch Book Company, 1897.

HALLAM, G. Narrative of a voyage from Montego Bay, in the island of Jamaica, to England , across the island of Cuba to Havanna: from thence to Charles Town, South Carolina, Newcastle on the Delaware, and Baltimore, Maryland; and by land to Washington and back; thence to Philadelphia, and through the Jerseys, to New York: where he embarked and made the voyage to Havre-de-Grace, in France. Performed in the autumn, 1809. Also of a voyage from

England to Barbadoes by Cadiz, Teneriffe, and Guadaloupe, in 1810. London : C.J. G. & F. Rivington, 1831.

HARE, A.J.C. Wanderings in Spain. London: Strahan & Co., 1873.

HARRIS, M.C. A corner of Spain. Boston: Houghton, Mifflin & Co. , 1898.

HARRISON, J.A. Spain in profile. A summer among the olives and the aloes. Boston: Lothrop & Co., [1881].

HARVEY OF ICKWELL-BURY, A.J. Cositas Españolas or Every day life in Spain. London: Hurst & Blackett, 1875.

HAVERTY, M. Wanderings in Spain in 1843. London: T.C Newby, Parry, Blenkarn & Co., 1847.

HERBERT, M.E. Impressions of Spain in 1866. London: Richard Bentley, 1867.

HOBHOUSE, J.C.L.B. Recollections of a long life, with additional extracts from his private diaries. London: J. Murray, 1910.

HOLLAND, E.V.L. The Spanish journal of Lady Elisabeth Holland. London: Longmans, Green & Co., 1910.

HOLLAND, H.R.V.F.L. Foreing reminiscenses. New York: Harper & Brothers, 1851.

HOLLAND, P. Recollections of Spanish travel. London: MacMillan and Co., 1873.

HOOKER, J.D. Journal of a Tour in Marocco and the Great Atlas. London: Macmillan and Co., 1878.

HOPE EDWARDES, E. Azahar: Extracts from a journal in Spain in 1881-1882. London: Richard Bentley & Son, 1883.

HORNER, G.R.B. Medical topographical observations upon the Mediterranean and upon Portugal, Spain and other countries. Philadelphia: Haswell, Barrington & Haswell, 1839.

HOSKINS, G.A. Spain as it is. London: Henry Colburn & Co., 1851.

HOWARD-VYSE, L.H. A winter in Tangiers and home through Spain. London: Hatchards, 1882.

HUGHES, T.M. Revelations of Spain in 1845. London: Henry Colburn, 1845.

HUNTINGTON, A.M. Spain and Africa. New York: [s.n], 43.

INGLIS, F.E. Impressions de voyage d'une Parisienne en Espagne, Algerie et Italie. Paris: Dentu, 1882.

INGLIS, H.D. Spain in 1830. London: Whittaker, Treacher Co., 1831.

IRELAND, J.B. Wall Street to Cashmere. A journal of five years in Asia, Africa and Europe comprising visits during 1851, 2, 3, 4, 5, 6 to the Danemora iron mines, the "seven churches", plain of Troy, Palmyra, Jerusalem, Petra, Seringapatam, Surat; the scenes of recent mutines (Benares, Agra, Cawnpore, Lucknow, Delii, etc, ect) Cashmere, Peshawur, the Khyber Pass to Afghanistan, Java, China and Mauritanius. New York: S.A Rollo & Co. 1859.

IRVING, W. Washington Irving diary: Spain 1828-1829. New York: The Hispanic Society of America, 1926.

JACKSON, M.C. Word-sketches in the sweet South. London: Richard Bentley, 1873.

JACOB, W. Travel in the South of Spain, in letters written A.D. 1809 and 1810. London: J. Johnson & Co. & W.Miller, 1811.

JONES, O. The grammar of ornament. London: Day and son, 1856.

JONES-PARRY, T.L.D.S. Sir Love's Adventures in Spain (1858-1859). London: Hughes Brothers, 1945.

KEATINGE, M.B.ST.L. Travels in Europe and Africa comprising a journey trough France, Spain and Portugal to Morocco; also second journey through France in 1814, in wich a particular comparison in draw between the former state of that country and its habitant, with 34 engraving of scenery, antiquities and costume, from drawing by the author. London: Henry Colburn, 1816.

KENYON, A. Letters from Spain to his nephews at home. London: Richard Bentley, 1853.

KING, C. Mountarineering in the Sierra Nevada. London: [s.n], 1872.

KING, E. Europe in storm and calm. Melbourne: [s.n], 1886.

KINSEY, W.M. Portugal illustrated in series of letters. London: [s.n], 1828.

KÖRNER, G. Aus Spanien. Madrid in den Jahren 1862, 1863 und 1864. Frankfurt: J.D Sauerlander, 1867.

LARPENT, F.S. The private journal of F. Seymour Larpent, during the Peninsula war, from 1812 to its close. London: Richard Bentley, 1853.

LATHROP, G.P. Spanish vistas. New York: Harper & Brothers, 1883.

LAWSON, W.R. Spain of today: a descriptive, industrial and financial survey of the Peninsula with full account of the Rio Tinto mines. Edinburgh: William Blackwood & Sons, 1890.

LE BLOND, E.A.F.H.-W. Cities and sites of Spain, a handbook for tourists. London: George Bell and Sons, 1904.

LEE, E. Notes of Spain: with special account of Málaga and its climate. London: 1854.

LEICESTER WARREN, C.B.B.D.T. Will my readers go to Spain? Or day after day for two months in the Peninsula. Brighton: W.F King & Co., 1854.

LENT, W.B. Across the country of the little King A trip trough Spain. New York: Bonell, Silver & Company, 1897.

LEWIS, J.F. Sketches of Spain and spanish character, made during a tour in that country in the years 1833 and 1834. London: [s.n], 1834.

LILFORD, T.L.P.L. Lord Lilford Thomas Littleton, fourth baron F. Z. S. president of the British ornithologists' union. A memoir by his sister . London: Smith Elder and Co., 1900.

LOCKER, E.H. Views of Spain from sketches in a tour through that kingdom in the autumn 1813. London: 1823.

LOMAS, J. In Spain. London: Adam & Charles Black, 1908.

LONGFELLOW, H.W. Outre-Mer. A pilgrimage beyond the sea. Boston: Houghton, Mifflin & Co., 1893.

LORING, G.B. A year in Portugal 1889-1890. London: G.P. Putnam's Sons, 1891.

LUFFMANN, C.B. A vagabond in Spain. London: John Murray, 1895.

MANNING, S. Spanish pictures draw with pen and pencil. London: The Religious Tract Society, ca., 1870.

MARCH, C.W. Sketches and adventures in Madeira, Portugal and Andalusias of Spain. New York: Harper & Brothers, 1850.

MARK, W. At sea with Nelson, being the life of William Mark, a purser who served under Admiral Lord Nelson, with a preface by Captain William Penrose Mark-Wardlaw. London: Sampson Low, Marston & Co., 1929.

MATTHEWES, G. The last military operation of General Riego, also, the manner wich he had betrayed and treated until prisioned in Madrid: to wich is added a narrative of the sufferings of the author in prision. London: Simpkin and Company, 1824.

MAW, G. Journal of a Tour in Marocco and the Great Atlas. London: Macmillan and Co., 1878.

MCCLINTOCK, F.R. Holidays in Spain being some account of two tours in that country in the autumns of 1880 and 1881. London: Edward Stanford, 1882.

MCGILL, F. Letters from Spain, Italy and Germany: During a Residence on the Continent of Four Years. Glasgow: McGill, 1858.

MEYRICK, J. The practical working of the church of Spain. Oxford: John Henry Parker, 1851.

MOULTON, L.C. Lazy tours in Spain and elsewhere. Boston: [s.n] 1898.

- MURPHY, J.C. The arabian antiquities of Spain. London: Cadell & Davies, 1813.
- MURRAY, E. Sixteen years of an artist's life in Marocco, Spain and the Canary Islands. London: Hurst & Blackett, 1859.
- MURRAY, R.D. The cities and wilds of Andalusia. London: Richard Bentley, 1849.
- NAPIER, E.D.H.E. Excursions along the shores of the Mediterranean. London: Henry Colburn, 1842.
- NIXON-ROULET, M.F. With a pessimist in Spain. Chicago: McGlurg & Company, 1897.
- NOAH, M.M. Travels in England, France, Spain and the Barbary States, in the years 1813, 1814 and 1815. New York: John Miller, 1819.
- NORIE, J.W. The Mediterranean sea, the Adriatic or gulf of Venice, the Black sea, the Grecian archipelago, and the seas of Marmara en Azov. London: Charles Wilson, 1841.
- O'SHEA, J.A. Romantic Spain: a record of personal experiences. London: Ward & Downey, 1887.
- OBBER, F.A. The Knockabout Club in Spain. Boston: Estes & Lauriat, 1889.
- ORMSBY, J. ; PACKE, C. Montañeros en Sierra Nevada (1866-1893). Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1997.
- PATCH, O. Sunny Spain: its people and places with glimpses of its history . London: Casell & Co., 1884.
- PEMBERTON, C.H. A winter tour in Spain. By the author of "Dacia Singleton", "Alltogether Wrong", etc. London : Tinsley Brothers, 1868.
- PETTIGREW, J.J. Notes of Spain and Spaniards in the summer of 1859, with glance at Sardinia. Charleston: 1861.
- PLAYFAIR, R.L. Handbook to the Mediterranean: Its Cities, Coasts and Islands. London: John Murray, 1890.
- PRENTICE, A.N. Renaissance architecture and ornament in Spain. London: Alec Tiranti, 1975.
- PRIME, S.I. The Alhambra and the Kremlin. New York: Anson D. F. Randolph & Company, 1882.
- QUIN, M.J. Spain revisited. Edinburgh: Constable, 1823.
- QUIN, M.J. A visit to Spain detailing the transactions ocurred during a residence in that country in the later part of 1822 and the first four months of 1823 with general notices of the manners, customs, costume and music of the country. London: Hurt, Robinson & Co., 1824.

- RAMSAY, C.H. A summer in Spain. London: Tinsley Brothers, 1874.
- RANELAGH, T.J.L. Lord Viscount Ranelagh. London:
- REEVES, E. Homeward bound after thirty years: a colonist impressions of New Zeland, Australia, Tangier, and Spain. London: Swan Sonnenschein & Co., 1892.
- RILEY, J.C. Sequel to Riley's narrative being a sketch of interestings incidents of the life, voyages and travel of Capt. James Riley from the period of his return to his native land after his shipwreck, captivity and sufferings among arabs of the desert, as related in his narrative, until his death. Columbus: George Brewster, 1851.
- ROBERTS, D. Life of David Roberts R.A, compiled from his journals and other sources. Edinburgh: Adam and Charles Black, 1866.
- ROBERTS, R. An autumn tour in Spain in the year 1859. London: Saunders, Otley & Co., 1860.
- ROBERTSON, W. A residence in Gibraltar and a visit to de Peninsula in the summer and autumn of 1841. Edinburgh: A. Fullarton & Co., 1844.
- ROCKWELL, C. Sketches of foreign travel, and life at sea. Boston: Tappan & Dennet, 1842.
- ROMER, I.F. The Rhone, the Darro and the Guadalquivir: a summer ramble in 1842. London: Richard Bentley, 1843.
- ROSCOE, T. Frontispice gravé: Jennings's Landscape Annual or Tourist in Spain for 1835 or Tourist in Spain commencing with Granada. London: Robert Jenning & Co., 1835.
- ROSE, F.W. Notes of a tour in Spain. London: T. Vickers Wood, 1885.
- ROSE, H.J. Untrodden Spain and her black country: being sketches of the life and character of the Spaniards of the interior. London: Samuel Tinsley, 1875.
- ROSS-LEWIN, H. With "the Thirty-second" in the peninsular and other campaigns. Dublin: Hodges, Figgis and Co., 1904.
- RULE, W.H. Memoirs of a Mission to Gibraltar and Spain with collateral notices of evens favouring religious liberty and decline of Romish power in that country from the begining of this century to the year 1842. London: John Mason at Westeyan Conference Office, 1844.
- RUSSELL, W.H. A diary in the East during the tour of the Prince and Princess of Wales. London: George Routledge & Sons, 1869.
- SALA, G.A.H. The life and adventures of George Augustus Sala. New York: Charles Scribner's son, 1895.
- SCHREIBER, C.E.G.L. Lady Charlotte Schreiber's journals: confidences of a collector of ceramics and antiques throughout Britain, France, Holland, Belgium, Spain, Portugal, Turkey, Austria and Germany from the year 1869-

1885. London: John Lane, 1911.

SCHROEDER, F. Shores of the Mediterranean, with sketches of travel. London: John Murray, 1846.

SCHWAB, G.H. Glimpses of Spain and Morocco, a few facts and hints for the passengers of the North German Lloyd Steamship Co. And the German Mediterranean service. New York: Sackett & Wilhems Lithographing Co., 1896.

SCLATER, P.L. A Naturalist's Impressions of Spain. Cambridge: Francis Galton, 1862.

SCOTT, C.R. Excursions in the mountains of Ronda and Granada with characteristic sketches of inhabitants of the South of Spain. London: Henry Colburn, 1838.

SCOTT, S.P. Trough Spain: a narrative of Travel and adventure in the Peninsula. Philadelphia: J.B. Lippincott Co., 1886.

SEGUIN, L.G.S. A picturesque tour in picturesque lands. London: Strahan and Co., 1881.

SEMMES, R. Memoirs of service afloat during the war between de states. Baltimore: Kelly, Piet & Co., 1869.

SEMPLE, R. Observations on a journey through Spain and Italy to Naples; and thence to Smyrna and Constantinople: Comprising a description of principal places in that route and remarks of political and natural state of that countries. London: C.& R. Baldwin, 1807.

SEMPLE, R. A second journey in Spain in the spring of 1809; from Lisbon through the western skirts of the Sierra Morena, to Sevilla, Cordoba, Granada, Malaga, and Gibraltar; and thence to Tetuan and Tangiers. London: C.& R. Baldwin, 1809.

SESSIONS, F.C. In western levant. New York: Welch Fracker Co., 1890.

SLIDELL-MCKENZIE, A. A year in Spain. New York: G. & Ch. Carvill, 1830.

SMITH, B. Sketches in Spain. London: Batsford, 1876.

SMITH, F.H. Well-worn roads of Spain, Holland & Italy travelled by a painter in search of the picturesque. Boston: Houghton, Mifflin & Co., 1887.

SOPWITH, T. Notes of a visit to France and Spain in 1864. Hexhan: [s.n], 1865.

STANDISH, F.H. The shores of the Mediterranean. London: Edward Lumley, 1837.

STANHOPE, P.H. Spain, Tagier, [etc] visited in 1840 and 1841. London: Samuel Clarke, 1845.

STANLEY, E. Letters before and after Waterloo. London: Jane H Adeane and Maud Grenfell, 1908.

STEELE, T. Notes of the war in Spain: detailing occurrences military and political in Galicia and at Cadiz and Gibraltar From the fall of Corunna to the occupation of Cadiz by the French. London : Sherwood Jones & Co., 1824.

STEELL, W. In Seville and three toledan days. New York: Hillier Murray & Co., 1894.

STODDARD, C.A. Spanish cities with glimpses of Gibraltar and Tangier. New York: Charles Scribner's Son, 1892.

STODDARD, J.L. Red-Letter days abroad. Boston : James R. Osgood, 1882.

STONE, J.B. A tour took through Spain: being a series of descriptive letters of ancient cities and scenery of Spain and of life, manners and customs of Spaniards as seen and enjoyed in summer holiday. London: Sampson, Low, 1873.

STUART-WORTLEY, E. The Sweet South. London: George Barclay, 1856.

STUTFIELD, H.E.M. El Maghreb: 1200 miles' ride through Marocco. London: Sampson Low, Marston and Searle & Rivington, 1886.

SWIFT, J.F. Going to Jericho or sketches of travel in Spain the East. New York: A. Roman & Co., 1868.

TAYLOR, J.B. The lands of the sarracens or pictures of Palestine, Asian Menor, Sicily and Spain. New York: G.P. Putnam, 1857.

TENISON, L.M.A.A.L. Castille and Andalucia illustred by John F. Lewis. London: Richard Bentley, 1853.

THACKERAY, W.M. Notes of a journey from Cornhill to Grand-Cairo by way Lisbon, Athens, Constantinople and Jerusalem. London: Chapman & Hall, 1846.

THOMAS, M.A. A scamper through Spain and Tagier. London: Hutchinson & Co., 1892.

THOMSON, J.D.D. Spain: description of the degradate state of that country as respects religion. London: [s.n], 1850.

THORNBURY, G.W. Life in Spain: Past and Present. New York: Harper & Brothers, 1860.

TICKNOR, G. Life, letters and journal 1791-1870. Boston: Osgood & Co., 1877.

TOLLEMACHE, M. Spanish towns and Spanish: a guide to the galleries of Spain. London: J. G. Hayes, 1870.

TOUSEY, S. Papers from over the water, a series of letters from Europe. New York: The American News Company, 1869.

TRENCH, R.C. Richard Chenevix Trench, archbishop: letters and memorials. London: Kegan Paul and Trench Co., 1888.

- TROWBRIDGE ALLEN, H. Travels in Europe and the East: during the years 1858-1859 and 1863-64. New Haven: Tuttle, Morehouse & Taylor, 1879.
- TURTON, Z.H. To the desert and back or travels in Spain, the Barbary States, Italy in 1875-1876. London: Samuel Tinsley, 1876.
- URQUHART, D. The pillars of Hercules or a narrative of travels in Spain in Morocco in 1848. London: Richard Bentley, 1850.
- VANE, C.W. Journal of a tour in the southern part of Spain including Tangier, Ceuta and Tetuan performed in the autumn of 1839. London: [s.n], 1840.
- VANE, F.A. A journal of three months tour in Portugal, Spain, Africa. London: [s.n], 1843.
- VASSAR, J.G. Twenty years around the world. New York: Carlton publisher, 1861.
- VAUGHAN, C.R. Charles Richard Vaughan: Viaje por España. Madrid: Universidad Autónoma, 1987.
- VEREKER, C.S. Scences in the sunny South: including the atlas mountains and the oases of the Sahara in Algeria. London: Longmans, Green & Co., 1871.
- VERNER, W.W.C. My life among the wild birds in Spain. London: John Dale, Sons and Danielsson, 1909.
- VIVIAN, G. Spanish scenery. London: P.& D. Colachi & Co., 1838.
- VIZETELLY, E.A. In seven lands, Germany, Austria, Hungary, Bohemia, Spain, Portugal, Italy. Londres: Chatto and Windus, 1916.
- WALKER, J. Letters from Catalonia and other parts of Spain. London: Hutchinson, 1905.
- WALLIS, S.T. Glimpses of Spain or notes of an unfinished tour in 1847. New York: Harper & Brothers, 1849.
- WALSH, T. Journal of the late campaign in Egypt: including descriptions of that country, and of Gibraltar, Minorca, Malta, Marmorice, and Macri; with an appendix; containing official papers and documents. London: T. Cadell and W. Davies, 1803.
- WALTON-LE VERT, O. Souvenirs of Travels. New York: S. H. Goetzel & Company, 1857.
- WARING, J.B. A record of my artistic life. London: Trübner, 1873.
- WARNER, C.D. A roundabout journey. Boston: Houghton, Mifflin & Co., 1884.
- WARREN, J.E. Vagamundo or Notes of attaché in Spain in 1850. New York: Charles Scribner, 1851.
- WELLS, N.A. The picturesque antiquities of Spain; described in a series of

letters with illustrations, representings moorish places, cathedrals, and other monuments of art contained in the cities of Burgos, Valladolid, Toledo and Seville. London: Richard Bentley, 1846.

WHITE, C.E. A holiday in Spain and Norway. Philadelphia : J.B. Lippincott Co., 1895.

WHITE, G.W. The heart and songs of the Spanish Sierras. London: T. Fisher Unwin, 1894.

WHITWELL, M.J. Spain: as we found it in 1891. London: Eden, Remington & Co., 1892.

WIDDRINGTON, S.E.C. Sketches in Spain during the years 1829, 1830, 1831 & 1832, containing notices of some districts very little know of manners of the people, goverment, recent changes, commerce, fine arts, and natural history. London: Thomas & William Boone, 1834.

WIDDRINGTON, S.E.C. Spain and the Spaniards, in 1843. London: Thomas & William Boone, 1844.

WIGHTWICK, G. Sketches by a travelling architect. London: Library of the Fine Arts; Or Repertory of Painting, Sculpture, Architecture & Engraving, 1832.

WILKIE, D. Memorias de un viaje por España (1827-1828). [s.l]: [s.n], 1847.

WILLIAMS, L. Grenade, memoirs adventures studies and impression. London: William Heinemann, 1906.

WILSON, M. Spain and Barbary, letters to a younger sister, during a visit to Gibraltar, Cádiz, Seville, Tangier. London: John Hatchard & Son, 1837.

WINES, E.C. Two years and a half in the navy; or, Journal of a cruise in the Mediterranean and Levant, on board of the U. S. frigate Constellation, in the years 1829, 1830, and 1831. Philadelphia: Carey & Lea, 1832.

WOOD, C.W. The cruise of the reserve squardon. London: Richard Bentley & Son, 1883.

WOODRUFF, S. Journal of a tour to Malta, Greece, Asia Minor, Cartage, Algiers, Port Mahon and Spain in 1828. Hartford: Cook & Co., 1831.

WORDSWORTH, D.Q. Journal of a few months' residence in Portugal and glimpses of the South of Spain. London: Edward Moxon, 1847.

