

LA IMAGEN ROMÁNTICA EN LA LITERATURA DE VIAJES.

María de los Ángeles Santos García Felguera

En el año 2.000 Sevilla sigue interesando en Europa; interesa también en América -el nuevo paraíso-, y su imagen no ha cambiado mucho. Hace poco en el cine hemos tenido oportunidad de ver no sólo a Tom Cruise librándose de trances de los que ni el propio Hércules hubiera salido con vida (en *Misión imposible 2*), sino también la Giralda, y un supuesto interior español (un hotel historicista de Hollywood), unido a una procesión-falla de Valencia, con un Cristo crucificado entre esculturas doradas de señoras opulentas y desnudas, unas falleras valencianas. En este mismo otoño George Lucas rueda en la Plaza de España parte de *Episodio II* (segunda parte de *La amenaza fantasma*). Hace un par de años fue Bilbao y el museo Guggenheim por donde se jugaba la vida Pierce Brosnan, agente 007 al comienzo de *El mundo no es suficiente*. ¿Será que gracias a Antonio Banderas y Penélope Cruz, estamos otra vez de moda, como el siglo pasado gracias a Eugenia de Montijo o Fanny Elsler?.

Todavía, en el año 2000, si hay que referirse a España, el cine (el arte de hoy, sin duda) acude a

Sevilla y la Giralda, y, si el director es un poco más "ilustrado", a la modernidad de Frank Gehry y a Bilbao.

Los primeros culpables de todo esto fueron los franceses y los ingleses que empezaron a pasar por la ciudad andaluza cuando acababa el primer tercio del siglo XIX. Delacroix, Ford, Lewis, Borrow, Merimée, Gautier... sintieron la atracción de un lugar en el que el tiempo parecía haberse detenido: un urbanismo árabe (de callejas estrechas, irregulares, cortadas bruscamente), una arquitectura árabe también (un palacio encantado, como la Alhambra, lleno de leyendas de crueldad y sensualidad) y barroca, una sociedad ajena a la industria, que vivía de la artesanía, y un pueblo vestido con las ropas de siempre, apegado a unas costumbres ancestrales y a unas creencias religiosas con buenas dosis de superstición. Un mundo alejado del París o del Londres laicos de la burguesía, los tranvías, la industria, los periódicos y la vida dominada por el reloj. Una ciudad alegre, además, llena de luz, con las casas pintadas de colores -rosa, crema, verde agua, naranja, violeta pálido, como cuenta Pierre Louys en *La femme et le pantin-* y no del "blanco Santa Cruz", invento del Marqués de la

Vega-Inclán y sus teorías acerca del turismo para la Exposición Iberoamericana de 1929; una ciudad con un clima delicioso casi todo el año, que sorprende oliendo a azahar a la vuelta de una esquina, y donde a la gente le gusta divertirse, trabajar para vivir y no vivir para trabajar.

Ésta es la ciudad a la que propios y extraños comparan con el paraíso, el edén, la arcadía, el cielo..., y no sólo los cronistas locales -pletóricos de orgullo- (Rodrigo Caro, Muñoz San Román), también los pintores y los críticos de arte:

"Si sales ahora y vienes a Sevilla en primavera, será como llegar al paraíso", escribe la pintora americana Mary Cassatt -la señora de la Casa de Pilatos, como le llamaban en Sevilla porque tenía la suerte de vivir allí- a una amiga que se había

quedado en Italia.

Cronistas, pintores y críticos de arte extranjeros (Meier-Graefe), o poetas (Juan Ramón Jiménez o Luis Cernuda). Y no es raro el caso del crítico alemán porque uno de los atractivos de Sevilla era su pasado artístico, con Velázquez que había nacido allí y Murillo como plato fuerte.

"iiiCorre amigo mío, corre a Sevilla, y mira por primera vez en tu vida, qué gran artista es, Murillo, Murillo, Murillo!!!", escribe Disraeli -el político y primer ministro de la reina Victoria de Inglaterra-, en 1830, a Austen.

Y todo eso fue lo que atrajo a los primeros viajeros a Sevilla a comienzos de siglo XIX. Los soldados franceses, que vinieron con Napoleón a conquistar España, sacaron de los conventos y las



Ch. Clifford, *Plaza de San Francisco*, h. 1862, fotografía.

iglesias sevillanas un botín soberbio; también los marchantes (Lebrun, Quilliet, Wallis...) que vinieron al olor de la pólvora y, más tarde, los agentes del rey Luis Felipe de Francia (el barón Taylor, a partir de 1827, y los pintores Blanchard y Dauzats), aconsejados nada menos que por José Madrazo y con la única voz en contra de Mariano José de Larra. De Sevilla se fueron (para no volver) los *medios puntos* de la iglesia de Santa María la Blanca (hoy en París y Madrid), pintados por Murillo, y se fueron también sus cuadros de la iglesia del Hospital de la Caridad (la *Santa Isabel de Hungría*, por ejemplo, que se llevó el mariscal Soult, y afortunadamente volvió, o el *Regreso del hijo pródigo* (hoy en Washington, National Gallery).

Y así podríamos seguir..., pero sólo me interesa destacar que Sevilla era -es, todavía, a pesar del expolio- una ciudad como Roma (y *Nueva Roma* le llamaron en el siglo XVI), en la que vale la pena entrar en cada iglesia que sale al paso, porque siempre hay algo capaz de sorprendernos (y, si no son *Berninis* o *Caravaggios*, son *Roldanas* o retablos policromados anónimos).

Animados por esos pioneros, los viajeros (los escritores, los pintores) empezaron a visitar Sevilla, a retratarla con el lápiz, los pinceles, la pluma y, muy pronto, la máquina de fotos.

