

PRESENTACIÓN

D. ÁNGEL PAZOS CARRO

Rector de la Universidad de Cantabria



La Universidad de Cantabria celebra oficialmente su 50 aniversario durante el curso 2022-2023. Abrirlo con esta exposición, que apuesta por estimular los sentidos y desarrollar la sensibilidad hacia la diversidad cultural con la lente de un artista romántico, es especialmente grato en un año en que la Universidad de Cantabria celebra oficialmente su 50 aniversario y da cuenta de una madurez acreditada en la formación, la investigación y la proyección cultural a la sociedad.

A lo largo de estas cinco décadas, la función de transferencia de conocimiento a través de las actividades de Extensión Universitaria por parte de nuestra universidad ha consolidado una política cultural vertebrada a través de las programaciones trimestrales y anuales del Campus Cultural, programaciones que tienen continuidad y complemento con las actividades de Cursos de Verano y Extensión Universitaria, así como en las colaboraciones institucionales que se gestan desde el Vicerrectorado de Cultura, Proyección Social y Relaciones Institucionales.

Esta programación cultural es reconocida, esperada, respetada y seguida por gran parte de la sociedad cántabra. El conjunto de todas estas actividades de producción y proyección cultural permite que regularmente de manera anual, algo más de un 10% de la población de Cantabria participe de forma directa de las actividades que se generan de este modo.

El desarrollo de las actividades expositivas dentro de la UC se remonta a comienzos de los años noventa, con la puesta en marcha de la nueva Sala Universidad en la actual ETS de Náutica. Muestras con protagonistas como el escultor cántabro Jesus Otero, Oswaldo Guayasamín, el barrio lisboeta del Chiado, exposiciones vinculadas al mundo etnográfico o captaciones fotográficas de Alberto Korda, con un sentido cronístico y al tiempo humano, fueron algunos de sus protagonistas a lo largo de más de una década, antes de llegar al 2000.

Desde la creación de la Sala de Exposiciones se ha colaborado con más de un centenar de instituciones en lo que ya son más de treinta años de funcionamiento. El crecimiento y consolidación de la actividad cultural llevó a la creación

de la Sala Paraninfo en el nuevo edificio inaugurado en la calle Sevilla en octubre de 1998, y su posterior especialización expositiva en obra gráfica tras el nacimiento de la actual Sección de Obra Gráfica de la Colección Museográfica de la UC.

La colaboración permanente con instituciones como Calcografía Nacional, el MNCARS, el Museo Carmen Thyssen, Museo Lázaro Galdiano, Fundación ICO, MAS, Jardín Botánico-CSIC, etc. se consolida año tras año. La Universidad de Cantabria, además, genera una producción propia de exposiciones con fondos de su colección, que actualmente cuenta con más de cinco mil estampas y dibujos. La colección museográfica de la UC está en continuo crecimiento. Su sección de arte gráfico y dibujo se custodia en su mayor parte en el Gabinete de Estampas Pedro Casado Cimiano.

La iniciativa e impulso del coleccionista y profesor de la UC Pedro Casado Cimiano y de su esposa Lucía, tras la donación inicial del artista plástico Doroteo Arnáiz, constituyó un hito determinante para la consolidación de los fondos de estampas de la UC como una incipiente colección de obra gráfica y su posterior difusión dentro del panorama expositivo de Santander, Cantabria y a nivel nacional.

El fondo con más de 800 estampas de Casado Cimiano ha permitido llevar a cabo más de 12 exposiciones hasta el día de hoy, tanto dentro como fuera de nuestra región, además de nutrir desde sus comienzos el Gabinete de Estampas Virtual, accesible de forma libre en <https://web.unican.es/campuscultural/exposiciones/gabinete-de-estampas>. Esa es una herramienta de difusión e investigación consolidada desde sus inicios en el año 2008. Las estrategias digitales desarrolladas desde entonces nos han permitido acercar y dar a conocer nuestra Colección Museográfica fuera de nuestro país a públicos muy diversos.

Con la exhibición que ahora se abre, titulada *Ernest Breton y la ilustración de viajes en el Romanticismo. Fondo Pedro Casado Cimiano, 8*, el Vicerrectorado de Cultura, Proyección Social y Relaciones Institucionales y su Área de Exposiciones inician un nuevo curso y sus propuestas culturales vinculadas con la celebración del cincuenta aniversario de la UC,

en donde la memoria y el patrimonio cultural universitario serán algunos de los protagonistas a la hora de analizar y evaluar estas cinco décadas de actividades docente, investigadora y de difusión.

Retomamos, así, este nuevo curso 2022-2023 nuestro calendario expositivo y también nuestras actividades didácticas para diversos colectivos y centros escolares, con una propuesta centrada en la literatura de viajes durante el Romanticismo, a través de las ilustraciones del artista francés Ernest Breton (1812-1875) para su publicación *Monumentos de todos los pueblos*, editado en su versión inicial en francés en 1843 y posteriormente publicado en castellano por la editorial Mellado en 1848, con traducción de los textos de J.P. Comoto.

Esta muestra nos traslada al siglo en el que muchos intelectuales europeos apostaban por el *grand tour* para formarse y afinar sus sensibilidades hacia expresiones culturales ajenas, en todo caso, diversas y distintas, con las que aprender. Esta exposición muestra más de sesenta estampas que permiten un recorrido por países lejanos, paisajes desconocidos que remitían al público romántico a lugares exóticos en busca de lo pintoresco y lo inalcanzable para la gran mayoría.

El catálogo de la exposición recoge un estudio introductorio del catedrático en Historia del Arte Carlos Reyero Hermosilla, auténtico especialista del periodo del género

y de sus contextos, lo que hace de esta aportación un privilegio de colaboración para nuestra universidad. La aguda lente de observación del profesor Reyero le convierte en un observador excepcional para el análisis iconográfico del momento, así como para guiar una lectura atenta y contextualizada, sensible el factor *tiempo histórico*.