WORDSWORTH, W. "Elegiac Stanzas, Suggested by a Picture of Peele Castle in a Storm, Painted by Sir George Beaumont." *En Romanticism: An Anthology*. Ed. Duncan Wu. Malden: Blackwell Anthologies, 2012.

WORKMAN, F.B. Sketches awheel in Modern Iberia. London: G.P. Putnam's Sons, 1897.

WORKMAN, W.H. Sketches awheel in Modern Iberia. London: G.P. Putnam's Sons, 1897.

WYATT, M.D. An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country. London: Autotype Art Fine Co., 1872?.

WYLIE, J.A. Daybreak in Spain or Sketches of Spain and its new formation: a tour of two months. London: Cassell, Petter & Galpin, 1872.

YOUNG, J.R. Around the world with General Grant: a narrative of the visit of General U. S. Grant, ex-President of the United States, to various countries in Europe, Asia, and Africa, in 1877, 1878, 1879 : to which are added certain conversations with General Grant on questions connected with American politics and history. New York: Subscription Book Department, 1879.

8.1.2 Viajeros No-Anglosajones

CARTAS de un minero. El Minero de Almagrera. Revista General de Minería, 16 septiembre 1874.

CRÓNICA de Adra. La Crónica Meridional, 10 septiembre 1880.

DESDE Vera: Una visita a Sierra Almagrera. La Crónica Meridional, 8 octubre 1890.

RICORDI di un'escursioni in Spagna. Firenze: Giuseppe Pellas, 1888.

VELEZ Rubio. El Fomento (Vélez Rubio), 15 marzo 1891.

VIAJE a Canjayar. La Crónica Meridional, 5, 6 y 7 agosto 1878.

ZWEI Monate in Spanien. Wiesbaden: W. Zimmet, 1885.

ACOSTA DE SAMPER, S. Viaje a España en 1892. Bogotá: [s.n], 1893.

AGUILAR, B. Diez días en Úbeda. Correspondencia de España, 6 Enero 1895.

ALARCÓN Y ARIZA, P.A.d. Viajes por España. Madrid: [s.n], 1883.

AMADE, M. Voyage en Espagne ou lettres philophiques contenant l'histoire générale des derniërs guerres de la Péninsule. Paris: Encelin et Pochart, 1822-1823.

AMADOR DE LOS RIOS Y FERNÁNDEZ DE VILLALTA, R. Recuerdos de un viaje por Huelva. La España moderna, 1 diciembre 1903.

AMICIS, E.d. España. Firenze: G. Barbera. 1873.

ANDERSEN, H.C. Viajes por España. Leipzig: C.A. Reitzel, 1863.

ANDRADE, A.d. Viagem na Hespanha. Lisboa: [s.n], 1885.

ARNIM, K.O.v. Reine nach Paris, Granada Sevilla und Madrid zu Anfange des

- Jahres 1841. Berlin: Alexander Duncker, 1841.
- ARRAU Y BARBA, J. Viaje a Sevilla: [s.n], 1838.
- ASTRUC, Z. L'Espagne- Le généralife, sérénades et songes. Paris: May, 1897.
- AUFFENBERG, J.v. Humoristische Pilgerfahrt nach Granada und Kordoba im Jahre 1832. Leipzig: J. Scheible, 1832.
- AUXAIS LÉZIART DE LAVILLORÉE, M.d. Impressions d'une solitaire en Espagne. Poitiers: [s.n], 1878.
- BAEDEKER, K.Jr. Spanien und Portugal. Leipzig: K. Baedeker, 1898.
- BALBO, C. Autobiografie. Firenze: [s.n], 1863.
- BAPST, G. Souvenirs d'un cannonier de l'Armée d'Espagne 1808-1814. Paris: Rovin, 1892.
- BARK, E. Wanderungen in Spanien und Portugal 1881-1882. Berlin: Richard Wilhelmi, 1883.
- BARRES, M. Du sang de la volupté et de la mort (un amateur d'ames, voyages en Espagne, voyage en Italie). Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle, 1894.
- BASCLE DE LAGRÈZE, G. Pompei, Les Catacombes, L'Alhambra. Pau: [s.n], 1872.
- BASHKÍRTSEVA, M.K. Diario de mi vida. Paris: Champertier, 1887.
- BASTIANO, G. Im Süden. Berlin: R.V. Decker, 1865.
- BAUMSTARK, R. Mei Ausflug nach Spanien im Frühling 1867. Regensburg: G.J. Manz, 1868.
- BAZIN, R. Terre d'Espagne. Paris: Calmann-Lévy, 1895.
- BEAULIEU, G.C.V. Spanische frühling stage. Leipzig: Hoffmann & Ohnstein, 1885.
- BEAUREGARD, J.d. Le circulaire 33: du nord au midi de l'Espagne. Lyon: Vitte et Perrussel, 1888.
- BEAUVOIR, R.d. La porte du soleil. Paris: Dumont, 1843.
- BÉGIN, A.-É. Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal. Paris: Bélin, Liprieru et Morizot, 1852.
- BELLERMANN, C.F. Erinnerungen aus Südeuropa, Geschichtliche topographische und literarische Mittheilungen aus Italien, dem südlichen Frankreich, Spanien und Portugal. Berlin: 1851.
- BELLOC, J.T.d. La Espagne: la Andalousie. Paris: 1890.
- BERGH, A.v. Letzte reisebriefe von Alfred von Berg über Portugal und Spanien.

Berlin: [s.a].

BERNARD, G. Quatre ans en exile: A travers L'Espagne, souvenirs, récits, voyages, et anecdotes. Paris: Georg Reimer, 1894.

BERNARD, M. La Méditerranée, Les Côtes Latine, L'Espagne: De Tanger a Port Vendres. Paris: H. Laurens, 1895.

BERNHARDI, T.v. Reise-erinnerungen aus Spanien Blätter, aus einem Tagebuiche. Berlin: Wilhel, Hertz, 1886.

BEUGNY D'HAGERUE, G.d. Les villes arabes d'Espagne: Tolède, Seville, Cordoue, Grenada. Lille: [s.n], 1890.

BLANC SAINT-HILAIRE, M.J. L'Espagne monumentale et pittoresque. Paris: 1894 .

BLAZE, M.S. Mémoire d'un apothicaire sur la guerre d'Espagne, pendant années 1808 à 1814. Paris: Ladvocat, 1828.

BOBORYKIN, P.D. Za polveka, moi vospominaniia. Moscú: [s.n], 1929.

BÖHL DE FABER, C. Extracto de mi viaje a Arcos de la Frontera. Cádiz: [s.n], 1857.

BOILEAU, L. Voyage pratique d'un turiste en Espagne. Paris: E. Dentu, 1889.

BOISSIER, C.E. Voyage botanique dans le Midi de l'Espagne pendant l'année 1837. Paris: Guide et Cie., 1839-1845.

BONNAFONT, J.P. L'Europe en train rapide. Paris: Dentu, 1886.

BONNET, H. En Yacht: autour de l'Espagne. Revue de Paris, 1 agosto 1893.

BONNOT, A. Merveilles d'Espagne. Abbeville: Paillart, 1890.

BORY DE SAINT VICENT, J.B. Guide du voyageur en Espagne. Paris: L. Janet, 1823.

BOTKIN, V.P. Cartas sobre España. Paris: E. Prats, 1957.

BOUCHET, E. Souvenirs d'Espagne. Paris: A. Lemerre, 1886.

BOUTREVE, A. Rapport a M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts sur une mission archéologique en Portugal et dans le Sud de l'Espagne. Paris: Enerst Leroux, 1893.

BRANDES, H.K. Ausflug nach Spanien im Sommer 1864. Lemgo & Detmold: Meyer'she Hofbuchhandlung, 1865.

BRIAND, P.C. Les petits voyageurs en Espagne et en Portugal, ou description pittoresque de cette célcbre péninsule, ornée d'une carte géographique et de 15 vignettes. Paris: Pierre Maumus, 1827.

BRICKMANN, J.E.d. Promenades en Espagne pendant les annees 1849 et

1850. Paris: Franck, 1852.

BROEKERE, S.v. Memorien aus dem Feldzuge in Spanien 1808-1814. Posen: Druck von Chocieszynski, 1883.

BRUNA, J.C. Impresiones de un viaje a Andalucía con S.M. el Rey Alfonso XII. Madrid: Aribau y Cia., 1877.

C.A.W Ein Besuch des Museums in Seville im Lenz [s.l]: [s.n], 1823.

CALOEN, G.v. Au de là des monts!: Voyage en Espagne. Bruselas: Vromant, 1881.

CAPADOSE, A. Herinneringen uit Spanje. Gravenhage: H. J. Gerrtsen, 1864.

CAPÊLO, H.C.d.B. Viagem á Serra do Gerez e suas caldas em setembro de 1883. Boletín da Sociedade Geografica de Lisboa, n° 6 y 7. Lisboa, 1883.

CARLETO VON Leipzig nach der Sahara: reiseschilderungen aus Frankreich Spanien, Algerien und dem Ziban-Oasen. Leipzig: Heinrich Schmidt & Carl Günther, 1887.

CARVALHO, J.L.F.d. Memorias da vida de José Liberato Freire de Carvalho. Lisboa: [s.n], 1855.

CASCALES Y MUÑOZ, J. De Sevilla y Batalla: Excursión arqueológica é histórica describiendo los pueblos más importantes por donde pasa la línea de Sevilla y Mérida y Badajoz y los monumentos más notables de Portugal para servir de guía al viajero. Sevilla: Francisco Leal, 1892.

CHALLAMEL, J.B.M.A. Un été en Espagne. Paris: Ducassois, 1843.

CHAMBRIER, J.d. Une peu partout: d'Alger i Madrid. Paris: Sandoz et Thullier, 1886.

CHAMPAGNY, C.d. Album d'un soldat pendant la campagne d'Espagne en 1823. Paris: [s.n], 1829.

CHAPUY, N.M.J. L'Espagne. Vues des principales Villes de ce Royaume Dessinées d'après nature. Paris: Bulla, 1844.

CHATEAUBRIAND, F.R.v.d. Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris. Tours: Alfred Mame et fils, 1893.

CHAUVIERRE, P.F.M. Séville et ses merveilles. Tournai: [s.n], 1882.

CHEVALIER, C.U.J. Souvenir d'une excursion archéologique en Espagne. Lyon: Emmanuel Vitte, 1892.

CHIJANOV, P.A. Pierre de Tchichatchef, Espagne, Algerie et Tunisie, lettres a Michel Chevalier. Paris: J. B. Baillièere et Fils, 1880.

CIBRARIO, G.A.L. Lettere scritte in un viaggio di Spagna e Portogallo nell 1849. Torino: [s.n], 1856.

- CLARETIE, J. Journées de voyage: Espagne et France. Paris: Alphonse Lemerre, 1870.
- CLAUSSE, G. Espagne, Portugal: Notes historiques sur les villes principales de la Péninsule Ibérique. Paris: Libraire de L'Art, 1889.
- COBOS Y RODRIGUEZ, F.J. Crónica del viaje de SS.MM y AA.RR por Granada y su provincia en 1862. Granada: [s.n], 1862.
- CORBLET, J.A. La Semaine Sainte á Sevilla en 1878. Paris: J. Baur, 1878.
- CORDIER, A. A travers la France, l'Italie, la Suisse et l'Espagne, 1865 et 1866. Paris: Vermot et Cie., 1866.
- CORTE, M.d. Jaén. Madrid: [s.n], [s.l].
- COS-GAYÓN Y PONS, F. Crónica del viaje de SS.MM y AA.RR [Isabel de Borbón y Francisco de Asís de Borbón] y Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862. Madrid: [s.n], 1863.
- CROCE, B. Nella Penisola Iberica: taccuino di viaggio, 1889. Napoli: Banco di Napoli, 1956.
- CUMPLIDO, I. Impresiones de viaje. México: [s.n], 1884.
- CUSTINE, A.d.M.d. L'Espagne sous Ferdinand VII. Paris: Chez Sadvoat, 1838.
- DARCEL, A. Excursion en Espagne. Rouen: [s.n], 1885.
- DAUCHEZ, F. Mon premier voyage en Espagne, août-septembre 1865. Poitiers: [s.n], 1908.
- DAVILLIER, J.C. Le Espagne. Paris: [s.n], 1874.
- DEHODENCQ, A. Alfred Dehodencq, l'homme et l'artiste. Paris: [s.n], 1910.
- DELACROIX, E. Journal de Eugène Delacroix. Paris: E.Plon, Nourit et Cie. 1893-1895.
- DELAMARRE, C. La province d'Almeria économique et sociale. Bulletin de la Société de Géographie, Paris, VI-VII-1867.
- DELGADO, S. España al terminar el siglo XIX: Apuntes de viaje, 1897-1900. Madrid: [s.n], 1887.
- DELROEUX, M.J. Souvenirs inédits d'un caporal. Paris: Perrin, 1964.
- DEMANCHE, G. En Espagne: Les chemins de fer en montagne, Gibraltar. Annuaire du Club Alpin Français, 1883.
- DEMBOWSKI, K. Deux ans en Espagne et en Portugal pendant la guerre civile 1838-1840. Paris: [Train at Hunnot], 1841.
- DÉMIDOFF, A.d. Etapes maritimes sur les côtes d'Espagne de la Catalogne á l'Andalouse: souvenirs d'un voyage exécuté en 1847. Florence: Felix Le

Monier, 1858.

DERNBURG, F. Des Deutschen Kronprinzen Reise nach Spanien und Rom. Journalistische Reiseskizzen. Berlin: Ferdinand Salomon, 1884.

DESBARROLLES, A. Les deux artistes en Espagne. Paris: George Barba, 1855.

DESCAMPS, M. Souvenirs d'Espagne et de Portugal. Lille: [s.n], 1892.

DIAZ RODRIGUEZ, M. De mis romerías. [s.l]: [s.n], 1898.

DIDIER, C. Une année en Espagne. Paris: [s.n], 1837.

DOLGORÚKOV, D.I. Pisma iz zagranitsy. Russkii ariiv, 1914-1915.

DORÉ, G. Le Espagne. Paris: Hachette y Cie.1874.

DOS SANTOS ROCHA, A. Cartas de Andaluzia. Lisboa: [s.n], 1886.

DOZY, R.P.A. Observations géographiques sur quelques anciennes localités de L'Andalousie. Leyde: E.J. Brill, 1860.

DROUET, F.A. Une visite aux Gitanos de Grenade. [s.l]: [s.n], 1885.

DUBOIS, A. L'Espagne, Gibraltar et la côte marocaine: Notes d'un touriste. Paris: D. Lubin, 1881.

DUMAS, A. Impresions de voyage: De Paris a Cadix. Paris: [s.n], 1855.

EDELFEIT, A. Cartas del viaje por España. Madrid: Polifemo, 2006.

EDWARDS Y MACCLURE, A. Lo que vi en España. Impresiones personales de viaje. Paris: [s.n], 1896.

EMANTS, M. Uit Spanje: schetsen. Gravenhage: W. Cremer, 1886.

ENGEL, A. Rapport sur une mission archéologique en Espagne (1891). Paris: [s.n], 1892.

ENRIQUEZ Y FERRER, F. Viaje pintoresco al pico del Veleta. 1838. En La Alhambra, Granada. N°117 [1902] p. 1061-1063. N°108, p. 1085-1087.

ESCALANTE Y PRIETO, A.d. Del Manzanares al Darro: relación del viaje. Madrid: [s.n], 1863.

ESCHENAUER, A. L'Espagne: Impressions & souvenirs 1880 &1881. Paris: [s.n], 1882.

ESCOBAR Y RAMIREZ, A. De Madrid a Sevilla. En La Época. Madrid, 13 de abril 1879.

FANCY, J. Quelques jours en Espagne et en Algérie. Paris: Librerie de Paris, 1891.

FAURE, R. Souvenirs du Midi ou l'Espagne telle qu'elle est sous ses pouvoirs

- religieux et monarchiques . Paris: Chalet, Delaunay, Delangle, 1831.
- FÉE, A.L.A. Souvenirs de la guerre d'Espagne dite de l'Indépendance 1809-1813. Paris: Veuve Berger- Levrault et Fils. 1856.
- FEELING, L. Scenes de la vie castellane et andalouse. Paris: [s.n], 1835.
- FERNÁNDEZ, A.S. Viaje a Cádiz de un miliciano nacional de Madrid en 1823. Madrid: [s.n], 1835.
- FERNÁNDEZ DE VILLEGAS, F.d. El ferrocarril de Baeza a Almería. En La Época, Madrid. 16 marzo 1898.
- FERNÁNDEZ GUERRA Y ORBE, A. Viaje por el valle de Lecrín, el Genil, Granada. [s.l]: [s.n], 1842.
- FERRER DE COUTO, J. Un viaje de Madrid a Sevilla. La época, Madrid, 7 de septiembre 1859.
- FERRERI, A.L. Per Catalogna e Andalusia: ricordo. Roma: [s.n], 1890.
- FESSLER, I.A. Die alten und die neuen Spanier: ein Völkerspiegel. Berlin: Carlsruhue, 1810.
- FLAT, P. L'art en Espagne. Paris: Alphhonse Lemerre, 1896.
- FLEISCHMANN, O. Reise-Bilder aus Spanien nebst einem Führer für Spanien Fahrer. Kaisers Laütern: Germann Kayser, 1882.
- FLIEDNER, F. Cartas desde los sitios azotados por los terremotos en Andalucía, escritas por un Quidam. Madrid: [s.n], 1885.
- FLORINDA, D. Espagne, Extrême Orient, France: Récit d'une jeune femme. Paris: Libraire Bridai, 1883.
- FONTANEY, A. Scènes de la vie castillane et andalouse. Paris: Charpentier, 1835.
- FONTANIE, P. Rapport sur le voyage en Espagne. Montauban: [s.n], 1892.
- FORESTA, A.d. La Spagna: da Irun a Malaga. Bologna: Nicola Zanichelli, 1879.
- FORTUNY Y MARSAL, M. Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondance, avec cinq dessins inedits en facsimile? et deux eaux-fortes originales. Paris: A.Aubry. [s.d]
- FOURNEL, F.V. Aux pays du soleil: un été en Espagne, a travers l'Italie, Alexandrie et Le Caire. Tours: [s.n], 1884.
- FRAAS, E. Aus dem Süden: Reisebriefe aus Südfrankreig und Spanien. Stuttgart: E. Schweizerbart'sche Verlasgshandlung, 1886.
- FRAAS, O. Aus dem Süden: Reisebriefe aus Südfrankreig und Spanien. Stuttgart: Schweizerbart'sche Verlasgshandlung, 1886.

- FRANCE, H. Sac au dos à travers l'Espagne. Paris: Charpentier et Cie., 1888.
- FREIHERRN VON AUGUSTIN, F. Reise nach Malta in das südliche Spanien in Jahre 1830. Wien: Schamburgh und Comp., 1839.
- FROGER, G. Souvenirs de l'empire: les cabriériens, episode de la guerre d'Espagne. Paris: Amyot, 1849.
- FURNE, C. Voyage de deux amis en Espagne. Paris: [s.n], 1834.
- GAIL, W. Erinnerungen aus Spanien, nach der Natur und auf Stein gezeichnete Skizzen aus dem Leben in den Provinzen Catalonien, Valencia, Andalusien, Granada und Castillien. München: Literarish Artistische Anstalt, 1837.
- GALLENKA, A.C.N. Iberian reminiscences: Fifteen years travelling impressions of Spain and Portugal. London: [Charles Dickens and Evans], 1883.
- GALLOIS, E. Espagne et Portugal: Excursions dans la Péninsule Ibérique. Paris: Société d'Éditions Scientifiques et Littéraires, 1899.
- GARAUDÉ, A.A.G.d. L'Espagne en 1851 ou impressions de voyages d'un touriste dans les diverses provinces de ce royaume. Paris: E. Dentu, 1852.
- GARZOLINI, G. Ricordi di Spagna: Da Marsiglia a Cartagena, Cartagena dopo la comune, da Cartagena a Almería, Almería. Milano: Fratelli Trevers, 1877.
- GASPARIN, V.B.c.d. Andalouise et Portugal. Paris: Calmann Lévy, 1886.
- GAUTIER, T. Voyage en Espagne. Paris: Victor Magen, 1843.
- GAUZENCE DE LASTOURS, P.-A. L'Espagne historique, littéraire et monumentale. Toulouse: Delsol, 1846.
- GEPPERT, C.E. Reiseindrücke aus Spanien im Winter 1871-1872. Berlin: F. Schneider and Co., 1873.
- GERMOND DE LAVIGNE, L.A.G. Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et de Portugal. Paris: Hachette et Cie., 1866.
- GEROLD, R.v. Eine Herbstfahrt nach Spanien. Wien: Carl Gerold's Sohn, 1880.
- GILLE, L.-F. Les prisonniers de Cabrera, mémoires d'un conscrit de 1808. Paris: Victor Havard, 1892.
- GIRAUD, E. Les deux artistes en Espagne. Paris: George Barba, 1855.
- GIRAULT DE PRANGEY, P. Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores: en Espagne, en Sicile, et en Barbarie. Paris: Veith et Hausser, 1841.
- GIRONDE, L.d. Retour d'Espagne. Montauban: [s.n], 1892.
- GLINKA, M.I. Zapiski. Moscú: [s.n], 1930.

GODARD, N.L.A. L'Espagne: Moeurs et paysages; histoire et monuments. Tours: Alfred Mame, 1862.