La imagen romántica (la imagen) de Sevilla se crea y se difunde casi simultáneamente en pintura y en fotografía. Los cuadros y los dibujos de la ciudad empiezan en los años treinta. Los ingleses Richard Ford (1832), su amigo John Frederic Lewis (1833), el escocés David Roberts (1833) y el gallego Jenaro Pérez Villamil (1833), los franceses Delacroix (1832), Pharamond Blanchard y Adrien Dauzats (1833-1837), el maestro sevillano José Bécquer (1805-1841, padre del poeta Gustavo Adolfo y el



J. F. Lewis, *Plaza de San Francisco*, h. 1833, aguada.

pintor Valeriano) pintan y dibujan en los años treinta. Este último tenía un agente en Cádiz que mandaba por barco sus cuadros, de tamaño pequeño, a Inglaterra. Y en Sevilla uno podía ganarse la vida pintando, porque "los ingleses seguían comprando los -que representaban escenas andaluzas, pero ¿quién compraba los versos" (como le dijeron a Gustavo Adolfo cuando decidió dejar Sevilla para ser escritor en Madrid).

Los ingleses publican álbumes de litografías con vistas de la ciudad y tipos: *Sketches of Spain and Spanish Character* (1836, Lewis), *Picturesque Sketches in Spain* (Roberts, 1837), *Spanish Scenery* (1838, G. Vivian), pero también los españoles: Vicente Mamerto Casajús en 1838 *Álbum sevillano. Colección de vistas, de trajes, y costumbres andaluzas*, o Carlos Santigosa en 1851, *Álbum sevillano*.

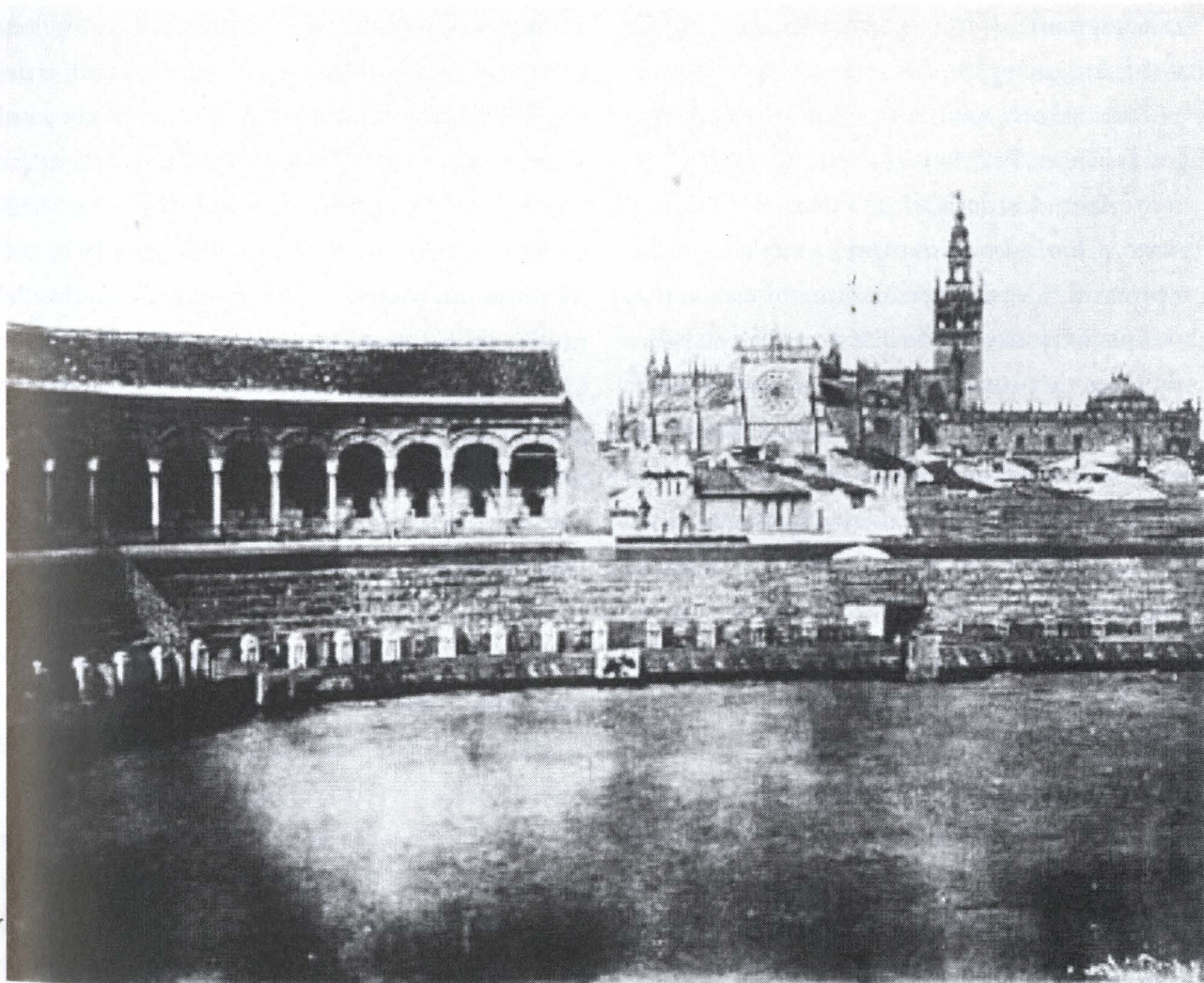
La fotografía, que se inventa a finales de la década (en 1839), está ya en Sevilla diez años después en las máquinas de Wheelhouse (1849), el conde de Vigier (1850-1), Beaucorps (1850), Leygonie (1851), Tenison (1851-3), Clifford (1854...), Frith y Napper (1855-62), Alejandro Massari (1856) o De Clercq (1859), sin contar otros muchos anónimos.

