LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD
Estudios en homenaje a
Juan Bravo Castillo

Coordinadores:
Hans Christian Hagedorn
Silvia Molina Plaza
Margarita Rigal Aragón

SERIE
HOMENAJES

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD

Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD

**Estudios en homenaje a
Juan Bravo Castillo**

**Hans Christian Hagedorn
Silvia Molina Plaza
Margarita Rigal Aragón
(coords.)**

**Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha
Cuenca, 2020**

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD

ESTUDIOS EN HOMENAJE A JUAN BRAVO CASTILLO

Margarita Alfaro Amieiro
Antonio Ballesteros González
Antonio Barnés Vázquez
Jesús María Barraón
Esther Bautista Naranjo
Juan Antonio Belmonte Marín
Claude Benoit Morinière
Lourdes Carriedo López
Asunción Castro Díez
José Manuel Correoso Rodenas
Claude Duée
José María Fernández Cardo
Ángel Galdón Rodríguez
Tagirem Gallego García
Antonio García Martínez
Pedro Jesús Garrido Picazo
Marta Giné Janer
Beatriz González Moreno y Fernando González Moreno
Fátima Gutiérrez
Hans Christian Hagedorn
Juan Herrero Cecilia
Clara Janés
Alejandro Jaquero Esparcia

María Isabel Jiménez González
Isabel López Cirugeda
Celia López González y Silvia Molina Plaza
José Manuel Losada
Juan Agustín Mancebo Roca
Elena E. Marcello
Ricardo Marín Ruiz
Rocío Martínez Prieto
Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo
José Antonio Millán Alba
Montserrat Morales Peco
Jean Muñoz
María Dolores Picazo
María Teresa Pisa Cañete
Francisco Javier del Prado Biezma
Ignacio Ramos Gay
Àngels Santa
Santos Sanz Villanueva
Alfredo Segura Tornero
Lydia Vázquez

**Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón
(coords.)**

Juan Bravo Castillo

LITERATURA, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo / Margarita Alfaro Ameiro... [et al.] ; coordinadores, Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón. – Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020

640 p. ; 24 cm.– (Homenajes ; 12)

ISBN 978-84-9044-403-0

1. Literatura - Historia y crítica I. Alfaro Ameiro, Margarita. II. Hagedorn, Hans Christian, coord. III. Molina Plaza, Silvia, coord. IV. Rigal Aragón, Margarita., coord. V. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. VI. Título VII. Serie

89 (09)

DS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© de los textos e imágenes: sus autores.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección HOMENAJES n.º 12.

Diseño de la colección:

C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha).

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-403-0 (Edición impresa)

I.S.B.N.: 978-84-9044-404-7 (Edición electrónica)

D.O.I.: http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.12.00

D.L.: D.L. CU 82-2020

Composición: Compobell

Impresión: Byprint

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*

Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

ÍNDICE

Palabras para Juan Bravo	15
<i>Clara JANÉS</i>	
Prólogo	17
<i>Hans Christian HAGEDORN, Silvia MOLINA PLAZA y Margarita RIGAL ARAGÓN</i>	
Tabula gratulatoria	35
I. Filología Francesa	39
Fatima Mernissi : l'art de raconter et la conquête du bonheur au féminin	41
<i>Margarita ALFARO AMIEIRO</i>	
Marguerite Yourcenar et l'Argentine. Ponts et passerelles littéraires	53
<i>Claude BENOIT MORINIÈRE</i>	
Alain-Fournier y los restos del naufragio	65
<i>Lourdes CARRIEDO LÓPEZ</i>	
Racine, María Teresa de Austria y <i>La Ninfa del Sena (opera prima)</i>	77
<i>José María FERNÁNDEZ CARDO</i>	
La femme indienne au regard de Pierre Loti : des personnages « décor » à la bayadère Balamoni	89
<i>Tagirem GALLEGO GARCÍA</i>	
Màrius Torres, traducteur de poésie française	99
<i>Marta GINÉ JANER</i>	