GOEBEN, A.v. Vier Jahre in Spanien die Karlisten ihre Erhebung ihr kampf und the Mitergang. Hannover: [s.n], 1841.

GOUVERNEUR, A. Un mois en Espagne: Mars-Avril 1878, notes de voyage. Nogent le Rotrou: [s.n], 1887.

GRAUS, J. Eine Rundreise in Spanien, ein Führer zu seinen Denkmalen, insbesondere christlicher Kunst. Wien: Leowörl, [s.a].

GRAUX, C. Correspondance d'Espagne. Revue Hispanique, Paris, v.XIII, 1905. p. 289-595.

GUÉNOT, S. Excursions en Espagne. Seville. Toulouse: [s.n], 1888.

GUERIN DE LITTEAU, R. Voyage circulaire à bord d'un transatlantique: le Portugal, l'Espagne, le Maroc, Gibraltar et l'Algerie. Paris: [s.n], 1890.

GUÉROULT, A. Lettres sur L'Espagne. Bruxelles: Adolphe Wahlen et Cie., 1836.

GUERRA, M.M. Un viaje por España: Narraciones amenas e instructivas. Madrid: Saturnino Calleja, 1896.

GUESDON, A. L'Espagne a vol d'oiseau. Paris: François Delarue, 1855.

GUIBOULT, E. Les vacances d'un médecin... septième série. L'Espagne et le Portugal. Paris: G. Masson, 1887.

GUIMARAES, R.A.P. Impressoes de viagem: Cadiz, Gibraltar, Paris e Londres. Porto: Wiuwa Moré, 1869.

GUIMET, E.E. A travers l'Espagne: Lettres familiares. Lyon: Charles Méra, 1862.

GUITTON, N. Vingt jours en Espagne: impressions de voyage. Saint Germain: [s.n], 1879.

GUSTAFSSON, R. Från Spanien och Portugal. Stockholm: R. Gustafsson förlag, 1879.

GUTTENSTEIN, B.F. Fahrten und Wanderungen in Castilien, Asturien, Aragon, Navarra, Biscaya, Catalonien, Andalusien und amdern spanischen Provinzen, mit Steter Hinsicht auf geistige Blindug, Indutrie, Bodenkultur, Verwaltung, und Justizwesen so wie auf finazielle und politic Nach dem Englischen nebst einem Anhange Altspanicher Historien. Heilbronn: [s.n], 1842.

HACKLANDER, F.W. Ein Winter in Spanien. Stuttgart: Adolf Krabbe, 1855.

HAGEN, G.V.d. Reiseeindrücke von Spanien und dem Südlichen Frankreich im Jahre 1865. Neu Ruppin: Druck von E. Buchhinder, [s.a].

HÄRING, W. Andalusien: Spiegelbilder aus dem südspanischen Leben, aus dem Briefen eines jungen Deutschen. Berlin: Buchhandlung des Berliner Lesekabinetts, 1842.

HEINZELMANN, F. Reisenbilder und Skizzen us der pyrenäischen Halbinsel nebst Blicken auf die länder des mejicannischen Golfes und Californien. Leipzig: Friedrich Fleischer, 1851.

HERTTING, M. Sierra Nevada: impresiones de dos viajeros alemanes (1882-1888). Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1995.

HESSE WARTEGG, E.v. Andalusien: eine Winterreise durch Südspanien und ein Ausflug nach Tanger. Leipzig: Carl Reissner, 1894.

HIDALGO, F.d.P. Crónica del viage de SS.MM y AA.RR a las provincias de Andalucía en 1862. Cádiz: Cautier, 1863.

HOFFMEISTER, H. Durch Süd-Spanien nach Marokko: tagebuchblätter. Berlin: Richard Wilhelmi, 1889.

HÖFKEN, G. Tirocinium eines deutschen Officiers in Spanien. Stuttgart: Cotta, 1841.

HOLT, L. Um und durch Spanien: reiseskizzen gesammelt auf einer in Jahre 1879 nach Spanien ausgeführten ornithologischen Reise. Wien: A. Hartleben, 1880.

HUBER, V.A. Skizzen aus Spanien. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1828-1833.

HUYSMANS, J.B. Voyage illustré en Espagne et en Algerie 1862: notes, impresions et au moins 175 croquis originaux, d'après nature, dessinés à plume sur pierre. Bruxelles: G. Muquardt, 1865.

HYDE DE NEUVILLE, J.G.b. Memoires et Souvenirs. Paris: E. Plom, Nourrit Cie., 1890-1892.

IMBERT, P.L. L'Espagne: Splendeurs et misères: voyage artistique et pinttoresque. Paris: E. Plom, Nourrit Cie., 1875.

IMPERIALE DI SANT'ANGELO, C. Una Crociera del Yacht Sfinge e Marocco. Milano: Fratelli Trevers, 1892.

ISRÄELS, J. Spanje een reisverhaal. La Haya: [s.n], 1899.

JARIGES, K.F.v. Bruchstücke einer Reise durch das südliche Frankreich, Spanien und Portugal. Leipzig: Johan Friedrich Gleditsh, 1810.

JEREZ PERCHET, A. Impresiones de viaje: Andalucía, el Riff, Valencia, Mallorca. Málaga: [s.n], 1870.

JOANNE, P. Espagne et Portugal. Paris: Hachette et Cie., 1898.

JOEST, W. Spanische Stiergesichte: (Pan y toros). Berlin: Verlag von A. Asher and Co., 1889.

- JOUBERT, A. De Cadix à Tanger: (spagnols, anglais et moures). Angers: E. Barassé, 1868.
- KELLER, G. Een zomer in het zuiden. Thieme: [s.n], 1873.
- KORNERUP, J. Skildringer fra Spanien i 1861. Kjobenhavn: Otto B. Wroblewsky Forlag, 1863.
- KRAEMER, R.v. Tva Resor i Spanien. Stockholm: P.A. Huldergs Bokhandel, 1860.
- LABORDE, A.d. Voyage pittoresque et historique de l'Espagne. Paris: Pierre Didot, 1806-1820.
- LACROIX DE MARLES, J.d. Gustave ou le jeune voyageur en Espagne. Tours: Mane, 1843.
- LANTIER, É.F. Voyage en Espagne du Chevalier Saint-Gervaix, officier français, et des divers événements de son voyage. Paris: A. Bertrand, 1809.
- LATOURET, L.A.T.d. Études sur l'Espagne: Seville et l'Andalousie. Paris: Mitchel Lévy frères, 1855.
- LAUNAY, L.d. De Lisbonne à Ronda par Rio Tinto. Paris: [s.n], 1890.
- LAURENCIE, L.d.l. España: simples esquisses. Paris: Lemerre, 1898.
- LAURENT, J. L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque: catalogue des photographies. Madrid: [s.n], 1895.
- LAUSER, W. Aus Spaniens Gegenwart: culturkizzen. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1872.
- LE PLAY, P.G.F. Itinéraire d'un voyage en Espagne précédé d'un aperçu sur l'état actuel et sur l'avenir de l'industrie minérale dans ce pays. Annales des Mines. Paris. 1834, p.175-236.
- LE ROUX, H. En yacht: Portugal, Espagne, Maroc, Algérie, Corse. Paris: Libraire Marpon et Flammarion, E. Flammarion, Suc., 1892.
- LECOMTE, G. Espagne. Paris: Bibliothèque Charpenthier, G. Charpenthier et E. Fasquelle, 1896.
- LEMESLE, R.F. Une pointe en Espagne. Paris: [s.n], 1882.
- LESSMANN, D. Das Wanderbuch eines Schwermüthigen. Berlin: Vereins Buchhandlung, 1831.
- LEVI, C.A. Iberia. Venezia: F. Hongaria, 1883.
- LHEUREUX, A. Voyage de deux amis en Espagne. Paris: [s.n], 1834.
- LIMOUZIN, M. Souvenirs d'Espagne pendant les années 1808, 1809, 1810, 1811, 1812 et 1813, avec des observations sur les richesses et la fertilité de son sol, ainsi que sur les moeurs, les costumes et le caractère des Espagnols.

- Saint-Menehould: Poignée-Darnauld, 1829.
- LINDBLOM, T. Spanien. Utkast och skildringar. Stockholm: [s.n], 1898.
- LOBÉ RAVINA, G. Mi segundo a Europa (especialmente a España) en los años 1840 y 1842. Madrid: [s.n], 1841-1842.
- LORINSER, F. Reiseskizzen aus Spanien: schilderungen und Eindrücke von Land und Leuten. Regensburg: G. Joseph Manz, 1855.
- LOTTIN DE LAVAL, P.V. Andalousia, la perle des Andalouses. Paris: Potter, 1842.
- LÖWENSTEIN WERTHEIN FREUDENBERG, W.P.L. Ausflug von Lissabon nach Andalusien und in den Norden von Marokko im Frühjahr 1845. Leipzig: Arnoldsch Buchhandlung, 1846.
- LUCCIARDI, E. La Navarre: huit jours à bord d'un grand paquebot-poste transatlantique; la Corogne, Lisbonne, Gibraltar. Saint Nazaire: Letourneur, 1894.
- LUND, L. Spanske Tilstande i Nutid og Fortid. Fjobenhavn: L.A. Jorgensens, 1871.
- LUNDGREN, E. En Malares Anteckningar. Stockolmo: [s.n], 1872.
- LYONNET, H. A travers l'Espagne inconnue. Barcelona: Richardin Lamm et Cia., 1896.
- M.v.M Auf Reisen: briefe eines dilettanten. Wien: [s.n] 1882.
- MADRAZO, F.d.P. Dos meses en Andalucía en el verano de 1849. Madrid: Gil, 1849.
- MADRAZO Y KUNTZ, P. Sevilla y Cádiz. Madrid: [s.n], 1884.
- MAGALHAES LIMA, J.d. Cidades e Paisagens. [s.l]: [s.n], 1889.
- MAGNIEN, E. Excursions en Espagne ou Chroniques provinciales de la Péninsule. Paris: R. Levrasseur, 1836.
- MAISONS, R.d. Une pointe en Espagne, en Portugal et au Maroc et retour par l'Algerie, 1868. Rouen: Leon Deshays, 1876.
- MALENGREAU, A. Voyage en Espagne et coup d'oeil sur l'etat social, politique et materiel de ce pays. Bruxelles: Victor Devaux et Co., 1866.
- MANTEGAZZA, P. Ricordi di Spagna e dell'America spagnuolla. Milano: Fratelli Trevers, 1894.
- MARIN, D. La Suiza andaluza: Crónica de una excursión a Sierra Nevada. Granada: [s.n], 1895.
- MARIO, E. Ricordi di un viaggio in Spagna nel 1892. Foligno: [s.n], 1894.

MARTÍN VELANDÍA, J. Recuerdo de un viaje a Huelva. Málaga: Diario de Málaga. 1892.

MARTÍNEZ GARCÍA, R. Una excursión en diez y seis días por Córdoba, Sevilla, Cádiz, Tánger, Cabo Espartel, Gibraltar, Algeciras, Ronda, Bobadilla, Granada y a casa. Madrid: [s.n], 1896.

MASLOV, A.N. Putevye nabroski, V strane mantil'i i Kastan'et. San Petesburgo: Suvorin, 1884.

MASSIOTI, A.B. El libro del viajero: primera parte, zig-zag a través de Europa, segunda parte América políglota. Buenos Aires: Felix Lajouane, 1890.

MATHIEU, A. L'Espagne: lettres d'un français à un ami. Madrid: [s.n], 1887.

MAXIMILIANO DE AUSTRIA, e.d.M. Recollections of my life. London: Richard Bentley, 1868.

MAZADE, C.d. L'Espagne moderne. Paris: [s.n], 1855.

MAZET, A. Relation abrégée du voyage fait en Andalouise pendant l'epidémie de 1819. Paris: [s.n], 1821.

MÉLIDA, J.R. Viaje por España en 1492. La Ilustración Moderna Barcelona, 1892.

MELLADO FERNÁNDEZ, A. Cartas desde Almería. La Crónica Meridional, 14, 19 y 20 agosto 1881.

MELLADO, F.d.P. Recuerdos de un viage por España. Madrid: [s.n], 1863.

MÉRIMÉE, P. Mosaïques: Lettres sur l'Espagne. Paris: H. Fournier, 1833.

METZ-NOBLAT, A. Bluettes par un touriste: Constantinople, Égypte, Rome, venise, Espagne, Pyrénées. Paris: Douniol, 1858.

MEYLAN, A. A travers les Espagnes. Paris: Sandoz et Fischbacher, 1876.

MINNICH, J.A. Reisebilder aus Spanien. Zürich: Friedrich Sculthess, 1862.

MINUTOLI, J.v. Altes und Neues aus Spanien. Berlin: Allgemeine Deutsche Verlags-Antalt, 1854.

MIOT, A.-F. Mémoires de comte Miot de Melito, ancien ministre ambassadeur, conseiller d'Etat et membre de l'Institut. Paris: Mitchel Lévy frères, 1858.

MOHL, O.V. Wanderungen durch Spanien. Leipzig: Duncker and Jumbolt, 1878.

MOHR, W. Achtzehn Monate in Spanien: Frühlingstage in Andalusien und Marokko. Köln: DuMont Schauberg, 1876.

MOJA Y BOLIVAR, F. Notas de viaje: España, Italia, Francia. Madrid: Medina, 1878.

- MOLBECH, C.K.F. En Maaned in Spanien. Kjobenhavn: Gyldendalske Boghandlyng, 1848.
- MOLTKE, H.K.B. Wanderbuch, Handschriftliche Aufzeichnungen aus den Reisetagebuch. Berlin: Gebrüder Pätel, [s.a].
- MONPLAISIR, P. Voyage en Espagne. Bruxelles: A. Lebègne et Cie., 1885.
- MONSELET, C. De Montmatre à Seville. Paris: Harchille Faure, 1865.
- MOURA, A.E.d. Viagens na Andaluzia: indicações uteis. Coimbra: [s.n], 1893.
- MÜLLER BEECK F.G Eine Reise durch Portugal mit einer geologischen. Hamburg: L. Friederichsen and Co., 1883.
- NAVA Y GRIMÓN, A. Diario del viaje a Andalucía (1809). Santa Cruz de Tenerife: Aula de cultura del Cabildo Insular, 1974.
- NEMIRÓVICH DÁNCHENKO, V.I. Krai Marii Prechistoi: ocherki Andaluzii. San Petersburgo: [s.n], 1888.
- NERVO, B.G.D. Souvenirs de ma vie, France, Espagne, Italie, Suède et Russie. Paris: Michel Lévy Frères, 1871.
- NIBOYET, P. Séville: histoire, monuments, mœurs, récits. Sevilla: Francisco y Cia., 1857.
- NOEL, E. Los márgenes del Guadalquivir. Sevilla: [s.n], 1870.
- NORDAU, M.S. Vom Kernl zur Alhambra Kulturstudien. Leipzig: Bernhard Schlicke, 1880.
- OBERSTEINER, H. Nach Spanien und Portugal, Reise-Erinnerungen aus des Jahren 1880 und 1882. Wien: Rudolf Lechner, 1882.
- OBREEN, A.L.H. In Spanje. Leiden: E. J. Brill, 1884.
- OLAZABAL ARBELAIZ Lardizabal, T.d. Crónica del viaje de S.A.R (Jaime de Borbón). Bilbao: [s.n], 1895.
- OLIVARES DE LA PEÑA, J. Viaje por Andalucía.El Mundo en la mano. T.4. Barcelona: Montaner y Simón, 1875.
- OPISSO DE VIÑAS, A. España y Portugal: su historia, su geografía, su arte y sus costumbres. Barcelona: Antonio J. Bastinos, 1896.
- OPPER DE BLOWITZ, H.G.S.A. Le mariage royal d'Espagne: janvier 1878. Paris: E. Plon et Cie., 1878.
- ORTEGA MUNILLA, J. Un día en Ronda: por las ruinas. Madrid: [s.n], 1895.
- PALAO, A.M. Un viaje a Gibraltar, o sea defensa de la conducta observada en dicha colonia. Madrid: [s.n], 1851.
- PALMA SORIANO, M.R. Recuerdos de España: notas de viaje, esbozos,

- neologismos y americanismos. Buenos Aires: [s.n], 1897.
- PARIS, P. L'Espagne de 1895 et 1897: journal de voyage. Paris: [s.n], 1975.
- PARLOW, H. Blinder und Träume aus Spanien: reiseenrinnerungen. Leipzig: B. Elischer Nachf, 1889.
- PASSARGUE, L. Aus dem heutigen Spanien und Portugal. Leipzig:Bernhard Schlicke, 1884.
- PAZ SOLDÁN Y UNANUE, P. Memorias de un viajero peruano: apuntes y recuerdos de Europa y Oriente (1859-1863). Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1971.
- PECCHIO, G. Journal of military and political events in Spain during the last twelve months. London: G. And W.B. Whittaker, 1824.
- PELAYO GOMIZ, E. La Suiza andaluza: Crónica de una excursión a la Sierra Nevada. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1992.
- PÉREZ DE VILLAAMIL, J. España Artística y Monumental. Paris: 1852.
- PÉREZ-VILLAAMIL Y GARCÍA, M. Una visita a la catedral de Córdoba. Ilustración Católica. Madrid.1875. T.VI, p.160 y ss.
- PERRERO, D. Viaje por España y Portugal. Museo Scientifico Litterario ed artístico. Vol. V. 1843.
- PETANO Y MAZARIEGOS, G. Viajes por Europa y América. Paris: Librería francesa e inglesa de J.H. Truchy, 1858.
- PETIT, F. Notes sur l'Espagne artistique. Lyon: Scheuring, 1877.
- PEYREZ Y BOSQUE, J. Episodios de un viaje: desde Alicante a Gibraltar. El heraldo. Madrid, 25 al 26 de Agosto 1848.
- PFENDLER D'OTTENSHEIM, G.F. Madera, Nice, Andalucia, la Sierra Nevada y los Pirineos. Sevilla: [s.n], 1848.
- PI Y MARGALL, F. Reino de Granada: Comprende las provincias de Jaén, Granada, Málaga y Almería. Madrid: [s.n], 1850.
- PINKAS, O. Cesta po Spanelich. Praze: Knihtiskarna "Politiky", 1880.
- PLASSE, F.X. Souvenirs du pays Sainte Thérèse. Paris: Victor Palmé, 1875.
- POITOU, E.L. Voyage en Espagne en 1866. Paris: Alfred Mame et fils, 1869.
- PONGILIONI, A. Crónica del viage de SS.MM y AA.RR Á las provincias de Andalucía en 1862. Cádiz: Cautier, 1863.
- PRUNOL DE ROSNY, L. Souvenirs du voyage en Espagne et en Portugal. Paris: Prunol de Rosny, 1882.
- PUSCHMANN, T. Zu Ostern in Spanien: reiseschilderungen. Breslau:

Schlesische Buchdruckerei, 1893.

PYRENT DE LA PRADE, E. Mçlanges. IX Portugal, Espagne. Paris: Libraire des Bibliophiles, 1889.

QUANDT, J.G.V. Boebachtungen und Phantasuen über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reiser durch Spanien. Leipzig: C.L. Hirschfeld, 1850.

QUANTIN, J. Trois ans de sejour en espagne, dans l'interieur du pays sur les pontons a Cadix et dans l'île de Cabrera. Paris: Brianchon, 1823.

QUESADA, V. Recuerdos de España. Buenos Aires: [s.n], 1879.

QUESNEL, L. L'Espagne: moeurs et caracteres. La Revue politique et littéraire. Paris, 5 y 12 de septiembere de 1874.

QUINET, E. Mes vacances en Espagne, 1815 et 1840. Paris: Paulin, 1840.

RACZYNSKI, A. Les arts en Portugal: lettres adressées a la Société artistique et scientifique de Berlin et acompagnées de documents. Paris: Jules Renouard et Cie., 1846.

RASCH, G. Bom Spanische revolutionsschauplatze, Spanische Zustände, Charakteristiken und Geschichte. Wien: Hartleben, 1869.

REGNAULT, H. Correspondance de Henri Reganult, recueille et annotée par Arthur Duparc, suivie du catalogue complete de l'ouvre de H.Regnault et ornée d'un protait grave a l'eau-forte. Paris: Charpentier et Cie., 1872.

RENESE, C. Deux mois en yacht: Voyages aux côtes d'Espagne, du Portugal et du Maroc. Nice: [s.n], 1898.

REYES, E.D.L. Crónica del viaje de SS.MM y AA.RR por Granada y su provincia en 1862. Granada: [s.n], 1862.

RIESS, O. Nach Portugal und Spanien, eine heitere touristenfahrt. Berlin: R. von Decker, 1887.

RIGEL, F.X. Der Siebenjahrige kamfant der Pyrenaischen Halbinsel bom Jahr 1807 bis 1814, Besonders meine eigenen Ersahrungen in diesem kriege nebst Bemertungen über das Spanische bolf und land. Rasttat: Kosten des Werdassers, 1819-1822.

RINGSEIS, B. Dre Monate in Spanien. Freiburgh im Breisgau: Heder'sche Verlangshandllung, 1875.

RIOS, E. Une excursion por Espagne. Biblioteque universale. T.XVIII, 1883, p. 102-134.

ROBERSART, J.d. Lettres d'Espagne. Paris: Victor Palmé, 1879.

ROBIDA, A. Les Vieilles Villes d'Espagne, notes et souvenirs. Paris: Maurice Dreyfus 1880.

ROCCA, M.d. Memories sur la guerre des français en Espagne. Paris: Gide fils,

1814.

ROCHAU, A.L.v. Reiseleben in Südfrankreich und Spanien. Stuttgart: Cotla'scher Verlag, 1847.