La exposición ha generado también un material didáctico importante, que se incluye en esta publicación y ha sido creado para esta muestra por los profesores del Departamento de Educación de la UC Juan Martínez Moro y Ricardo González García. Quienes aprovechen las propuestas didácticas que se incluyen en la muestra podrán aprender con Bretón y, así, analizar las escenas, paisajes, encuadres e iconografías utilizados en las ilustraciones del artista. La gestión que desarrollará el equipo de mediación cultural del Área de Exposiciones permitirá tareas de formación dentro del propio espacio expositivo.

Un nuevo viaje al siglo XIX, gracias a nuestro Fondo Pedro Casado Cimiano, una nueva actividad cultural dentro de una universidad que sigue apostando por una proyección cultural de calidad que entronca con su filosofía de responsabilidad social y explica que tratemos de llegar más allá de lo que sería exigible a la institución en esta faceta de formar el gusto, el saber y el conocimiento de la ciudadanía.

ESTUDIO

El romanticismo y la ilustración del viaje

CARLOS REYERO HERMOSILLA



En el año 1848, quince años después de su publicación en Bruselas, se anunciaba la aparición en España de la obra de Ernest Breton *Monumentos de todos los pueblos* (Madrid, Mellado, 1848-1849, 2 vols.). Con objeto de persuadir a los posibles suscritores –entonces las reseñas de libros no disimulaban su dimensión publicitaria– se destacaba la singularidad, mérito y utilidad del libro. El largo artículo destinado a darlo a conocer ofrecía distintas razones para adquirirlo. Ante todo, era un signo de clase: el hecho de haberse «reproducido inmediatamente en todos los países civilizados de Europa» indicaba una superioridad cultural que distinguía e identificaba. Era presentado como un compendio de «cuanto se ha escrito de viajes hasta el día», con objeto de ofrecer «en un reducido cuadro los grandes rasgos característicos de los principales monumentos de todas las épocas y de todos los países». Tenía, por tanto, un carácter enciclopédico y universalista: «Los monumentos son, sin duda alguna, la historia más fiel de las naciones; ellos por sí solos nos suministran sobre la religión, los trajes y las costumbres de los pueblos que los han erigido noticias ciertas». Eran considerados, por tanto, fuentes para un conocimiento científico mucho más amplio. Aunque quizá lo que más pueda sorprender hoy es su papel vicario:

[...] una vez examinada puede decirse que el lector ha recorrido las diferentes partes del mundo; que ha visto con sus propios ojos todo lo que el arte ha creado de maravilloso; que ha saboreado, por decirlo así, de antemano, los goces que le están reservados, si un día emprende alguno de esos viajes que han llegado a ser una necesidad de nuestra época y el complemento indispensable de toda buena educación.

Todo eso era posible gracias a las «150 hermosas láminas estampadas en color y gran número de grabados», que convertían la publicación en «una obra a la vez de estudio y de recreo, un álbum para los artistas, un tratado completo de historia y de geografía universal», donde «el texto está auxiliado por las láminas, y a las láminas sirven de explicación el texto» (*Boletín*, 1848: 153). En definitiva, se asumía explícitamente el carácter icónico-verbal del relato artístico, capaz de ser útil también a otras disciplinas.

En efecto, Breton combina un criterio geográfico, que le lleva a recorrer distintos lugares, desde Oriente Medio, América o Europa, a modo de viaje, con otro tipológico, que le permite referirse a la religión y a la estructura sociopolítica, a través de las funciones de los edificios. Ofrece así una «visión pintoresca y sintética de la historia de la arquitectura», demostrando «el enorme interés que el romanticismo tuvo por la acumulación y densificación de la historia en la geografía y en el arte» (Arrechea, 1989: 88).

Este espíritu conecta con la doble formación de Breton, plástica y erudita, simbiosis relativamente frecuente en la época, sin la cual no es posible comprender su obra. Nacido en París en 1812, pintor de paisaje en su juventud y viajero por Italia, los *Monumentos de todos los pueblos* es un libro ambicioso, pero primerizo –tenía veintiún años cuando se publicó en 1833–, así que ha de juzgarse como un trabajo de recopilación, a partir de viajes e imágenes anteriores concebidas por otros. En cierto modo, constituye un recorrido imaginario por el tiempo y el espacio de quien sueña con abarcar el mundo mediante un género artístico-literario que vivía entonces un auge extraordinario. Por eso mismo resulta un excelente ejemplo para plantear cómo y por qué la ilustración gráfica cobró tanta importancia durante el Romanticismo en relación con el viaje.

La trayectoria intelectual de Breton confirma sus aspiraciones juveniles. En 1834 colaboraba en distintas publicaciones, como el *Musée des Familles* o el *Magasin Pittoresque*, con objeto de «divulgar por la pluma y el lápiz, las obras maestras de la arquitectura, de la estatuaria y de la pintura» (Joret-Desclosières, 1875: 5). Miembro de la *Société des Études Historiques*, sus trabajos posteriores son de carácter arqueológico y artístico –la decadencia del arte romano (1839), Pompeya y Herculano (1855), Atenas (1862) o la Alhambra (1873)– así como de historia literaria, en un momento en el que la arqueología, el arte, la antropología y la teoría de la literatura eran disciplinas muy próximas. También participó en la obra de Jules Gailhabaud, *Monuments anciens et modernes, collection formant une histoire de l'architecture des différents peuples* (Paris, Librairie Firmin Didot, 1857), que incluye imágenes muy detalladas y de gran calidad de monumentos organizados por periodos históricos.

VIAJAR EN BUSCA DE IMÁGENES

Cuando el vizconde de Chateaubriand exponía las razones que le habían llevado a emprender el viaje a Grecia, Tierra Santa y el norte de África, aseguraba que no lo había hecho para escribirlo: «Yo iba en busca de imágenes, eso es todo» (Chateaubriand, 1861, V: 3). No se refería a representaciones físicas, evidentemente, sino al deseo de enriquecer su imaginación, de cultivarse a través de la vista.