Y esto de que la imagen se cree y se difunda simultáneamente en pintura y en fotografía es una excepción, por lo que yo sé hasta

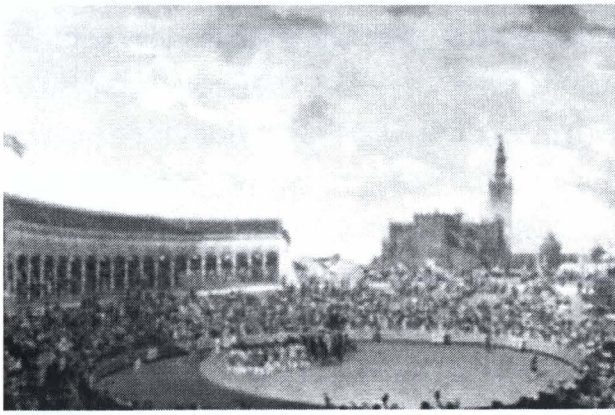
ahora. Lógicamente, ni en Roma ni en Venecia se produjo algo parecido. Venecia se venía pintando desde el siglo XV, desde Carpaccio no se dejó de pintar, aunque la densidad de imágenes creciera extraordinariamente en el XVIII con Guardi, Canaletto y los *veduttistas*, y otro tanto sucede con Roma a partir del XVI. Es verdad que tenemos también vistas antiguas de Sevilla, de viajeros europeos, vistas generales de la ciudad, o la Giralda (un lugar emblemático como fondo de algunas escenas religiosas, sobre todo de las patronas de la ciudad, Santa Justa y Rufina, las alfareras romanas), desde Sturmio hasta Goya, pero la imagen de la ciudad -los lugares, los tipos y las costumbres- se

codifican en el siglo XIX, y lo hacen en cuadros y en fotografías.

Esta diferencia entre Sevilla y con otras ciudades "míticas" se debe a varias razones, pero tiene un responsable principal: un extranjero, como la mayoría de los fotógrafos que he mencionado, instalado en la ciudad y partidario de todo lo moderno. Me refiero al Duque de Montpensier, Antonio María de Orleans (1824-1890), quinto hijo del rey Luis Felipe de Francia (el rey burgués), que aspiró al trono de España y a casarse con la reina Isabel II, pero tuvo que conformarse en 1846 con su hermana la infanta Luisa Fernanda. A falta de trono madrileño, y huyendo del París revolucionario, los



E. K. Tenison, *Plaza de toros*, h 1851, fotografía.



J. D. Bécquer, *La Maestranza*, h 1855 óleo / lienzo.

Montpensier se instalaron en Sevilla en 1848 y allí establecieron su corte -"la corte chica"-, en la que no faltó un pintor de cámara -Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879), tío de Gustavo Adolfo y Valeriano- y un par de escritores -oficial uno, el francés Antoine de Latour, antiguo preceptor y secretario del duque, y extraoficial otra, pero no menos activa y devota hasta la náusea, Fernán Caballero.

Antonio de Orleans era un hombre abierto a los nuevos tiempos, práctico y buen empresario. Llevaba personalmente las cuentas de las plantaciones y de lo que se gastaba en hilo o en vinagre, y promovía iniciativas nuevas en la ciudad; agricultor avisado, aprovechando el buen clima sevillano, plantó naranjos, lo que le valió el mote de "rey naranjero", en una ciudad de rancios prejuicios sociales, que cantaba durante la revolución de 1968:

*Yo soy el rey naranjero
de las huertas de Sevilla.
Quise atrapar un sillón
y me quedé con la silla"*

y, "agricultor moderno", introdujo el primer arado de vapor (comprado a los ingleses) en sus fincas de Sanlúcar. Montpensier se paseaba con botas de agua y paraguas, inauguraba la

costumbre del veraneo en la playa, traía fotógrafos a Sevilla y establecía con ellos asociaciones comerciales para vender las fotos de la ciudad.

Moderno y abierto a estas iniciativas nuevas, las combinaba con una visión clara de lo que era la ciudad (y de lo que podía ser); de ahí que -como un sevillano más- adoptase las tradiciones e incluso crease algunas: Montpensier, que estaba muy lejos de ser un beato (lo que sí era la Duquesa, tan mojigata como apasionada su hermana la reina), participa con toda la familia en las procesiones de Semana Santa y del Corpus, es *hermano mayor* de cofradías, dona mantos a las Vírgenes, y ellas (pintadas) presiden la escalera principal del palacio de San Telmo; restaura en 1859 la ermita de Valme en Dos Hermanas, donde se guardaba el pendón de San Fernando -conquistador de la ciudad- y en 1855 el convento de la Rábida, donde rezó Colón, o la iglesia de la Virgen de Regla en 1852 en Chipiona, el Salvador de Sevilla y el monumento pascual de la catedral, la casa donde murió Hernán Cortés en Castilleja de la Cuesta...; el Duque manda, además, hacer una galería de retratos de andaluces ilustres (en pintura y escultura) para colocarla en San Telmo, encarga copias de cuadros religiosos y se hace construir el palacio de verano en Sanlúcar de Barrameda en estilo neomudéjar (1854), adelantándose también en esto a la moda. En el año 1861, asumiendo su papel al frente de la "corte chica", los Montpensier se disfrazan de reyes moros en una fiesta de disfraces que organiza el conde de Fernán Núñez, mientras la reina Isabel II y Francisco de Asís van de reyes cristianos medievales, en una broma un tanto macabra dadas las aspiraciones del francés al trono.

Montpensier y la foto

Probablemente gracias a Montpensier, Sevilla es la ciudad española donde se hacen -y de la que se conservan- más *calotipos* (negativos de papel), un procedimiento de corta vida aquí, que se practicó desde finales de los cuarenta y durante toda la década de los cincuenta. Quizá él mismo era fotógrafo aficionado -algo que casa bien con su personalidad- porque, cuando se inaugura en 1860 la estatua de Murillo en la plaza del Museo de Sevilla, el escultor, Sabino Medina, sugiere al Duque el mejor punto de vista para la foto.

Lo que sí sabemos con certeza es que Montpensier tenía una colección fotográfica muy importante (uno de los primeros daguerrotipos de la ciudad vista desde la Giralda, h. 1850, que son escasísimos), con firmas como las de Vigier y Tennison, entre otros.

El vizconde de Vigier (Joseph Vigier +1862) está en la ciudad andaluza en 1850, y hace fotos ese año y el siguiente. Con ellas publica un *Álbum* y, aunque no está muy claro si Don Antonio de Orleans le llamó o simplemente se ocupó de él en la ciudad, la relación parece clara por dos razones: 1, el Duque tenía en su despacho de San Telmo un retrato del vizconde-fotógrafo, en un bajorrelieve de yeso; y 2, parece que la primera foto del *Álbum* es, precisamente, el palacio de San Telmo, con lo que halagaría a su mecenas; y más, si tenemos en cuenta que un tercio de estas fotografías tienen motivos vegetales. Pero no sólo había que halagar a Montpensier, también a los sevillanos y, sobre todo, había que suministrar "recuerdos" a los viajeros que iban a Sevilla o a los que "viajaban" desde el sillón del gabinete, contemplando las fotos sin moverse

de casa. De ahí la Giralda, la Plaza de San Francisco, el Alcázar, Pilatos..., pero también el hospital de la Sangre, los caños de Carmona, las puertas de la muralla, etc.

