

Título
Usos, Costumbres y Esencias Territoriales
Editora: Teresa Sauret

Corrección de textos y coordinación edición
Álvaro Góngora

Diseño y Maquetación
factor ñ
www.factorñ.com

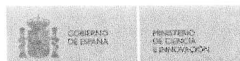
Imprime
Gráficas Piquer

© Edita
Ministerio de Ciencias e Innovación
Servicio de Publicaciones
Universidad de Málaga (SPICUM)

ISBN: 978-84-9747-257-9
DL: AL1010-2010

Esta publicación ha sido posible gracias a la financiación concedida por el Ministerio de Ciencia e Innovación mediante la Acción Complementaria ref. HAR2008-01851-E.

Parte de los trabajos son fruto de las investigaciones llevadas a cabo en el seno del proyecto I+D HUM 2005/01196 *Tradiciones y costumbres andaluzas en la literatura y las artes plásticas del siglo XIX*. Ministerio de Educación y Cultura. Subdirección General de Proyectos de Investigación Científica y Técnica.



TERESA SAURET GUERRERO (Ed.)

Usos, costumbres y esencias territoriales



Ministerio de Ciencia e Innovación
Servicio de Publicaciones Universidad de Málaga (SPICUM)

Gibraltar y la Bahía de Algeciras en el paisaje del siglo XIX. Imágenes para la definición de las identidades culturales ^(*)

Ana Aranda Bernal

Universidad Pablo de Olavide

El repertorio de imágenes realizadas durante el siglo XIX, en las que aparecen el Peñón de Gibraltar, el Estrecho, la Bahía de Algeciras y unos tipos humanos muy caracterizados, es muy amplio. Artistas mayoritariamente extranjeros retratan con insistencia el paisaje de unos pocos kilómetros cuadrados y a una selección de sus habitantes desde todos los ángulos posibles, incluidos los imaginados. En este texto se va a estudiar la singularidad de esta reiteración y el conjunto de circunstancias que la justifica, de carácter histórico, económico, ideológico y artístico. Así como la relación existente entre muchas de las obras y los textos escritos por los viajeros, especialmente durante la primera mitad de la centuria. Pero éste no es el único objetivo del análisis, la amplia difusión que alcanzó esta pintura, sobre todo a través de la estampa, tuvo como consecuencia la definición de una identidad para el Campo de Gibraltar y sus gentes que ha perdurado en el tiempo.

A lo largo del siglo veinte, variados elementos han transformado el paisaje costero del Campo de Gibraltar. Instalaciones industriales, carreteras, expansión urbanística y crecimientos portuarios han modificado radicalmente la Bahía de Algeciras y su entorno. A pesar de ello y de nuestra moderna y flexible concepción de las escalas, cuando el viajero actual todavía está a kilómetros de distancia del Peñón de Gibraltar, la visión de esta mole que se va agrandando en el horizonte conforme se acerca, mantiene intacta la capacidad de asombrar que ejerció en el pasado.

Las circunstancias políticas y sociales desarrolladas desde 1704, convierten en un asunto fundamental que sobre el mapa de este territorio cada pequeña por-

(*) Este trabajo es fruto de las investigaciones llevadas a cabo en el seno del proyecto I+D HUM 2005/01196 *Tradiciones y costumbres andaluzas en la literatura y las artes plásticas del siglo XIX*. Ministerio de Educación y Cultura. Subdirección General de Proyectos de Investigación Científica y Técnica.

ción de tierras y aguas tenga su etiqueta de pertenencia e identidad. España, Gibraltar y el Reino Unido han tejido una sutil red de acuerdos y desacuerdos para conseguirlo. Pero es difícil que se sometan a este sistema de propiedades cuestiones tan inaprensibles y atemporales como la emoción que los seres humanos sentimos ante determinados elementos de la naturaleza.

En un reducido espacio se acumulan factores paisajísticos de gran potencia que singularizan este enclave. Se trata de un lugar habitado desde la prehistoria, en el que los alcornoques del bosque mediterráneo llegaron al borde del mar hasta muy avanzado el siglo XIX. Al estar rodeado de montañas, el acceso por tierra desde casi todos los caminos se produce descendiendo de considerables alturas, lo que obliga a la contemplación de la silueta gigante del Peñón rodeada por las aguas del Mar Mediterráneo, el Estrecho de Gibraltar y la Bahía de Algeciras. Y según hacia qué dirección pueda alcanzar la mirada, es perfectamente visible la costa africana en donde destaca el perfil de Ceuta y el altísimo Monte de los Monos. Al principio de los años treinta Richard Ford describía cómo

*El trayecto de Tarifa a Algeciras por los montes es maravilloso: las vistas son espléndidas; el Guadalmequí espumea entre el bosque salvaje; Gibraltar y su bella bahía se ven a través del follaje y de las ramas sangrantes de los alcornoques descortezados...*¹

Estos elementos naturales van cobrando muy diferentes aspectos en combinación con luces y colores según variadas circunstancias. Dependen de los diferentes momentos del día pero, en una región de amplios cielos que se reflejan en distintas porciones de mar, las nubes -que alcanzarán su mayor presencia plástica precisamente a lo largo del siglo XIX-, cobran un papel protagonista para determinar los grises, azules, verdes, rosas o malvas que entonan la visión del panorama. Los valores pictóricos que se pueden descubrir en cualquier paisaje, se hacen muy evidentes en este enclave para cualquier espectador, aunque no se le suponga una fina sensibilidad, cuánto más para los artistas que en gran número acudieron a contemplarlo².

Si en vez de utilizar los caminos terrestres, el viajero llega navegando, la percepción mantiene su riqueza de matices. En octubre de 1840 Teófilo Gautier atravesaba el Estrecho en un vapor relatando cómo

*El espectáculo que se ofrecía a la mirada era de magnificencia maravillosa. A la izquierda, Europa; a la derecha, África; con sus costas roqueñas, teñidas por la distancia con tonos de violeta claro, cuello de pichón, como las de una tela de seda tornasolada; delante, el horizonte sin límite, ensanchándose siempre; encima, un cielo de turquesa; debajo, un mar de zafiro, de limpidez tan grande, que se veía entero el casco del navío, y la quilla de los barcos que pasaban a nuestro lado volaban en el aire, más bien que flotaban en el agua. Nadábamos en luz, y el único tono sombrío que podía descubrirse en 20 leguas a la redonda procedía del largo penacho de humo espeso que dejábamos detrás de nosotros... El aspecto de Gibraltar desorienta por completo; no se sabe dónde se está ni lo que se ve. Figuraos una roca inmensa, o mejor, una montaña de 1.500 pies de altura, que surge súbita, bruscamente, de en medio del mar, sobre una tierra tan llana, tan baja, que apenas se ve. Nada le prepara, nada le motiva, no se une a ninguna cadena; es un monolito monstruoso lanzado al cielo; un trozo de planeta desprendido caído allí durante una batalla de astros, un fragmento del mundo roto. ¿Quién lo ha colocado en aquel sitio? Sólo Dios y la eternidad lo saben*³.

Otros muchos lugares de España y Andalucía, incluso cercanos, muestran esa capacidad para maravillar por su belleza natural y, sin embargo, no han sido objeto de representación o, al menos, no tan reiterada. Por eso interesa analizar los factores que confluieron a lo largo del siglo XIX para justificar tan abundante producción artística, como el valor que cobrará el viaje durante esta centuria, la demanda de imágenes plásticas y literarias por parte del público europeo y la importancia de la escala de navegación gibraltareña en las grandes rutas marítimas.

Esta investigación requiere un desarrollo más amplio aunque en este texto presento sólo una aproximación al tema y para ello he realizado una selección de imágenes entre el muy extenso catálogo identificado.

El viaje en el siglo XIX

Ninguna de las obras que se realizan a lo largo del siglo XIX la llevó a cabo un artista del Campo de Gibraltar, a pesar de que en las ciudades de la comarca trabajan algunos pintores⁴. Tampoco hubo una clientela local que demandara el tema. No tengo datos para interpretar este hecho en clave psicológica como negación de la existencia de la colonia, a pesar de que durante la centuria se mantuvo muy viva

¹ FORD, R., *Manual de viajeros para Andalucía y lectores en Casa*, Madrid, Tourner, 1980, p. 169.