En realidad, «las representaciones internas y externas, o imágenes mentales y físicas, pueden ser consideradas como caras de una misma moneda. La ambivalencia entre las imágenes endógenas y las imágenes exógenas, que interactúan en muchos niveles diferentes, es inherente a la práctica de la imagen de la humanidad» (Belting, 2015: 155). Para quien no iba a viajar nunca, o bien para animar al viaje, o para evocar de nuevo el lugar al que se había viajado, estaban los textos, que inevitablemente suscitaban imágenes en el lector. Como se sabe, el siglo XIX ha sido considerado una edad de oro en la literatura de viajes por el gran número de personas que viajaban, las facilidades para hacerlo, las posibilidades para dar a conocer la experiencia y la población interesada en conocer lugares a los que nunca viajaría (Freire, 2012). Pero en ese conocimiento jugaban también un gran papel las ilustraciones. Del mismo modo que la pintura de paisaje traía a la memoria una vivencia o actuaba como un sustituto de una experiencia real placentera (García Felguera, 1999: 17), el binomio texto-imagen determinaba la seductora visión que un romántico se forjaba del mundo por conocer.

La ilustración que acompaña a la narración de un viaje no es, pues, un complemento ornamental más o menos prescindible, concebido para embellecer la edición o aligerarla, sino que constituye un elemento indispensable de la misma. «Va a tener poco a poco en los relatos de viaje de época romántica un lugar preponderante, no solo en los viajes que llevan el nombre de pintorescos sino también en otro tipo de relaciones»: Isabelle Bes Houghton, que se ha ocupado específicamente de los viajes de los franceses a Baleares, cita al respecto *L'Hiver à Majorque* de George Sand, que sería ilustrado con dibujos de Maurice Sand, o las *Excursions dans les Îles Baléares* del botánico Jacques Cambessèdes, que incluye campesinos de las islas. Reconoce, incluso, que en los libros puramente pintorescos «sus ilustraciones interesarán a menudo más al lector que su texto. El ilustrador prima sobre el escritor» (Bes Houghton, 2009: 70). En definitiva, la imagen forma parte consustancial del objetivo que el libro persigue. Saber manejar la imagen o utilizarla con una determinada intención es tan complejo como emplear un determinado lenguaje. Está vinculada, pues, a una específica estrategia de comunicación.

Durante el Romanticismo, aunque los libros de viajes también tenían una dimensión recreativa, como recoge la reseña de Breton, eran, ante todo, vehículos del saber. Por eso, las imágenes lo eran también y, por eso mismo, eran tan importantes. La relación que se establece con el texto es variable. En unos casos están subordinadas a él o, al menos, se refieren a algo de lo que cuenta, pero en muchos otros los grabados tienen autonomía y llegan a conformar un relato propio. El hecho de que los ilustradores sean, a veces, los autores de los textos o los promotores de las obras, demuestra que el texto puede llegar a ser, incluso, la explicación de la imagen, el acompañamiento, y no a la inversa, como tiende a pensarse.

Analizadas globalmente, las ilustraciones asociadas a los relatos de viajes tienen algunos rasgos comunes, que coinciden con los que aparecen en cuadros coetáneos que representan lugares. Se debe, sin duda, a que fueron muchos los pintores ilustradores y a que estos aprendieran de aquellos. El grabado no es una inspiración para el pintor, sino a la inversa. De hecho, «la proliferación, desde los años 1820 de viajes pintorescos, asociando relato y litografía, marca un giro, sometiéndolo más que antes estos paisajes a la empresa de la mediación pictórica» (Briffaud, 2016: 68). Por un lado, poseen un gran sentido escenográfico: los elementos de la composición se supeditan a un punto de vista que el espectador hace suyo para introducirse en el espacio creado, a lo que contribuyen las figuras

que lo habitan, que acentúan su verosimilitud vivencial. Por otro lado, los motivos son recurrentes: monumentos, preferentemente de las edades antigua y media o de culturas no occidentales; vistas de ciudades, desde el mar, el río o aprovechando algún accidente geográfico, en busca de su singularización; parajes agrestes, montañosos o desérticos; y tipos humanos locales, que tienden a ser caricaturizados o idealizados, por lo general vinculados a formas de vida específicas. Por lo tanto, tienen un papel selectivo, que no solo limita el imaginario de un lugar, sino que predispone a ver lo ajeno del mismo modo: viajar –a cualquier parte– significa ver determinadas cosas de una manera preestablecida.

La función que cumplen las ilustraciones en un libro de viajes es inseparable de la finalidad con la que estos fueron planteados. Aunque los hay de muchos tipos (Rújula, 1995), las ilustraciones están ligadas, sobre todo, a trabajos de carácter informativo, ya sea científico o humanístico (aunque el componente estético añade una dimensión recreativa); y a narraciones de carácter personal o estrictamente literario, donde la imagen tiene pretensiones ornamentales o evocadoras.

CONOCER, PRESERVAR Y CONSTRUIR

En ocasiones, el libro ilustrado ha sido considerado una obra menor para la transmisión de saberes, frente a los argumentos sostenidos solo con la palabra. Los grandes libros de religión, derecho o filosofía carecen de imágenes. Incluso algunos historiadores, a la hora de construir sus discursos, han dado más peso a un tratado político o a las oscilaciones de precio de un bien de consumo que al retrato de un gobernante o a los productos que aparecen en un bodegón, con frecuencia mero complemento prescindible. Esta prevención hacia la imagen tiene que ver con la supuesta aceptación inmediata de lo que se ve, frente a la complejidad y esfuerzo que hay que hacer para leer y comprender.

Sin embargo, no toda imagen es una frivolidad o está pensada para persuadir a iletrados. De hecho, los libros de ciencia tienen muchas imágenes: la anatomía, la botánica o la arqueología serían impensables sin una representación de aquello a lo que aluden. El historiador del arte sabe muy bien que las imágenes –planos, secciones, alzados, detalles, fotografías– permiten análisis y comparaciones que no son posibles a simple vista.

La imagen es, pues, un instrumento de conocimiento. Su presencia en los libros de viaje tiene que ver con información específica que las palabras no pueden transmitir,

al menos de la misma manera. Nadie lo pondría en duda en obras de carácter científico. Por ejemplo, el libro de Charles Gaudichaud, *Voyage autour du monde exécuté les années 1836 et 1837 sur la corvette La Bonite, commandée par M. Vaillant. Histoire naturelle. Botanique* (Paris, Arthus Bertrand ed., 1840-1866) incluye numerosas ilustraciones sobre la flora.