No todos viajaron a Sevilla por Montpensier. En 1845 William Stirling Maxwell estuvo en la ciudad con Ralph William Grey. Stirling -uno de los primeros hispanistas- se proponía ilustrar su libro *Annals of the Artists of Spain*. Dos años después apareció una edición de veinticinco ejemplares con ilustraciones al talbotipo (*talbotype illustrations*), pegadas sobre las hojas del libro -uno de los primeros procedimientos utilizados para ilustrar libros, y de los que también en Sevilla se encuentran algunos de los primeros ejemplares.

En 1849 pasó por Sevilla un médico inglés, Claudius Galen Wheelhouse, que iba en un barco (como Delacroix una década antes) y que hizo dos calotipos: el ayuntamiento y la plaza de San Francisco. Siguiendo una costumbre frecuente entonces, puso título a las fotos y contó algunas anécdotas. *The Guard House at Seville with Soldiers Seated Around* tituló la plaza y escribió: "Otra vez tuve que recoger rápidamente lo que pude, pues los soldados no tardaron en alarmarse al ver algo que les resultaba muy nuevo, y dirigirme a otro sitio desde donde conseguí captar una vista bastante buena de la plaza del mercado con la torre de la catedral, la Giralda, a lo lejos". Un texto que recuerda al que escribiría el fotógrafo inglés Robert Fenton unos años después en la guerra de Crimea, aunque por razones diferentes.

Francisco de Leygonie no iba de paso como los anteriores. Trabajaba en Sevilla desde mitad de la década, hacia 1845, y se anunciaba en la prensa (en 1851) en la calle Imperial como experto en todos los procedimientos, pero lo mejor que hizo fueron calotipos (y hasta muy tarde, 1859 o 1860). Alguna relación tenía con

Montpensier porque, además de fotografiar la ciudad en "una vista general... sobre papel, de más de dos varas y media de longitud", que, según la prensa, pensaba presentar al Duque, y anunciar una vista de San Telmo, hizo en 1859 un foto de la ermita de Valme, que se había reconstruido por iniciativa suya.

De paso estuvo E. K. Tenison entre 1852 y 1853. Pasó por Monserrat, Madrid y Toledo, pero dedicó la mayor atención a Sevilla, y recogió sus fotos en *Recuerdos de España*. Tenison estaba casado con una española, Luisa, que regaló el álbum (París, BN) a Sofía Valera (hermana de Juan Valera, el escritor) y duquesa de Malakoff. Las fotos de Tenison son también calotipos, hechos con negativos de papel encerado y positivados en papel a la sal, de tamaño mayor que los de Leygonie.

En 1854, el fotógrafo inglés Charles Clifford, mucho más conocido por sus actividades al servicio de la reina Isabel II, está en Sevilla, en la calle de las Esçobas, y en 1859, a la vuelta de África, se instala en Sierpes.

R. P. Napper estuvo en España a finales de los años cincuenta y publicó un álbum con vistas de Andalucía, la mitad de las cuales eran de Sevilla y una de San Telmo. Napper vendió a Montpensier su volumen *Views in Wales. The Vale*



R. P. Napper, *Gitanos*, h. 1863, fotografía.

of Neath, y hay una carta de 1864 en la que habla del interés del Duque por las vistas andaluzas. Como en los álbumes de litografías, que publicaban sus paisanos, había lugares y también tipos (la sexta parte).

La familia Montpensier posó, además, para todos los fotógrafos retratistas importantes que trabajaron en Sevilla además de los citados (Enrique Godínez, Sierra y Payba, el italiano Geloso).

Una sola ciudad

A la hora de representar Sevilla, pintores, dibujantes, grabadores y fotógrafos eligen en el siglo XIX los mismos lugares, las mismas vistas de la ciudad (la Giralda, la catedral, la torre del Oro, la plaza de toros de la Real Maestranza de caballería, la plaza de San Francisco, el palacio de San Telmo, la Casa de Pilatos o la alameda de Hércules), y las toman desde idénticos puntos de vista.

La Giralda desde la calle Placentines, desde la Borceguinería o desde el Patio de los Naranjos (Dauzats, 1838 y un fotógrafo anónimo entre 1851-3). La torre del Oro desde Triana o desde el Guadalquivir (Manuel Barrón, 1840; Clifford, 1862). La Maestranza desde dentro, con la vista de la catedral y la Giralda al fondo, como la dibujaron Lewis y Roberts y la fotografió Tenison; los sevillanos fueron tan listos que hasta 1880 no cerraron las gradas para "permitirse" ver ese fondo espléndido desde el interior, y tener una distracción si la corrida era mala. La plaza de San Francisco hacia el sur, para cerrar la perspectiva también con la Giralda (Lewis y Clifford). El palacio de San Telmo, como la torre del Oro, desde Triana o desde el río; y la Alameda de Hércules desde la entrada,

con las columnas en primer plano. La ciudad desde el paseo de las Delicias, como la ven Ford (1832) o Manuel Barrón y L. Masson (h. 1856-65). Los paseos: el de Las Delicias (de Arjona), construido por el "asistente" en 1825, entre San Telmo y Eritaña, o el de Cristina, construido también por Arjona (1828-30), al tirar la coracha entre la Torre del Oro y San Telmo, y llamado así en honor de la reina (Frith y Napper, 1857-62, con el mismo punto de vista que Ford y Esquivel, 1833). Las puertas de las murallas: la de La carne (Joaquín Domínguez Bécquer y Vigier, 1850-1). Y muchos otros lugares como la casa de Murillo o el puente de barcas, luego de hierro (llamado en realidad de Isabel II, aunque siempre se le llamó de hierro), moderno, a la francesa y construido entre 1845 y 1852.