² *Encuadrado en el marco de nuestro balcón (la Fonda Inglesa en Algeciras), Gibraltar se elevaba ante nosotros en todo el esplendor de sus serradas crestas y acantilados, gris por la mañana, color de rosa al atardecer, con la ciudad a sus pies, donde, al caer la noche, se reflejaban en las quietas aguas millares de luces.* HARE, A. J. C., *Mandering in Spain*, London, 1892. pp. 131-133. Tomado de BUENO, M., *El renacer de Algeciras (a través de los viajeros)*, Algeciras, 1988, p. 175.

³ GAUTIER, T., *Viaje por España*, Madrid, Cátedra, 1998.

⁴ ARANDA, A. y QUILES, F., «Pintura e Historia en la Algeciras del tránsito del XIX al XX», *Almoraima*, nº 14, Algeciras, 1995, pp. 99-107.

la cuestión de la soberanía del Peñón. Pero lo cierto es que el único español que realiza una representación es Jenaro Pérez Villaamil en *El castillo de Gaucín*, obra que será analizada más adelante y cuyo tema queda justificado por la relación de este pintor con el artista escocés David Roberts.

El resto de las obras son de artistas extranjeros y, aunque recorrieron la comarca pintores de diferentes nacionalidades, la mayoría fueron británicos, entre otras razones por el prurito de atesorar y difundir la imagen de su colonia, coloquialmente denominada *Gib*⁵. La viajera Mary Catherine Jackson, que recorrió España con un «cuaderno de bocetos de pasta dura», y tiene el propósito de acercar a través de su libro titulado *Estampas literarias del dulce Sur* (1873) las bellezas de la naturaleza y el arte a quienes no pueden salir de Inglaterra para verlas con sus propios ojos, dedica el relato a los contribuyentes británicos a quienes cree que debería interesarles por incluir el Peñón⁶. Pero también trabajaron recorriendo la comarca artistas de otras nacionalidades europeas.

Esto explica que la circunstancia imprescindible que ha dado lugar a este patrimonio artístico haya sido el *viaje*, el realizado o el imaginado, la estancia breve o el destino que obligaba a la permanencia durante un tiempo más largo, por ejemplo a los militares de la guarnición gibraltareña⁷.

La potencia plástica de este paisaje debió llevar a cualquiera que se preciara de tener cierta habilidad artística a dejar constancia gráfica de su experiencia. Aunque el carácter militar del lugar y la frecuencia con que los viajeros repetirían el gesto de fijar sobre el papel las imágenes más sorprendentes exigía cierto control. En este sentido merece la pena recordar la anécdota vivida en 1846 por Dora Quillinan, hija de William Wordsworth. Pues, mientras esperaba en un carruaje parado en *Catalan Bay*, en el lado oriental del Peñón, se dispuso a trazar un perfil de la montaña en su cuaderno de dibujos y, en seguida, se le acercó un casaca roja para preguntar *¿tiene usted permiso del gobernador para dibujar?*⁸. Debemos tener en cuenta que las representaciones realizadas por mujeres viajeras no tienen una finalidad profesional, como se verá en el caso de los hombres. La práctica de la pintura estaba incluida en la formación de una dama y se entendía que el conocimiento del territorio recorrido se completaba dedicando las tardes a apren-

5 El más completo estudio sobre el tema es el de KRAUEL HEREDIA, B., *Viajeros británicos en Andalucía*. De Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845), Málaga, Universidad de Málaga, 1986.

6 Cerca de treinta escritoras europeas y norteamericanas viajaron por Andalucía durante el siglo XIX y la mayoría de ellas llega a la Península a través del puerto de Gibraltar. EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, A. (coord.), *Viajeras románticas en Andalucía. Una antología*, Sevilla, 2008, pp. 30 y 161. Agradezco al Profesor Egea su amabilidad al facilitarme el acceso a valiosos textos de la época.

7 A lo largo del siglo el Reino Unido mantuvo tres regimientos de infantería y uno de artillería en Gibraltar, lo que equivalía a unos cuatro mil hombres.

8 *Journal of a few month's residence in Portugal and glimpses of the south of Spain*, Londres, 1847, II, p. 138. Tomado de KRAUEL, *op. cit.*, p. 430.

der español, dibujar lugares y personajes o tomar clases de música, tal como hizo Emmeline Stuart-Wortley en 1856⁹.

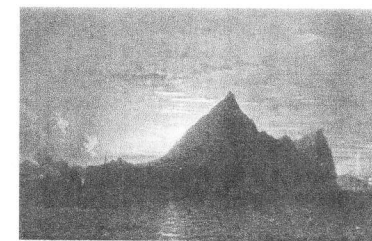
Cuántos papeles garabateados no se habrán perdido. Pero, de todas formas, se hizo evidente la posibilidad de negociar con la imagen de Gibraltar de diferentes maneras: para proyectar en los salones burgueses europeos o reproducir estampas que se incluyeran en los libros o álbumes tan habituales en la época. Es muy significativo que, según Richard Ford, el pintor John Frederick Lewis

*Viene a hacer un viaje pintoresco por España porque tiene pedidos para los álbumes de algunas jóvenes londinenses y de libreros que están haciendo una edición ilustrada de la obra de Byron*¹⁰.

Los dibujos de Lewis son minuciosos, expresivos, muy ricos en información, aunque con tendencia a la fantasía, y le interesa especialmente la caracterización de los personajes que encuentra en el camino. Sirvieron para ilustrar el libro *Sketches of Spain and Spanish Character*, publicación londinense de 1836¹¹. Aunque la mayoría de los libros que incluyeron las imágenes que se analizan eran de viajes, también los hubo de carácter científico. Por ejemplo, la estampa de Bouquet, litografiada por Lamperière a mediados de siglo, ilustró un artículo sobre las corrientes marinas en el Estrecho



LEWIS, J. F., *Arrieros de Gibraltar*, en: *Sketches of Spain and Spanish Character*, Londres, 1836.

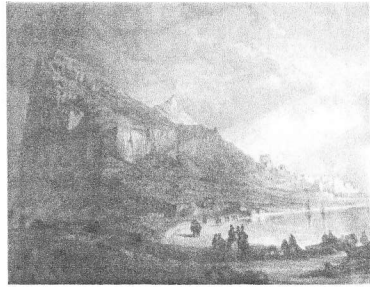


BOUQUET, *Gibraltar*, en: *France Maritime*, París, 1871.

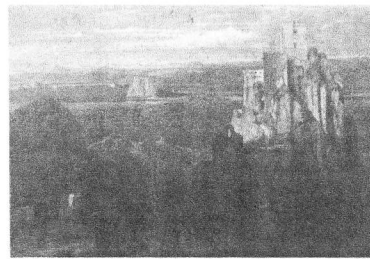
9 El libro que escribió como producto de este viaje se tituló *El suave Sur*. EGEA, *op. cit.*, p. 203.

10 GIMÉNEZ CRUZ, A., «Richard Ford, amigo y mentor de David Roberts», en *La Sevilla de Richard Ford. 1830-1833*, Sevilla, Fundación El Monte, 2007, p. 59.

11 Fueron titulados: *Gaucin Smugglers coming out of Gibraltar*; *Muleteers of Ronda*; *Contrabandistas, Andalucía*; *A Jewish Woman of Gibraltar, in a Fiesta Dress*; *Smuggling Feluchos*; *Gibraltar*. Durante su viaje por España, además de alojarse en casa de los Ford en Sevilla y Granada, coincidió en 1833 con David Roberts y se hicieron amigos. El éxito de venta de las estampas que ambos dibujaron e imprimieron al volver a Inglaterra les reportó beneficios suficientes para emprender expediciones aún más ambiciosas a Egipto y Turquía. Estas estampas solían formar parte de álbumes comentados que tuvieron una enorme aceptación en el siglo XIX, como *Lewis's sketches and drawings of the Alhambra made during a residence in Granada in the years 1833-4*, publicados en Londres en 1835 y los cuatro tomos de *The tourist in Spain* de Thomas Roscoe, publicados también en Londres entre 1835 y 1838, con grabados al acero de Roberts.



Gibraltar desde el campo neutral, David Roberts, Londres, 1834.



Gaucín. Vista de Gibraltar y la costa de Berbería, David Roberts, Londres, 1834.

de Gibraltar publicado en la revista *La France Maritime* en 1871¹².

La tradición del viaje decimonónico cuenta con un antecedente inmediato en el *gran tour* que los jóvenes de la élite inglesa realizaban durante el siglo XVIII a través de Francia, los Países Bajos e Italia en busca de las fuentes de la cultura clásica.