En la medida que el viaje romántico está ligado, sobre todo, a un conocimiento geográfico, arqueológico, histórico, etnológico y artístico, la imagen se convierte en una herramienta fundamental. Una gran parte de los resultados del viaje se plasma en imágenes y se recurre a ellas para demostrar su utilidad. Los epígrafes bajo los que se incluían los relatos de viajes en una revista decimonónica tan popular como *El Museo Universal* son bien elocuentes: «Geografía y viajes», «Monumentos artísticos», «Costumbres populares» o «Geografía e historia» (Chozas, 2014: 83 y ss.).

El conocimiento del paisaje, en concreto, y su importancia en la historia y en la vida humana está muy ligado a la imagen. El libro de viajes ilustrado puso al alcance la mano lugares de acceso difícil (Bertrand et alii, 2010). En 1844, el pedagogo Rodolph Töppfer recogió sus experiencias en los Alpes suizos en un libro ilustrado, cuyo sentido se explica en la presentación. Junto al «estilo y el talento de la descripción pintoresca», aparece «la idea tomada del natural de la mayor parte de los motivos o de los personajes». De ese modo, el autor

[...] se apropia de este colorido cuya frescura y verdad encuentra tanta acogida en nuestro público, lejos de impresiones trabajadas y recuerdos inventados. Aquí las impresiones son simples, pero sinceras; los recuerdos poco deslumbrantes, pero siempre vivos de realidad; y allí donde el texto se presta menos felizmente a reproducirlos, un croquis surge en su ayuda y los fija.

La verdad, por lo tanto, se antepone a la fantasía. No obstante, ese libro incluye también dibujos del importante paisajista suizo Alexandre Calame, que acompañó a Töppfer en su recorrido, como si la presentación del viaje no pudiese prescindir de su apariencia genuinamente romántica, gracias a un artista capaz de concebir «composiciones severas, grandiosas a pesar de la pequeñez del marco, y en las cuales el estudio serio y profundo de la naturaleza se muestra siempre unido al pensamiento poético» (Töppfer, 1844: VI-VII).

El libro ilustrado de viajes (San Martín, 2014) supuso una contribución esencial a la historia de la arquitectura, capítulo fundamental en la formación del arquitecto durante el siglo XIX. El propio trabajo de Ernest Breton figuró en la biblioteca de muchos de ellos, como en la del gran canario Manuel Ponce de León (Hernández Socorro-De Luxán Meléndez, 1988: 315).

Los extranjeros que viajaron a España llevaron a cabo una extraordinaria labor de documentación visual sobre los edificios, que tuvo su aplicación en la construcción. Destaca el interés hacia la Alhambra. El arquitecto británico Owen Jones publicó *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra* (1842-45, traducción Madrid, Akal, 2001), una obra fundamental para comprender el fenómeno del alhambriismo. Entre los franceses, Girault de Prangey es autor de *Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra* (1836), con espléndidas litografías, *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade* (1839) y *Essai sur l'architecture des arabes et des mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie* (1841).

El monumento se convirtió, de hecho, en la estrella de la ilustración del libro de viajes, como sucede también en el caso de Breton. Tras el término se subraya el valor artístico e histórico de la construcción, pero también su significación como referente de memoria, aspecto fundamental para la configuración de la identidad de un territorio. Por eso, en todos los países se emprendió el estudio del patrimonio como una cuestión política. En España se empezó a publicar a finales de los años treinta del siglo XIX una obra capital, *Recuerdos y bellezas de España*, en once tomos, aparecidos entre 1838 y 1872, gracias a la iniciativa del pintor, dibujante y litógrafo, Francisco Javier Parcerisa. Aunque su contribución textual es testimonial, ha sido considerado el verdadero promotor de la obra, con una vocación de arqueólogo, que permite ver lo que no se ve, de descubrirlo en el viaje. Al igual que Breton, concede al lector la posibilidad de revivir sus mismas experiencias:

Recordaros con cuanto placer hemos visitado juntos, aunque peregrinando nosotros y tú sin salir de casa, esas históricas ciudades [...]

Como nosotros, has visto, si no tocado, esos severos panteones y sepulcros [...] y te has detenido a contemplar con respetuoso recogimiento sus graves efigies (Recogido por Ariño Colás, 2007: 45)

La obra de Parcerisa favoreció el estudio y valoración de distintos aquellos estilos que habían quedado fuera del

canon clásico, lo que resultó decisivo para el conocimiento del patrimonio, pero, sobre todo, para su recuperación. Sus litografías «enseñaban a mirar de una forma diferente y novedosa, al generar imágenes que quedaron impresas por mucho tiempo en el imaginario de las gentes y más concretamente de las personas encargadas de la restauración monumental». En ocasiones, se planteaban «hipótesis gráficas del aspecto original de determinadas arquitecturas», que influían en las decisiones del restaurador, de modo que el resultado de su intervención «no dependía únicamente del estudio sistemático de los restos, sino de una imagen prediseñada» (García Alcázar, 2011a: 191).

Guías de ciudades, como las de José Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos* (Sevilla, Francisco Álvarez, 1844), con dibujos de Joaquín Domínguez Bécquer, y *Toledo pintoresco o descripción de sus más bellos monumentos* (Madrid, Ignacio Boix, 1845), o el *Álbum artístico de Toledo*, de Manuel Assas (Madrid, Litografía de Doroteo Bachiller, 1848), han de entenderse como las primeras piedras del catálogo monumental de España (García Alcázar, 2011b).

IMAGINAR

Hasta cierto punto resulta artificial separar la búsqueda de conocimiento de la emoción que suscita perseguirlo o de la que produce alcanzarlo. Todo saber está precedido de una pasión, igual que toda pasión deja un poso de experiencias. Aceptada esa premisa, nadie puede negar que la literatura romántica de viajes está plagada de detalles imaginativos que, ante todo, nos invitan a soñar. Al fin y al cabo, el viaje romántico se vincula a costumbres diferentes, a encuentros inesperados, a hallazgos excepcionales; en definitiva, posibilita vivencias que solo tienen cabida fuera de la rutina diaria. Como en un sueño.