También pintores y fotógrafos se ocupan de los mismos tipos. Bandoleros como *el Veneno*, que retrató Richard Ford cuando le iban a ajusticiar, o los que mandó fotografiar Zugasti, como "*Antonio Vázquez, de Sevilla. Preso por el sr. gobernador de Córdoba como secuestrador de los ingleses y luego muerto por la Guardia Civil*, de h. 1870, (colodión/albúmina), pero cuidadosamente peinado, o las cigarreras.

Las cigarreras constituyen un tema apasionante por sí solo. Las encontramos idealizadas, como en las litografías de Chamán (*Costumbres andaluzas*, 1850-2); convencionales, como la que fotografió Laurent (h. 1870, "type d'après nature"), seguramente no en Sevilla, sino en Guadalajara, Alcalá de Henares o Toledo, y formando parte de una serie; más o menos compuestas, como las que retrataron Beauchy (h. 1875-85, gelatina/albúmina) o Krafft (h. 1892, con un interés documental-, gelatina/albúmina) por el peinado, como el bandolero Antonio Vázquez, recreando un espacio mítico (el de la fábrica de tabacos).

Cigarreras hay muchas, en pinturas, grabados, fotos y textos. La mayoría ideales y seductoras, como la *Carmen* de Mérimée o la *Conchitade* Pierre Louys. La pintura y la literatura del siglo XIX nos tienen acostumbrados a una imagen de la Fábrica de Tabacos y de las mujeres que trabajan en ella, idílica, incluso muy cargada de fuerza erótica (que crece a medida que avanza el siglo). Los viajeros que pasaban por Sevilla no podían (ni querían) resistir la tentación de entrar en aquel gigantesco harén -el mayor del mundo-, donde se concentraban más de cuatro mil mujeres.

Jóvenes y hermosas a los ojos de muchos, hasta caldear por encima de la temperatura ambiente a los más atentos; en camisa, según algunos, o sin ella (P. Louys), había también ancianas y niñas, o madres que liaban tabaco sin perder de vista al recién nacido que tenían al lado en el cesto; o le amamantaban, con una leche en la que Hauser encontraba nicotina. Al médico higienista el polvo de tabaco no le provocaba oleadas de placer, como a otros visitantes, sino quejas por los catarros y las enfermedades de la piel que producía en las mujeres.

Si muchas eran jóvenes, hermosas y desenvueltas como las dos seductoras creadas por los franceses, también había otras, como Manuela Águila "*de edad de 45 años, es viuda: tiene tres hijos, dos mellizos menores de 13 años, y otro de 10; lleva 35 de asistencia a la Fábrica; mantiene, además de sus tres hijos, á su madre y á una hermana demente; es de buena conducta y muy aplicada al trabajo*". Gracias a estos méritos, Manuela ganó en 1861 el "premio- limosna para las operarias de la Fábrica" que concedían los Montpensier.

La imagen real de Manuela -en la fábrica desde los diez años- estaba sin duda muy lejos de las mujeres que pintaron Gonzalo Bilbao, García Ramos o el belga Meunier, y más cerca de la *Niña*

algodonera de Carolina que retrataría años después (1908) Lewis Hine con la cámara.

En dibujos, grabados, óleos y fotografías podemos ver también los medios de transporte que utilizaban las cigarrerías para ir al trabajo, como el embarcadero de Triana, mucho más próximo a la Fábrica que el puente de hierro (Gerardo Palau, y Anónimo, h. 1904, postal). Las actividades individuales de los artesanos (zapateros, alfareros, escribanos de portal, cesteros, panaderos y muleros), y las colectivas de la ciudad: la feria y las procesiones de Semana Santa. Estas últimas son motivo plástico habitual desde 1851, cuando el francés Dehodencq pintó *Una cofradía pasando por la calle Génova* (1851, como pendant del *Jaleo en los jardines del Alcázar*), costumbres como *pelar la pava* (Chomón, 1850-2; Napper?, h. 1857-62) y trajes tradicionales, que merecen un comentario.

Los trajes tradicionales (cortos o de majo), con chaquetilla corta y polainas, aparecen ya descritos por Delacroix en 1832 en una carta a su amigo Jean-Baptiste Pierret -"Ví a los graves españoles con traje a los Figaro". Años más tarde será *Carmen* de Bizet el punto de referencia, pero ahora todavía es *El barbero de Sevilla* de Beaumarchais.

Richard Ford, su hijo Brubby, Don Antonio de Orleans (1849, J. D. Bécquer) y sus hijos (un infante, 1865), caballeros desconocidos (Baucorps, 1858, calotipo), Francisquito Cabral -hijo del pintor- y el propio Alfonso XII, cuando visita Sevilla de niño (G. Ortiz, 1862, colodión/albúmina), visten el traje corto, de "majo serio", que les cosían en la sastrería de Penda, en la calle Borceguinería, junto a la Giralda. Los ingleses Ford y Borrow protestan por el abandono del traje tradicional en favor de los "algodones de Manchester" y la moda de París. Aunque -puestos a protestar-, don Jorgito,

que era un chinche, se queja también del ridículo que, según él, hacen los extranjeros vistiendo de majos y majas, y se ríe del barón Taylor, a quien se encontró en la puerta de Jerez vestido con "zamarra".

También las mujeres lo vestían, y Harriet -la mujer de Richard Ford, y la responsable de que cayeran por Sevilla- se viste de negro y con mantilla. Así la pintan J. F. Lewis y José Gutiérrez de la Vega; también lo visten la condesa de Teba y la infanta Isabel en la visita a Andalucía de 1862. La reina Isabel II tenía uno, que le regaló la duquesa de Medinaceli (en 1854), aunque no sabemos si se lo pondría en privado, y cuando la emperatriz Isabel -Sissi- pasó por Sevilla en 1861 también compró uno.

A Borrow le parecería ridículo pero el conde de Ybarra demostraba una gran inteligencia al retratarse de majo: era vasco y fue uno de los *inventores* de la Feria, junto a un catalán, Narciso Bonaplata, que ya tenía a una fundición en la ciudad. Ellos formaban parte de un grupo de hombres emprendedores (como el propio Montpensier, y como su compatriota Laverrerie, Pickman, el inglés de la fábrica de cerámica de la Cartuja), que se establecieron en Sevilla al calor de las posibilidades de la ciudad y que hicieron posible la primera feria en 1847, los días 19, 20 y 21 de abril.