RODRIGUEZ ROMERO, J.M. Viaje del rey a Andalucía. Sevilla: [s.n], 1823.

ROJAS CLEMENTE, S. Viaje a Sierra Nevada. La Alhambra, Granada. T.II. 1899.

ROLLER, T. Lettres d'Espagne. Alençon: [s.n], 1887.

ROMÁNOV, V.P. Otryvok iz pojodnyj zapisok v Ispanii flota leitenanta Vladimira Romanova. Otechestvennye Zapiski. N°3, 1820.

ROOS, G.E. A travers l'Orient et Occident par Topchi: Récit de huit années de voyage en Espagne, Portugal, Grèce, Montenegro, Turquie, Bulgarie, Roumanie, Serbie, Hongrie, Autriche, Russie, Finlande. Saint Pétersbourg: [s.n], 1888.

ROSE, W. Reise von Sevilla nach Toledo und Madrid im Frühjahr 1847. Zitschr f. Allegmeine Erdkunde. 1850. p. 169 y ss.

ROSNY, L.L.L.D. Taureaux et mantilles: Souvenirs d'un voyage en Espagne et en Portugal. Paris: [s.n], 1889.

ROSSEUW SAINT-HILAIRE, E.F.A. L'Espagne en 1837. Revue de Paris. Paris, vol.45, 1837. p. 245-266.

ROSSMÄSSLER, E.A. Reise-Erinnerungen aus Spanien. Leipzig: Hermann Costenoble, 1854.

ROTHSCHILD, H.d. Souvenirs d'Espagne: avril 1889- mars 1890. Macon: Protat frères, 1890.

ROUTHIER, A.B. A travers l'Espagne: Lettres de voyage. Quebec: [s.n], 1889.

ROUTIER, G. Deux mois en Andalousie et à Madrid. Lille: [s.n], 1894.

ROY, J.J.E. Les franēais en Espagne: souvenirs des guerres de la Péninsule 1808-1814. Tours: Alfred Mame, 1856.

RUBIO GÓMEZ, A. Del mar al cielo: Crónica de un viaje á Sierra Nevada. Almería: [s.n], 1881.

RUEDA SANTOS, S. ¡Granada y Sevilla! Bajorelieves: estudios de viaje. Madrid: Fuentes y Capdeville, 1890.

RUSIÑOL Y PRATS, S. Impresiones de arte. Barcelona: [s.n], 1897.

RUTE, L.D. La Sierra Nevada. Paris: [s.n], 1889.

SAINT PRIEST, A.d. Monuments, souvenirs, moeurs de l'Espagne: fragment d'un voyage inséré dans Revue franēaise, novembre 1829. Paris: [s.n], 1829.

- SAINT VICTOR, G Espagne: souvenirs et impressions de voyage. Paris: [s.n], 1888.
- SALETA Y CRUXENT, H. Las dos Granadas. Cristiana y árabe. Burgos: [s.n], 1898.
- SALIÁS, E.A. Ispanii Putevye ocherki Ispanii (1864). San Petersburgo: [s.n], 1900.
- SALLES WAGNER, J. L'Andalousie, l'art arabe et le peintre Murillo, fragment d'un voyage en Espagne. Nimes: [s.n], 1866.
- SAMPER, J.M. Viajes de un colombiano por Europa. Paris: Thumot y Cie., 1862.
- SANHUEZA LIZARDI, R. Viaje de España. Santiago de Chile: [s.n], 1886.
- SARMIENTO, D.F. Viajes por Europa, África y América. Santiago de Chile: [s.n], 1849.
- SAWICKI, J. Podroze po Hiszpanii. Lwów naktadeem ksiegarni Gubrynowicza i Schmidta, 1880.
- SCHACK, A.F.V. Ein halbes jahrhundert. Stuttgart: [s.n], 1888.
- SCHEIDNAGEL, M. Paseos por el mundo. Madrid: Medina, 1878.
- SÉDILLE, P. Monuments, musées & paysages de l'Espagne: résumé des conférences faites de 12 mars, 30 avril et 21 mai 1875. Paris: Libraire Générale de l'architecture et des travaux publics. Ductcher i Cie., 1876.
- SERRISTORI, L. Illustraciones di una carta del mar rosso del MCCCLI a ricordi sul Caucaso sulla Spagna sul Marocco. Firenze: [s.n], 1856.
- SILVEIRA DA MOTA, I.F.d. A Semana Santa em Sevilla. Arquivo universal Lisboa, n°11. [s.a.]
- SIMONS, T. Spanien: in Schilderungen. Reich illustirt von Alexander Wagner in München. Berlin: Gbrüder Pätel, 1880.
- SINGELS, N.J. Van de Noordkaap naar het Kremlin en Alhambra: reisherrinneringen. Leiden: S.C. van Doesburgh, 1892.
- SIPIERE, C. Quarante jours en Espagne: relation de voyage. Toulouse: [s.n], 1882 .
- SKAL'KOVSKII, K.A. Putevye vpechatleniia v Ispanii, Egipte, Aravii i Indii, 1869-1872. San Petersburgo: [s.n], 1873.
- SOLAR, A.D. De Castilla a Andalucía, seguido de artículos sueltos y versos. Paris: [s.n], 1886.
- STAHL, A. Spanien. Leipzig: Otto Wigand 1866.
- STAR, M. Impressions d'Espagne avec photographies. Paris: Paul Ollendorf,

1900.

STROBL, G. Eine Sommerreise nach Spanien. Graz: Verlags Buchhandlung Styria, 1880.

STROEHLIN, E. Souvenirs d'Espagne, Sevilla, Grenade, Cordove, Tolède, Madrid, l'Escorial, Burgos. Le globe de Genève. Vol.32 y 33. p.111-172. [s.a]

SUBERWICK, M.d. L'Espagne pinttoresque, artistique et monumentale moeurs, usages et costumes. Paris: Libraire et ethnographica, 1848.

TANDONNET, A. Castille, Andalousie, Grenade: Vues et souvenirs. Paris: Albert Savine, 1890.

TANSKI, J. L'Espagne en 1843 et 1844 Lettres sur les moeurs politiques et sur la dernière révolution de ce pays. Paris: A. René et Cie., 1844.

TARDIEU, A. Un mois en Espagne: voyage artistique à Madrid, El Escorial, Toledo, Cordove, Grenade, Séville, Cadix, Barcelona. [s.l]: [s.n], 1885.

TAYLOR, I.S.J. Voyage pinttoresque en Espagne, en Portugal et sur de la côte d'Afrique de Tanger a Tetouan. Paris: Gide fils, 1826-1832.

TESTE, L. L'Espagne Contemporaine, journal d'un voyageur. Paris: Germer Baillière, 1872.

TILLIER, C. Camino de Levante. Viajes por España. Selección de José García Mercadal, Madrid: Alianza, 1972. p. 306-332.

TOURNAL, P. Lettres sur l'Espagne. Montepellier: [s.n], 1867.

TRIPPLINA, T. Wspomnienia z Podrózy. San Petersburg: Nakatadem B.M. Wolffa, [s.a].

TROGHER, A. Briefe während einer Reise durch Istrien, Dalmatien, Albanien, Süd-Italien, Spanien, Portugal, Madeira und einem Theile des Westküste Afrika's. Triest: F. H. Schimpff, 1855.

TROYANO, M. Las ermitas de Córdoba: una excursión a Plasencia y Yuste. Madrid: [s.n], 1895.

TUBINO Y RADA DELGADO, F.M. La Corte en Sevilla: Crónica del viaje de SS.MM y AA.RR [Isabel de Borbón y Francisco de Asis de Borbón] á las provincias andaluzas en 1862. Sevilla: [s.n], 1862.

ULBACH, L. Espagne et Portugal: notes et impressions. Paris: Calmann Lévy, 1886.

USOZ DEL RIO, L. Impresiones de un viaje por Inglaterra, Portugal y España. [s.l]: [s.n], 1841. Citado por Farnelli: Viajes por España y Portugal: Desde la Edad Media hasta el Siglo XX. T. III.

VAILLANT, N.G.V. A travers l'Espagne: notes et impressions. Neufchdtel-en-Bray: [s.n], 1889.

VALON, A.d. L'Andalousie a vol d'oiseau. Revue des deux mondes. Paris. 1 diciembre 1846.

VAN HALEN, J. Narrative of Juan Van Halen's imprisonment in the Dungeons of the Inquisition at Madrid, and his Escape in 1817 and 1818, to which are added his journey to Russia, his campaign with the army of the Caucasus, and return to Spain in 1821. London: H. Calburn, 1827.

VAN LOOY, J. Wie dronk toen water. [s.l]: [s.n], 1875.

VANDONCOURT, F.F.G.b.d. Letters on the internal political state of Spain during the years 1821, 22 and 23; extracted from the private correspondance of the author and founded upon authentic documents; now published for the first time. London: Thomas McLean, 1825.

VARVARO POJERO, F. A traverso la Spagna. Milano: Fratelli Treves, 1882.

VENDRYES, J.C. Voyages en familie: notes et souvenirs. Paris: Michel Lévy frères, 1874.

VENTALLÓ Y VINTRÓ, J. Viaje a Sierra Nevada. Granada: [s.n], 1874..

VERDAGUER Y SANTALO, J. Escursions i viatges. Barcelona: Ilustració catalana, ca., 1892.

VERHEEGHE DE NAEYER, L. Vingt ans d'étapes. Bruxelles: C. Muquardt, TH. Falc., 1888.

VERNES D'ARLANDES, T. En Algérie á travers l'Espagne et le Maroc. Paris: Calmann Lévy, 1881.

VIARDOT, L. Souvenirs de Chasse. Paris: Paulin et le Chevalier, 1849.

VIGNERON, L. À travers l'Espagne et le Portugal: (notes et impressions). Paris: Delhomme et Briguet, 1883.

VIGNON, C. Vingt jours en Espagne. Paris: Monnier et Cie., 1885.

VILLAFRANCA, F. Correspondencia de un viaje desde Filipinas a Europa, por Sicilia, Nápoles, Roma, Italia, Paris, Londres y España, comprende la descripción de poblaciones de tránsito. Manila: [s.n], 1870.

WACHENHUSEN, H. Reisebilder aus Spanien. Berlin: J.C. Hubert, 1856-1857.

WATTENBACH, W. Eine Ferienreise nach Spanien und Portugal. Berlin: Wilhelm Hertz, 1869.

WEGENER, G. Herbststage in Andalusien. Berlin: Georg Wegener, 1895.

WENTZ, H. Promenades en Europa et au delà. Paris: [s.n], 1865.

WERNICK, F. Städtedilder. Leipzig: Theodor Reinboth, 1880.

WILLKOMM, E.M. Zwei Jahre in Spanien und Portugal. Dresden: Arnoldische Buchhandlung, 1847.

WOLZOGEN, A.V. Reise nach Spanien. Leipzig: Hermann Schultze, 1857.

YRIARTE, C. La société espagnole. Paris: Dramard Baudry et Cie., 1861.

ZAKI, A. Al-safar ila-l-mu' tamar. Wa-hiya al rasa' il-allati kataba-ha Ahmad Zaki mutaryim maylis al nuzzar. Damasco: [s.n], 1893.

ZIEGLER, A. Reise in Spanien mit Berücksichtigung der national-ökonomischen Interessen. Leipzig: Friedrich Fleischer, 1852.

ZORRILLA Y MORAL, J. Recuerdos del tiempo viejo. Valladolid: Sucesores de Ramírez y Cia., 1880.

ZSCHOKKE, H. Reise-Erinnerungen aus Spanien. Würzburg: Leo Wörl, [s.a].

8.2 Fuentes Secundarias:

ANDERSON, W. (ed.) The manners, customs & ceremonies of the different nations of the world for th young. Edinburgh: Gall & Inglis, [1866?]

AA VV. The Leisure Hour: A Family Journal of Instruction and Recreation. 1856, 1957, 1859, 1860, 1861, 1862. London: Paternoster Row. 1862. Vol. VI.

BLACKBURN, H. Artistic travel in Normandie, Brittany, the Pyrenees, Spain and Algeria [with one hundred and thirty illustrations]. London: Sampson, Low, Marston & Co., 1892.

BLANCO CRESPO, J.M. Letters from Spain by Leocadio Doblado. London: Henry Colburn & Co., 1822.

BOWRING, J. Observations on the State of Religion and literature in Spain made during a journey through the Peninsula in 1819. London: G.Smallfied, 1820.

BORROW, G. Letters to John Hasfeld, 1835-1839 [editado por] Angus M. Fraser based on official and other authentic sources [Por] William I. Knapp. Detroit: Gale Research Co., 1967.

BORROW, G. The Bible in Spain or the journey adventures and imprisonments of an English in an attempt to circulate the scripture in the Peninsula. London: John Murray, 1902.

BOWRING, J. Autbiographical recollections. London: Henry S. King & Co., 1877.

BURKE, E. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello. Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

BURNAND, F.C. Happy Thought Hall. Boston: Roberts Brothers, 1872.

BYRON, G.G. Childe Harold's Pilgrimage. Madrid: S.A.P.E, 2007.

CENSUS of England and Wales, 1861. London: Printed by G.E. Eyre and W. Spottiswoode for H.M.S.O., 1862-1863.

CENSUS of England and Wales, 1871. London: Printed by G.E. Eyre and W. Spottiswoode for H.M.S.O., 1862-1863.

CHAPMAN, A. Unexplored Spain. London: Edward Arnold, 1910.

CONTRERAS, R. Memoria sobre la antigua forma de la Alhambra. El arte en España: revista mensual del arte y de su historia. Vol. 7, 1868.

DIDEROT, D. Voyage en Hollande. Paris: F. Maspero, 1982.

DELAMOTTE, P.H. (ed.) Guide to the Crystal Palace and Park. Londres: P.H. Delamotte, 1854, p.64. Uncle Jonathan, Walks in and Around London, 1895 (3 ed.).

FIELD, H.M. Old and New Spain. New York: [s.n] 1896.

FORD, R. A Hand-Book for travellers in Spain and readers at Home describing the country and cities, the natives and their manners with notices of Spanish history. London: John Murray, 1845.

FORD, R. Gathering from Spain [1796-1858]. New York: Dutton R.E Brothers, 1906.

FORD, R. The Spaniards and their country. New York: Wiley & Putnam, 1847.

FORD, R. The Spanish Bull Fights [illustrated by] Lake Prince with explication by Richard Ford. London: 1852.

FORD, R. Granada. Escritos con dibujos inéditos. Granada: Patronato de la Alhambra, 1955.

GARCÍA OTERO, J. Reconocimiento del Guadalquivir entre Córdoba y Sevilla, verificado en los años 1842 y 1844. Madrid: [s.n], 1847.

GASKELL, E. North and South. London: Penguin Classics, 2003.

GIMÉNEZ SERRANO, José. Manual del artista y del viajero en Granada. 1846. Granada.

GOODRICH, C.A. Webster's Complete Dictionary of the English Language with various literary appendices and numerous additional illustrations. 1886. London, George Bell.

GRAVES, A. A Dictionary of Artists Who Have Exhibited Works in the Principal London Exhibitions from 1760 to 1893. London: Henry Graves, 1895.

GUIDE to the Palace and the Park by Authority of the Directors. London: Crystal Palace P; Charles Dickens and Evans, 1878.

HALE, S. Letters of Susan Hale. Boston: Marshall Jones Co. 1919.

HALE, S. Young americans in Spain. Boston: 1899.

HARPER NEWS MONTHLY MAGAZINE. New York: [s.n] Junio 1877, Vol. LV.

HARRISON, J.A. Spain in profile. A summer among the olives and the aloes. Boston: 1878.

HOLLAND, H.R.V.F.L. Picturesque sketches in Spain taken during 1832-1833. London: Harper & Brothers, 1851.

HOLLAND, H.R.V.F.L. Souvenirs des Cours de France, d'Espagne, de Prusse et de Russie. Paris: Firmin Didot Freres, Fils et Cie., 1862.

INGLIS, H.D. Rambles in the footsteps of Don Quixote.[With illustrations by] George Cruikshank. London: Whittaker & Co., 1837.

IRVING, W. Irving's work. New York: G.P. Putnam's Sons, 1865.

IRVING, W. The Alhambra [by] Geoffrey Crayon. London: Henry Colburn & Richard Bentley, 1832.

JAMES, T. The History of the Herculean Straits now called the straits of Gibraltar including those parts of Spain and Barbary that lie contiguous thereto. London Ch. Rivington 1771. Vol. 1, p. 179.

JAMESON, A. A Handbook to the Courts of Modern Sculpture. London: Crystal Palace Library, and Bradbury & Evans, 1854.

JENNINGS, H.J. Our homes and how beautify them. London: Harrison, 1902.

JONES, O. El Patio Alhambra en el Crystal Palace. Con estudios introductorios de Juan Calatrava y José Tito. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2010.

JONES, O. "An attempt to define the principles which should regulate the employment of colour in the decorative arts. London: [s.n], 1852.

JONES, O. Ornament and design of the Alhambra. New York: Dover, 2008.

JONES, O. Pattern. London: V&A Publishing, 2010.

KÖRNER, G. Memoirs of Gustav Koerner 1809-1896 Life sketches written at the suggestion of his children. Cedar Rapids: The Torch Press, 1909.

MAGAZINE of Art. London: Cassell & Company, 1893. Vol.17. p.14 y 33.

LEWIS, J.F. Lewi's sketches and drawing of the Alhambra made during a residence in Granada during the years 1833 - 1834. London: F.G Moon & J.F Lewis, 1835.

LOCKHART, J. Ancient Spanish Ballads. London: G.P. Putmans and Sons, [s.d].

MR. PUNCH ON TOUR. London: The Educational Book, [s.d].

PHILLIPS, S. Guide to the Crystal Palace and Park. 2nd. ed. London: Bradbury and Evans, 1854.

PIDDINGTON, A.B. Spanish Sketches. Melbourne: Humphrey Milford. 1916.

PSEUDO-LONGINO. De lo sublime. Traducción de María Pons Irazazábal. Palermo: Aesthetica, 1987.

PUGIN, A.W.N. *Floriated Ornament: a series of thirty-one designs*, London: [s.n] 1849.

PUGIN, A.W.N. *Designs for Gold and Silversmiths*, London: Smith Elder, 1836.

PUGIN, A.W.N. *Designs for Iron and Brass Work: In the Style of the XV and XVI Centuries*, London: [s.n] 1836.

QUIN, M.J. *Spain revisited*. London: Richard Bentley, 1846.

RECOLLECTIONS of Spanish travel in 1867. London: MacMillan and Co., 1874.

ROBERTS, D. *Egipto y Tierra Santa*. Jaén: Patronato Fundación Caja Rural. 2009.

ROBERTSON, W. *Journal of a clergyman during the visit to the Peninsula in the summer and autumn of 1841*. Edinburgh: W.Blackwood & Sons, 1845.

ROSCOE, T. Frontispice gravé: *Jenning's Landscape Annual or Tourist in Spain for 1836:Andalusia*. [Illustrated from] drawings by David Roberts. London: Robert Jenning & Co., 1836.

ROSCOE, T. Frontispice gravé: *Jenning's Landscape Annual or Tourist in Spain for 1838: Spain and Morocco*. [Illustrated from] drawings by David Roberts. London: Robert Jenning & Co., 1838.

ROSE, H.J. *Among the Spanish people*. London: Richard Bentley & Son, 1877.

RUSKIN, J. *The Seven Lamps of Architecture*. London: Smith, Elder, 1849.

RUSKIN, J. *The Opening of the Crystal Palace: considered in some of its relations to the prospects of art*. London: Smith, Elder and Co., 1854. *The Sydenham Crystal Palace Expositor*. London: J. S. Virtue, [1854].

SEMANARIO Pintoresco Español. Madrid. 10, 5 Marzo 1843. p.77.

SURVEY of London: Volume 37: Northern Kensington. London: London City Council. 1973.

SURVEY of London: Volume 40, the Grosvenor Estate in Mayfair, Part 2 (The Buildings). London: London County Council, 1980.

SWINBURNE, H. *Travels trough Spain in the years 1775 and 1776*. London: P Elmsly, 1779.

THE AMERICAN ARCHITECT AND BUILDING NEWS, 2 Junio 1877, 2, 75.

THE ARCHITECT, vol.17 (1877).

THE ATHENAEUM, 12 Junio 1852; vol. 1285; 1872; vol. 1523.

THE BUILDER, 35 (1877), 541, p. 545-7.

THE ILLUSTRATED LONDON NEWS, 4 de Mayo 1850. Vol. 31. 6 Marzo 1858. Vol.32. 2 Junio 1877, vol. 60. July 1, 1882, vol. 80.

THE MANCHESTER GUARDIAN, 24 Agosto 1877.

THE NEW YORK TIMES, 23 Mayo 1877.

THE OBSERVER, 27 Mayo 1877.

THE OFFICIAL Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851. Vol. III. Foreign States. London: [s.n], 1851.

THE TIMES. London. 23 Mayo 1877.

TICKNOR, G. George Ticknor's travels in Spain. Toronto: University of Toronto, 2013.

TOWNSEND, J. Journey through Spain in the years 1786 and 1787 with particular attention to the Agriculture, Manufactures, Commerce, Population, Taxes and Revenue of that country. London: [s.l], 1792. 3 vols.

VASSAR, J.G. Journey from Granada to Cordoba. 1842.

VIVIAN, G. Scenery of Portugal and Spain [illustration by] Willian Day and Louis Haghe. London: P.& D. Colachi & Co., 1839.