El desarrollo de las emociones forma parte del ser humano moderno. El relato viajero es un instrumento vicario, pero no por ello menos importante de la educación en la sensibilidad, derivada del contacto con universos distintos del nuestro. Permite comprender mejor emociones propias y ajenas, que nos hacen más llevadero el recorrido por el mundo.

Si quien emprende el viaje se siente un aventurero, el lector también acude al libro que lo narra en busca de aventuras, de sorpresas. Desea sucumbir al hechizo de lo desconocido sin abandonar la butaca de su casa. La literatura tiene una gran capacidad, desde luego, para excitar la imaginación. Gracias a ella, cualquier lugar se convierte en fascinante. El viajero inmóvil que lo recorre en la

lectura es invulnerable a cualquier adversidad. Lo más peligroso carece de riesgo. Lo más dramático no pasa de ser una anécdota. En la mente quedan las imágenes embellecidas, pintorescas.

Un gran número de libros de viaje ilustrados incluyen la palabra pintoresco en su título. Desde que el escritor y artista William Gilpin publicara *Three essay. On picturesque beauty. On picturesque travel. On sketching landscape* (Londres, R. Blamire, 1792), la belleza pintoresca parece ligada al viaje y al paisaje. Como se sabe, lo pintoresco es una categoría estética relacionada con lo singular, lo que despierta curiosidad, lo que nos lleva a sentirnos de un modo distinto. La alteración del ánimo constituye un objetivo de la creación romántica. Advertir del pintoresquismo de un paisaje o de un individuo es una forma de dirigir la atención hacia él, de incorporarlo a un nuevo canon de belleza.

Es bien significativo que el barón Taylor titulase *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* la primera gran recopilación del patrimonio artístico francés, publicada entre 1820 y 1878. El deseo de saber nace de la duda, cuya resolución implica modificar lo que somos. Para llevar a cabo una empresa de tal envergadura contó con varios colaboradores, escritores como Charles Nodier o Alphonse Cailleux, pero llama la atención la importancia de los dibujantes, nombres de primera fila como Richard Bonington, Théodore Géricault, Jean-Auguste-Dominique Ingres u Horace Vernet, lo que da idea de la relevancia concedida a la visualidad. Igualmente, el resultado de su viaje a España se publicó con el título *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la cote d'Afrique, de Tanger à Tétouan* (París, Librairie de Gide Fils, 1826-1832, 3 vols.; Luxenberg, 2013): en el prólogo se reconoce que, si bien hombres de mundo y sabios han viajado a España, han sido pocos los artistas, una forma de subrayar el papel de las ilustraciones.

El término pintoresco se había utilizado con anterioridad en la importantísima obra de Alexandre Laborde, autor del *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (París, Pierre Didot l'Ainé, 1806-1820, 4 vols.), con ilustraciones de monumentos principalmente, firmadas por Jean Baptiste Tilliard, Marie-Alexandre Duparc o Robert Daudet, entre otros. También aparece en la obra de Manuel Cuendias y V. de Fereal, *L'Espagne pittoresque, artistique et monumental, moeurs, usages et costumes* (París, Librairie Ethnographique, 1848), con ilustraciones de Célestin Nanteuil; en el libro de Émile Bégin, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal* (París, Belin-Leprieur, 1852),

con ilustraciones de los hermanos Adolphe y Emile Rouargue; o en la de Louis Enault, *Angleterre, Écosse, Irlande. Voyage pittoresque* (París, Morizot Editeur, 1859), con ilustraciones de Paul Gavarni, entre otros más.

Particular importancia tiene en el contexto español la figura de David Roberts, autor de *Picturesque sketches in Spain taken during of years 1832 & 1833* (Londres, Hodgson & Graves, 1837), cuyo papel es primordial en la educación visual del gran paisajista español del Romanticismo, Genaro Pérez Villaamil (Hopkins, 2021). A este se debe la dirección artística de la *España artística y monumental*, de Patricio de la Escosura (París, Alberto Hauser, 1842-1844, 3 vols.), calificada como la empresa «más sobresaliente y bella de las que se emprendieron en España por esta época» (Arias Anglés, 1986: 192; Gutiérrez Sebastián, 2019). Un título parecido, *España pintoresca y artística* (Madrid, 1844-1847), es el que llevan las láminas de Van Halen, con descripción de los monumentos representados.

Al nombre de David Roberts, cabe añadir la contribución que otros artistas británicos hicieron al imaginario viajero español en forma impresa: John Frederick Lewis publicó *Lewis's sketches and drawings of Alhambra made during the residence in Granada in the years 1833-1834* (Londres, Hodgson and Graves, 1835); George Vivian, *Spanish scenery* (Londres, Colnaghi, 1838), que incluye distintas vistas panorámicas sin acompañamiento de texto; la producción gráfica de escocés David Wilkie, que coincidió en Madrid y Sevilla con Washington Irving, se recoge en *David Wilkie's Sketches, Spanish and Oriental* (Londres, H. Graves, 1846); y Thomas Robert Macquoid ilustró el libro de Theophile Gautier, *Wanderings in Spain* (Londres, Ingram, Cook and Co., 1853).

En cierto modo, la ilustración del libro de viaje constriñe la fantasía, pero también la fija, la hace creíble. A diferencia de lo que sucede con los cuadros románticos más intensos, las ilustraciones de viaje ordenan la mirada sobre un universo confuso. Domesticar lo salvaje y hacen familiar lo extraño. Resulta difícil dudar de aquello que se ve con los propios ojos. Tanto como los monumentos, los paisajes y las costumbres de sus habitantes son los principales motivos que invitan a percibir los lugares a los que se viaja como una ensoñación perfectamente posible.