Le décor mythique d'un « vent Paraclet » : de la Prusse-Orientale à l'île du Pacifique dans l'imaginaire tourniérien	113
<i>Fátima GUTIÉRREZ</i>	
Albert Camus, un escritor humanista de proyección universal: su relación con España y con la cultura española	125
<i>Juan HERRERO CECILIA</i>	
Algunas reflexiones sobre el porqué de la originalidad	141
<i>José Antonio MILLÁN ALBA</i>	
Napoleón, leyenda negra y dorada en la literatura francesa del Romanticismo	151
<i>Montserrat MORALES PECO</i>	
Mme de Staël, un primer hito europeísta en la historia moderna del diálogo intercultural	173
<i>María Dolores PICAZO</i>	
Le théâtre de Dulcinée Langfelder : intime, universel et féminin	187
<i>María Teresa PISA CAÑETE</i>	
Vuelta a Tipasa (volver al naturalismo es, siempre, volver al mundo grecolatino)	201
<i>Javier del PRADO BIEZMA</i>	
À la recherche de l'idéal chez George Sand	223
<i>Àngels SANTA</i>	
Maupassant en <i>Une femme coquette</i> como esencia del cine de Godard	231
<i>Alfredo SEGURA TORNERO</i>	
La comédie mélancolique chez Marivaux : <i>La double inconstance</i> , <i>La fausse suivante</i> , <i>La Dispute</i>	239
<i>Lydia VÁZQUEZ</i>	
II. Filología Hispánica	253
La imagen del río y su raíz simbolista. Algunos casos de su empleo en la poesía española desde la generación del 50 hasta los inicios del siglo XXI	255
<i>Jesús María BARRAJÓN</i>	
Viaje con Cervantes (I): la ruta de Don Quijote en el siglo XXI	271
<i>Esther BAUTISTA NARANJO</i>	
Lecturas posmodernas de la materia legendaria y mítica en la narrativa de Luis Mateo Díez y José María Merino	293
<i>Asunción CASTRO DÍEZ</i>	
Antonio Muñoz Molina: semblanza de un melómano	309
<i>Antonio GARCÍA MARTÍNEZ</i>	

Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso	325
<i>Elena E. MARCELLO</i>	
<i>Stultorum infinitus est numerus</i> : el humanismo filológico en la Edad Moderna española a través de <i>El Quijote</i>	339
<i>Rocío MARTÍNEZ PRIETO</i>	
Manuel Longares: primera impresión	347
<i>Santos SANZ VILLANUEVA</i>	
III. Filología Inglesa	363
La influencia de Edgar Allan Poe en Japón: Edogawa Rampo	365
<i>Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ</i>	
William Gilmore Simms y Flannery O'Connor: rescatando los fantasmas del Sur	375
<i>José Manuel CORREOSO RODENAS</i>	
La construcción de la verdad en <i>Nineteen Eighty-Four</i>	389
<i>Ángel GALDÓN RODRÍGUEZ</i>	
The Use of Space in Edgar Allan Poe's Science Fiction	399
<i>María Isabel JIMÉNEZ GONZÁLEZ</i>	
Análisis formal de los relatos de Dorothy Parker	415
<i>Isabel LÓPEZ CIRUGEDA</i>	
La recepción de <i>Strangers on a Train</i> de Patricia Highsmith en España	429
<i>Celia LÓPEZ GONZÁLEZ y Silvia MOLINA PLAZA</i>	
Ciudad y literatura: Nueva York como paradigma en la literatura norteamericana	453
<i>Ricardo MARÍN RUIZ</i>	
Posthumanidad y ciencia-ficción: El mito de la inmortalidad en la era digital	469
<i>Ángel MATEOS-APARICIO MARTÍN-ALBO</i>	
La marioneta ecuestre en el teatro actual: Autenticidad y etología dramática en <i>War Horse</i> (2007)	479
<i>Ignacio RAMOS GAY</i>	
IV. Otras perspectivas	493
Metáforas contemporáneas de Dios	495
<i>Antonio BARNÉS VÁZQUEZ</i>	
<i>Salambó</i> y los inicios de los Estudios Fenicios y Púnicos	509
<i>Juan Antonio BELMONTE MARÍN</i>	