La Península Ibérica permaneció al margen de este recorrido hasta que la sensibilidad romántica concedió valor a la *diferencia* española que hasta ese momento había resultado tan denostada. Se buscará a partir de entonces la región más africana de Europa, tanto en lo cultural como en lo paisajístico, así como la persistencia del pasado islámico y sus huellas artísticas consideradas pintorescas, capaces de suministrar asuntos para composiciones llamativas y sorprendentes. Además, el sistemático saqueo patrimonial por parte de las tropas napoleónicas a principios de

siglo informó sobre los tesoros que aún se podían encontrar en estas tierras.

A ello debemos añadir el nuevo entendimiento de lo geográfico, de la naturaleza y del paisaje, postulado por el romanticismo, que apelan directamente a la sensibilidad y a la pasión. Sobre todo, el interés por los horizontes montañosos que incluso serán sometidos a una deformación vertical que aumente el asombro. Esta manera de representación está relacionada con los espectáculos contemporáneos organizados en los salones de dioramas donde, con una finalidad educativa o de entretenimiento, se mostraban hechos históricos, parajes naturales, ciudades, etc., a través de un modelo tridimensional de paisaje. El fondo curvado estaba pintado y tras añadir ciertos efectos de iluminación simulaban un entorno real¹³. En definitiva, el atractivo consistía en que el público burgués

12 La estampa ilustraba el artículo *Investigations of the Currents in the Strait of Gibraltar, Made in August 1871, by Captain G. S. Nares, R. N., of H. M. S. 'Shearwater,' under Instructions from Admiral Richards, F. R. S., Hydrographer of the Admiralty*. La revista *France Maritime* incluía textos de todo tipo sobre temas marinos, participaban escritores muy reconocidos y eran famosas sus ilustraciones, desde el mismo siglo XIX los grabados se extraían de la publicación para revenderlos a coleccionistas.

13 El término «diorama» fue acuñado por Louvier en 1822. El panorama es la versión más compleja con vistas de 360 grados en edificios contruidos al caso, por lo que el público se veía envuelto en horizontes completos.

disfrutase de novedosas aventuras visuales sin salir de su ciudad, a través de una puesta en escena misteriosa.

Hay que tener en cuenta que algunos autores de escenografías románticas fueron pintores muy conocidos y, en este caso, interesa especialmente la dedicación a esta labor de David Roberts, habituado a forzar las perspectivas en busca de la expresividad tal y como requerían los encargos comentados. De su paso por el Campo de Gibraltar en 1833, Roberts deja constancia en tres estampas, en las que la veracidad del paisaje es reconocible en distinto grado, puesto que sigue el concepto romántico de no copiar la realidad sino imaginarla¹⁴. La silueta del Peñón ocupa casi todo el espacio de *Gibraltar desde el campo neutral*, el dibujo más literal de esta serie y uno de los más reproducidos durante el resto del siglo. Muestra una perspectiva enfática que se aprecia también en *Gaucín: vista de Gibraltar y la costa de Berbería*, cediendo paso a una composición absolutamente fantástica en la representación de Tarifa.

La potencia evocadora del Peñón no se reduce a su condición paisajística, también hay que tener en cuenta su carácter de fortaleza, especialmente querida para los viajeros y destinatarios ingleses de las imágenes. En 1839 Georges Borrow describía cómo

De pie, en la proa del barco, llevaba los ojos clavados en la montaña-fortaleza... ¡La bahía! No semejaba tal, sino un mar interior, rodeado por todas partes de mágicas barreras: tan sorprendente, tan prodigioso era el aspecto de las cosas. Delante de nosotros la inexpugnable montaña; a la derecha, el continente africano...; detrás de nosotros, el pueblo que acabábamos de dejar (Algeciras) y su barrera montañosa; a la izquierda la costa de España. Ni una ola rizaba la superficie del mar, y como nos deslizamos sobre ella velozmente, el singularísimo objeto al que íbamos acercándonos se hacía a cada momento más visible y distinto...¹⁵.

Los viajeros románticos llevan a cabo un proceso de descubrimiento e invención de Andalucía que es apreciable en las imágenes, pero también en los textos de Ford, Borrow, Mackenzie, Irving o Gautier, quienes escriben los mejores relatos durante la primera mitad del siglo. Ya se ha visto cómo la sensibilidad de este mo-

14 David Roberts visitó el Campo de Gibraltar en dos ocasiones, la primera vez en marzo de 1833, en concreto el día 23 comenzó su viaje entre Ronda y Gibraltar. Cuando en 1839 volvía de su viaje a Egipto y Tierra Santa hizo nuevamente escala en Gibraltar, pero parece que muy brevemente. En general, durante su estancia española quiso conocer a los grandes maestros de la pintura y realizar las representaciones de ciudades y paisajes que demandaba el público inglés.

15 Es el relato de la travesía entre Cádiz y Gibraltar al 4 de agosto de 1839. BORROW, G., *La Biblia en España*, Madrid, Ediciones Cid, 1967.

vimiento era la más adecuada para captar la rareza y pintoresquismo de España¹⁶. Pero también ocurre que la búsqueda premeditada de las visiones que son propias del romanticismo, es una de las razones que les impulsa a recorrer el territorio. Por ello visitarán especialmente aquellos lugares o rutas en donde se espera satisfacer una curiosidad muy selectiva. El paisaje romántico tanto en sus referencias literarias como plásticas es, sobre todo, subjetivo. Y en Andalucía se podían encontrar suficientes restos del pasado y ruinas para alimentar esa visión¹⁷. Complementa esta idea la versión de la naturaleza que los artistas románticos retratan, insistiendo en aquellos elementos que caracterizan una imagen salvaje y africanizada. En cuanto a los animales silvestres, aparte de las gaviotas, el protagonismo absoluto lo obtienen las cabras, animales que permiten establecer un paralelismo interesado con el carácter de los habitantes. Y además de adelfas o palmeras, hacen creer que sólo unas cuantas especies componen la vegetación de estas tierras, como describe Davillier:

*A un lado y a otro del camino crecían las pitas, de las que emergía un largo y recto tronco, y alrededor de las casas, cactus (chumberas) enormes extendían sus palas cargadas de frutos de un rojo violáceo*¹⁸.

Este interés viajero coincide con el aumento general en la edición de libros por su abaratamiento, precisamente cuando el concepto de viaje se está enriqueciendo con planteamientos modernos. Surgen los primeros turistas que viajan por ver, pero también se plantea como fuente de información política y económica muy útil a las inversiones de capital, especialmente inglés. Por todo ello, un buen complemento de cuya necesidad se hace virtud fueron los libros, pensados para guiar a los nuevos peregrinos en sus andanzas por lugares poco conocidos. Se pretendía advertir sobre hitos de imprescindible visita, pero también sobre riesgos e incomodidades a evitar. Sin embargo, la mayoría de los ejemplares acababan en manos de gentes que jamás cruzarían los Pirineos ni aspiraban a tomar un barco, a quienes la lectura de los viajes de otros les permitieron soñar, trasladarse a otras realidades, a otras latitudes. Por eso, el hecho de que las ediciones fueran ilustradas constituía un valor añadido.

Los textos suelen repetir un esquema muy descriptivo, en donde se aprecia que el conocimiento sobre la realidad hispana alcanzado por estos autores era sumamente superficial, al establecerse muy poco contacto con la población. Buscan

aquello que diferencia a las naciones, lo pintoresco, sin el interés por recabar los datos que había impulsado a los viajeros ilustrados. Por ello la narración vuelve una y otra vez a los alojamientos en ventas y posadas, a la penuria de los medios de transporte y a los puntuales contactos con los pocos españoles a los que tratan y que, obviamente, identifican con la imagen del paisanaje que se habían formado antes de partir. Si la esencia del viaje debería ser el conocimiento de los pueblos para superar los prejuicios, en este caso parece que se busca la confirmación. Con estos planteamientos, es lógico que los libros de mayor interés los escribieran quienes excepcionalmente más tiempo se tomaron para conocer el país, sobre todo Richard Ford tras su estancia de varios años de residencia en Sevilla y Granada, desde donde realizó numerosos desplazamientos a otros lugares de la Península¹⁹. Los relatos escritos por mujeres muestran planteamientos distintos y, en general, cuestionan muchos de los tópicos levantados por los viajeros. Louise Chandler Moulton en su *Viaje ocioso por España y otros países* (1897) arremete contra la supuesta vagancia, violencia o crueldad de los españoles, dirigiendo sus críticas hacia los gobernantes a quienes considera responsables de abandono hacia el patrimonio y el pueblo. Reflexión que es compartida por Katherine Lee Bates en *Carreteras y caminos de España* (1900)²⁰.