Inicialmente feria de ganado y agrícola, muy pronto se convirtió en el espacio lúdico que es todavía hoy. Ya en 1851 Juan Valera habla de ella exclusivamente en estos términos cuando escribe a Estébanez Calderón:

"Había en la feria el más alegre bullicio que imaginarse puede; gente de toda la Andalucía, vestida con el traje del país, gitanos, ingleses, majos y niñas de feria...; muchas de las principales señoritas de la ciudad

salieron vestidas a lo majo... las que no, iban todas con mantilla y en el modo de andar, contoneo airoso, modales, manejo del abanico, esgrimir de miradas e inimitable desenvoltura, dando a conocer a tiro de ballesta que eran hijas de la Tierra de María Santísima".

La atracción de Sevilla era tan grande que en 1867 fueron sesenta mil visitantes a una ciudad de ciento veinte mil, y los periódicos se preguntaban "¿Cabremos en Sevilla?". Ya en 1850 Sevilla desbancaba a Toledo como punto de interés en Semana Santa.

La ciudad de Hauser

Tanto en pintura como en fotografía, o en literatura, es difícil encontrar la verdadera Sevilla. Ni Bécquer ni Cabral Bejarano, ni Mesonero ni Pierre Louys estaban interesados en ella. Tampoco la mayor parte de los fotógrafos. A pesar de que el primer nombre que tuvo la fotografía (el daguerrotipo) fue "espejo de la verdad", jugando con la idea de una superficie metálica que refleja lo que hay y ausencia de lápices o pinceles, la fotografía es capaz de mentir tanto como la pintura, y así lo ha venido haciendo desde su nacimiento (cuando Bayard engañó a París con su foto como ahogado en el Sena en 1841). Desde entonces no podemos dejarnos engañar por la esencia "documental" de la fotografía, que sólo lo es a veces.

Esas pocas veces nos sirven para ahondar un poco en la Sevilla del siglo XIX, donde no todos los hombres eran toreros o bandoleros ni todas las mujeres bailaoras o cigarreras.

Esas pocas y la literatura médica, porque si la imagen más risueña de Sevilla se la debemos a los ingleses, la más certera (y la más cruda) se la

debemos a un húngaro. Philippe Hauser había estudiado en Viena, Berna, París y Londres, antes de llegar a Sevilla en 1872 y, cuando en 1882 dice que Sevilla le recuerda a una ciudad árabe, no está haciendo un piropo sino una comparación peyorativa, como médico higienista y hombre del siglo XIX que era.

El libro de este médico (*Estudios médico-topográficos de Sevilla*, Sevilla, Tomás Sanz), publicado en 1882 y fruto de diez años de estudios sobre las condiciones climáticas y sanitarias de la ciudad, nos enseña una Sevilla que está muy lejos de ser "la ciudad alegre y confiada", el edén, la arcadia o el paraíso de los escritores y los pintores.

Las "pintorescas" calles estrechas estaban llenas de barro y de basuras porque no había un buen sistema de alcantarillado ni de recogida de basuras. Cuando Richard Ford busca alojamiento en Sevilla para establecerse con su familia (la casa de los marqueses de la Granja, en la calle Monsalves), el propietario sevillano que se la alquila considera un insulto que el inglés quiera instalar un retrete en ella, "que ningún español limpio usaría".

Los pozos negros, además, contaminaban las aguas de los pozos para beber. Hasta 1882 no hubo agua corriente de fiar, el "agua de los ingleses" (de la Seville Water Works Company Limited); hasta 1894 no se generalizó -es un eufemismo- la luz eléctrica, con la Compañía Sevillana de electricidad; en el año 1833 la oscuridad de las calles "donde no hay gas, y sólo aquí o allá reluce una lámpara vacilante ante una imagen de la Virgen", recuerdan una representación en vivo de *El barbero de Sevilla*. Las pocas fábricas que hay (tabacos, matadero, tenerías, jabones, almidón...) y los almacenes, vierten los deshechos a la calle y al río.

El encanto de esas calles estrechas llevaba

consigo la falta de sol y ventilación de las casas humildes, en una población distribuida de manera dramáticamente desigual: la densidad de población era muy baja, pero eso sólo significa que la burguesía y la aristocracia vivían en casas amplias y ventiladas en torno a un patio, las "casas sevillanas", y todo el resto de la población hacinado en corrales. Según Hauser, en 1882 había 12.493 edificios, de los cuales un tercio, más de 4.000 (situados entre el río y la Encarnación) eran de una sola familia; 5.000 estaban habitados por 2,3 y 4 familias; y en 794 corrales de vecinos vivían (como podían) 46.337 personas (un tercio de los habitantes de la ciudad, 46.337 de 133.158).

¿Resultado? una mortalidad muy alta, especialmente entre los débiles -el 29% de los niños mueren antes de cumplir los dos años-; entre 1890 y 1899 morían el 42 por 1.000 (cifra entre Bombay y El Cairo. La propia mortalidad de los infantes Montpensier -7 de 9- se ha llegado a atribuir a las aguas contaminadas de San Telmo). Nada que envidiar a la Barcelona de Cerdá o al industrial Manchester.

Tampoco los edificios públicos eran más higiénicos (los hospitales, las -pocas- escuelas, los teatros...) ni las autoridades se ocupaban de lo que era su responsabilidad.

Estos datos han dado lugar a términos como "Sevilla inerme", de Carlos Posadaso "la ciudad de la muerte", de la que hablaba José Andrés Vázquez en 1918.