Un essaim d'abeilles irritées : Une approche psychanalytique de la « Rima LXIII (68) » de Gustavo Adolfo Bécquer et une proposition de traduction française	525
<i>Claude DUÉE</i>	
<i>Barcarola. Revista de creación literaria: 40 años de entrega a la difusión de la cultura</i>	539
<i>Pedro Jesús GARRIDO PICAZO</i>	
El viaje pintoresco: España a través de Charles Davillier y Gustave Doré ...	553
<i>Beatriz GONZÁLEZ MORENO y Fernando GONZÁLEZ MORENO</i>	
Los molinos de viento del <i>Quijote</i> en el jazz	565
<i>Hans Christian HAGEDORN</i>	
El camino hacia la dignificación de la pintura en el <i>Trecento</i> italiano: de Dante a Cennini	591
<i>Alejandro JAQUERO ESPARCIA</i>	
Révolution de l'image à l'avènement de la Modernité.	603
<i>José Manuel LOSADA</i>	
Graham Greene crítico cinematográfico.	613
<i>Juan Agustín MANCEBO ROCA</i>	
Le « caciquisme », héritage d'Amérique Latine, comme forme de gouvernance traditionnelle	625
<i>Jean MUÑOZ</i>	

EL VIAJE PINTORESCO: ESPAÑA A TRAVÉS DE CHARLES DAVILLIER Y GUSTAVE DORÉ

BEATRIZ GONZÁLEZ MORENO Y FERNANDO GONZÁLEZ MORENO

Universidad de Castilla-La Mancha

http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.13.37

Las características que dotan a cada nación de su más propia idiosincrasia han sido definidas, en muchos casos, no por los propios integrantes de dicha nación, sino por aquellos que, ajenos a la misma, les observaron y describieron mediante una mirada curiosa y más o menos objetiva; entre el reconocimiento de las virtudes y la crítica de los vicios ajenos. Prueba de ello son los libros de viajes en los que sus autores plasmaban las impresiones que la visita a un país extranjero les había causado; género literario especialmente valioso para conocer casi de primera mano las costumbres, los usos y las tradiciones de los países reseñados en estos relatos.

Desde finales del siglo XVI, este género experimentó un notable desarrollo en paralelo con la consolidación del *Grand Tour*; un itinerario por los Países Bajos, Alemania, Francia, Austria, Suiza e Italia destinado a completar la formación de los jóvenes caballeros ingleses¹. En principio, una experiencia pedagógica con rasgos de aventura ardua y peligrosa, dada la falta de infraestructuras, que terminó por convertirse en los siglos XVIII y XIX en una moda para diletantes adinerados; a partir de la segunda mitad del XIX, éstos gozaban ya de las comodidades del ferrocarril, de modernos hoteles y de los libros de viajes que, a modo de guías para

1 El término *Grand Tour* fue utilizado por primera vez en *Voyage of Italy* (1670) de Richard Lassels. Dentro del itinerario indicado, Roma y Nápoles eran consideradas como los destinos prioritarios.

viajeros (descripciones de ciudades, información útil sobre transportes y hospedaje, etcétera), habían elaborado aquellos compatriotas que les habían precedido en el *Grand Tour*.

Literatura y viaje conformaron de este modo una estrecha relación cuyo efecto más inmediato fue la proliferación de este género, tal y como ya hemos indicado, pero también una nueva concepción del viaje, una concepción literaria. Este hecho resulta especialmente notable al situarnos en el siglo XVIII, ya que fue en estos momentos cuando la literatura y el arte desarrollaron nuevas vías de expresión a través de la apertura de las categorías estéticas. Hasta el siglo XVIII, literatura y arte tenían la Belleza como objeto exclusivo de sus elaboraciones; sin embargo, en esta centuria se establecieron nuevas categorías estéticas para atender a otros ámbitos del gusto que, hasta entonces, habían quedado relegados. La literatura y el arte se adentraron de este modo en las categorías de lo sublime y, posteriormente, de lo pintoresco². A su vez, el *Grand Tour* establecido en el siglo XVII también sufrió una profunda modificación para adaptarse a estas nuevas categorías, ya que, si bien Italia y Francia eran vistas como la representación de lo bello (lo clásico, lo académico), otros países comenzaron a ser identificados con lo sublime y con lo pintoresco y, por tanto, comenzaron a ser el destino preferente de los viajeros más interesados por estas otras categorías.