Las montañas y el litoral marítimo –una pareja providencial, desde entonces hasta hoy– empezaron a ejercer una fascinación irresistible, ante todo porque eran percibidos como la síntesis de lo más grandioso de la naturaleza, «fragmentos de un gran relato cósmico» (Briffaud, 2016: 57).

Sobre montañas y mares el espectador proyecta sus propias inquietudes, su mundo interior, sus emociones.

El otro puntal del pintoresquismo es el habitante autóctono. Su caracterización queda al margen del tiempo. Las imágenes ofrecen una descripción estereotipada de tipos humanos. El *Album d'un soldat pendant la campagne d'Espagne en 1823* (París, Imp. de Cosson, 1829), escrito por Clerjon de Champagny, está ilustrado con cuarenta láminas coloreadas en las que aparecen militares, bandoleros, religiosos y campesinos. Los libros de viaje nos ofrecen visiones de un pueblo congelado, frente al progreso de la civilización de la que procede quien los observa. Llamaron la atención de narradores y dibujantes, primero, y, enseguida, de fotógrafos: el álbum de los Ténison ya incluye varias fotografías de gitanos (Fontanella, 2017a: 175).

Estas visiones, que indudablemente arrancan de la realidad, se presentan bajo el filtro del exotismo y la idealización (Bes Hoghton, 2009: 77 y ss.). Por eso resultan más extrañas de lo que son. La evidente conexión que existe entre la pintura de paisaje y de costumbres y la ilustración, que refleja esos mismos motivos, evidencia una confluencia de intereses estéticos. El exotismo de la naturaleza fue primeramente un tema pictórico (García Felguera, 1999: 18), argumento indispensable para que este género despertara interés. La pintura impuso una forma de ver que se trasladó a la ilustración gráfica y a la fotografía.

Impregnándolo todo está siempre la historia, concebida como una disciplina pintoresca, cercana siempre a lo legendario. Por eso, es frecuente que los relatos de viajes incluyan referencias más o menos prolijas a los acontecimientos históricos que sucedieron en los lugares descritos e incluyan representaciones de personajes y batallas.

SUBJETIVIDAD Y PLACER

Tanto la lectura como la contemplación constituyen experiencias individuales que suponen un descubrimiento personal, por más que el escritor o el artista ofrezcan una obra literaria o plástica susceptible de ser analizada en términos objetivos. La recepción estética provoca siempre una reacción única e intransferible. Si, por un lado, la narración de un viaje en el romanticismo es, de por sí, subjetiva, íntima y única (Freire, 2012: 69), el receptor, a su vez, reelabora lo que lee de acuerdo con sus inquietudes y con el momento en el que vive. El encadenamiento de imágenes supone una selección y una adaptación de la mirada, que implica matices exclusivos.

Los mismos autores de los libros de viajes se esfuerzan en subrayar la subjetividad de su experiencia, insistiendo en anécdotas y vicisitudes propias para singularizar su periplo, a pesar de que los lugares, los monumentos y las gentes son los mismos. Se diría que hay una especie de horror a repetirse, a confundirse en la masa, aspiración que se traslada al lector. Cada cual descubre su mediterráneo. Por ejemplo, Jules Janin «tenía la íntima convicción de que Italia había sido vista mejor, pero nadie la había visto como él la veía». Ese es el valor del libro. El editor justifica la innovación que suponen las imágenes: «a fin de que nada falta a la nueva popularidad que esperamos, lo hemos acompañado de bellos grabados [...], será doblemente ilustrado por el espíritu, por el estilo, por la gracia del escritor, por la novedad, por la energía, por la verdad del dibujante» (Janin, 1839: 4-5). Esta peculiaridad de cada libro de viajes se acentúa en el caso de aquellos ilustrados por el propio autor del texto, como *Le Rhin*, de Victor Hugo (París, Alexandre Houssiaux, 1864).

En España, Pedro Antonio de Alarcón, emprende un viaje de París a Nápoles, de cuya singularidad advierte en el prólogo: «veréis lo que yo he visto; oiréis lo que yo he oído; me seguiréis a todas horas; os pasará lo que a mí me ha pasado; sentiréis indudablemente las indignaciones, las alegrías y las tristezas que yo he sentido» (Alarcón, 1861: IX). El recorrido le lleva a Ginebra, el Montblanc, el Simplón, el lago Mayor, Turín, Pavía, Milán, Verona, Venecia, Bolonia, Módena, Parma, Génova, Pisa, Florencia, Roma y Gaeta. Basta mencionar esas etapas del recorrido para darse cuenta de que se trata de un «viaje de recreo», como él mismo confiesa, sin prisa por llegar. Las ilustraciones representan monumentos, retratos, estatuas, vistas panorámicas, puertos, montañas y costumbres, en definitiva, toda la amalgama de imágenes que se reúnen en una ruta placentera.

En efecto, la subjetividad del viaje tiene mucho que ver con su asociación al placer de emprenderlo, realizarlo y recordarlo. Mientras el conocimiento se pretende universal, el disfrute es particular. El viaje de recreo es un invento del siglo XIX (Freire, 2012: 68). Se vincula a la ruptura de la rutina, al descanso del trabajo. Invita, por tanto, a deleitarse: contemplar, recrearse, detenerse, imaginar... Las ilustraciones favorecen ese ejercicio en la medida que cada cual puede tomarse su tiempo. El ocio es el mayor de los lujos.

A mediados del siglo XIX se sitúa el origen del turismo, tal y como se entenderá unas décadas más tarde. La imagen incita a viajar, pero también a recordar. Los destinos del viaje se interiorizan como lugares de perpetua felicidad.

Viajar, aunque sea con la imaginación, se convierte en una parte esencial de la educación burguesa, donde las aficiones ocupan un lugar central (Chozas, 2014: 71 y ss.). La gradual incorporación de relatos de viajes en las revistas de amenidades es un testimonio bien elocuente de este proceso (Rodríguez Gutiérrez, 2009). Funcionan como un contrapunto a las tensiones informativas de la prensa no ilustrada: los destinos del viaje se fijan en la mente como lugares para la evasión, sin las perturbaciones de la vida moderna.