Cuadros y fotos

Pero si es verdad que es difícil encontrar la verdadera Sevilla tanto en pinturas como en fotografías, lo es también que en éstas (las fotos) encontramos algunas notas de modernidad en la

ciudad, como:

- los gimnasios, el de Montpensier, en los jardines de San Telmo (Laurent, h. 1870, colodión/albúmina), coherente con su mentalidad y con las ideas higienistas del siglo; y el de López, fotografiado hacia 1860 por L. Masson(?), colodión/albúmina);

- los trenes, que llegaron en los años cincuenta (el que engalanan para la visita de Isabel II en 1862, foto Leygonie, y el de Sevilla a Córdoba de la litografía de Santigosa, 1866)

- encontramos también gentes, individuos, no sólo tipos, como los gitanos de Napper (1857-62), bien distintos de los pintados por o de los que fotografía Clifford o Beauchy (1875-85, gelatina/albúmina). Estas mujeres de Clifford (Antonia, Geroma, María y Magdalena Loreto) están bien vestidas, con trajes nuevos, posando para la foto en actitudes "típicas", amagando un paso de baile o tocando la guitarra, en un ambiente (en un marco) apropiado. Las de Napper por el contrario no se han disfrazado, llevan la ropa (vieja y sucia) de todos los días, no miran complacientes a la cámara, cierran los ojos porque les molesta el sol, se apoyan contra el muro o se ponen en cuclillas, sin ceder ante las exigencias del fotógrafo, de la cámara o nuestras como espectadores.

Otro tanto podemos decir de los artesanos: Sevilla es una ciudad de artesanos: zapateros de portal, cesteros, muleros, panaderos y alfareros. En general, y a pesar de que hay muchos ejemplos, la pintura nos da poca información acerca de estos oficios, limitándose al tipismo (zapatero) o a lo sentimental (escribano), y las excepciones son tardías, como el mulero de Meunier (1882); tampoco la fotografía nos da mucha a veces -como el panadero de Alcalá de Guadaira, de Krafft (h. 1892, gelatina/albúmina-); otras sí, como los cesteros (h. 1886-95,



E.Beauchy, *Antonia, Geroma, María y Magdalena Loreto*, 1875-85, fotografía.

gelatina/albúmina) o el niño alfarero de Triana (h. 1892, gelatina/albúmina), tan niño y tan trabajador como los que retrata Lewis Hine en Virginia (USA) pocos años después (1908), con la diferencia de que aquéllos trabajan en la industria y éste en la artesanía, sonriente; Sevilla sigue mostrando su cara más amable.

A pesar de la unidad de temas y puntos de vista, podemos encontrar también algunas diferencias entre pinturas y fotografías. Las fotografías suelen aparecer más vacías -menos "pintorescas"- por razones técnicas; si hay gente y se mueve aparece borrosa; por tanto, se fotografían lugares vacíos o casi (la plaza de San Francisco, por ejemplo), sin los hombres con capa y sombrero que vemos en los cuadros.

Por las mismas razones aparecen más cercanas a la realidad, más vivas, con gente que se

mueve (a fin de siglo), bullicio y falta de orden, distintas de las pinturas y los grabados, que "limpian" la imagen, seleccionan y "ordenan" lo que hay. Esto se ve en las fotos de la *feria* (anónimo 56-65), de las procesiones, las corridas de toros (Beauchy, 75-85), o de viviendas como el Corral del Conde: en la xilografía (1861, E. Roch y Rouarge) todos se dedican a actividades "típicas", mientras en la foto simplemente posan. Lo mismo que las calles: las de los pintores sólo acogen actividades pintorescas; las de los fotógrafos no (Ramón Almela, c. Amor de Dios, h. 1886-95, gelatina/albúmina)

Hay también una atención en la fotografía por aspectos poco frecuentes en la pintura, más relacionados con los intereses positivistas y científicos que con el tipismo. Así vemos plantas exóticas en fotos del conde de

Vigier y en las de Laurent (palmeras, chumberas, aloes, zapotes y plataneras, yucas), chocantes para un europeo de más allá de los Pirineos (el mismo interés guiaba por las mismas fechas a un pintor americano, Edwin Chrurch, rumbo al Trópico, y las pintaba con la misma atención que hay en las fotografías de Vigier). Las fotos responden al interés de Montpensier por la botánica, y se sabe que el jardín de San Telmo, en el que reunió "las más excepcionales plantas, los árboles más frondosos", era uno de sus mayores orgullos. Deseoso de transmitir a sus hijos sus aficiones, les dio a cada uno un trozo de terreno, que cultivaban con sus propias manos y de cuyos frutos tenían que rendirle cuentas. Generoso, además, con la ciudad, Montpensier abrió sus jardines al público todos los años a finales de abril.

Hay también en la fotografía intereses arqueológicos (vistas de las ruinas de Itálica, que pasan a la litografía -Clifford, 1862, o fotos del casco de Atenea de la Casa de Pilatos o azulejos del patio-Laurent, h. 1870-2), y artísticos: vistas de las salas y los patios del Alcázar (Clifford, h. 1854, muy escasas en pintura (Rosendo Fdez., 1871, patio Doncellas) o de Pilatos (Massari, 1856-65). Las catástrofes y las obras, como la restauración de la catedral después del hundimiento de 1883 (Beauchy, h.1883-6, gelatina/albúmina) o el desbordamiento del Guadalquivir (h. 1875-85, Beauchy, gelatina/albúmina), en una ciudad en la que este hecho formaba parte del paisaje cotidiano, y más desde que se derribaron las murallas. Para encontrar una imagen de las inundaciones hay que esperar a finales de siglo (1892, *La alameda inundada. Marzo de 1892*, Sevilla, col. Antonio Plata del Pino).

La foto atiende a lugares menos

pintorescos que la pintura, como el rincón de las murallas que fotografía Massari (1856-65), y que, excepcionalmente, tienen un reflejo muy cercano en pintura (Achille Zo).

Tampoco hay damas piadosas en la foto, a pesar de que era uno de los temas favoritos de la pintura sevillana (desde el siglo XVII, pero más en el XIX). No parece extraño. El prejuicio victoriano de "ya sabemos que existe, pero no hace falta que nos lo enseñen con crudeza", que funcionó a la perfección en una foto como *Fading away* de Robinson, estaría también presente en la Sevilla del XIX. ¿A quién que no fuera Hauser para ilustrar su libro podría interesarle semejante fotografía?