El propio Immanuel Kant ya estableció en su obra *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (1763) el predominio de uno u otro sentimiento sobre diversas naciones europeas. Así, nos indica que «los italianos y los franceses, entre las poblaciones de nuestro Continente, son los que se distinguen por el sentimiento de lo bello, pero los alemanes, los ingleses y los españoles son los que se distinguen entre los demás, por el sentimiento de lo sublime» (Kant 1990: 89-90). Y, en la misma línea:

En el carácter nacional que tiene en sí la expresión de lo sublime, o bien éste es el de la clase terrible, que se inclina un poco hacia lo extravagante, o es un sentimiento de lo noble o de lo magnífico. Yo creo que hay razones para atribuir el sentimiento de la primera clase al español [...]. Nada puede ser más

2 La categoría de lo sublime se define en función de la grandeza, la magnitud de proporciones, la irregularidad de formas, en definitiva, todo lo que la tradición platónica clásica había condenado como carente de gusto. Tras un largo proceso de reflexión filosófica producida a lo largo del siglo XVIII, se iría perfilando la categoría de lo sublime hasta que en 1757 Edmund Burke proporcionaba la definición canónica en su *Philosophical Enquiry*: «Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime» (Burke 1998: 36). Sobre la convivencia y el desarrollo de las tres categorías, véase Nicola Trott: «The Picturesque, the Beautiful and the Sublime» (1999).

contrario a todas las artes y a las ciencias que un gusto extravagante, porque éste falsea a la naturaleza que es el modelo de todo lo bello y lo noble. Por eso también la nación española ha mostrado en sí poco sentimiento para las bellas artes y para las ciencias [...]. El español es serio, callado y veraz. Hay pocos comerciantes en el mundo más probos que los españoles. Tiene un alma orgullosa y más sentimiento para las acciones grandes que para las bellas (Kant 1990: 90-92).

Ante planteamientos de esta índole, aquellos viajeros interesados por lo bello y por reflejar en sus posteriores libros de viajes el sentimiento de lo bello, acudirían de manera preferente a Francia y a Italia, mientras que aquellos interesados en el sentimiento de lo sublime lo harían a Alemania y a España. Nuestro país entraba de este modo en el itinerario del *Grand Tour*³, aunque dentro de una categoría —según Kant la del sentimiento de lo sublime terrible (extravagante)— que aún debía ser reformulada y concretada. De dicha reformulación se encargó el reverendo William Gilpin en sus obras *Observations on the River Wye and Several Parts of South Wales, Relative Chiefly to Picturesque Beauty* (1782), *Observations Relative to Picturesque Beauty on the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland* (1786), *Remarks on Forest Scenery and other Woodland Views* (1791), y *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; On Sketching Landscape* (1792). Constatamos en la obra de Gilpin la clara asociación que se produce entre viaje, literatura y arte (pintura); una asociación que se plantea además como una de las principales características de la categoría estética en la que ahora nos adentramos: lo pintoresco⁴.

3 Dejaron constancia de su paso por España en el siglo XVIII José Blanco White, Giacomo Casanova, el mayor W. Dalrymple, el barón de Bourgoing Jean Francois y Joseph Townsend, entre otros. Para la pervivencia del viaje pintoresco asociado a España véase González Moreno y González Moreno 2010: 341-360.

4 Concepto italiano que se refiere al punto de vista utilizado por el pintor para enfrentarse con el paisaje que quiere captar en su lienzo. Según la definición recogida en el *Johnson's Dictionary* (1801): «lo que agrada al ojo, lo que impresiona al espectador como singular o lo que reclama su atención con la fuerza de una pintura, lo que es susceptible de ser pintado o lo que tiene elementos para ser un buen tema de pintura de paisaje o ayuda a concebirlo» (en Gilpin 2004: 29). Como teoría artística y literaria, los orígenes de esta categoría estética se sitúan en Inglaterra entre 1730 y 1830, siendo definida en un primer momento por comparación con lo bello y lo sublime. Uvedale Price, en *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and Beautiful* (1794) señalaba que «that term is applied only to objects of sight [...] I am therefore persuaded, that the two opposite qualities of roughness, and of sudden variation, joined to that of irregularity, are the most efficient causes of the picturesque. [...] Picturesque appears to hold a station between beauty and sublimity» (en Ashfield 1996: 271-272). Lo pintoresco se convierte en una forma de mirar el paisaje siguiendo criterios extraídos de una obra

Mientras que lo bello atiende al intelecto, lo pintoresco corresponde al sentimiento. En este sentido, Gilpin señalaba que «nos deleitamos mucho más cuando una escena grandiosa, aunque quizá de composición incorrecta, surge ante nuestros ojos, nos sobrecoge más allá del poder del pensamiento, cuando la “vox saucibus haeret”⁵, y queda suspendida cualquier actividad mental [...]. Primero sentimos la escena, después la contemplamos» (Gilpin 2004: 90-91). De ahí que el viaje pintoresco no pueda corresponder a un gran paseo por los escenarios de la Historia —la cual nos conduce a lo clásico, lo académico, al intelecto, a lo bello—, sino a un sencillo paseo por la naturaleza:

Este objetivo lo perseguimos en el escenario de la naturaleza. Lo buscamos entre todos los componentes del paisaje [...]. Objetos que producen en sí mismos una infinita variedad [...]. No hay mayor placer al viajar que cuando una escena grandiosa irrumpe inesperadamente a la vista acompañada de alguna circunstancia accidental de la atmósfera que, armonizando con esa escena, duplica su valor. [...] los objetos del viaje pintoresco son universales. Perseguimos la belleza en cada forma de la naturaleza y del arte y en todas sus distintas disposiciones en cuanto a la forma y al color, admirándola en los más grandes objetos y sin rechazarla en los más humildes (Gilpin 2004: 85-88).

Entre los libros de viajes en los que podemos observar más claramente la plasmación de los planteamientos desarrollados por Gilpin en torno al viaje pintoresco nos encontramos, sin duda alguna, con el *Viaje por España* del barón Charles Davillier (1823-1883) y Paul Gustave Doré (1832-1883). Ambos —aquel un gran hispanista dedicado al estudio de la cultura española y autor de numerosas obras sobre antigüedades españolas⁶, y éste uno de los más prolíficos pintores, grabadores e ilustradores del siglo XIX— realizaron entre 1861 y 1862 un completo recorrido por nuestro país cuyo resultado no sólo fue el citado libro de viajes⁷,

pictórica, aplicando sobre la naturaleza reglas artísticas que ponen la necesidad de mirar corrigiendo para perfeccionar el *lienzo* paisajístico (véase Praz 1970: 19).

5 La voz se queda turbada.

6 Antes de realizar este viaje con Doré, Davillier ya había viajado por España en otras nueve ocasiones.

7 El itinerario se publicó por entregas en la revista de viajes *Le Tour du Monde* entre 1862 y 1873. Como libro completo apareció bajo el título *L'Espagne* (Paris: Hachette, 1874), reeditado un año después como *Voyage en Espagne* (Paris: Hachette, 1875). El viaje comenzó en Barcelona, siguió por las provincias de Albacete, Alicante, Granada, Córdoba, Jaén, Almería, Málaga, Cádiz, Sevilla, Ciudad Real, Cáceres, Badajoz, Toledo, Madrid, Cuenca, Segovia, Ávila, Salamanca, Zamora, León, La Coruña, Asturias, Burgos, La Rioja, Navarra, Teruel, Guadalajara, Zaragoza y «las provincias Vas-

sino también más de 250 dibujos⁸. Texto e ilustraciones conforman un conjunto de gran valor en el que de manera minuciosa se recoge información acerca de los tipos de transportes (diligencias, tartanas, carros...), las formas y las suertes del toreo, el arte de la navaja y los duelos, los ajusticiamientos, las celebraciones religiosas (Semana Santa, romerías, Misterio de Elche...), la gastronomía, las vestimentas y los trajes, los monumentos y el urbanismo, el paisaje y la naturaleza, etcétera.

El interés por lo pintoresco que España —«la tierra clásica de las castañuelas y del bolero» (Davillier y Doré 1988: I, 11)— despierta en Davillier se evidencia ya al inicio de su obra cuando éste indica que sólo Doré, un pintor, era quien «debía darnos a conocer España. No esa España de opereta y de los *keepsakes* [álbumes], sino la verdadera España, con sus rústicos aragoneses, sus vigorosos catalanes, sus valencianos medio desnudos y tostados como cabileños, sus andaluces de trajes de cuero leonado y sus nobles castellanos, tan hábiles en vestirse con los más inverosímiles andrajos» (*idem*)⁹.