Para la mayoría, España es Andalucía y los soldados franceses e ingleses que volvieron a sus países después de la Guerra de Independencia, difundieron una imagen tópica de España caracterizada por el patriotismo, la rudeza y el tradicionalismo. Si nos referimos al patrimonio artístico, por ejemplo, los viajeros quieren contemplar lo exótico, lo oriental, y así se entiende que los itinerarios incluyan irremisiblemente Granada para visitar la Alhambra y el Generalife, la Mezquita en Córdoba, así como la Torre del Oro, Giralda y el Alcázar en la ciudad de Sevilla. Quedando marginados enclaves monumentales como Úbeda o Baeza, cuyos estilos arquitectónicos no sorprenderían a unos viajeros europeos que los encontrarían familiares y, desde luego, desentendiéndose de las rutas que les habrían permitido conocer la mayor parte de la Meseta y otras regiones españolas.

Resulta especialmente interesante para el fenómeno que se va a estudiar, el recorrido popularizado por Washington Irving al principio de los años treinta. El

16 CABRA LOREDO, M^o D., *Una puerta abierta al mundo. España en la Litografía romántica*, Madrid, 1994.

17 ALBERICH, J., *Del Támesis al Guadalquivir. Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1976.

18 DAVILLIER, Ch., *Viaje por España*, tomo I, Madrid, 1984, pp. 350-354. Hacia 1860 el autor del texto viajó por España con Gustave Doré, quien dibujó las ilustraciones. La primera edición tuvo lugar en París en 1874.

19 Richard Ford visita el territorio que nos interesa en varias ocasiones. Llegó con su familia a Gibraltar desde Inglaterra el 29 de octubre de 1830, donde fueron hospedados por el Gobernador. Después pasaron unos días en Cádiz y embarcaron hacia Sevilla. En marzo de 1832 se desliza por tierra partiendo de Cádiz, Tarifa y Gibraltar tras diez 10 horas cabalgando, desde Gaucín describe Gibraltar como un *diente molar en la distancia*, y después visita Ronda, Grazalema, Arcos, Jerez y nuevamente Cádiz. En abril de 1832 viaja con su mujer desde Granada por Ronda hacia Gibraltar y de allí a Tánger y Tetuán, volviendo después por Málaga. ROBERTSON, IAN, «Richard Ford y las cosas de España», en *La Sevilla de Richard Ford, 1830-1833*, Sevilla, Fundación El Monte, 2007, p. 27.

20 EGEA, *op. cit.*, pp. 17 y 81.

escritor llega en barco a Gibraltar y desde esta ciudad se dirige en mula hasta Granada, utilizando la ruta de los contrabandistas a través de la Serranía de Ronda. Vuelve a través de Málaga para bordear la costa hasta el Peñón. Esto va a darnos pie para hablar de la ruta que más interesa analizar en este texto y, sobre todo, el lugar que ocupa Gibraltar en los itinerarios decimonónicos.

Durante la segunda mitad de la centuria el panorama editorial fue cambiando, el número de libros disminuyó de manera proporcional al aumento del turismo, porque España era más conocida y menos interesante para los lectores. Sin embargo, las representaciones plásticas no se redujeron, aunque sí cambia la mirada hacia un costumbrismo de carácter más documental. Ya se ha desarrollado plenamente el hispanismo y su más profundo conocimiento de la cultura y el paisaje natural, cuyo reflejo se aprecia en la pintura.

El lugar de Gibraltar en las rutas marítimas

No olvidemos la privilegiada ubicación del Peñón, en el extremo sur de España y justo en el Estrecho que une Atlántico y Mediterráneo. La importancia estratégica y militar de su puerto ha sido ampliamente estudiada, pero conviene insistir en el valor que alcanzó durante el siglo XIX como escala en las grandes rutas marítimas²¹. Su despegue se hizo evidente durante los años en que Cádiz estuvo sitiada por los franceses, pues parte del comercio entre esta ciudad y América se derivó a Gibraltar.

Una vez que la paz de 1814 hizo disminuir estas actividades, los empresarios del Peñón diversificaron sus negocios. Por un lado, canalizaron el comercio entre la Península y las provincias hispanas rebeldes de América del Sur y, por otra parte, cuando tras la pérdida de las colonias americanas los ingleses viraron su interés hacia el este, Gibraltar supo aprovechar su situación en el control de la ruta mediterránea hacia la India. Especialmente tras la apertura en 1870 del canal de Suez, cuando se convirtió en lugar de aprovisionamiento de carbón para los barcos de vapor. De hecho, la aplicación de esta nueva fuente de energía a la navegación había provocado cierta sumisión de las rutas tradicionales a las escalas carboneras.

A lo largo del siglo, la conversión del puerto gibraltareño en una parada inexcusable hacia o desde el Mediterráneo posibilitó la aparición de un significativo movimiento de viajeros. Los barcos de la *Peninsular & Orient Line*, constituyeron el primer servicio regular de pasajeros que enlazó Inglaterra con Italia, Grecia y el Oriente Próximo, trasladando a un importante número de turistas ingleses que

preferían el viaje por mar antes que los peligrosos pasos alpinos o los caminos de la Europa Oriental. Mary Catherine Jackson lamentaba no disponer de

*Camarote en ninguno de los vapores de la P&O durante las próximas seis semanas. Esta fue la poco convincente respuesta del agente de la compañía a la solicitud de un pasaje para Gibraltar en otoño de 1870. Pero podía haber sido prevista, pues en esa estación los barcos van siempre atestados, no sólo de hedonistas e inválidos que emprenden el vuelo al sur con las golondrinas, sino de funcionarios y otros con destino a la India, que calculan así su partida para poder llegar a sus destinos en la zona tórrida en el período más fresco del año*²².

Interesa resaltar que, una vez en Gibraltar, muchos de ellos aprovechaban los días que duraba la escala para adentrarse en la Serranía de Ronda buscando, como podemos imaginar, el máximo atractivo romántico hispano: la Alhambra. Pero sin desaprovechar la visita a la propia Ronda, otro hito significativo que siempre atrajo a los gibraltareños.

Debido a la brevedad de la estancia de los viajeros, a esta ruta no le afecta el interés hispanista que se afianza desde los años cuarenta, y pretende un conocimiento profundo de España, realizando una auténtica inmersión en su historia, sociedad y cultura. Para llevarla a cabo eran necesarios mayor rigor, menos subjetividad y más tiempo.

A los viajeros británicos la llegada a Gibraltar, después de recorrer Andalucía, les confirma la antítesis entre su modelo cultural y el español. Eso se aprecia en la mayoría de los textos, pero difícilmente en las imágenes porque, el mismo criterio con que se seleccionan los temas de la cultura española buscando lo distinto y singular se aplica a la representación gibraltareña. Resulta más atractivo el carácter pintoresco de la población basado precisamente en su diversidad.

El paisaje y sus figuras

Dadas las circunstancias en las que se produce este tipo de representaciones, los artistas dibujaron sobre el terreno unos apuntes que permanecen desconocidos en la inmensa mayoría de los casos, para más tarde completar las composiciones con la adición de figuras humanas, animales, barcos y otros elementos antes de llevarse a cabo la estampación, a la vuelta del viaje. Generalmente, la obra corresponde a un solo autor, aunque es obvio que cuando se trata de una estampa,

21 ARANDA BERNAL, A., *La arquitectura inglesa en el Campo de Gibraltar*, Cádiz, Diputación Provincial, 2007.

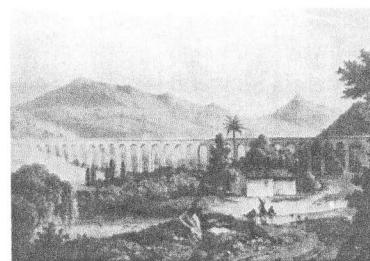
22 En *Estampas literarias del dulce Sur*. 1873. EGEA, op. cit., p. 167.

la destreza del grabador es esencial en la calidad final del trabajo.

Pero también se dan casos de colaboración. El pintor francés Louis Auguste de Sainson hizo la escala gibraltareña con la expedición que viajaba en la corbeta l'Astrolabe hacia el Pacífico Sur en los años veinte²³. En los días que duró su estancia en la colonia cruzó la Bahía para conocer la población española de Algeciras y dibujar al menos tres paisajes característicos que podríamos considerar citas ineludibles en un paseo turístico de la época. Uno de carácter urbano, *Une église à Algésiras* en donde nos muestra la fachada de la Capilla del Cristo de la Alameda, otro muy pintoresco, *Aqueduc d'Algésiras*, y una vista de la ciudad desde el mar. En los dos primeros casos las representaciones destacan por su calidad, valor topográfico y patrimonial, pero además fueron enriquecidas, después de que Sainson volviese a Francia con el material, por los pintores Víctor Adam y Denis A. Raffet responsables de dibujar unos personajes muy singulares que se analizarán en el lugar correspondiente.