VOLTAIRE. Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las naciones y sobre los principales hechos de la historia desde Carlomagno hasta Luis XIII. Buenos Aires: Hachette, 1959.

WATERHOUSE, P ; ROBINSON, J.M. Oxford dictionary of national biography. Oxford University Press, 2004.

WILKIE, D. Spanish and Oriental Sketches. London: [s.n], 1845.

WIDDRINGTON, S.E.C. Sketches during the years 1829,1830,1831 & 1832; containing notices of some districts very little known, of the manners of the people, government, recent changes, commerce, fine arts and natural history. London: Thomas & William Boone, 1834.

WIDDRINGTON, S.E.C. Observations on the present state of the war in Spain, being an answer to certain parts of the "policy of England towards Spain" with some hints for the pacification of that country. London: Thomas & William Boone, 1838.

WORDSWORTH, W. Poemas a España. Traducción de Eduardo Borsoi. Madrid: Orígenes, 1987.

8.3. Bibliografía

ADAMS, P.G. Travellers and travels liars 1600-1800. Berkley: University of California Press, 1962.

ADERMAN, R. Critical essays on Washington Irving. Boston: G.K. Hall, 1990.

ADHÉMAR, J. La gravure des origines à nous jours. París: Aimery Somogy, 1979.

AGUADO PEÑA, M.I. Asthetik des Erhabenen: Burke, Kant, Adorno, Lyotard. Wien: Passagen, 1994.

AGUILAR PIÑAL, F. Relatos de viajes de extranjeros por la España del siglo XVIII. Estudios realizados hasta el presente. Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII. 4-5, 1977. pp. 203-208.

ALBERICH, J. Imagen romántica de España. Catálogo de exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

ALBERICH, J. Del Támesis al Guadalquivir: Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del s.XIX. Sevilla: universidad de Sevilla, 2000.

ALBERICH, J. El cateto y el milor y otros ensayos angloespañoles. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

ALFARO, A. Espejismos mexicanos: el Oriente interior. Espejismos del Medio Oriente: Delacroix a Moreau. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999. p. 97.

ALONSO BURGOS, J. Viajeros en Casa (Relatos de viajeros extranjeros por la provincia de Palencia durante los siglos XVIII y XIX: Ilustrados y Románticos). Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses. N°56, 1987. pp. 97-140.

ALTICK, R. The Shows of London. Cambridge: Belknap Press, 1978.

ÁLVAREZ LOPERA, J. La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915), Granada, Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, XIV, 29-31,1977. p. 18.

ANDREU MILLARES, X. La mirada de Carmen: El mito oriental de España y la identidad nacional. Universidad de Valencia.

ARGULLOL, R. El viaje de viajes. Rilke en España. La imagen romántica del legado andalusí. Barcelona: Lunwerg, 1995. p.57.

ARIAS ANGLÉS, J.E. La pintura orientalista españoles. Imagen de un tópico. La imagen romántica del legado andalusí. Barcelona: Lunwerg, 1995. p.47.

AUERBACH, J. *The Great Exhibition of 1851: a nation on display*. New Haven: Yale UP, 1999.

AAVV. *Histoire d'un art. L'Estampe*. Ginebra: Skira, 1981.

AZCÁRATE, P. *Wellington y España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.

BAGCHI, J. *Literature, society, and ideology in the Victorian era*. New Delhi: Sterling, 1991.

BALLANO OLANO, I. *La mascarada de un viajero romántico: Stendhal en España*. Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada: Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992, Vol. 2, 1994, págs. 299-306.

BANHAM, G. *Kant and the ends of aesthetics*. Basingstoke: Macmillan, 2000.

BARRIOS ROZÚA, J.M. *La Alhambra de Granada y los difíciles comienzos de la restauración arquitectónica (1814-1840)* En *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Nº 106-107, 2008 , p. 131-158.

BARRIOS ROZÚA, J.M. *Una polémica en torno a los criterios para restaurar la Alhambra Salvador Amador frente a Narciso Pascual y Colomer (1846-1849)* En *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, Nº 180, 2009 , p. 42-70.

BARTH, J.R. *The symbolic imagination: Coleridge and the Romantic tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

BAS MARTÍN, N. *Los repertorios de libros de viajes como fuente documental*. *Anales de Documentación* (10), 2007. pp.9-16.

BASTIAT, B. *The Importance of Being Earnest (1895) by Oscar Wilde: Conformity and Resistance in Victorian Society*. *Cahiers victoriens & édouardiens*. Nº 72, 2010. p.53-64.

BASTIDA DE LA CALLE, M.D. *Una visión de la mujer española en la prensa anglosajona del XIX*. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie Vil, H.*" del Arte, t. 12, 1999, págs. 343-362.

BASTIN, G. "Adaptation", en BAKER; M (ed) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, New York: Routledge, 2001. p.5-8.

BEAULIEU, J; ROBERTS, M. *Orientalism's interlocutors: painting, architecture, photography*. Durham, London: Duke University Press, 2002.

BEAVER, P. *The Crystal Palace: A portrait of Victorian Enterprise*. Chichester: Philimore & Co., 1993.

BECKWITH, A. H. R. H. *Victorian Design: The Illuminated Book in Nineteenth-century Britain*. Exhibition catalogue. Providence. Rhode Island: Museum of Art, Rhode Island School of Design, 1987.

- BERLIN, I. Las raíces del romanticismo. Madrid: Taurus, 2000.
- BERGER, D. Kant's aesthetic theory: the beautiful and agreeable. London: Continuum, 2009.
- BERNABEU ALBERT, S. Ilusos o ilustrados. Novedades y pervivencias en los viajes del setecientos. Revista de Occidente. nº 260. Enero 2003.
- BERNAL RODRÍGUEZ, M. La Andalucía de los Libros de Viajes del siglo XIX (Antología). Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas. 1985.
- BERSIER, J. La gravure. Les procédés. L'histoire. París: Berger-Levrault, 1963.
- BEZUCHA, R.J. Modern European social history. Lexington: D. C. Heath, [1972]
- BLAS BENITO, J. (coord.) Diccionario del dibujo y la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía. Madrid: Calcografía Nacional, 1996.
- BLOOM, H. La compañía visionaria. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, [2003].
- BOWERS, C.G. Las aventuras españolas de Washington Irving. Madrid: Movipress 2000.
- BOTTO, I.D. A Victorian Looking-Glass: the Art Sector of the Great Exhibition as a Mirror of Mid-Victorian Society. Cahiers victoriens & édouardiens. Nº 57, 2003. p.185-196.
- BRADY, E. Reassessing Aesthetic Appreciation of Nature in the Kantian Sublime. Journal of Aesthetic Education. Vol. 46. Nº1. 2012. p. 91-109.
- BRENNAN, M. Wordsworth, Turner, and romantic landscape: a study of the traditions of the picturesque and the sublime Columbia: Camden House, 1987.
- BRODWIN, S. The Old and New World romanticism of Washington Irving. London: Greenwood, 1986.
- BUCHANAN-BROWN, J. Early Victorian illustrated books : Britain, France and Germany, 1820-1860. New Castle: Oak Knoll Press, 2005.
- BULLARD, P. Edmund Burke and the Art of Rhetoric. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- BULLOUGH AINSCOUGH, R. "A Photographic Scramble through Spain': El papel del libro de Charles Clifford en la divulgación de una imagen de España". Index.comunicación. Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada. Vol. 3, Nº. 1, 2013, págs. 187-228
- BURKE, P. Cultural hybridity. Cambridge: Polity Press, 2009.

BURSTEIN, A. *The original knickerbocker: the life of Washington Irving*. New York: Basic Books, 2007.

BUZARD, J.; CHILDERS, J.W.; GILLOLLY, E. *Victorian prism: refractions of the Crystal Place*. London: University of Virginia Press, 2007.

CAMPOS ROMERO, M.A., "La influencia de Owen Jones a través de su tratado "The Grammar of Ornament"; sobre la estética victoriana de mitad del siglo XIX" en *Anales de Arquitectura*, 4, 1992, p. 67-84.

CALATRAVA, J. Leopoldo Torres Balbás: architectural restoration and the idea of "tradition" in early twentieth-century Spain. En *Future Anterior*. Vol. IV. N° 2 (winter 2007), p. 40-49.

CALATRAVA, J; NERDINGER, W. *Arquitectura escrita*. Granada: Parque de las Ciencias, 2010.

CALATRAVA, J; ROSSER-OWEN, M; THOMAS, A.; LABRUSSE, R. *Owen Jones y la Alhambra*. [Granada]: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2011.

CALATRAVA, J. TITO, J. *El Patio Alhambra en el Crystal Palace*. Con estudios introductorios de Juan Calatrava y José Tito. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2010.

CALATRAVA, J. ZUCCONI, G. *Orientalismo: arte y arquitectura entre Granada y Venecia*. Madrid: Abada, 2012.

CALERA, A. *Washington Irving, entre Manhattan y La Alhambra*. Córdoba: Almuzara, 2010.

CALKINS, R. C. *Illuminated Books of the Middle Ages*. London: Thames & Hudson, 1983.

CALVO SERRALLER, F. (Ed.) *Ilustración y romanticismo*. Barcelona: [s.n], 1982.

CALVO SERRALLER, F. *Oriente y la voluntad de expresión Romántica*. La imagen romántica del legado andalusí. Barcelona: Lunwerg, 1995. p. 139.

CANTERA ORVZ DE URBINA, J. *Escritores franceses del siglo XIX, viajeros por España*. Color local y enriquecimiento léxico. *Revista de Filología Francesa*, 4. Editorial Complutense. Madrid, 1993.

CARBONELL, J. A. *Darrere les passes de Fortuny i Regnault*. El viatge dels Champney. *LOCVS AMOENVS* 9, 2007-2008. p. 351-362.

CARBONELL, O. "The exotic space of translation". En ÁLVAREZ, R.; VIDAL, M.C.A. (eds) *Translation, power, subversion*. Philadelphia: Multilingual Matters, LTD, 1996. p. 79-98.

CASEY, C. *The Buildings of Ireland: Dublin*. New Haven: Yale University Press, 2005.

CASTERAS, S.P, *The substance or the shadow, images of Victorian womanhood*, Yale Center for British Art, New Haven, 1982.

CATÁLOGOS temáticos de la Biblioteca de Andalucía. Libros de viajes. Sevilla: Consejería de cultura, 2001.

CAZABÁN LAGUNA, A. *Cazorla-Úbeda-Jaén. Diligencia, alegría de los caminos*. Don Lope de Sosa, 15-18. p.30.

CAMPOS ROMERO, M.A., "La influencia de Owen Jones a través de su tratado "The Grammar of Ornament"; sobre la estética victoriana de mitad del siglo XIX" en *Anales de Arquitectura*, 4, 1992, p. 67-84.

CERNUDA, L. "Divagación sobre la Andalucía romántica" En Luis Cernuda: *Poesía Completa*. Vol II. Madrid: Siruela, 1994.

CHAMPLIN, J. D. Jr. *Cyclopedia of Painters and Paintings*. New York: Empire State, 1927. Vol. IV.

CLARK, M. "Alexander Collie: The Ups and Downs of Trading with the Confederacy". En *Northern Mariner / Le Marin du Nord*; Abril 2009, Vol. 19 Issue 2, p. 125-159.

CLEAVER, J. *A history of graphic art*. Nueva York: Greenwood Press Publishers, 1969. p. 134.

COLBERT, B.; KURTS, R.F.; HOWARD, R.; WOMER, J.L. *Reading The Romantic Text*. Cardiff Corvey (13), 5-46. 2004.

COLE, E. *La gramática de la arquitectura*. Madrid: Akal, 2013.

COLMEIRO, J. F. "Oriente comienza en los Pirineos (La construcción orientalista de Carmen)", en *Revista de Occidente* 264 (mayo 2003), pp. 57-83.

COOPER, N. *The opulent eye: Late Victorian and Edwardian taste in interior design*. London: Architectural Press, 1976.

CORSE, S. *Craft objects, aesthetic contexts: Kant, Heidegger, and Adorno on craft*. Plymouth: University Press of America, 2009.

CORTÉS RAMÍREZ, E.E. *La luz de los otros: Edward Said y la revolución cultural del orientalismo*. Madrid: UAM Ediciones, 2012.

COULEUR, P. *The Orientalist: Painter-Travellers*. Paris: ACR Edition, 1994.

CRINSON, M. *Empire building orientalist and victorian architecture*. London: Routledge, 1996.

CROOK, J.M. *William Burgues and the High Victorian Dream*. London: Frances Linlcon, 2013.

DAKERS, C. The Holland Park Circle: artists and Victorian Society. En *The London journal: a review of Metropolitan society past and present*. Vol 27; Part 1, 2002.

DANBY, M. *Moorish Style*. London: Phaidon, 2005.

DARBY, M. *Owen Jones and the Eastern Ideal*. Reading: University of reading, 1974.

DARBY, M. *The Islamic perspective: an aspect of the British architecture and design in the 19th century*. London: World of Islam Festival Pub.Co., 1983.

DAVIDOFF, L.;HALL,C. *Fortunas familiares: hombres y mujeres de la clase media inglesa, 1780-1850*. Madrid: Cátedras, 1994.

DAVIS, J. *The Great Exhibition*. Stroud: Sutton, 1999.

DÍAZ LÓPEZ, J.A.; LÓPEZ BURGOS M.; SERRANO VALVERDE F. *Libros ingleses sobre España en dos bibliotecas granadinas*. Granada: Universidad de Granada, 1984.

DÍAZ LÓPEZ, J.A. *Modelos literarios y estéticos de los viajeros románticos ingleses. De la teoría a la praxis*. En *La imagen romántica del legado andalusí*. Lunweg: Barcelona, 1995.

DÍEZ ÁLVAREZ L.G *Edmund Burke y la moderna guerra ideológica*. [Madrid]: Forum Hispanoamericano Francisco de Vitoria, 2010.

DÍEZ JORGE, M.E. *Los alicatados del baño de Comares de la Alhambra ¿islámicos o cristianos?* *Archivo Español de Arte*, Tomo 80, Nº 317, 2007, p. 25-43.

DRIVER, F. GILBERT, D. (eds.) *Imperial Cities, Landscape, Display and Identity*. Manchester: Manchester UP, 1999.

EAGEN JOHNSON, K. *Irving ilustrado: El impacto del escritor americano en el arte comercial. Washington Irving y la Alhambra. 1859-2009*. Granada: Patronato de la Alhambra, 2010. p. 66-78.

EASTERLIN, N. *Wordsworth and the question of "romantic religion"*. London: Associated University Presses, 1996.

EASTHOPE, A. *Wordsworth now and then: Romanticism and contemporary culture*. Buckingham: Open University Press, 1993.

ECO, U. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2008.

EDWARDS, H. *Noble dreams, wicked pleasures: Orientalism in America, 1870-1930*. Princeton, N.J. Woodstock: Princeton University Press in association with the Sterling and Francine Clark Art Institute, 2000.

EDWARDS, R. "Billiard Tables" En MACQUOID, P; EDWARDS, R. The Dictionary of English Furniture. Suffolk: Antique Collector's Club, 1983.

EGEA FERNANDEZ-MONTESINOS, A. (coord.) Viajeras anglosajonas en España: Una antología. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces. 2009.

ELLIOTT, B. Victorian Gardens. Portland: Timber Press, 1986.

ELY, R.S. Crystal palaces: visions of splendour: an anthology. Derby: R.S. Ely, 2004.

ENGEN, R.K. Dictionary of Victorian Engravers, Print Publishers and Their Works. Cambridge: Chadwyck-Healey. 1979.

FARINELLI, A. Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas. Roma: [s.n], 1942 (ed.1979).

FERNÁNDEZ HERR, E. Les origines de l'Espagne romantique. Les récits de voyage 1755-1823. Paris: Didier, 1973.

FERNÁNDEZ DE AVILÉS, P. Repertorios Bibliográficos VI Repertorios de libros de viajes Foulché-Delbosc y la Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal. Pliegos de Bibliofilia nº 10, 2º trimestre. Madrid. 2000.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. Viajeros rusos por la España del siglo XIX. Madrid: El Museo Universal, 1985.

FERRY, K. Printing the Alhambra: Owen Jones and Chromolithography. En Architectural History, Vol. 46, 2003, p. 175-188.

FERRY, K. Colour and geometry: The tile designs of Owen Jones. En Journal of the Tiles and Architectural Ceramics Society, Vol. 11, 2005, p. 3-10

FERRY, K. Writers & Thinkers: Owen Jones. En Crafts Magazine, N. 198, Enero Febrero 2006, p. 20-21.

FERRY, K. Inspired by Egypt: Owen Jones and Architectural Theory. En Who Travels Sees More: Artists, Architects and Archaeologists Discover Egypt and the Near East, ed. Diane Fortenberry, Astene and Oxbow Books: Oxford, 2007. p. 101-117

FERRY, K. "Owen Jones and the Alhambra Court at The Crystal Palace" en RANDERSON, G.D; ROSSER-OWEN BRILL, M. (ed.) Revisiting Al-Andalus. Perspectives On the material culture of Islamic Iberia and beyond. Leiden-Boston: Brill, 2007.

FERRY , K. Owen Jones: the 'Colour King' and his painted palaces. En The Victorian, November 2008, p. 9-11

FERRY , K. A revolutionary in the art of colour. En Country Life, October 28 2009, p. 66-70.

- FERRY, K. *The Victorian home*. London: Shire, 2011.
- FLÓREZ MIGUEL, C. *Kant, de la ilustración al socialismo*. Salamanca: Flórez Miguel, 1976.
- FONTANELLA, L. *Charles Clifford: fotógrafo de la España de Isabel II*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 1996.
- FONTANELLA, L. *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*, Madrid: El Viso, 1999.
- FORGE, S. *Victorian splendor: Australian interior decoration, 1837-1901*. Melbourne and Oxford: Oxford University press, 1981.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R. *Bibliographie des voyages en Espagne et Portugal*. Madrid: julio Ollero, 1991.
- FRAISSE, G. *Musa de la razón: la democracia excluyente y la diferencia de los sexos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- FRANCASTEL, P. *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*. Madrid: Akal, 1980.
- FRANCAVIGLIA, R.V. *Go East, Young Man: Imagining the American West as the Orient*. Logan: Utah State University Press, 2011.
- FRANCES, P. "Translation: The Serva Padrona". En *Art in translation*. Vol.2. Issue.2. pp. 119-130.
- FRANKEL, N. *The Designer's Eye: Ancient Spanish Ballads, Poetry, and the Rise of Decorative Design*. En *Romanticism and Victorianism on the Net*. N° 54, Mayo 2009. Université de Montréal.
- FRANKLIN, J. *The gentleman's country house and its plans, 1835-1914*. London: Routledge, 1981.
- FREIXA LOBERA, C. *España en las geografías británicas del siglo XVIII*. Scripta Vetera, (Edición electrónica). Estudios Geográficos. sv-60. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1999.
- FREIXA LOBERA, C. *Imágenes y percepción de la naturaleza en el viajero ilustrado*. Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales (42). 1999.
- FURNISS, T. *Edmund Burke's aesthetic ideology: language, gender, and political economy in revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- GALAN, I. *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello: un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid: Boletín Oficial del Estado, 2002.

GALERA ANDREU, P.A. La imagen romántica de la Alhambra. Madrid: El Viso, 1993. p.142.

GALERA ANDREU, P. Washington Irving, pintor frustrado. Washington Irving y la Alhambra. 1859-2009. Granada: Patronato de la Alhambra, 2010. p.52-66.

GALCHINSKY, M. Otherness and identity in the Victorian Novel. En BAKER, W.; WOMACK, K. Victorian Literary Cultures: A critical companion. Westpor: Greenwood Publishing, 2002. p. 403-420.

GALLEGO MORELL, A. Versiones españolas de los Cuentos de la Alhambra de Washington Irving. En Boletín de la Universidad de Granada XVII, 1945.

GAMIZ GORDO, A. Las vistas de España del viajero David Roberts, pintor de paisajes y arquitecturas, hacia 1833. En Revista EGA, nº15. 2011. p. 54-65.

GAMIZ GORDO, A. “Los dibujos originales de los palacios de la Alhambra de J.F.Lewis (h.1832-33)” En Revista EGA, nº20, 2012. p. 76-87.

GAMONAL TORRES, M.A. Imagen romántica y fotografía: Monumento, ciudad y costumbrismo en los primeros años de la fotografía en España. La imagen romántica del legado andalusí. Barcelona: Lunwerg, 1995. p. 115.

GARCÍA ALCÁZAR, S. La huella romántica en la restauración monumental decimonónica en España. En Anales de historia del arte, Nº Extra 1, 2011 p. 197-210.

GARCÍA DE CORTÁZAR, F. Los mitos de la historia de España. Barcelona: Círculo de Lectores, 2004.

GARCÍA MELERO, J.E. Retazos de la Escuela de dibujo de Granada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1777-1816) La imagen romántica del legado andalusí. Barcelona: Lunwerg, 1995. p. 125.

GARCÍA-MONTÓN; GARCIA-BAQUERO, I.; GARCIA-ROMERAL PÉREZ, C. Viajeros americanos en Andalucía durante los siglos XIX y XX. Revista Complutense de Historia de América (26), 2000. p. 261-279.

GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, C. Bio-Bibliografía de viajeros por España y Portugal (Siglo XVIII). Madrid: Ollero y Ramos, 2000.

GARCÍA MERCADAL, J. Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta los comienzos del siglo XX. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999.