Davillier aprecia el sentido pintoresco de España al reconocerla como un objeto de inspiración para la pintura, haciendo además referencia a aspectos que serán propios de esta categoría estética: lo tosco, lo rústico, la variedad. Variedad de trajes, paisajes y arquitecturas de la que Doré pudo dejar debida cuenta gracias a su extraordinaria capacidad para dibujar bocetos¹⁰; una cualidad, la del arte de abocetar, que el propio Gilpin defendía indicando que «es para el viajero pintoresco lo que el arte de escribir es para el humanista. Uno y otro son igualmente necesarios para fijar y comunicar sus respectivas ideas» (Gilpin 2004: 99).

congadas», y finalizó en Mallorca. Para realizar este viaje, Davillier y Doré se sirvieron de los libros publicados por anteriores viajeros, como el *Viaje por España* de Andrés Navagero (1525-1528) o el de la condesa D'Aulnoy (1679), a los cuales citan en diferentes ocasiones.

8 Además de los dibujos que forman parte de este libro de viajes, Doré realizó un gran número de apuntes y de bocetos que utilizó posteriormente para ilustrar *Don Quichotte* (edición francesa de París: Hachette, 1863). Para un estudio de las relaciones entre el viajero pintoresco y *Don Quijote* véase González Moreno y González Moreno 2012: 15-61. Todas las ilustraciones de la edición ilustrada por Doré pueden verse en el catálogo digital *Iconografía Textual del Quijote*, <<http://cervantes.dh.tamu.edu/V2/CPI/iconography/index.html>> .

9 Entre los anuarios literarios (*keepsakes*) que ayudaron a difundir una imagen romántica de España destaca *The Landscape Annual*, en el que el pintor David Roberts, patrocinado por el editor británico Thomas Roscoe, comenzó a publicar sus vistas de la Andalucía islámica, en especial de la Alhambra, entre 1835 y 1836. En 1837 se editaría su álbum de litografías *Picturesque Sketches in Spain Taken During the Years 1832 & 1833* (London: Hodgson & Graves, 1837). Véase Díaz López 1995.

10 El propio Davillier reconoce que ante escenas de gran fugacidad, «sólo el rápido lápiz de Doré podía fijar en el papel una imagen tan fugitiva» (Davillier 1988: I, pág. 298).

El interés que demuestran tanto Davillier en su texto como Doré en sus dibujos por el paisaje nos conduce una vez más a la apreciación pintoresca que ambos tienen de España. Destacan las detalladas descripciones y las ilustraciones que se nos ofrecen de los diferentes puertos de montaña y desfiladeros por los que ambos atravesaban, ya que estos accidentes geográficos suscitaban un sentimiento especialmente profundo en los dos viajeros. Así sucede con el desfiladero de Pertús, cuyos «montes están cubiertos de estos árboles [alcornoques] de ramas atormentadas. Su tronco, si aún no ha sido despojado de la corteza, es rugoso como una roca. De lo contrario, toma un tinte rojizo. Se diría que mana sangre de sus heridas»¹¹ (Davillier y Doré 1988: I, 13-15 y 17); con Sierra Nevada, definida como «el Mont-Blanc de Andalucía y de la que se ensalza que no hay quizá en Europa espectáculo comparable al que se contempla desde lo alto de las cimas de Sierra Nevada» (*idem*, 277-281); y con el Puerto de Arenas en la ruta de Jaén a Granada, del cual se nos dice que «a un lado de la carretera había un precipicio cuyo fondo se perdía en las tinieblas. Al otro, una alta muralla de rocas cortadas a pico se levantaba por encima de nuestras cabezas como gigantescos obeliscos. Algunas veces un bloque enorme, desprendido de la masa se suspendía sobre la carretera, y parecía detenido por la mano de algún gigante» (*idem*, 284 y 287). También destaca la descripción del barranco de Poqueira en las Alpujarras (ilustración 1):

uno de los más espantosos que la imaginación pueda soñar. Al extremo de un desfiladero, que se abre entre dos altas murallas de rocas cortadas a pico, aparece un inmenso abismo cuya vista nos produce vértigo. Unas nubes negras se levantan por encima de las abruptas mesetas que coronan el barranco y se confundían con las espesas humaredas de las fogatas encendidas por los neveros. Un cielo tormentoso daba a estas rocas gris plomo un aspecto aun más sombrío y siniestro (*idem*, 301 y 304).

Y, por supuesto, no pueden faltar las referencias al desfiladero de Despeñaperros en Sierra Morena, «de espantosas gargantas y de precipicios que dan vértigo. Un puerto célebre, en el que estas gargantas se estrechan de modo pavoroso» (Davillier y Doré 1988: II, 37, 50 y 67); o a las gargantas de Pancorbo, «uno de los lugares más salvajes y pintorescos de España y del mundo entero. Durante cerca de media legua, enormes rocas cortadas a pico se suceden paralelamente, y a veces se acercan hasta el punto de que uno creería que sus cimas se tocan» (*idem*, 375, 376 y 378).