Porque no podemos olvidar que estamos hablando de productos que se venden. Cuadros de pequeño tamaño con la Giralda, la Torre del Oro, un torero o una bailaora, que se llevan bien de viaje como recuerdo, unos turistas extranjeros que esperan sólo "tipismo y diferencia" con sus lugares de origen; o cuadros más grandes, destinados al consumo local, que la burguesía sevillana auto satisfecha cuelga en las paredes de su casa para verse en la procesión o en la feria, en imágenes de calma y sin tensiones sociales, o fotos que se pueden comprar en la propia Sevilla o en el estudio que el fotógrafo tiene abierto en París, Londres o Bruselas.

Sin embargo la pobreza -extrema- era una realidad y las desigualdades sociales eran pavorosas. Y hay un documento impagable: un librito de 1861, titulado *San Telmo. Recuerdos del 1o. de enero de 1861*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía. (s.a.), que se publicó con motivo de la primera comunión de una de las hijas de los Montpensier. En él se da noticia de las fiestas que se celebraron con este motivo y de los actos de caridad, los "premios-limosna", como se les llama. Este premio-limosna se concede a un

estudiante de Camas, un soldado de la guerra de África, un peinero, y cinco criadas, cuyas historias son a cual más trágica (pero eso sí, todas dóciles y caritativas), entre las que se reparten cien duros.

A la ceremonia religiosa invitaron a 30 niñas pobres -"quizás las más pobres de Sevilla" y el refresco lo sirvieron las cuatro princesas. Azoradas y confusas las niñas endomingadas, cuenta la crónica que "al servir las helado decían las pobrecitas que les quemaba la lengua, y al darles Champagne, decían que las picaba la boca"

De todo esto, sin embargo, la única imagen que nos queda es la fotografía de la niña arrodillada y vestida de primera comunión: bien vestida y en una ceremonia religiosa.

El mundo está en orden.

Pero algunas campanas debían sonar todavía fuera de España, en Inglaterra, por ejemplo, a comienzos de los años treinta del siglo XX, cuando la pintoresca familia Durrell -la tribu formada por la madre viuda y sus cuatro hijos, todos acatarrados- piensa dejar su lluvioso país en busca de un clima más benigno y una cesta de la compra más barata. El panorama que

describe Gerald es desolador (y tronchante): "*Vista en conjunto, aquella tarde mi familia no ofrecía un aspecto demasiado atractivo, pues el clima reinante había traído consigo la habitual serie de males a que éramos propensos. A mí, tirado en el suelo mientras etiquetaba mi colección de conchas, me había provisto de un catarro que parecía haber fraguado en el cráneo, obligándome a respirar estertóreamente con la boca abierta. Para mi hermano Leslie, arrebuñado con cara de mal genio junto al fuego, llegó una inflamación interna de oídos, que le sangraban lenta pero persistentemente. A mi hermana Margo le había deparado un surtido fresco de acné sobre su cara ya moteada de antes como un velo de puntitos rojos. Para mi madre hubo un opulento y burbujeante resfriado, sazonado con una pizca de reuma*".

Larry (Lawrence Durrell) propone ir a Grecia y la madre sugiere que vaya él delante, a lo que se niega argumentando que unos años antes, "*me pasé dos meses interminables sentado en Sevilla esperando que aparecieras, mientras vosotros no hacíais más que escribirme cartas kilométricas sobre el alcantarillado y el agua de beber, como si yo fuera el secretario del Ayuntamiento o algo así*"

Notas

1. P. Louys, *La femme et le pantin*, París, 1898.
2. M. S. García Felguera, "Como llegar al paraíso", en *Iconografía de Sevilla 1869-1936*, Sevilla, Fundación Focus, 1993. Ver también J. Portús Pérez, "Recuerdos de Arcadia. Los sevillanos ante su ciudad", en el mismo volumen.
3. *Imagen romántica de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980; M. S. García Felguera, *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1991.
4. Ver los volúmenes de *Iconografía de Sevilla*, publicados por Madrid, Ediciones El Viso y Sevilla, Fundación Focus.
5. V. Lleó Cañal, *La Sevilla de los Montpensier*, Sevilla, Focus, 1997.
6. M.S. García Felguera, "Entre la terapia y el deporte. Los veraneos reales", *Reales Sitios*, Madrid, 1999.

7. En la exposición *El retrato en la fotografía española del siglo XIX*, Vitoria, 2.000, se podía ver, entre las fotos de Alonso Martínez, una "pareja" sin identificar, en tamaño "carte de visite", y son los Duques de Montpensier en este baile.
8. Facsímil de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1977. Entre julio y agosto de 1853 Vigier hizo veinticuatro fotos en los Pirineos, desde Pau hasta el norte de Aragón (275 F del Archivo Montpensier, hoy en Nueva York, Col. Gilman). Ver E. Lacan, "Les Pyrenées par M. le vicomte Vigier", *La Lumière*, IV, 6, 11 de febrero, 1854.
9. Un ejemplar de este libro se ha podido ver en la exposición *Velázquez en blanco y negro*, Madrid, Museo del Prado, 2000.
10. Cit. en L. Fontanella, "Sevilla en el ojo del espectador", *Fotógrafos ...*, op. cit, p. 21. Wheelhouse hace también calotipos (14 x 20 cm, aproximadamente) pero emplea para los negativos papel encerado que los vuelve transparentes, el procedimiento de Le Gray.
11. L. Fontanella y G. F. Kurtz, *Charles Clifford fotógrafo de la España de Isabel II*, Madrid, Ministerio de Cultura, Ediciones El Viso, 1996.
12. Luego, ya en Madrid, publicó *La verdad sobre las aguas potables de Sevilla*, Madrid, 1883, y *El pauperismo en Andalucía y singularmente en Sevilla*, Madrid, 1884.
13. *La Sevilla inerme. Estudio sobre las condiciones de vida de las clases populares sevillanas a comienzos del siglo XX*, Sevilla, Gráficas Sol, 1992.
14. "Epistolario bético 1917", *El Imparcial*, 1918, p. 21.
15. En la colección de los descendientes de los Duques se conservan dibujos de los aparatos del gimnasio como cuerdas y escaleras de trepar. Ver Lleó, *op. cit.*
16. El texto aparece en el prólogo a la última edición de Gerald Durrell, *Mi familia y otros animales*, Madrid, Alianza, 1999.