GARCÍA PÉREZ, J.L. Viajeros Ingleses en las Islas Canarias durante el siglo XIX. Sta. Cruz de Tenerife: Caja Canarias, 1988.

GARCÍA-ROMERAL, C. Bio-Bibliografía de viajeros españoles (siglo XVIII) Madrid: Ollero & Ramos, 2001.

GARCÍA-ROMERAL, C. Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal (siglo XIX), Madrid: Ollero & Ramos, 2001.

GARNICA SILVA, A. (ed.). Washington Irving en Andalucía. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004.

GARNICA SILVA, A. Los caminos de Washington Irving por Andalucía (1 marzo 1828-29 julio 1829). Washington Irving y la Alhambra. 1859-2009. Granada: Patronato de la Alhambra, 2010. p. 16-30.

GARRIGAN, K.O. Ruskin on architecture: his thought and influence. Madison: University of Wisconsin Press, 1973.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. Viajeros americanos en la Andalucía del XIX. Ronda: La Serranía. 2007.

GERE, C. Nineteenth-Century Decoration: The art of the Interior. London: Weindenfeld and Nicolson, 1989.

GERE, C.; HOSKINS, L. The House Beautiful, Oscar Wilde and the aesthetic interior. London: Lund Humphries Geffrye Museum, 2000.

GERE, C. Artistic circles. Design and decoration in the aesthetic movement. London: V&A publishing, 2010.

GIBBONS, L Edmund Burke and Ireland: aesthetics, politics and the colonial sublime. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

GIDAL, E. Poetic exhibitions: romantic aesthetics and the pleasures of the British Museum. London: Associated University Presses, 2002.

GILABERT GÓMEZ, M.J. La Granada del romanticismo: un paseo por Granada, leyendo los Cuentos de la Alhambra Churriana de la Vega: Mágina, 1999.

GILMOUR, R. The Victorian period: the intellectual and cultural context of English literature, 1830-1890. London; New York: Longman, 1993.

GIMÉNEZ CRUZ, A. La España Pintoresca de David Roberts. El viaje y los grabados del pintor 1832-33. Málaga: Universidad de Málaga. 2007.

GIROUARD, M. The Victorian country house. London: Claredon House, 1971.

GIROUARD, M. Life in the English country house: A social and Architectural History. London: Yale University Press, 1978.

GLENDINNING, N; MACARTNEY, H. (red) Spanish art in Britain and Ireland, 1750-1920: Studies in reception in memory of Enriqueta Harris Frankfurt. London: Tamesis, 2001.

GÓMEZ DE LA SERNA, G. Los viajeros de la Ilustración. Madrid: Alianza Editorial, 1974.

GÓMEZ DE LA SERNA, G. Los viajeros de la Ilustración. Madrid: Alianza Editorial, 1974.

GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. El exotismo en las vanguardias artístico-literarias. Barcelona: Anthropos, 1989.

GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. La extraña seducción. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1993.

GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A.; MALPICA CUELLO, A. Pensar la Alhambra [Granada]: Centro de Investigaciones Etnológicas "Ángel Ganivet", 2001.

GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. El orientalismo desde el sur. [Sevilla]: Consejería de Cultura, 2006.

GONZÁLEZ; ALCANTUD, J.A.; ABDELLOUAHED, M. La Alhambra, lugar de la memoria y el diálogo. Granada: Comares, [2008]

GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. El sueño de Washington Irving en la Alhambra o la perdurabilidad mítica. Washington Irving y la Alhambra. 1859-2009. Granada: Patronato de la Alhambra, 2010. p. 30-44.

GONZÁLEZ TROYANO; ALBERICH J.M. et al. La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y Homenaje a Gerald Brenan. Málaga: Diputación de Málaga. 1987.

GONZÁLEZ TROYANO, A. Los viajeros románticos y la literatura costumbrista. La imagen romántica del legado andalusí. Barcelona: Lunwerg, 1995. p.37.

GONZÁLEZ DE URIARTE MARRÓN, C. Viajeros franceses en Canarias en el siglo XVIII. Tenerife, Servicio de Publicaciones Universidad de la Laguna. Tesis Doctorales. 2005.

GOULD, E. THE FATE OF CARMEN. BALTIMORE: JOHN'S HOPKINS UNIVERSITY PRESS, 1996.

GRIFA ADRONHER, P. Between History and Romance: Travel writing in Spain in the early Nineteenth Century. Cranbury: Associated University Presses, 2000.

GUITERMAN, H.; LLEWELLYN, B. (ed) David Roberts. London: Barbarican Arts, 1986.

GUILLÉN MARCOS, E. Granada y la Imprenta Romántica. Cuadernos de arte de la Universidad de Granada, N° 17, 1985-86, p. 179-188.

GUILLÉN MARCOS, E. La estética de fin de siglo a través de À rebours de Huysmans. Arquitectura y modernismo: del historicismo a la modernidad. Ignacio Luis Henares Cuéllar, Salvador Gallego Aranda, (coord.) 2000, p. 107-113.

GUILLÉN MARCOS, E.; VILAFRANCA JIMÉNEZ, M.M. El Sacro Monte Granadino: un itinerario ritual en la España del XVII. Los caminos y el arte: VI Congreso Español de Historia del Arte, Santiago de Compostela, 16-20 de junio, 1986, Vol.3, 2007 (Caminos y viajes en el arte. Iconografía), p. 14.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. Arte y orientalismo en Iberoamérica. De la fantasía árabe a la edad del encantamiento. La invención del estilo hispano-marroquí. Presente y futuros del pasado. José Antonio González Alcantud (ed.) Rubí Barcelona: Rubí, Anthropos, 2010. p. 285-307.

GUYER, P. Values of beauty: historical essays in aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

HANCOCK, S. The romantic sublime and middle-class subjectivity in the Victorian novel. New York; London : Routledge, 2005.

HEIDE, C. The Alhambra in Britain. Between Foreignization and Domestication. Art in Translation. Vol.2, 2.p.201-222

HEIDE, C. The Many Lives of Pascual de Gayangos, Ph. D. Dissertation, University of Edinburgh, 2005.

HEIDE, C. The power of translation in the mid Nineteenth-Century Spain. Art in Translation. Vol.4, 1. p. 61-72.

HEIDE, C.; BOYD WHYTE, I. Art History and Translation. En J. Anderson (ed.) Cross-Cultural Art History in a Polycentered World, especial de publicación de la UNESCO Diogenes, nº231, Agosto 2001.

HEIDE, C.; MILLAN ÁLVAREZ, C. (eds) Pascual de Gayangos: A Nineteenth-Century Spanish Arabist. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.

HEIDE, C. The Spanish Picturesque. The discovery of Spain. Edimburgo: National Galleries of Scotland, 2009. p. 47.

HEIDE, C. A dream of the South: Islamic Spain. The discovery of Spain. Edimburgo: National Galleries of Scotland, 2009. p. 65.

HENARES CUÉLLAR, I.L. CALATRAVA, A. Romanticismo y teoría del arte en España. Madrid: Cátedra, 1982.

HENARES CUÉLLAR, I. ; CALATRAVA, J.A. El historicismo en la crítica de arte del romanticismo español. Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts, N° 19, 1979-1980, p. 309-322.

HENARES CUÉLLAR, I. La crítica de arte en las revistas románticas: Análisis de un modelo ideológico. Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell. Concepción Argente del Castillo Ocaña (coord.), 1989, p. 119-128.

HENARES CUÉLLAR, I. Viaje iniciático y utopía: Estética e historia en el Romanticismo. La imagen romántica del legado andalusí. Barcelona: Lunwerg, 1995. p. 17.

HENARES CUÉLLAR, I. La estética del deseo. Historia y utopía artística en el orientalismo. Espejismos del Medio Oriente: Delacroix a Moreau. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999. p.25.

HENARES CUÉLLAR, I. La visión romántica de la cultura imperial. El siglo de Carlos V y Felipe II: la construcción de los mitos en el siglo XIX: congreso internacional, Valladolid, 3-5 de noviembre de 1999. Carlos Reyero, José Martínez Millán (coord.), Vol. 1, 2000, p. 411-418.

HENARES CUÉLLAR, I. El mudéjar, síntesis de culturas. Síntesis de culturas: mudéjar: itinerario cultural del mudéjar en México. Inmaculada Cortés Martínez (coord.), 2002, p. 15-22.

HENARES CUÉLLAR, I. CAPARRÓS MASEGOSA, L. Del romanticismo al cambio de siglo. El realismo en la crítica de arte. La crítica de arte en España, (1830-1936). Ignacio Luis Henares Cuéllar, María Dolores Caparrós Masegosa (coord.), 2008, p. 169-199.

HENARES CUÉLLAR, I. Las categorías de la crítica romántica del arte en España. La crítica de arte en España, (1830-1936) . Ignacio Luis Henares Cuéllar, María Dolores Caparrós Masegosa (coord.), 2008, p. 21-28.

HENARES CUÉLLAR, I. El arte del siglo XIX como modelo historiográfico en la formación del historiador del arte. El siglo XX a reflexión y debate . María Teresa Sauret Guerrero (coord.), 2013, p. 37-54.

HERRERO MASARI, J.M. Libros de viajes de los siglos XVI y XVII en España y Portugal lecturas y lectores. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.

HIND, A. A history of engraving and etching. Nueva York, Dover, 1963.

HITCHCOCK, R. Algunos viajeros finiseculares a España: ensayo literario-bibliográfico', in Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo, Homenaje a Jean François Botrel, Edición de Jean-Michel Desvois, Bordeaux: PILAR, Octubre, 2005, pp. 165-177.

HOBHOUSE, H. The Crystal Palace and the Great Exhibition: Art, Science and Productive Industry: a history of the Royal Commission for the Exhibition of 1851. London: Athlone, 2002.

HOFFENBERG, P. An Empire on Display: English, Indian, and Australian Exhibitions from the Crystal Palace to the Great War. Berkeley: Uof California P, 2001.

HOOVER, J. N. Felix Darley. En The Private Library. Forth Series. Vol. 7:2. Summer 1994.p. 121-129.

HOUBE, S. The Dictionary of Nineteenth-Century British Book Illustrators and Caricaturists. Woodbridge, Suffolk: Antique Collectors' Club, 1978, rev. 1996.

HOWARTH, D. The Invention of Spain. Manchester: Manchester University Press, 2007.

- HOWARTH, D. *The Quest for Spain. The discovery of Spain.* Edimburgo: National Galleries of Scotland, 2009. p. 13.
- HVROL FLORES, C. *Owen Jones.* New York: Rizzoli International Publications, 2006.
- HYATT MAYOR, A. *Prints and people. A social history of printed pictures.* Nueva York: The Metropolitan Museum, 1972.
- ISAC, A. (Ed.) *El manifiesto de la Alhambra 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea.* Granada: Patronato de la Alhambra, 2006.
- IZQUIERDO MARTÍNEZ, F. *Apografía y plagio en el grabado de tema granadino.* Sevilla: Junta de Andalucía, 1982.
- IZQUIERDO MARTÍNEZ, F. *El punto de vista en la iconografía Romántica. La imagen romántica del legado andalusí.* Barcelona: Lunwerg, 1995. p. 63.
- JACOBS, N. *Crystal Palace speedway: a history of the Glaziers.* [Stroud]: Fonthill, 2012.
- JOHNSON, D.R. *Around Crystal Palace & Penge.* Stroud: Sutton, 2004.
- JOHNSTON, K.R ; RUOFF, G. *The Age of William Wordsworth: critical essays on the Romantic tradition.* London: Rutgers, 1987.
- JONES, K. *Al remover la arena: los artistas franceses y la visión de Egipto entre el siglo XVIII y principios del XIX. Espejismos del Medio Oriente: Delacroix a Moreau.* México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999. p. 71.
- KAEBLE, H. *Desigualdad y movilidad social en los siglos XIX y XX.* Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1994.
- KAY, A. C. *Villas, Values and the Crystal Palace Company, c. 1852-1911.* En *The London Journal* 33 (March 2008): 21-39.
- KELLY, L. *Holland House: a history of London's most celebrated salon.* London : I.B. Tauris, 2013.
- KEMAL, S. *Kant's aesthetic theory: an introduction.* Basingstoke: Macmillan, 1997.
- KIRWAN, J. *The aesthetic in Kant: a critique.* London: Continuum, 2004.
- KEMAL, S. *Kant and fine art: an essay on Kant and the philosophy of fine art and culture.* Oxford: Clarendon, 1986.
- KRAUEL HEREDIA, B. *Gibraltar visto por los viajeros británicos: de Francis Carter al reverendo Thomas Debary (1850).* Actas del VII Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos: Madrid, 19-22 de diciembre de 1983, 1986, p. 127- 136.

KRAUEL HEREDIA, B. Viajeros Británicos en Andalucía: De Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845) Málaga: Universidad de Málaga, 1986.

KRAUEL HEREDIA, B. De nuevo sobre el viaje de los Londonderry por tierras andaluzas: las impresiones de Frances Anne Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras, Vol. 11, N° 2, 1988, p. 379-394.

KRAUEL HEREDIA, B. El último refugio de las libertades españolas: testimonios ingleses sobre Andalucía en 1809. Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística, Tomo 73, N° 222, 1990, p. 95-108

KRAUEL HEREDIA, B. Peregrinación británica a la Alhambra. La imagen romántica del legado andalusí. Barcelona: Lunwerg, 1995. p.79.

KRAUEL HEREDIA, B. Crueldad inglesa y crueldad española: La corrida de toros como pretexto. AEDEAN: select papers in language, literature and culture: proceedings of the 17th International Conference, 2000, p. 171-176

KRAUEL HEREDIA, B. Los viajeros ingleses y la Inquisición. Los extranjeros en la España moderna: actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002. María Begoña Villar García (dir. congr.), Pilar Pezzi Cristóbal (dir. congr.), Vol. 2, 2003 (Los extranjeros en la España Moderna), p. 477-484.

KRAUEL HEREDIA, B. "Spanish ladies": la visión del viajero. El bisturí inglés: literatura de viajes e hispanismo en lengua inglesa. Carmelo Medina Casado, José Ruiz Mas, (coord.) 2004, p. 141-172

KROEBER, K. Romantic landscape vision: Constable and Wordsworth. [Madison]: University of Wisconsin Press [1975].

KRUKOWSKI, L. Aesthetic legacies. Philadelphia: Temple University Press, 1992.

KURTZ, G. Charles Clifford and the Alhambra. A review of the photographer's life and the photographs he took at the Alhambra (ca.1853-1862) p. 28-51. En Images in time: A century of Photography at the Alhambra 1840-1940. Madrid: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2003.

LACAMBRE, G. Pintoresquismo y naturalismo en la pintura orientalista francesa. Espejismos del Medio Oriente: Delacroix a Moreau. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999. p.57.

LAFON, J.M. Una inquietante extrañeza: la visión de la España del año 1808 en los testimonios napoleónicos, entre la alianza desigual y la guerra abierta. Anales de Filología Francesa, n°16, 2008.

LAMBERT, S. The image multiplied. Five centuries of printed reproductions of painting and drawings. Londres: Trefoil Publications, 1987.

LANDES, J.B. *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1993.

LEASK, N. *Curiosity and the Aesthetics of Travel Writing 1770-1840*. 2002. Oxford, Oxford University Press.

LEASK, N. *British Romantic writers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

LEMAIRE, G.G. *L'univers des orientalistes*. Paris: Editions Place des Victoires, 2000.

LLORENS, V. *Liberales y románticos*. Madrid: Castalia, 2006.

LOPES, D. *A delicadeza: estética, experiênciã e paisagens*. Brasilia: Editora Universidade de Brasilia: Finatec, 2007.

LÓPEZ BURGOS, M.A. *Aportaciones Metodológicas al Estudio de la Literatura de Viajes: Viajeros Ingleses en Granada en el Siglo XIX*. Universidad de Granada. Departamento de Filología Inglesa. Dirección Fernando Serrano Valverde. 1989.

LÓPEZ BURGOS, M.A. *La Vega de Granada. Relatos de viajeros ingleses durante el siglo XIX*. Granada: Ayuntamiento de Santa Fe, 1997.

LÓPEZ BURGOS, M.A. *Viajeros ingleses en Granada, 1860-1870*. Málaga: Caligrama, 2002.

LÓPEZ GARCÍA, B. *Orientalismo e ideología colonial en el arabismo español (1840-1917)*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2011.

LÓPEZ GUZMÁN, R. *Valores historiográficos, filosofía de la cultura y modelos de sociabilidad en el orientalismo español. Espejismos del Medio Oriente: Delacroix a Moreau*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999. p.15.

LÓPEZ GUZMÁN, R. *Alhambra y mudejarismo: Consideraciones sobre las intervenciones artísticas en los palacios nazaries durante el siglo XVI*. En *Pensa la Alhambra*. Granada: Antropos, 2001.p.89-97.

LÓPEZ MOLINA, L. *Hacia un perfil genérico de los libros de viaje*. En *Maestro y Sabio. Homenaje al profesor Juan Jiménez Fernández*. José Luis de Miguel Jover; Alejandro Jiménez Serrano (ed.) Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2006.

LÓPEZ ONTIVEROS, A. *La imagen geográfica de Córdoba y su provincia en la literatura viajera de los siglos XVIII y XIX*. Córdoba: Caja de Ahorros y Monte de Piedad Córdoba, 1991.

LÓPEZ ONTIVEROS, A. *Del prerromanticismo al romanticismo: el paisaje de Andalucía en los viajeros de los siglos XVIII y XIX*. *Estudios sobre historia del paisaje español* / coord. por Nicolás Ortega Cantero, 2002, p.115-154

LÓPEZ ONTIVEROS, A. La entrada en el "Paraíso" andaluz por Despeñaperros. *Sociedad Geográfica Española*, N° 26, 2007, p. 100-113.

LÓPEZ ONTIVEROS, A. La conformación del mito de Doñana según la literatura viajera. *Ería: Revista cuatrimestral de geografía*, N° 73-74, 2007, p.337-349.

LÓPEZ ONTIVEROS, A. El viaje a Marruecos de Don Fernando Amor y Mayor en 1859. *Revista de estudios regionales*, N°. 83, 2008, p. 317-374.

LÓPEZ ONTIVEROS, A. La imagen de Andalucía según los viajeros ilustrados y románticos. *Cuadernos del Museo. Edad Contemporánea*. Granada: CajaGranada, 2008.

LÓPEZ ONTIVEROS, A. La evolución urbanística de Córdoba en los siglos XVIII y XIX según la literatura viajera. *La ciudad de Córdoba: origen, consolidación e imagen / coord. por José Manuel Escobar Camacho, Antonio López Ontiveros, Juan Francisco Rodríguez Neila*, 2009, p. 133-201.

LOWE, L. *Critical terrains: French and British Orientalism*. Ithaca: Corwell University Press, 1991.

MACARTNEY, H. The British "discovery" of Spanish Golden Age Art. The discovery of Spain. Edimburgo: National Galleries of Scotland, 2009. p. 81.

MACFARLAND, T. *Romanticism and the forms of ruin: Wordsworth, Coleridge, and modalities of fragmentation*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

MACFIE, A.L. *Orientalism*. New York: New York University Press, 2000.

MACKENZIE, J.M. *Orientalism; history, theory and the arts*. Manchester: Manchester University Press, 1995.

MAJADA NEILA, J. *500 libros de viaje sobre Málaga*. Málaga: Caligrama, 2001.

MALTBY, W. S. *Leyenda Negra en Inglaterra. Desarrollo del sentimiento antihispánico (1558-1660)* México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

MANNING, P.J. *Reading romantics: texts and contexts*. Peter J. Manning. Oxford : Oxford University Press, 1990.

MARÍ, A. Los viajeros románticos franceses y el mito de España. La imagen romántica del legado andalusí. Barcelona: Lunwerg, 1995. p. 145.

MARIÁS, F. Haz y envés de un legado: la imagen de lo islámico en la cultura del Renacimiento y el Barroco. La imagen romántica del legado andalusí. Barcelona: Lunwerg, 1995. p. 105.

MARTÍNEZ ALONSO, J. *Libros de viajes alemanes e ingleses a España en el siglo XX*. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Filología Alemana. Dirección Jaime Cerrolaza Asenjo. Madrid, 2003.

MARTÍNEZ NESPRAL, F. Un juego de espejos. Rasgos mudéjares de la arquitectura y el habitar en la España de los siglos XVI-XVII. Buenos Aires: Nobuko, 2006.

MARSHALL, P.J. "No fatal impact: The elusive history of imperial Britain". En Times Literary Supplement 12 Marzo 1993.

MASON, E. The Cambridge introduction to William Wordsworth. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

MAY, T. Great exhibitions Oxford : Shire, 2010.

McCLOSKEY, M.A. Kant's aesthetic. Basingstoke: Macmillan, 1987.

MEDINA CASADO, C., RUIZ MAS, L. (eds.) El bisturí inglés. Literatura de viajes e hispanismo en la lengua inglesa. 2004. Jaén, Universidad de Jaén. Colección Alonso de Bonilla.

MELOT, M. El grabado. Barcelona: Carroggio, 1981.

MELMAN, B. Women's Orient. London: MacMillan, 1992.

MÉNDEZ RODRIGUEZ, L. La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2008.

MÉNDEZ RODRIGUEZ, L. "Andalucía en las artes plásticas europeas (1830-1900)" En Revista TROCADERO (21-22) 2009-2010 pp. 21-36.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces. 2007.

MERINO DE COS, R. José de Herosilla y Sandoval y su propuesta de restauración de La Alhambra. En Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Santiago de Compostela, 26-29 octubre de 2011. Santiago Huerta Fernández (coord.), Vol. 2, 2011, p. 897-906.