Une église à Algésiras, Louis Auguste de Sainson, Fig. (sic) por V. Adam, 1833.



Aqueduc d'Algésiras, Louis Auguste de Sainson, Fig. (sic) por V. Adam, 1833.



El castillo de Gaucín, Jenaro Pérez Villaamil, 1848.

En numerosas obras se aprecia el afán de verosimilitud, aunque el entorno natural ya sea lo suficientemente sublime o pintoresco tal cual, en especial la altísima pared triangular que forma la cara norte del Peñón. Son valores cuyo aprecio va variando a lo largo del siglo, pero los artistas no tienen necesidad de realzar con deformaciones la propia naturaleza.

En ocasiones, la interpretación posterior de estos apuntes al trabajar en el estudio fue incorrecta y eso explicaría vistas que no se reconocen como la *Vue de*

23 Louis Auguste de Sainson (1801-1887) fue el pintor nombrado para ilustrar la expedición dirigida por Dumont d'Urville al Pacífico Sur (Australia Nueva Zelanda y Nueva Guinea. Salieron de Toulon en abril de 1826 y volvieron a Marsella en febrero de 1829. Las imágenes fueron publicadas en un lujoso atlas entre 1830 y 1835 editado por Tartu con litografías a cargo de Lemercier y Leborne.

*Gibraltar prise de la baie d'Algésiras*²⁴. Así como perfiles imposibles que restan exactitud a la representación, siendo un ejemplo la estampa francesa ya aludida de Bouquet, que muestra una silueta exacta del Peñón, pero iluminado por un poético sol que se pone por el norte, de manera fantástica, aunque esto no mengua los valores paisajísticos o testimoniales que la imagen transmite. De hecho, algunas de las obras más conocidas, como las dos representaciones del Castillo de Gaucín con Gibraltar al fondo, realizadas por David Roberts y Jenaro Pérez Villaamil, muestran una composición inverosímil puesta al servicio de una gran potencia expresiva. Ni pueden contemplarse en la realidad el Peñón y la costa africana con semejante nitidez y posición, teniendo en cuenta que la distancia es de 42 km. en línea recta, ni la perspectiva es adecuada para que la composición del fondo pudiera apreciarse.



Paz. Entierro junto al mar, Joseph Turner, 1842.

En otros muchos casos se toman como modelos representaciones ya conocidas, sobre todo cuando se trata de ilustrar libros cuya edición no admite el coste de encargar imágenes nuevas de todos aquellos lugares que van a ser reproducidos. De manera que se utilizan copias literales aunque deja de citarse a los autores de los dibujos originales, o bien se realizan pequeñas modificaciones anecdóticas. La muy conocida estampa de David Roberts *Gibraltar desde el campo neutral*, fue copiada con peor calidad y ligeros cambios en *France Militaire*.

Conforme el siglo avanza la fotografía se va convirtiendo en una herramienta para el trabajo de los paisajistas, lo que aumenta la objetividad en la reproducción del asunto. Podemos entrever su uso en la producción de algunas obras, especialmente en las litografías de Alfred Guesdon, que incluyó tres imágenes relacionadas con Gibraltar entre las veinticuatro de su edición *L'Espagne à vol d'oiseau*²⁵.

No todas las representaciones de Gibraltar y su entorno realizadas a lo largo del siglo XIX son conocidas a través de su estampación. Se han conservado algunas

24 *Paris chez Gide*. London R. Jennings. Goodall sculp.

25 Se trata de las imágenes *Gibraltar, la ville et le rocher vus des crêtes / Gibraltar vue générale prise au-dessus de l'aqueduc d'Algesiras / Détroit de Gibraltar : Pointe d'Europe, Ceuta & Tanger vue de Signal House de Gibraltar*. Alfred Guesdon fue pintor, litógrafo y arquitecto, nacido en 1808 en Nantes. Años antes de realizar estas representaciones, datables hacia 1860, había participado como litógrafo en la realización de *España artística y monumental* de Jenaro Pérez Villaamil, publicada en París entre 1842 y 1844. PARDO GONZÁLEZ, J.C., «Alfred Guesdon: litografías sobre Gibraltar», *Almoraima*, 13, Algeciras, 1995, pp. 381-398.

acuarelas como la *Vista de Gibraltar* de J. F. Lewis; también destacan óleos como el de Pérez Villaamil y, especialmente, el titulado *Paz. Entierro junto al mar*, realizado por Joseph Mallord William Turner en 1842. Se trata de una elegía por la muerte de su amigo y también pintor David Wilkie, que había fallecido durante el viaje desde Palestina a bordo del vapor *Oriente* y cuyo cadáver no pudo ser desembarcado en Gibraltar debido a la cuarentena impuesta al barco por temor a la peste. Esto hizo que el cuerpo fuese arrojado a las aguas frente al Peñón y es la escena que muestra el cuadro²⁶. Turner ya había utilizado los paisajes de alta montaña, los fenómenos poderosos de la naturaleza o el mar como asuntos que trasladaban al espectador hasta un paraíso salvaje, en oposición a la escenografía de la vida urbana y seguridad burguesa. En este caso, la pérdida del amigo acentúa la intensidad emotiva y, como es habitual, no le interesan tanto los objetos sino los efectos a través de la luz y el color. Podemos adivinar al fondo de la pintura el perfil luminoso y muy convincente de Gibraltar, que completa la narración protagonizada por las siluetas de los siniestros barcos negros y la cálida mancha central por donde cae al mar el cuerpo de Wilkie.

Turner ya se había interesado por los acontecimientos ocurridos en este extremo de la Península. Había representando la Batalla de Trafalgar y visitado la Bahía de Algeciras al menos en una ocasión, puesto que un dibujo suyo grabado por E. Finden está fechado en 1837, aunque es probable que la escala en este puerto se repitiera, dados sus numerosos viajes a Italia. En este caso, la silueta de Gibraltar vuelve a constituirse en el telón de fondo pero el pintor se esmera en plasmar el vigor de las aguas y el viento que agitan las embarcaciones y las nubes.

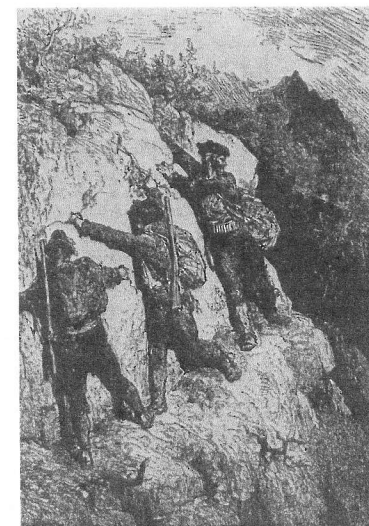
Para realizar este avance sobre el tema he analizado un centenar de representaciones, siendo muy pocas las que cuentan con el espacio natural como protagonista exclusivo. En el resto, este escenario geográfico aparece poblado por animales o figuras humanas que merecen una descripción detenida. Conviene señalar que una de las características de los paisajes románticos es que apenas se muestran en ellos los signos distintivos de la modernidad y, en cierta forma, esa herencia permaneció en la pintura costumbrista. Es muy difícil encontrar huellas de la industrialización o los nuevos medios de transporte terrestre que caracterizan histórica y económicamente el siglo. Sin embargo, en la colección que estudiada es indiscutible el protagonismo de los barcos. En muchas de las obras como complemento indispensable al paisaje marino, sin que aparezca ninguna figura humana y, en

26 Sir David Wilkie había nacido en 1785 en Escocia y falleció frente a Gibraltar el día 1 de junio de 1841. Se dedicó a la pintura de género, la historia y temas bíblicos, recibiendo influencia de la pintura española del XVII después de su visita a nuestro país en 1828-29. Algunos de los recorridos de este viaje lo hizo acompañado de Washington Irving, quien lo cita en la dedicatoria de los *Cuentos de la Alhambra*. En 1830 fue nombrado pintor de la familia real inglesa y por esos años aconseja a su amigo, el pintor David Roberts que también recorría Andalucía, que cruzara el Estrecho para visitar África.