Uno de los principales testimonios de la subjetividad y del recreo con el que se percibe el viaje es la representación de sus protagonistas dentro de las mismas imágenes. Se demuestra así que son lugares habitables, recorridos por individuos modernos, dotados de sensibilidad y buen gusto. En ocasiones son los mismos dibujantes o estudiosos los que se introducen en la composición. Ernest Breton, que viajó a Atenas atraído por el mito histórico, literario y artístico, se incluye a sí mismo en una de las ilustraciones –algunas son pintorescas, otras documentan los lugares descritos– que forman parte de la monografía: se le reconoce, junto a un guía vestido con la ropa típica griega, en el interior de la iglesia de los Santos Apóstoles (Breton, 1862: 182). Más habituales son los paseantes que vagan de un lugar para otro, entre acostumbrados, aburridos y obligados a mirar, como el turista moderno (Reyero, 2008).

POSEER

Es sabido que los libros de viaje responden a «la curiosidad universal de ‘tomar posesión del mundo’» (Cerarols, 2015: 61, con bibliografía anterior). También se ha dicho que para el viajero el mundo se despliega como una página en blanco (Youngs, 2006). La imagen trazada en esa hoja es una forma de hacer alarde de la posesión. Cada vez que un turista en cualquier parte del mundo fotografía un monumento, un paisaje o un tipo humano lo hace suyo, se lo lleva consigo. Lo posee.

La misma idea de Ernest Breton de englobar en su libro a «todos los pueblos» implica una forma de sometimiento a una misma mirada: el canon de Occidente se impone sobre todos ellos. Referencias tales como la vuelta alrededor del planeta o el recorrido por las cinco partes del mundo, frecuentes en los títulos de los libros que tratan de ofrecer un panorama universal, son también indicativos de posesión. La obra de Eduardo Charton titulada *La vuelta al mundo. Colección de los viajes hechos en las cinco partes del universo durante el siglo XIX* (París, Administración del correo de Ultramar, 1864), por ejemplo, con numerosas ilustraciones de los sitios más dispa-

pero con un mismo criterio gráfico, es bien elocuente de esa uniformidad, que esconde un dominio.

De todos modos, estos ejemplos no dejan de aludir a una posesión ilusoria, al fin y al cabo. Sin embargo, algunos libros de viaje del siglo XIX, junto a sus correspondientes ilustraciones, fueron más allá: se concibieron como propaganda de un dominio político y militar sobre el territorio y de una superioridad cultural sobre sus habitantes.

El interés viajero hacia Oriente –incluida España y el norte de África– suele estar acompañado de una mayor o menor conciencia de supremacía, por mucha fascinación que exista. De hecho, la percepción de la alteridad como algo exótico constituye una forma de separación respecto a la civilización: el viajero romántico selecciona lo anómalo frente a lo común, la excepción frente a la regla, solo como una vía de escape circunstancial. Es un viaje ida y vuelta.

Las imágenes de conquista, donde el europeo entra en contacto con el extranjero, revelan una discordancia entre dominación y fascinación. Las ilustraciones del libro de Henri Garnier, *Voyages en Perse, Arménie, Mésopotamie, Chaldée, Kurdistan, Arabie, etc.*, (Tours, Ad Mame et cie., 1850), por ejemplo, que recopila viajes de distintas épocas, muestran un permanente contraste entre civilización y barbarie, antítesis «llena de oscuridades y contradicciones, también de apariencias y disimulos» (González Fisac, 2014: 9).

Todo ello se hace más patente en los libros de viaje con marcada intención política. Algunos tienen un claro origen colonialista, como el de Claude-Antoine Rozet, *Voyage dans la régence d'Alger ou description du Pays occupé par l'armée française en Afrique* (París, Arthus Bertrand, 1833). Su autor era «capitán del cuerpo real del estado mayor, dependiente del ejército de África como ingeniero geógrafo», según recoge la portada, que también precisa su contenido: «los trajes y las costumbres de los habitantes de la Regencia, la historia de su gobierno, la descripción completa del territorio [y] un plan de colonización», entre otros. Las ilustraciones, además de una pintoresca vista de Argel desde el mar, selecciona lugares, construcciones, parajes y tipos con sus indumentarias, informaciones visuales parecidas a los libros de recreo, pero, en este caso, con la clara pretensión de documentar un territorio con el fin de controlarlo. Otra obra de especial interés es el *Voyage de S.A.R. Monseigneur le duc de Montpensier a Tunis, en Egypte, en Turquie et en Grèce* (París, Arthus Bertrand, 1847), que incluye litografías de Bayot, Dauzats, Guiaud, Mayer y Sabatier.

La importancia concedida a la imagen es tal que la autoría del álbum se atribuye al dibujante André Louis de Sinety, «lugarteniente del buque» en el que se desplazó la misión, según se advierte también en la portada.

Para los españoles, Marruecos se convirtió desde mediados del siglo XIX en el destino colonial por excelencia (Cerarols, 2015: 79 y ss.), así que ciertos libros de viajes no escapan a esa motivación. Es el caso del *Diario de un testigo de la guerra de África* (1859, Madrid, Gaspar y Roig, 1859), de Pedro Antonio de Alarcón, «ilustrado con vistas de batallas, de ciudades y paisajes, tipos, trajes y monumentos [...] copiados de fotografías y croquis ejecutados en el mismo teatro de la guerra», como especifica la portada.

Los viajes que realizaban los mandatarios internacionales, fuera o dentro de sus naciones, suscitaban la atención de toda la prensa europea ilustrada. Con ese pretexto se dieron a conocer en las publicaciones de amenidades noticias sobre los territorios que visitaban, al tiempo que se hacía propaganda política. Esa fue la principal intención que movió a la reina Isabel II para realizar distintos viajes por España, de los que existe una amplia documentación gráfica y literaria, con muchos detalles sobre los lugares visitados. Es muy significativo que los motivos comentados y reproducidos, además de la arquitectura efímera preparada para el recibimiento, sean los mismos que en otro tipo de viajes, que cobran así una dimensión nacionalista. Cuando se edita el viaje que los monarcas realizaron en el verano de 1858 a Castilla, León, Asturias y Galicia, se incluyó una dedicatoria en la que el autor se confesaba abrumado por los «monumentos de tanta riqueza artística y tan espiritual y vigorosa poesía, que no bastan a describirlos y cantarlos los mejores artistas y poetas; costumbres ricas de tradicional ventura; fantásticas leyendas imposibles de ser reproducidas» (Rada Delgado, 1860: s.p.).