MESTRE, A. La imagen de España en el siglo XVIII. Apologistas, críticos y detractores. En "Apología y crítica de España en el siglo XVIII". Madrid: Marcial y Pons, 2003. p. 47- 70.

MIELE, C. (ed.) From William Morris: building conservation and the arts and crafts cult of authenticity, 1877-1839. [s.l]: Yale University Press, 2005.

MILLER, A.P. Edmund Burke and his world. Old Greenwich: The Devin-Adair Company, 1979.

MITCHELL, L.G. Holland House. London: Duckworth, 1980.

MIODUSZEWSKA ANDRZEJEWSKA, M.E. El conservadurismo en la época formativa de las letras norteamericanas. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1992.

- McKEAN, J. Crystal palace : Joseph Paxton and Charles Fox. London: Phaidon, 1994.
- McLEAN, R. Victorian Book Design and Colour Printing. 2nd edition. [London]: Faber & Faber, [1972].
- MONTERO FERNÁNDEZ, F. Viajeras en Vélez Málaga. Revista Jábega, nº86. p. 21-28.
- MORAN, M. Victorian literature and culture. London: Continuum, 2006.
- MORENO CHACÓN, M. Visión historiográfica de los viajes por España en la Edad Moderna Manuscripts. Revista d Historia Moderna, 7, 1988. pp. 189-211.
- MORENO GARRIDO, A. El grabado sobre Andalucía en la estética romántica: (1830-1850) La imagen romántica del legado andalusí. Barcelona: Lunwerg, 1995. p. 71.
- MORGAN, H.J (ed.) Canadian Men & Women of the time 1898. Toronto: Henry James Morgan, 1898.
- MORNA, D. Victorian book illustration. London: British Library, 1988.
- MOSER, J. Singular Impressions: The Monotype in America. Washington, D.C: Smithsonian Institution Press for the National Museum of American Art, 1997.
- MOSER, S. Designing antiquity: Owen Jones ancient Egypt and the Crystal Palace. New Haven: Yale University Press. 2012.
- MUÑOZ COSME, A. La vida y obra de Leopoldo Torres Balbás. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Junta Andalucía), 2005.
- MUTHESIUS, S. The poetic home. Designing the 19th century domestic interior. London: Thames and Hudson, 2009.
- MUSGRAVE, M.. The Musical Life of the Crystal Palace. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- MYSKJA, B.K. The sublime in Kant and Beckett: aesthetic judgement, ethics and literature. Berlin; New York: W. de Gruyter, 2002.
- NATARAJAN, U. The Romantic poets: a guide to criticism. Oxford: Blackwell, 2007.
- NEWALL, C. Viajes de descubrimiento. Orientalismo en el arte británico. Espejismos del Medio Oriente: Delacroix a Moreau. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999. p. 33.
- NIDA, E. Morphology: The descriptive analysis of words. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1965.

NORD, D.P. *Communities of Journalism: A History of American Newspapers and Their Readers (History of Communication)* Chicago: Illinois University Press, 2006.

NORMAN, E. *The English Catholic Church in the Nineteenth Century*. Oxford: Clarendon, 1984.

NOYES, R. *Wordsworth and the art of landscape*. Bloomington: Indiana University Press, 1968.

OLIVIER, B. *Philosophy and the arts: collected essays*. Oxford: Peter Lang, 2009.

ORTAS DURAND, E. *Ensayo de una bibliografía de viajeros por Aragón (1753-1807)*. *Alazet*, 18 (2006).

ORTEGA CANTERO, N. *El Paisaje de España en los Viajeros Románticos*. *Revista Geográfica Eria* (22), 1990. p.121-137.

PACHECO PINTO, M. *Translating the oriental otherness t the turn o the 19th century*. En VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Colóquio de Outono Conmemorativo das Vanguardas. Universidade de Minho 2009-2010. p. 1-20.

PANADERO PEROPADRE, N. *La restauración de la Alhambra y la Corona (1830-1846)* En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, N° 106, 2010 , p. 199-226.

PARADELA, N. *El viaje y la historia: el mito de al-Ándalus en los modernos viajeros árabes a España*. *Revista de Filología Románica*. 2006, anejo IV, p. 245-265.

PELTRE; C. *Orientalism in art*. London: Abbeville, [2005?]

PEMBLE, J. *The Mediterranean Passion*. Oxford: Clarendon Press, 1987.

PENNELL, J. *The Adventures of An Illustrator Mostly in Following His Authors in America and Europe*. Boston: Little, Brown, & Co., 1925.

PÉREZ BERENGUEL, J.F. *Las fuentes principales de los Viajes por España (1779) de Henry Swinburne*. *HISPANIA. Revista Española de Historia*, 2009, vol. LXIX, núm. 231, enero-abril, págs. 67-86.

PETROVIC, J. *"For myself, for my children, for money" A bibliography or earley american women's writings at the british library*. [s.l]: Eccles Centre for American Studies. 2008.

PEVSNER, N. *Matthew Digby Wyatt: the first Cambridge Slade Professor of Fine Art, an inaugural lecture*. Cambridge: The University Press, 1950.

PHILLIPPE, J. *The Orientalists: European painters of Eastern scenes*. Oxford: Phaidon, 1977.

PIGGOTT, J. Palace of the people: the Crystal Palace at Sydenham 1854-1936. London: C. Hurst, 2004.

PINTORES románticos ingleses en la España del XIX. Catálogo exposición Junio-Julio 1999. Zamora: Caja Duero, 1999.

PLAZA ORELLANA, R. La Sevilla del matrimonio Cushing. Enero 1830. Laboratorio de Arte. 2006, p. 329-347.

PORRAS CASTRO, S. Hombre, sociedad y cultura popular viajeros italianos a España en el siglo XIX. Garoza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular nº 4, 2004.

PORTER, D. Orientalism and its problems. En BARKER, F. The Policyics of Theory. Colchester. London, 1983.p.179-93.

PRATT, M.L. Imperial eyes: travel writing and transculturation. London: Routledge, 2007.

PUCHE LENTISCO, J.D; MARTINEZ SAN PEDRO, M.D.; SEGURA DEL PINO, D.; UBEDA VILCHEZ, R. Almería vista por los viajeros. De Münzer a Pemán (1494-1950). Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2007.

PURBRICK, L (ed.) The Great Exhibition of 1851: new interdisciplinary essays. Manchester: Manchester University Press, 2001

PYM, A.; STYLE, J. Spain and Portugal, 1790-1900. HAYNES, K. FRANCE, P. (ed.) Oxford History of Literary Translation in English. Oxford: Oxford University Press, 2006. p. 261-273.

QURESHI, S. Peoples on Parade: Exhibitions, Empire, and Anthropology in Nineteenth-Century Britain. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

RÁEZ PADILLA, J. Landscape and lodging in the province of Jaén as seen by foreign travelers. En Maestro y Sabio. Homenaje al profesor Juan Jiménez Fernández. José Luis de Miguel Jover; Alejandro Jiménez Serrano (ed.) Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2006.

RAQUEJO, T. "The Arab Cathedrals: Moorish Architecture as seen by British travelers" En Burlington Magazine, Agosto. 1986.

RAQUEJO, T. El Palacio Encantado. La Alhambra en el arte británico. Madrid: Taurus, 1989.

RAQUEJO, T. La Alhambra en el Museo Victoria and Albert. Un catálogo de las piezas de la Alhambra y de algunas obras neonazaríes. Cuadernos de Arte e Iconografía Tomo I(1). 1988. p. 201-244.

RAQUEJO, T. El Alhambresco: constitución de un modelo estético y su expresión en la tradición ornamental moderna. La imagen romántica del legado andalusí. Barcelona: Lunwerg, 1995. p.29.

RAVIOLA, E. Fotolitografía. Panorama de los impresos, fotografía y

- fotomecánica. Barcelona: Don Bosco, 1969.
- REED, N.J. Crystal Palace and the Norwoods. Stroud: Chalford, 1995.
- REID, F. Illustrators of the Eighteen-Sixties. New York: Dover, 1975.
- ROBERTSON, I. Los curiosos impertinentes. Barcelona: Serbal, 1988.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A. El factor maravilloso en los “Cuentos de la Alhambra”. Washington Irving y la Alhambra. 1859-2009. Granada: Patronato de la Alhambra, 2010. p. 78-89.
- RODRÍGUEZ CASADO, V. La política y los políticos en el reinado de Carlos III. Madrid: Rialp, 1962.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M.; GÓMEZ ROMÁN, A.M. En torno a las habitaciones de Carlos V en la Alhambra. Cuadernos de La Alhambra, N° 27, 1991, p. 191-224.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M.; BERMÚDEZ LÓPEZ, J.; GÓMEZ ROMÁN, A.M. La Fuente de los Leones en la Alhambra como símbolo de poder. Cuadernos de La Alhambra, N° 28, 1992, págs. 167-198.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M.; BERMÚDEZ LÓPEZ, J.; GÓMEZ ROMÁN, A.M. Valores simbólicos e iconográficos de la fuente de los Leones de la Alhambra. Cuadernos de arte e iconografía, ISSN 0214-2821, Tomo 6, N°. 11, 1993, p. 60-67.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M.; GÓMEZ ROMÁN, A.M. Percepción y memoria de la literatura de viajes, el camino de Granada a Murcia (siglos XVIII y XIX). Las edades de la mirada. Mario Pedro Díaz Barrado (coord.), 1996, p. 173-190.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. La Alhambra efímera: el pabellón de España en la exposición universal de Bruselas (1910). Cuadernos de arte de la Universidad de Granada, N° 28, 1997, p. 125-139.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. La Alhambra arqueológica (1847-1907) el origen de un modelo anticuario. La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España, 1997, p. 341-350.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. La restauración monumental de la Alhambra: de Real Sitio a monumento nacional (1827-1907). Granada: Universidad, 1998.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. La Alhambra de hierro: tradición formal y renovación técnica en la cultura arquitectónica del medievalismo islámico. Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la construcción: A Coruña, 22-24 de octubre de 1998. Fernando Bores (coord.), 1998, p. 431-442.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. La Alhambra y la Academia de Bellas Artes de Granada (1828-1871). Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Granada, 8 (1999), p. 81-112
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. España y Oriente, visiones del paisaje en las

obras de Antoine de Latour. Visiones del paisaje: actas del Congreso Visiones del Paisaje (Priego de Córdoba, noviembre 1997) . María Ángeles Hermsilla Álvarez (coord.), 1999, p. 257-273.

RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. La valoración del arte hispanomusulmán a través del coleccionismo de «Antigüedades Árabes» durante el siglo XVIII. En AA.VV. El hispanismo anglonorteamericano: aportaciones, problemas y perspectivas Sobre historia, arte y literatura españolas (siglos XVI-XVIII). Córdoba: CajaSur, 2001, p. 1489-1510.

RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. La Alhambra restaurada. En AA.VV. Luz sobre papel: la imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent. Madrid: Tf, 2007, p. 83-98.

RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. Crítica del orientalismo y estrategia colonial en las revistas ilustradas españolas. La crítica de arte en España, (1830-1936). Ignacio Luis Henares Cuéllar, María Dolores Caparrós Masegosa (coord.), 2008, p. 201-238.

RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. Alhambrismo y arquitectura neomusulmana en Cartagena de Indias (Colombia). Andalucía-América: estudios artísticos y culturales. Rafael Jesús López Guzmán (coord.), 2010, p. 181-213.

RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M. La protección institucional de las «antigüedades árabes» en Granada. En AA.VV. El patrimonio arqueológico en España en el siglo XIX. El impacto de las desamortizaciones. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, p. 290-307.

RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. La "sala árabe" como escenario del placer social. Diseño de interiores y mobiliario: aportaciones a su historia y estrategias de valoración. María Teresa Sauret Guerrero, Nuria Rodríguez Ortega, Rafael Sánchez-Lafuente Gemar (coord.), 2014, págs. 277-292.

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. El Paisaje de España y Andalucía en los Viajeros Románticos. El Mito andaluz en la perspectiva geográfica actual. Granada: 2005.

ROGERS, K. Feminism and Eighteenth century England. Brighton: The Harvester Press, 1982.

ROMERO TOBAR, L.; ALMARCEGUI ELDUAYEN, P. (coord.). Los libros de viaje realidad vivida y género literario. Madrid: Universidad Internacional de Andalucía-Akal, 2005.

ROSENBLUM, N. A world history of photography. Nueva York: Abbeville Press, cop., 1984.

ROSSER-OWEN, M. Islamic arts from Spain. London: V&A Publishing, 2010.

ROTH, C. The Aesthetics of the Sublime. Artweek. Vol. 33. Part 1, 2002.

RUBIO DOMENE, R. F. La Sala de las Camas del Baño Real de Comares de la Alhambra. Datos tras su restauración. En Cuadernos de La Alhambra, N° 43, 2008 , p. 153-172.

RUBIO JIMÉNEZ, J.; ORTAS DURAND E. El viaje romántico por España bibliografía El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos 3, 1994. p. 163-211.

RUIZ CABRERO, G; MUÑOZ COSME, A.; SANCHEZ DEL BARRIO, A. et ál. Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. 2013.

RUIZ MÁAS, J. La Guardia Civil en los libros de viaje de lengua inglesa. Director: Blanca Krauel Heredia. Universidad de Málaga, 1998.

RUIZ PACHECO, M. Interrelaciones puntuales entre la fotografía y los sistemas generales de grabado y estampación. Aspectos técnicos y creativos. Dtor. José María Herrero Gómez. Departamento de Bellas Artes. Universidad de la Laguna. 1998.

RUY SÁNCHEZ, A. Por un orientalismo horizontal. Espejismos del Medio Oriente: Delacroix a Moreau. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999. p. 107.

SAGLIA, D. Poetic castles in Spain: British romanticism and figurations of Iberia. Amsterdam: Rodopi, 2000.

SAID, E.W. Orientalismo. [Barcelona]: Debolsillo, 2003.

SANDERS, L.C. The Holland House Circle. London : Methuen & co, 1990.

SANTOS ROVIRA. J.M.; ENCINAS ARQUERO, P. Breve aproximación al concepto de literatura de viajes como género literario. Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos, n.º. 17, 2009.

SCHAPER, E. Studies in Kant's aesthetics. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1979.

SCHULTE, R.; BIGUENET, J. (ed.) Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida. Chicago: The University Chicago Press, 1992.

SCHUMACHER, L.B. "El viaje con finalidad educativa: ejemplos de la literatura europea de la Ilustración", Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII, 3-4 (1993-1994), pp. 103-115

SCOTT, M.C. Crystal Palace, Penge and Anerley, 1995.

SELBORNE, J. British wood-engraved book illustration, 1904-1940: a break with tradition. Oxford: Clarendon, 1998.

SERRANO, M.M. Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1993.

SERRANO LÓPEZ TELLO, M. Mujeres Viajeras del Siglo XIX: Estudio de la Literatura de Viajes. Universidad de Barcelona, Departamento de filología Anglo-Germánica. Director MacDermitt, Goodridge, Doireann, 1990.

SMITH, H. *Decorative painting in the domestic interior in England and Wales* co. 1850-1890. New York, London: Garland, 1985.

SOLER PASCUAL, E. *El Tabuco romántico: viajeros franceses y bandoleros españoles en la Andalucía del siglo XIX. La cultura del otro [Recurso electrónico]: español en Francia, francés en España = la culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne.* Manuel Bruña Cuevas, María de Gracia Caballos Bejano, Inmaculada Illanes Ortega, Carmen Ramírez Gómez, Anna Raventós Barangé (coord.), 2006. p. 687-699.

SONTAG, S. "Being translated". En *RES* 32. Autumn 1997. p. 13-19.

SOWELL, D.H. *Romantic Landscapes for Dance: Ballet Narratives and Edmund Burke's Theory of the Sublime.* En *Dance Chronicle: studies in dance and the related arts.* Vol. 34, N°2. 2011. p.183-216.

STASZAK, J.F. *Other/Otherness, International Encyclopedia of Human Geography*, 2008. Elsevier.

STEINER, G. "The Hermeneutic Motion" En *The translation studies reader.* Lawrence Venuti (ed.) New York, London: Routledge, 2004. Chapter 16. p. 193-198.

STEVENS, M. S. *Spanish Orientalism: Washington Irving and the Romance of the Moors.* Tesis doctoral. Director Denise Davidson, Georgia State University, 2007.

STIRTON, P. *The cult of Velázquez. The discovery of Spain.* Edimburgo: National Galleries of Scotland, 2009. p. 107.

SWEETMAN, J. *The oriental obsession. Islamic inspiration in British and American art and architecture 1500-1920.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

TAMARIT VALLES, I . *Representaciones de la mujer española en el imaginario francés del siglo XVIII.* Valencia: Universidad de Valencia. 2003.

TÉLLEZ ALARCIA, D., "Richard Wall: light and shade of an Irish minister in Spain (1694–1777)" en *Irish Studies Review*, 11.2, August 2003, p. 123–136.

THEAKSTONE, J. *An Alphabetical Bibliography of Books by Victorian and Edwardian Women Travellers: Published Between 1837 and 1910.* 2002.

THOMPSON, J. *The East: Imagined, experienced, remembered: Orientalist Nineteenth century painting.* Dublín: N.G.I. Walker Art Gallery, 1988.

THORTON, L. *The orientalist. Painter-Travellers.* Paris: ACR, 1994.

TITO ROJO, J. *Permanencia y cambio en los jardines de la Granada morisca (1492-1571) los cármenes y el paisaje urbano.* En *Jardín y naturaleza en el siglo XVI: Felipe II, el rey íntimo: Aranjuez*, 1998, 1998, p. 421-446.

TITO ROJO, J. CASARES POCEL, M. La bailarina del Generalife y las topiarias arquitectónicas de ciprés en los jardines granadinos del siglo XIX. En Cuadernos de La Alhambra, Nº 35, 1999 , p. 57-92.

TITO ROJO, J.; CASARES PORCEL, M.; CRUCES BLANCO, E. El Jardín del Patio de la Acequia del Generalife. Su evolución en la documentación escrita y gráfica. En Cuadernos de La Alhambra, ISSN 0590-1987, Nº 39, 2003 , p. 63-86.

TITO ROJO, J. Jardín y naturaleza en al-Andalus. En Paisaje y naturaleza en al-Andalus. Fátima Rodán Castro (coord.), 2004, p. 291-312.

TITO ROJO, J.; CASARES PORCEL, M. Las tipologías de los jardines de la Alhambra en el siglo XIX, a la luz de la fotografía. Cuadernos de La Alhambra, Nº 44, 2009 , p. 85-114.

TITO ROJO, J. Jardín y paisaje urbano en los barrios históricos de Granada y La Alhambra. En Paisaje y patrimonio. Javier Maderuelo (coord), 2010, p. 241-274.

TITO ROJO, J. ; CASARES PORCEL, M. El Generalife después de la expulsión de los moriscos. En Nobleza y monarquía: los linajes nobiliarios en el Reino de Granada, Siglos XV-XIX: el linaje Granada Venegas, Marqueses de Campotéjar: Actas del Simposio celebrado en Huéscar del 16 al 18 de septiembre de 2010. José Antonio García Luján (coord), 2010, p. 429-453.

TODD, W.B. A bibliography of Edmund Burke. Godalming: St Paul's Bibliographies, 1982.

TORRES SANTO DOMINGO, M. Viajes de papel: La biblioteca histórica de la Universidad Complutense de Madrid y su colección de libros de viajes. Sociedad Geográfica Española (n 29), pp. 64-74. 2008.

TRIAS, E. Lo bello y lo siniestro. Barcelona: Debolsillo, 2006.

TROMANDS, N. The lure of the East: British orientalist painting. London: Tate, 2008.

TROMANS, N. The Age of Goya. The discovery of Spain. Edimburgo: National Galleries of Scotland, 2009. p. 29.

TROYANO ROMERO, J. Viajeros por Bedmar. Literatura e imagen. Jaén: Ayuntamiento de Bedmar-Garcíez, 2007.

VALLADARES REGUERO, A. La provincia de Jaén en los libros de viajes: Reseña bibliográfica y antología de textos. Jaén: Universidad de Jaén. 2002.

VAN ZANTEN, D. The architectural polychromy of the 1830's. New York: Garland Publishing, 1970.

VÁZQUEZ BORAU, J.L. Naturaleza y misterio. Barcelona: Horeb, 1997.

VELÁSQUEZ MARTÍNEZ DEL CAMPO, R. *Visión prohibida: la mujer en Oriente. Espejismos del Medio Oriente: Delacroix a Moreau*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999. p. 85.

VENUTI, L. "Adaptation, translation and critique" En *Journal of visual culture*, 6, 2007. p. 25-34.

VENUTI, L. "Ekphrasis, translation, critique". En *Arts in translation*. Volume 2. Issue 2. p.131-152.

VICENTE GALÁN, E. *Madrazo y la Andalucía romántica*. Granada: Universidad de Granada, 1989.

VICENTE GALÁN, E. *Pintores del romanticismo andaluz*. Granada: Universidad de Granada, 1994.

VICENTE GALÁN, E. *El orientalismo en la pintura andaluza del Romanticismo. La imagen romántica del legado andalusí*. Barcelona: Lunwerg, 1995. p. 95.

VILCHEZ VILCHEZ, C. *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás (obras de restauración y conservación 1923-1936)* Granada: Comares, 1988,

VILCHEZ VILCHEZ, C. *Las actuaciones arqueológicas y arquitectónicas conservadas en la Alhambra en la etapa de Leopoldo Torres Balbás, (1923-1936)*. Granada: Universidad de Granada, 1988.

VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M.M. *Washington Irving y la Alhambra: Razones de un Homenaje. (1859-2009)* Washington Irving y la Alhambra. 1859-2009. Granada: Patronato de la Alhambra, 2010. p. 10-16.

VILLAFRANCA JIMENEZ, M.M.; FERNANDEZ-BACA CASARES, R. (coord.) *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2013.

VILLORIA PRIETO, J. *Washington Irving en España: cien años de traducciones [León]*: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1998.

VILLORIA PRIETO, J. *Traducción y manipulación: versiones españolas de las obras de Washington Irving en el siglo XIX*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2000.

VILLORIA PRIETO, J. *Jonathan Oldstyle, Diedrich knckerbocker, Geoffrey Crayon y Fray Antonio de Agapida. Redescubriendo a Washington Irving*. Washington Irving y la Alhambra. 1859-2009. Granada: Patronato de la Alhambra, 2010. p. 44-52.

VINS, W. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: G.G., 1975.

VIÑES MILLET, C. *Granada en los libros de viaje*. Granada: Miguel Sánchez, 1982.

- VIÑES MILLET, C. La Alhambra que fascinó a los románticos. Granada: Patronato de la Alhambra, 2007.
- WALFORD, E. Old London: Belgravia, Chelsea and Kensington. London: Village Press, 1989.
- WALKER, E.C. Marriage, writing, and romanticism: Wordsworth and Austen after war. Stanford: Stanford General, 2009.
- WALLHEAD, C.M. Washington and Spain: the romantic movement, the re/creation of Islamic Andalusia and the critical reception. Bethesda: Academica Press, 2010.
- WALTER, B. "The task of the translator". En Theories of translation. An anthropology of essays from Dryden to Derrida. Painer Schulte y John Biguenet (ed.) Chicago, London: University of Chicago Press, 1992. p. 71-82.
- WATROUS, J. A century of American printmaking, 1880-1980. London: The University of Wisconsin Press, 1984.
- WEATHERSPOOM BOWDEN, M. Washington Irving. Boston: Twayne, 1981.
- WEBB, W. Wordsworth footsteps and other such Romantics. Nottingham: Poetry Monthly Press, [2006?]
- WHITE, S.K. Edmund Burke: modernity, politics, and aesthetics. London: Sage Publications, 1994.
- WILSON, D.B. The romantic dream: Wordsworth and the poetics of the unconscious. London: University of Nebraska Press, 1993.
- WOODBERRY, G.E. A history of wood-engraving. Bristol: Thoemmes, 1998.
- WORDSWORTH, J; JAYE, M. William Wordsworth and the age of English Romanticism. London: Rutgers University Press, co-published with the Wordsworth Trust, 1987.
- YOUNG, A. Culture, class, and gender in the Victorian novel: gentlemen, gents, and working women. Basingstoke ; Macmillan Press, 1999.
- YOUNG, P. Globalization and the Great Exhibition: the Victorian new worlds order. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- ZELICH, C. Manual de técnicas fotográficas del siglo XIX. Sevilla: PhotoVision, 1995.

IX.- Índice de Figuras e Ilustraciones

9.1. Figuras:

Figura.- 1. Presencia de viajeros en Andalucía durante el siglo XIX.

Figura.- 2. Viajeros no-anglosajones: Presencia durante el s.XIX.

Figura.- 3. Viajeros anglosajones: Presencia durante el siglo XIX.

Figura.- 4. Porcentaje de visitas por provincia.

Figura.- 5. Viajeros no-anglosajones: Porcentaje de visitas por provincia.

Figura.- 6. Viajeros anglosajones: Porcentaje de visitas por provincia.

Figura.- 7. Comparativa del porcentaje de visitas por provincia en el siglo XIX entre los grupos no-anglosajón y anglosajón.

Figura.- 8. Porcentaje de viajeros en la provincia de Almería.

Figura.- 9. Porcentaje de viajeros en la provincia de Cádiz.

Figura.- 10. Porcentaje de viajeros en la provincia de Córdoba.

Figura.- 11. Porcentaje de viajeros en la provincia de Granada.

Figura.- 12. Porcentaje de viajeros en la provincia de Huelva.

Figura.- 13. Porcentaje de viajeros en la provincia de Jaén.

Figura.- 14. Porcentaje de viajeros en la provincia de Málaga.

Figura.- 15. Porcentaje de viajeros en la provincia de Sevilla.

Figura.- 16. Porcentaje de viajeros en la provincia de Gibraltar.

Figura.- 17. Nacionalidades de los viajeros no-anglosajones.

Figura.- 18. Porcentaje de visitas por nacionalidad durante el siglo XIX del grupo no-anglosajón.

Figura.- 19. Porcentaje de visitas por provincia y nacionalidad del grupo no-anglosajón.

- Figura.- 20.** Nacionalidad de los viajeros anglosajones.
- Figura.- 21.** Presencia de viajeros anglosajones a lo largo del siglo. XIX.
- Figura.- 22.** Porcentaje de visitas por nacionalidad y provincia del grupo.
- Figura.- 23.** Género de los viajeros.
- Figura.- 24.** Género: Porcentaje del grupo no-anglosajón.
- Figura.- 25.** Género: Porcentaje del grupo anglosajón.
- Figura.- 26.** Estados originarios de los viajeros norteamericanos.
- Figura.- 27.** Condados de origen de los viajeros en Reino Unido.
- Figura.- 28.** Porcentaje de los perfiles profesionales de los viajeros anglosajones.
- Figura.- 29.** Motivos para realizar el viaje de los viajeros anglosajones.
- Figura.- 30.** Porcentaje de temas más representados.
- Figura.- 31.** Porcentaje ciudades más representadas.
- Figura.- 32.** Porcentaje de representaciones por monumentos.
- Figura.- 33.** Partes más representadas del Palacio de la Alhambra y el Generalife.
- Figura.- 34.** Autoría de los grabados.
- Figura.- 35.** Porcentaje de las técnicas de ilustración empleadas.
- Figura.- 36.** Número de ilustraciones por autor.
- Figura.- 37.** Lugares de edición de los volúmenes ilustrados
- Figura.- 38.** Cronología de las ediciones ilustradas.
- Figura.- 39.** Comparativa entre las partes más representadas y las partes más descritas de la Alhambra y el Generalife.

9.2. Ilustraciones:

Ilustración.-1. *Gaucín*. David Roberts. J.C. Varrall (grab.) (1833).

Ilustración.-2. *Spanish beggars*. A.C. Andros. (1859).

Ilustración.-3. *Street-Seller of Ices*. Anónimo. (188?).

Ilustración.-4. *Contrabandistas*. Gustave Doré. Boetzel (grab.) (1862).

Ilustración.-5. *Vespers*. Egron Lundgren. J.C Cooper (grab.) (1849-1853?).

Ilustración.-6. *Richard Ford dressed as a Majo serio*. José Domínguez Bequer. (1832).

Ilustración.-7. *Richard Ford, el Capitán Boscasa y J.F. Lewis durante una cacería*. John Frederick Lewis. (Enero 1833).

Ilustración.-8. *Madison Square Tower*. New York. (ca. 1900).

Ilustración.-9. *The Giralda*. Anónimo (ca.1880?).

Ilustración.-10. *La Casa de Pilatos. Seville. Plate 54*. Matthew Digby-Wyatt. (1869).

Ilustración.-11. *Seville. House of Pilate. Plate 56*. Matthew Digby-Wyatt. (1869).

Ilustración.-12. *Hall of Dames in the Alhambra*. Anónimo. (ca. 1880).

Ilustración.-13. *Court of Oranges, Cordova*. Egron Lundgren. (ca. 1860).

Ilustración.-14. *The Great Mosque, Cordova*. León-Auguste Asselineau. (ca. 1870?).

Ilustración.-15. *Interior of the Alcazar*. Nathaniel Armstrong Wells. W.E Scarling (grab.) (1844).

Ilustración.-16. *Alcazar*. Nathaniel Armstrong Wells. W.E Scarling. (1844).

Ilustración.-17. *Gate of Justice. Entrance of the Alhambra*. David Roberts. J. Carter (grab.) (1834).

- Ilustración.-18.** *.- La Torre de Justicia.* Anónimo. (ed.1860).
- Ilustración.-19.** *Gate of Justice, Alhambra.* Anónimo. H.U.R. (grab.) (ed.1885).
- Ilustración.-20.** *Gate of Justice, Alhambra.* Anónimo. (ed.1873).
- Ilustración.-21.** *The gate of Justice, Alhambra.* Anónimo. (ed.1884).
- Ilustración.-22.** *Tocador de la Reina.* David Roberts. (1833).
- Ilustración.-23.** *El mirador de la Reina.* Anónimo. (1883).
- Ilustración.-24.** *Darro.* A.H. Bicknell. (1883).
- Ilustración.-25.** *The Toilet Tower.* Charles Reinhart. (1883).
- Ilustración.-26.** *El tocador de la Reina. (Alhambra).* Jean Laurent. (1871).
- Ilustración.-27.** *Vista de la Alhambra.* John Carr (1809).
- Ilustración.-28.** *The Alhambra. General View of Granada.* Samuel Mannings. (1868).
- Ilustración.-29.** *Vistas de la Alhambra.* Elisabeth Mary Grosvenor. G. Hawkins (lit.). (1840-1841).
- Ilustración.-30** *Vista de Comares y el Peinador de la Reina.* Elisabeth Mary Grosvenor (1840-1841).
- Ilustración.-31.** *The Alhambra.* Anónimo. (185?).
- Ilustración.-32.** *The Alhambra.* Anónimo. (186?).
- Ilustración.-33.** *Alhambra.* Charles Brewer. P.Taylor (grab) (188?).
- Ilustración.-34.** *The Alhambra.* Peerson (grab) (1860?).
- Ilustración.-35.** *Court of Lions-Palace of the Alhambra.* David Roberts (1832-1833).
- Ilustración.-36.** *The Court of Lions.* David Roberts. I. Higham (grab.) (1834).
- Ilustración.-37.** *Court of Lions.* Anónimo. (186?).
- Ilustración.-38.** *The Court of Lions-palace of the Alhambra.* Anónimo. (186?).

Ilustración.-39. *The Gate of Judgment.* James Cavannagh Murphy. George Cooke (grab.) (ca. 1812).

Ilustración.-40. *Cypress walk in the Generalife.* Anónimo. (186?).

Ilustración.-41. *The Generalife.* Gustave Doré. Degreeef (grab.) (1862-1874).

Ilustración.-42. *The Generalife Palace and valley of the Darro from a window in the Alhambra.* Charles Rochfort Scott T.J. Rawlins, R. Martin (lit.) (1822 ó 1830).

Ilustración.-43. *Window in Hall of Ambassadors.* Henry Charles Brewer. (188?).

Ilustración.-44. *Plate LXX. The Alhambra. From the Hall of Ambassadors. In stucco. Full size.* Matthew Digby Wyatt (1869).

Ilustración.-45. *Court of Myrtles.* Anónimo. (186?).

Ilustración.-46. *Patio de la Alberca.* Victor Fournel (ca.1880).

Ilustración.-47. *The Court of Alberca.* David Roberts. J. Stephenson (grab.) (1834).

Ilustración.-48. *A reception hall in the Alhambra.* Anónimo. (18??).

Ilustración.-49. *The Hall of the Abencerrajes.* David Roberts. W. Wallis (grab.) (1834).

Ilustración.-50. *Dos Hermanas, Alhambra.* Anónimo. (186?).

Ilustración.-51. *.- Plate LXXIII. The Alhambra. La sala de las Dos Hermanas.* Matthew Digby Wyatt (1869).

Ilustración.-52. *Boudoir of Lindaraxa.* Charles Reinhart. (1883).

Ilustración.-53. *Alhambra.* Henry Sandham (ca. 1880).

Ilustración.-54. *The red tower of the Alhambra.* Macbeth Raeburn (grab.) (ca.1880).

Ilustración.-55. *Rise up Xarifa.* Owen Jones y Henry Warren. (1841).

Ilustración.-56. *Alhambra Vase.* Anónimo (ca. 1880).

- Ilustración.-57.** *Ornamentación morisca*. Anónimo (186?).
- Ilustración.-58.** *Prefacio*. Anónimo (186?).
- Ilustración.-59.** *Portada*. Felix O.C Darley (1848-1850?).
- Ilustración.-60.** *La Alhambra y Sierra Nevada desde el Peinador de la Reina*. John Frederick Lewis. J.D. Harding (lit) (1834).
- Ilustración.-61.** *Part of the Alhambra from the Tocador de la Reina*. George Vivian. Louis Haghe (lit.) (1838).
- Ilustración.-62.** *Mármol y mosaico del púlpito de Santa María en Aracoeli, Roma*. Matthew Digby Wyatt (1845).
- Ilustración.-63.** *Casa de Miranda, Burgos*. Matthew Digby Wyatt (1869).
- Ilustración.-64.** *Fachada de la Mediaeval Court, Crystal Palace* (acuarela). Matthew Digby Wyatt (1854).
- Ilustración.-65.** *Fachada de la Byzantine Court, Crystal Palace* (acuarela). Matthew Digby Wyatt (1854).
- Ilustración.-66.** *Detalle de azulejo vidriado en la Sala de Embajadores*. Matthew Digby Wyatt. (1869).
- Ilustración.-67.** *Detalle del mosaico de la Sala de Embajadores*. Matthew Digby Wyatt. (1869).
- Ilustración.-68.** *Casa de los Abades, Sevilla*. Matthew Digby Wyatt. (1869).
- Ilustración.-69.** *Casa de las Conchas*. Matthew Digby Wyatt. (1869).
- Ilustración.-70.** *Court of Lions-Palace of the Alhambra. The Houses on the Darro-Granada*. David Roberts (1832-33).
- Ilustración.-71.** *Casa de los Abades* Matthew Digby Wyatt. (1869).
- Ilustración.-72.** *La Feria, Sevilla*. Matthew Digby Wyatt. (1869).
- Ilustración.-73.** *Sala de Embajadores*. Matthew Digby Wyatt. (1869).
- Ilustración.-74.** *Chandelier. Church of St Lawrence, Nuremberg* . A.W.Pugin. (1834).

- Ilustración.-75.** *Details of Choir Stalls, Cologne Cathedral.* A.W.Pugin. (1834).
- Ilustración.-76.** *Plazuela de la Aduana, Zaragoza.* Matthew Digby Wyatt. (1869).
- Ilustración.-77.** *Ayuntamiento de Barcelona.* Matthew Digby Wyatt. (1869).
- Ilustración.-78.** *Hospital de la Santa Cruz, Toledo.* Matthew Digby Wyatt. (1869).
- Ilustración.-79.** *Alcázar de Toledo.* Charles Clifford. (1857).
- Ilustración.-80.** *Alcázar de Toledo.* Charles Clifford. (1857).
- Ilustración.-81.** *Alcázar de Toledo.* Luis Léon Masson. (1856).
- Ilustración.-82.** *Catedral, Ávila.* Matthew Digby Wyatt. (1869)
- Ilustración.-83.** *Ventana del Arzobispado, Alcalá de Henares.* Matthew Digby Wyatt. (1869)
- Ilustración.-84.** *Interior del Crystal Palace.* (1851).
- Ilustración.-85.** *Owen Jones y Matthew Digby Wyatt durante la construcción del Crystal Palace.* Philip Delamotte. (1851).
- Ilustración.-86.** *Alhambra Court.* Owen Jones (c.1854). View of the Crystan Palace and Park. Matthew Digby Wyatt (1854).
- Ilustración.-87.** *Alhambra court.* P.H.Delamotte. (ca. 1854).
- Ilustración.-88.** *The glass stand of Messrs.F. & C. Osler.* Grabado 160. J.B Waring.
- Ilustración.-89.** *Design for the interior of Osler's Gallery, Oxford St, London.* Owen Jones (1859).
- Ilustración.-90.** *Diseño del techo de Drawing Room Kensington Palace Gardens.* Owen Jones (ca. 1840s).
- Ilustración.-91.** *Villa nº8 Kensington Palace Gardens.* Owen Jones. (1843).
- Ilustración.-92.** *Detalle de techo en Carlton House Terrace.* Owen Jones (1865-1870).

- Ilustración.-93.** *Vagón Khedive*. Matthew Digby Wyatt (1862).
- Ilustración.-94.** *Sculpture Hall, East India House Museum*. Matthew Digby Wyatt (1858).
- Ilustración.-95.** *Detalles de Paddington Station, Londres*. Isambard Kingdom Brunel y Matthew Digby Wyatt (1854).
- Ilustración.-96.** *Detalles de Paddington Station, Londres*. Isambard Kingdom Brunel y Matthew Digby Wyatt (1854).
- Ilustración.-97.** *Elevación, planos y detalles del 12 de Kensington Gardens, Londres*.
- Ilustración.-98.** *Moorish Billiard Room*. Matthew Digby Wyatt (1864).
- Ilustración.-99.** *Detalle: Lucernas en forma de estrella de ocho puntas*.
- Ilustración.-100.** *The Hall of the Baths*. James C. Murphy (1802-1809).
- Ilustración.-101.** *Baños Reales*. Palacio de Comares, Alhambra.
- Ilustración.-102.** *Los Baños*. Owen Jones (1834).
- Ilustración.-103.** *King's Seat*. Matthew Digby Wyatt (1846).
- Ilustración.-104.** *Ornament in Panels, Hall of the Abencerrages*. Owen Jones (ca.1856).
- Ilustración.-105.** *Detalles de la Mezquita de Kalaoon. n°19* Owen Jones (1856).
- Ilustración.-106.** *Detalles de la Mezquita de Kalaoon. n°25* Owen Jones (1856).
- Ilustración.-107.** *Detalle Columnas y arcos trilobulados*.
- Ilustración.-108.** *Detalle de la decoración de la arcada*.
- Ilustración.-109.** *Capiteles del Patio de los Leones*. Owen Jones. (ca.1834).
- Ilustración.-110.** *Interior de la Mezquita de Córdoba*. David Roberts (1838).
- Ilustración.-111.** *Capiteles*. Owen Jones. (ca.1834).

Ilustración.-112. *Elevation of the gate of the Sanctuary of the Koran.* James C. Murphy. (1802-1809).

Ilustración.-113. *From the arches of the Hall of Justice.* Owen Jones (ca.1856).

Ilustración.-114. *Detalle de la parte baja.*

Ilustración.-115. *Chimenea.* Maw Company y Matthew Digby Wyatt (diseño).(1863).

Ilustración.-116. *Detalle superior derecho del grabado.*

Ilustración.-117. *Frontal de chimenea realizada en azulejos diseñados por Owen Jones.* Alhambra Court. Owen Jones (1851).

Ilustración.-118. *Chimenea de la habitación turca.* Sledmere House (Nottinghamshire). David Ohannessian. (ca.1913).

Ilustración.-119. *Mosaic dado on pillars between windows.* Owen Jones. (ca.1834).

Ilustración.-120. *Diversas Salas.* Owen Jones. (ca.1834).

Ilustración.-121. *Moresque 5.* Owen Jones (ca.1856).

Ilustración.-122. *Design for Mosaic and Tessellated Pavements. Plate IX.* Owen Jones (1842).

Ilustración.-123. *Design for Mosaic and Tessellated Pavements. Plate III.* Owen Jones (1842).

Ilustración.-124. *Arab Hall.* Leighton House. George Aitchison. (1877-1878).

Ilustración.-125. *Arab Hall.* Cardiff Castle, Cardiff, Wales. William Burgess (1868).

Ilustración.-126. *Moorish Smoking Room.* Rhinefield House, Brockenhurst, England (ca.1887).

Ilustración.-127. *Dodge India Room,* Bagshot Park Lockwood Kipling. (1885-1887).

Ilustración.-128. *Detalle de la chimenea del 33 Palmeira Mansion.*

Ilustración.-129. *Newhouse Park* St Alban's, Hertfordshire. 1883 Silvester Capes. Imagen de Lemere (1897).

Ilustración.-130. *After dinner.* The Punch. (1886).

Ilustración.-131. *At the club.* The Punch (ca.1890).

Ilustración.-132. *The drawing room at Townshend House.* Anna Alma-Tadema. (1885).

Ilustración.-133. *Drawing-Room, Holland Park.* Anna Alma-Tadema. (1887).

Ilustración.-134. *Habitación árabe, fumadero.* Museo Cerralbo (1890?)

Ilustración.-135. *Diseño de la conocida como Turkish o Moroccan table.*

Ilustración.-136. *Smoking room, Rolleston Hall (Staffordshire)* S.J. Waring & Sons. (188?).

Ilustración.-137. *Retrato oriental.* Colección Arturo Cerdá y Rico. (19??).

Ilustración.-138. *Retrato oriental.* Colección Arturo Cerdá y Rico. (19??).

Ilustración.-139. *Retrato de Pierre Loti en su estudio.* Paul Francois Arnold Cardon. (19??).

Ilustración.-140. *Life in the Harem, Constantinople.* John Frederick Lewis,(1857).

Ilustración.-141. *Life in the Harem, Cairo.* John Frederick Lewis. (1858).

Ilustración.-142. *The Hhareem.* John Frederick Lewis. (1851).

Ilustración.-143. *Detalle de The slave market.* John Frederick Lewis. (1860).

Ilustración.-144. *The intercepted correspondence.* John Frederick Lewis. (1869).

Ilustración.-145. *A Private Meeting.* Jan-Baptist Huysmans. (ca. 1850?).

Ilustración.-146. *A lady receiving visitors (The Reception).* John Frederick Lewis. (1873).