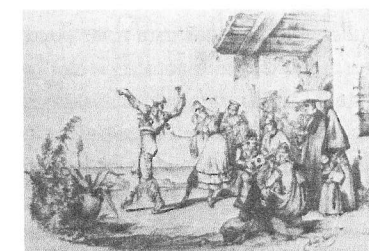
otras tantas, poblados de tripulantes que interpretan la acción.

El repertorio de embarcaciones es tan variado que podría servir para el estudio de la evolución naval durante el XIX. Encontramos barcos de guerra de distintos tipos que todavía narran, por ejemplo, el último gran sitio a Gibraltar, que tuvo lugar entre los años 1779 y 1783. También las naves mercantes, en las que solían viajar los pasajeros, y que van variando su fisonomía desde los grandes veleros transoceánicos a los que impulsados por vapor y grandes ruedas los fueron sustituyendo. Y naturalmente, abundan los barcos más pequeños y manejables que tradicionalmente utilizaban los marineros y pescadores de la región.

Al describir las relaciones que los viajeros del diecinueve establecían con los habitantes de Andalucía y, especialmente del Campo de Gibraltar, insistí en que eran muy superficiales y buscaban confirmar los tópicos que les habían impulsado a visitar esta tierra. En la mayor parte de las obras aparecen representadas figuras humanas a pequeña escala que dotan al paisaje de argumento literario. En algunas ocasiones podemos considerar a estos personajes como los protagonistas temáticos y la riqueza de los significados que aportan requiere su análisis pormenorizado. Otras veces las escenas quedan subordinadas a las vistas generales pero, aún así, permiten conocer cómo los artistas viajeros fueron definiendo y fijando esa identidad campogibaltareña y andaluza que tanta potencia ha tenido hasta nuestros días.



DORÉ, G., *Contrabandistas en la Serranía de Ronda*, en DAVILLIER, C., *Viaje por España*, 1862.



GÄIL, W., *Der bolero in Algerias*, en *Erinnerungen aus Spanien*, 1837.



BLANCHARD, P., *Contrabandistas de los alrededores de Algeciras*, en TAYLOR, I. B., *Voyage pittoresque en Espagne et sur la côte d'Afrique, de Tanger e Tétouan*, París, 1832.



DELACROIX, E. *Apuntes desde la playa de Algeciras*, en: *Viaje a Marruecos y Andalucía*, 1832.

En enero de 1832, Eugène Delacroix escribía una carta mientras esperaba para desembarcar en Tánger. Relata la experiencia que el día anterior había vivido en el Campo de Gibraltar, cuando bajó de su barco en Algeciras para acompañar a quienes debían conseguir provisiones de víveres. No pudo avanzar más allá de la playa porque lo impedía la habitual cuarentena, pero toma algunos apuntes y disfruta viendo

*A los graves españoles con trajes a lo Figaro... Fue una de las más vivas sensaciones de placer encontrarme, viniendo directamente de Francia, transportado a este país pintoresco, ver sus casas, sus capas, que llevan hasta los hijos de los mendigos... Todo Goya palpitaba a mi alrededor*²⁷.

Y precisamente esa mención de Goya es muy pertinente porque, desde principios de siglo, a través de su obra, los europeos habían visualizado algunas de las costumbres e indumentaria españolas, aunque de manera indiscriminada. Esto explica que aquellas estampas cuyo paisaje se dibujó *in situ* por los pintores viajeros, a modo de marco espacial, pero que fueron humanizadas con figuras en los talleres litográficos parisinos o londinenses, recurrieran a los tipos goyescos para dar verosimilitud a los personajes. Y permite una interesante reflexión sobre la imagen construida a partir de las descripciones plásticas y literarias y la imagen real, así como cuál de ellas tuvo más peso en la difusión de la esencia territorial. En todo caso, no contemplamos los tipos que los artistas encuentran sino los que esperaban encontrar. Llegan con ideas preconcebidas y por tanto seleccionan entre la población aquellos rasgos que les interesan para componer un repertorio atractivo al espectador europeo.

Cuando las escenas representadas tienen por marco el propio Peñón es frecuente que aparezcan los militares de la guarnición, teniendo en cuenta además que algunos de ellos fueron autores de textos y dibujos²⁸. Así los encontramos realizando desfiles, maniobras o sencillamente como minúsculos pobladores de amplios paisajes, siendo una constante la precisión con la que se describen los uniformes.

27 DELACROIX, E., *Viaje a Marruecos y Andalucía. Cartas, acuarelas y dibujos*, Barcelona, 1984, pp. 17-18. Tomado de BUENO, *op. cit.*, 1988, pp. 125-126.

28 En 1844 se publicó en Londres una guía turística sobre Gibraltar y sus alrededores por un antiguo residente en el Peñón, titulada *The Traveller's Handbook for Gibraltar with observations on the surrounding country by an old inhabitant*. KRAUEL, *op. cit.*, 1986, p. 405.

Como era de esperar, las escenas de baile resultaban muy atractivas pues es habitual creer que junto con la música reflejan la idiosincrasia de un pueblo, por ello se conservan al menos dos buenas representaciones de fandangos campogibraltareños²⁹.

En la primera litografía, titulada *Der bolero in Algeciras*, el protagonismo recae en el grupo humano, cuya cuidada composición nos describe con fidelidad una de las reuniones a las que debió asistir el pintor Wilhelm Gail³⁰. Aunque estas escenas debían desarrollarse en los patios de los cortijos, el pintor la saca al exterior, a una especie de ventorrillo, y así nos permite contemplar Gibraltar al fondo. Con un dibujo preciso se detiene en la caracterización de los personajes, también del paso o «mudanza» del baile y, por supuesto, en los atuendos.

En la litografía que Alfred Guesdon dibujó a principios de los años sesenta, titulada *Gibraltar. Vue générale prise au-dessus de l'aqueduc d'Algésiras*, el protagonismo resulta compartido entre la escena de baile y cante que se desarrolla en el primer plano, y el paisaje algecireño, con la Bahía y Gibraltar en último término. De nuevo una pareja baila mientras otros diez personajes los rodean. Este tipo de fandangos eran cantes de ronda, es decir, los intérpretes se iban turnando mientras permanecían en corro alrededor de los danzantes. Como en el primer caso, el cantautor toca la guitarra y los bailaoras palillos o castañuelas, pero en la obra de Guesdon suenan además el pandero y las palmas.

En ambas obras se introducen ingredientes que podían interesar a la clientela europea, el paisaje singular, la escena de baile y la minuciosa descripción de unas vestimentas que se consideraban sumamente exóticas, de hecho, Gautier apreciaba que en España *felizmente el pueblo no siguiera las modas de París*³¹. Además del clérigo con su teja, encontramos que hombres y mujeres visten algunas de las admiradas prendas de majos. Ellas muestran faldas de volantes y chaquetillas ajustadas con adornos de pasamanería, se cubren con peineta y mantilla, mientras alguna sostiene un abanico entre las manos. Los hombres lucen jaquetas similares, también muy ornamentadas, calzón, faja y polainas de cuero con flecos. En la cabeza muestran un pañuelo anudado, a la manera que también veremos en bandoleros, contrabandistas y marineros, o bien las tradicionales monteras que se confeccionaban en la propia Algeciras. En los dos dibujos aparecen mujeres con otro atuendo muy característico de la región y conocido como «manto y saya»,

29 El bolero había surgido a fines del siglo XVIII y, desde el principio, presentó múltiples variedades que sirvieron de marco a otros muchos bailes andaluces. Probablemente era uno de los bailes más teatrales y artísticos de España, lo que justifica el interés de los viajeros.

30 Había nacido en Munich en 1804 y visitó España en 1832-33. La litografía que se analiza aquí fue incluida en la colección titulada *Erinnerungen aus Spanien*, que publicó en 1837.

31 GAUTIER, T., *Voyage en Espagne*, París, Charpentier, 1862 y Madrid, Cátedra, 1998. Tomado de DÍAZ LARIOS, L. F., «La visión romántica de los viajeros románticos», en *Romanticismo 8. Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bologna, Il Capitello del Sole, 2002, pp. 87-99.

compuesto por una ropa larga y mantón de tejido grueso que cubre desde la cabeza hasta la cintura.