PRIMACÍA DE LA IMAGEN EN EL VIAJE

En muchas ocasiones los viajes produjeron imágenes que no derivaron en publicaciones específicas. Richard Ford, por ejemplo, llevó a cabo numerosos dibujos de tipos humanos, bandoleros y majas, entre otros, así como vistas de ciudades y monumentos, durante su viaje a España (Rodríguez Barberán, 2007). Valentín Carderera también realizó, durante su viaje por Aragón, vistas únicas de ciudades y edificios, que poseen una extraordinaria calidad e interés histórico (Lanzarote-Arana, 2013).

Ilustración y viaje siguieron siendo compañeros inseparables más allá de la literatura. En los años cuarenta del siglo XIX surgió un nuevo medio de representación de los

lugares visitados, que enseguida encontraría su lugar propio en el ámbito de la cultura visual viajera: la fotografía. Noël-Marie-Paymal Larebours publicó a comienzos de la década una colección de láminas tituladas *Excursions Daguerriennes. Vues et monuments les plus remarquables du globe* (1841-1842), todavía con textos explicativos, fruto de una recopilación de daguerrotipos, como había hecho Breton con grabados unos años antes. Enseguida aparecieron los llamados «viajeros fotógrafos»: en 1849 Maxime du Camp emprendió su famoso viaje a Egipto en compañía de Gustave Flaubert, que dio como resultado su libro *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851*, con explicación de las imágenes. Auguste Salzmann publicó en 1856 las fotos que, con intención documental, había realizado en Jerusalén, independientes del tomo de texto. Francis Frith empezó a comercial álbumes fotográficos, a raíz de su viaje a Oriente Medio en 1857. El número de fotógrafos es creciente, no solo en Oriente, sino en las ciudades europeas con restos arqueológicos como Atenas o Roma (Vega, 2007: 128-140).

En España, William Stirling Maxwell editó en 1847 el primer libro de historia del arte con pruebas fotográficas pegadas en las hojas (Mcartney-Matilla, 2016); y el vizconde Joseph Vigier, autor de numerosas fotografías durante sus viajes, realizó un Álbum de fotografías de Sevilla en 1851, a raíz de su estancia en la capital andaluza el año anterior (García Felguera, 2000: 27). La colección de albúminas con vistas de Alemania, Austria, Francia, Holanda, Italia y Suiza que poseía el duque de Montpensier demuestran la estrecha relación con el fenómeno turístico (Méndez-Plaza Orellana, 2018: 155).

El desarrollo de la fotografía desde mediados del siglo XIX no solo no supuso la desaparición del libro de viajes ilustrado a partir de dibujos, sino que la fotografía sirvió de base para la realización de grabados, antes de que fuese posible la impresión de imágenes fotográficas en prensa y libros de gran tirada. Entre los testimonios de coexistencia de ambos lenguajes cabe destacar la experiencia paralela del matrimonio irlandés formado Louisa Tenison y su marido, el fotógrafo Edward-King Tenison, durante el viaje que realizaron a España entre 1850 y 1853. A su vuelta, este recopiló treinta y cinco fotografías suyas en un álbum privado titulado *Recuerdos de España* (1852-53, Bibliothèque Nationale de France), que no llegó a comercializarse. Mientras él fotografiaba, ella escribía, dibujaba y hacía acuarelas, aunque, según parece, no existe vinculación entre sus respectivas tareas, más allá de que Louisa colorease algunas de las tomas realizadas por su esposo (Fontanella, 2017b).

A raíz de ese viaje, Louisa Tenison publicó la obra *Castile and Andalusia* (Londres, R. Bentley, 1853), con litografías realizadas a partir de sus propios dibujos y la colaboración del pintor sueco instalado entonces en Sevilla Egron Lundgren. Según Piñar Samos (2010) se sitúa en una frontera entre dos generaciones de literatura viajera, aquella en la que predominaba la memoria personal, propia del Romanticismo, y otra que se abría paso en respuesta a las nuevas exigencias del mercado editorial, que demandaba la integración de la palabra y la imagen. El núcleo del libro es la ilustración, pero el texto consigue dar al resultado la apariencia de un moderno libro de viajes.

En los años sesenta del siglo XIX «los textos de viajes aportan pocas novedades». La actitud de los viajeros «se ha tornado entusiasmo superficial por revivir tópicos románticos». Sin embargo, algunos grabados, como los que realizó Gustave Doré para el viaje del barón Davillier, se cuentan entre los de «mayor calidad de los realizados en esta etapa final» (Pastor Muñoz, 1995: 196). Cabe recordar que fue Doré quien persuadió a Davillier

para realizar el famoso viaje a España (Sazatornil, 2010: 9) y que el nombre de Doré precede al del aristócrata en la portada (Bes Hoghton, 2009: 70). En el ámbito del viaje, la imagen se impone sobre la palabra.

Paralelamente, el valor del relato como medio de información fidedigno decae. En 1880, el periódico conservador de Madrid *El Tiempo* recurrió al texto de Ernest Breton para justificar la relación entre las ruinas del zigurat de Birs Nemrod, al suroeste de Babilonia, con la torre de Babel. Ante la hipótesis, que juzgaba descabellada, el republicano *El Globo* reaccionaba así: «el texto está sacado de una de esas obras de especulación editorial, que con tanta conciencia escriben y publican los franceses [...] Este apreciable colega ha confundido la torre de Babel con la de Babia» (*El Globo*, 8 de julio de 1880: 2). Quizá el destino de toda crónica que una vez se pretendió científica sea el de convertirse, en el mejor de los casos, en literatura. Sin embargo, basta una mirada curiosa sobre una imagen para despertar nuestros sentidos.