Analizar la opinión de los viajeros sobre las ropas que visten los españoles contribuye a entender cómo eligen los tipos dignos de ser representados. En ningún momento se buscó dar a conocer la realidad andaluza, sino poner de relieve, a través de textos e imágenes, aquello que diferencia a Andalucía de otras naciones, lo pintoresco. Por eso Gautier admira la vestimenta de los majos y majas andaluces, hasta el punto de encargarla para sí mismo. En cambio, al referirse a la burguesía, no sólo considera ridícula su elección de modelos franceses anticuados, sino que muestra una gran agudeza al describir la opinión que este grupo tiene sobre sí mismo y que le excluye de las representaciones, su esfuerzo por mostrar a través del atuendo que es el *menos pintoresco del mundo (...), su miedo a parecer bárbaros o arrieros*. Explicando que cuando se pone de relieve a las clases urbanas la belleza salvaje de la región, en vez de asentir, consideran imprescindible excusarse por no contar todavía con ferrocarriles y máquinas de vapor³².

En general, aparecen representadas menos mujeres que hombres y en la mayoría de los casos sus pequeñas figuras se han introducido con posterioridad a la pintura del paisaje cuando, una vez finalizado el viaje, se han seleccionado las imágenes idóneas para la estampación, no tanto con un afán descriptivo sino con la intención de ornamentar o enriquecer el significado de las escenas. Por ejemplo, la litografía dibujada por E. Napier en 1839 de la fortaleza de Castellar de la Frontera con Gibraltar al fondo -en una composición que recuerda la realizada por David Roberts de Gaucín en 1833, aunque en este caso la silueta del Peñón sí es perfectamente visible desde la posición del pintor-, fue completada con un cazador y una mujer con cántaro en la cabeza extraídos del repertorio goyesco³³. En el caso de la estampa titulada *Aqueduc d'Algésiras*, dibujada por Sainson en 1833, la evidencia queda aún más clara porque el encargado de dibujar las figuras es otro artista llamado Raffet que, como ya se dijo, no viajaría desde Francia hasta el Estrecho. Por eso, la escena de lavanderas recuerda demasiado a las habituales en la pintura francesa desde el siglo XVIII que tan ricas lecturas han tenido, con connotaciones eróticas relacionadas con su fama de mujeres fáciles.

Naturalmente se dan excepciones y están justificadas. Pensemos en la satisfacción que debía producir en un artista, ávido de experiencias visuales sorprenden-

³² *Ibidem*.

³³ E. Napier fue militar con rango de mayor en la guarnición de Gibraltar. Este dibujo se publicó en el libro del mayor Richard Hort, también destinado en la colonia, titulado *The Rock. Illustrated with various legends and original songs and music, descriptive of Gibraltar*, publicado en Londres en 1839. fue considerado en su tiempo un buen dibujante y escritor, publicando *Excursions along the shores of the Mediterranean*, London, 1842, en el que incluye otro paisaje de esta comarca, la torre de la Almoraima. PARDO GONZÁLEZ, J. C., «Estampas románticas de Castellar y otras poblaciones Campogibaltareñas», *Almoraima*, 29, 2003.

tes, el encuentro con la comunidad judía gibraltareña. Ello explica que determinadas figuras se conviertan en protagonistas de la pintura dejando de ser meros complementos del paisaje, como el retrato que J. F. Lewis realiza de una joven judía. Se esmera en detallar su atavío de fiesta y la enmarca en una escenografía arquitectónica que recuerda la Alhambra más que Gibraltar, precisamente el lugar en el que el pintor compartió residencia granadina con los Ford durante su viaje a Andalucía³⁴. Otros autores buscan mostrar de manera muy adecuada la esencia gibraltareña en su heterogeneidad social, así vemos cómo en 1835 Blanchard sitúa a tres personajes en el puerto de la colonia: dos mujeres, una de las cuales va vestida de maja con peineta y mantilla, precisamente el más característico atuendo español y un recadero judío, cuya ropa no difiere de la musulmana, ya que la comunidad gibraltareña procede de Berbería.

A los artistas viajeros raramente les parecieron dignos de representación los oficios que debieron observar en las poblaciones visitadas. Sin embargo, teniendo en cuenta la peculiaridad del espacio geográfico que analizamos, una serie de personajes característicos protagonizarán muchas de las imágenes, la mayoría de las veces a esa escala reducida que ya se ha comentado.

Por un lado, estas figuras se relacionan con aquellas faenas vinculadas al mar que mantienen a lo largo del siglo cierto tinte romántico ante los extranjeros, como pescadores o marineros. Considerados en el imaginario como herederos de los corsarios que durante el siglo XVIII, tan convulso en la región, se sirvieron de las patentes que perjudicaban los negocios del enemigo para ganarse la vida en las aguas de la Bahía y el Estrecho.

Con más frecuencia son retratados quienes comparten los caminos con los propios viajeros, mostrados con cierta ambigüedad literaria. Arriero y carbonero, o bien contrabandista y bandolero, suelen mostrar unos perfiles imprecisos y su descripción queda a merced de la intencionada voluntad de escritores y artistas.

Para Taylor

Los contrabandistas de los alrededores de Algeciras, juntamente con los del lado de Málaga, son los más célebres de toda España. Todo cuanto se dice en novelas y romances sobre su proceder romántico y pintoresco es cierto. Son prototipos de los habitantes del sur de la Península. Constituyen una rara mezcla de grandes vicios y virtudes. La valentía, la fidelidad a la palabra dada, la delicadeza en el ejercicio de lo que ellos llaman su profesión, las mañas increíbles de que se valen para burlar a la ley que consideran

³⁴ MOON, F. G. y LEWIS, J. F., *Sketches of Spain and Spanish Character*, London, 1836.

*tirana...*³⁵.

Sin embargo, para Richard Ford, casi por los mismos años,

*La manera más rápida y segura de ir (de Cádiz a Gibraltar) es por vapor, y el paisaje por el Estrecho es espléndido. Por tierra no hay carretera para coches en la mayor parte del trayecto. La vía directa es una cabalgada dura y peligrosa, especialmente en el paso de la Trocha, infestado de contrabandistas y carboneros, que cuando pueden se vuelven rateros y ladrones*³⁶.

Desde luego la figura del bandolero es la más cargada de tópicos y recreación literaria. Una vez más encontramos diferencias entre la percepción de los hombres y las mujeres que llegan desde el extranjero. Antes de venir a España ellas conocen los relatos sobre su peligrosidad y durante el viaje esperan el encuentro con estos personajes, algunas hasta el punto de lamentar que no se produzca y no tener así material para contar una buena historia³⁷. Emmeline Stuart-Wortley duda «de que la presencia de estos bandidos aventureros sea tan habitual como algunos turistas y escritores nos llevarían a hacer creer...³⁸». Pero, en todo caso, describen las consecuencias que su fama tiene para los viajeros:

*Eran la pesadilla que había evitado muchos paseos previstos y excursiones agradables desde el Peñón. Recientemente los oficiales de la guarnición habían recibido notificación de que si se aventuraban en España, debían hacerlo bajo su propia responsabilidad. Las diligencias se anunciaban en los periódicos locales con la tranquilizadora pero nada atractiva nota añadida al pie de que una escolta militar acompañaría a todo vehículo; y en consecuencia los pasajeros no habían de temer a los bandoleros*³⁹.

En cuanto a los contrabandistas, entre el centenar de imágenes analizadas, sólo en dos casos los encontramos así llamados y en acción. La primera estampa fue incluida en el libro de Isidore Taylor, mostrando a los contrabandistas en pleno galope y perseguidos por las playas de la Bahía. En ella se ha querido acentuar cierta

35 *Contrabandistas de los alrededores de Algeciras*, Finden (sculp), P. Blanchard (del) y Taylor (diréxit), estampa publicada en TAYLOR, I., *Voyage pittoresque en Espagne et sur la côte d'Afrique, de Tanger e Tétouan*, París, 1832, vol. 2º. Para más información véanse ALBERICH SOTOMAYOR, J., «El contrabandista y su oficio en el siglo XIX», *Gades*, nº 14, Cádiz, 1989. PARDO, J. C., «Iconografía del contrabandista», *Almoraima*, 21, 1999, pp. 287-308.

36 FORD, *op. cit.*, p. 170.

37 Katherine Lee Bates en *Carreteras y caminos de España*, 1900. EGEA, *op. cit.*, p. 81.

38 *El suave Sur*, 1856. EGEA, *op. cit.*, 2008, p. 227.

39 JACKSON, M.C., *Estampas literarias del dulce Sur*, 1873. EGEA, *op. cit.*, p. 186.

heroicidad de los personajes haciéndolos montar en caballos briosos en lugar de las habituales mulas. La segunda representación se enriquece con el texto que relata la manera en que tuvo lugar la escena, durante el viaje que realizaron Charles Davillier y Gustave Doré en 1860. El primero escribió cómo

*El camino, que saliendo de Ronda une con Gaucín, San Roque y Algeciras, era hace treinta años muy frecuentado por los bandoleros y todavía lo es hoy por los contrabandistas. Habíamos alquilado en Ronda unas mulas robustas, pues este camino es impracticable por las diligencias y es uno de los más accidentados y fatigosos de España. Pero también uno de los más pintorescos... Sombríos y profundos barrancos abrían de vez en cuando sus simas delante de nosotros... es imposible soñar con un laberinto de precipicio, rocas y espesos matorrales que fuera más propicio para las emboscadas y ataques a mano armada. El tipo más curioso de la Serranía de Ronda es el contrabandista que se abastece en Gibraltar de pequeñas cargas de seda o tabaco y, una vez que ha pasado la frontera, forma una caravana con otros, caminando en la noche, haciendo alto en el día en cortijos aislados donde tienen confidentes... Ágiles como gamos conocen los pasos difíciles que recorren agarrándose con las manos a los salientes de las rocas cortadas a pico. Fui testigo a nuestro paso por la Serranía de una escena semejante: algunos contrabandistas con su mochila a la espalda y el retaco en bandolera, trepaban por senderos imposibles, muy por encima de nosotros. Uno nos miró con indiferencia y Doré, contento por un encuentro tan afortunado, añadió una página a su álbum de viaje... Nos aseguran que cuando el negocio flaquea corren los caminos aligerando a los viajeros del peso de su dinero, empleando, por lo demás, la mayor cortesía. Es posible que se les haya calumniado pero, en nuestra opinión, el oficio del contrabandista es un excelente aprendizaje de bandolerismo*⁴⁰.

Si no llevan armas es casi imposible distinguir a estos tipos por su aspecto y, como sólo en un par de ocasiones aparecen en acción, debemos confiar en lo explícito de algunos títulos para identificar a unos pocos personajes y, sobre todo, aceptar el juego de ambigüedades para comprender cómo la creación de un imaginario suele basarse en informaciones muy poco consistentes⁴¹. El ejemplo

40 DAVILLIER, Ch., *op. cit.*, tomo I, pp. 350-354.

41 El contrabando hacia España de artículos sujetos a impuestos se fortaleció al término de la Guerra de Independencia utilizando la red por la que se había abastecido de armas a los guerrilleros desde Gibraltar. Las principales mercancías eran textiles y manufacturas de Gran Bretaña y tabaco de Virginia y Jamaica. Desde Gibraltar el contrabando salía, a través de la Bahía y siguiendo la costa del Mediterráneo, en pequeñas embarcaciones manejadas por españoles, portugueses y genoveses. Las cantidades menores las sacaban los propios españoles por el istmo, ocultas en sus cuerpos y caballerías. ARANDA, *op. cit.*, 2007, pp. 28-29.

más significativo lo encontramos en los dibujos realizados por J. F. Lewis⁴² - Los títulos de estas tres estampas, encuadradas de manera consecutiva en el libro que ilustraron, pretenden mostrarnos un repertorio de tipos: arriero de Gibraltar, mulero de Ronda y contrabandistas de Andalucía. Sin embargo, lo que consiguen es conducir a la confusión al establecer distinciones entre las dos primeras cuando, efectivamente, los muleros son los arrieros que transportan mercancías, en ocasiones de contrabando; pero nos muestra una vestimenta similar, llevan armas idénticas y las mulas enjaezadas y cargadas de la misma manera, aunque en el primer caso fijando en el horizonte la silueta del Peñón como importante referencia topográfica. Mayor extrañeza produce la representación de los contrabandistas del tercer dibujo, porque los personajes lucen sus atuendos de majos en actitud de paseo y acompañados de sus mujeres, sin el menor atisbo de una acción que distinga a estos tipos de cualquier otro habitante de la Serranía de Ronda, lo que lleva a pensar en la manera tan arbitraria de nombrar y otorgar identidades que tan amplias resonancias encuentran.

La misma indefinición encontramos en dos obras estrechamente relacionadas en cuanto al tema, aunque entre la realización de una y otra median quince años. Me he referido a ellas en varias ocasiones a lo largo de este texto, se trata de la estampa sobre un dibujo que David Roberts realizó en marzo de 1833, titulada *Gaucín. Vista de Gibraltar y la costa de Berbería* y, por otro lado, del óleo *El castillo de Gaucín*, pintado por Jenaro Pérez Villamil en 1848. Después de recorrer la Serranía de Ronda hasta Gibraltar, el escocés volvió a Sevilla durante seis meses y, en ese tiempo coincidió y trabajó con Pérez Villamil que, mientras aprendía del maestro, debió conocer este dibujo entre otros. Si verdaderamente el segundo realizó el mismo viaje a las provincias de Cádiz y Málaga años después, escogió un enfoque casi idéntico para componer su cuadro, aunque el acabado difiera por el uso de una pincelada muy empastada y sus características veladuras doradas. Si miramos ambas obras con detenimiento otras diferencias resultan muy significativas. En la de Roberts esos habitantes de los caminos no protagonizan el paisaje y se mantiene constante la vaguedad sobre su actividad, pero es intencionada la ubicación secundaria en el ángulo inferior o sobre la lejanía del sendero, así como el hecho de que aparezcan de espaldas. Pérez Villamil también recurre a unas minúsculas figurillas caminantes hacia el fondo, pero se ha recreado en caracterizar al grupo central. Las diferentes posturas o lo minucioso de la vestimenta castiza nos hace pensar en modelos que posan

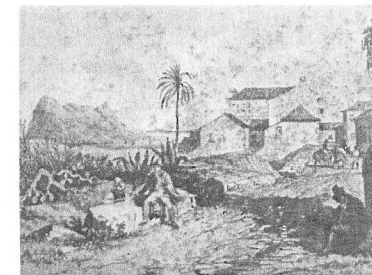
42 MOON, F. G. y LEWIS, J. F., *op. cit.*, 1836.

para mostrar esa España que también él quiere dar a conocer⁴³. El aspecto de los personajes está cargado de tipismo pero no se incluyen valores morales que condenen a los pobladores de la Serranía a la identificación permanente con el bandidismo o el contrabando. Generalmente Roberts tampoco se implica en esa descripción, pero debido a que sus tipos humanos quedan muy supeditados al protagonismo grandioso del paisaje.

El papel que desempeñan esos hombres como modelos cobra mayor sentido porque observan desde sus posturas congeladas al propio pintor, que se ha autorretratado a la derecha del grupo, mientras dibuja el paisaje y el castillo.

Esto no es excepcional, otros artistas viajeros por el Campo de Gibraltar decidieron incluir sus figuras en las representaciones que se encargaron de divulgar o bien las de los autores de los textos cuando eran sus acompañantes. De manera que el personaje de chistera, levita y polainas que mira al espectador en la estampa *Gibraltar desde San Roque*, podría ser el propio William Lacey o el mayor Richard Hort, autor del libro en donde se publicó⁴⁴. La vestimenta a la europea era utilizada habitualmente por muchos de los habitantes de estas poblaciones pero no fueron incluidos en las representaciones, precisamente por no mostrar la singularidad y el localismo que se desea divulgar.

Con el mismo criterio debe analizarse la pareja pintada ante la Capilla del Cristo de la Alameda. El personaje que nos da la espalda lleva bajo el brazo el cartapacio con los dibujos mientras charla con un militar que sostiene un libro o unos apuntes en la mano. No se ha querido aumentar su protagonismo mostrando el rostro y quizá no sea la imagen fiel del autor de este paisaje urbano, Louis Auguste de Sainson, teniendo en cuenta que las figuras fueron añadidas ya en el taller litográfico por V. Adam, pero no cabe duda de que personifica a esos aventureros que a lo largo del siglo recorrieron el Campo de Gibraltar y el Peñón dejando constancia de cuanto veían e imaginaban.



LACEY, W., *Gibraltar desde San Roque*, en HORT, R., *Illustrated with various legends and original songs and music, descriptive of Gibraltar*, Londres, 1839.

43 Esa fue su intención al publicar *España artística y monumental*, impreso en París (1842-1850) y en donde se recogen vistas románticas. Como otros contemporáneos desarrolla los recursos plásticos propios de la retórica sublime con algunos ingredientes melodramáticos y la representación de espacios inconmensurables. ARIAS ANGLÉS, E., *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villamil*, Madrid, CSIC, Centro de Estudios Históricos, 1986.

44 William Lacey fue militar destinado en Gibraltar y esta estampa se incluyó como ilustración en la publicación HORT, *op. cit.*, 1839.