11 Uno de los dibujos del desfiladero de Pertús realizado por Doré –con las ruinas de una fortaleza– guarda una especial similitud con dos de las láminas (III y IV) elaboradas por Gilpin para ejemplificar la manera pintoresca de abocetar (véanse en Gilpin 2004: s/p.).

Ilustración 1. *Barranco de Poqueira, en las Alpujarras*
Gustave Doré (ilus.) y Louis Brugnol (grab.), xilografía
(Davillier y Doré 1874: 237)

Dichas descripciones e ilustraciones fácilmente podrían generar en el espectador el sentimiento de lo sublime y no el de lo pintoresco; hecho lógico si tenemos

en cuenta su semejanza con una obra tan vinculada con la categoría de lo sublime como es el *Paso de San Gotardo* de Turner (1804). Sin embargo, la inclusión de ciertos elementos por parte de Davillier y de Doré en sus obras hacen que éstas queden adscritas de manera ineludible a la categoría de lo pintoresco. La naturaleza sublime queda diferenciada de la pintoresca, tal y como ya señalaba Gilpin, porque en el caso de esta última «el pintor se ve obligado a engañar al ojo por medio de algún matiz natural o de algún toque expresivo a partir del cual la imaginación puede seguir su norma [...]. Al adornar vuestros bocetos pueden añadirse una o dos figuras. Por figuras entiendo objetos que se mueven, como carros y botes o, también, ganado y personas» (Gilpin 2004: 106 y 109). La presencia casi anecdótica de algún animal de carga o de tiro se convierte en un elemento característico del paisaje pintoresco; «en cuanto al objeto de belleza pintoresca —insiste Gilpin—, admiramos más el viejo caballo de tiro, la vaca, la cabra o el asno» (*idem*, 64).

Otro de los elementos propios de la naturaleza pintoresca es la presencia de la ruina, cuya visión irrumpe de manera sorprendente en el paisaje y agrada por su extrañeza. «Entre los objetos de arte —nos recuerda una vez más Gilpin—, quizá lo que más curiosidad despierte para el ojo pintoresco sean las elegantes reliquias de la arquitectura antigua, la torre en ruinas, el arco gótico, los restos de castillos y abadías» (*idem*, 88). Davillier y Doré dan buena cuenta de ello al prestar atención de manera reiterada a las ruinas que encuentran a su paso, interesándose no sólo por su valor histórico sino, preferentemente, por su carácter legendario y romántico. Sirvan como ejemplo la descripción que se nos ofrece del castillo de Chinchilla, «que se elevaba en el pico de una roca abrupta» (Davillier y Doré 1988: I, 141 y 142); la de la Alhambra granadina, «ruinas sin igual, testigos de tantas escenas de amor y de sangre» (*idem*, 213-215, 219, 223, 225, 229, 235, 236 y 240) (ilustración 2); la de las murallas de Jaén, «tan bermejas y agrietadas como las de la Alhambra. Pocas veces hemos visto unas ruinas tan sobrecargadas de tupida vegetación. Se creería estar viendo los famosos jardines colgantes de Babilonia» (*idem*, 285); la de los Palacios de Galiana en Toledo, «una ruina árabe, interesante por las tradiciones que se refieren a ella más que por su arquitectura» (Davillier y Doré 1988: II, 140); la de la propia ciudad de Toledo, que «reserva al turista y al curioso nuevos descubrimientos y sorpresas. Ya sea una ruina o una inscripción árabe, un escudo o un fragmento de escultura gótica» (*idem*, 147); la del castillo de Alba de Tormes, «en un deplorable estado: las altas torres almenadas amenazan ruina, y sus muros, y arcos, soportados por elegantes columnas, testigos en el siglo xv de espléndidas fiestas, parecen a punto de desmoronarse» (*idem*, 302); o la del castillo del Reloj de Calatayud, «cuyas pintorescas ruinas dominan este pobre arrabal» (*idem*, 386).

Ilustración 2. *Vista general de la Alhambra*
Gustave Doré (ilus.) y Louis Brugnot (grab.), xilografía
(Davillier y Doré 1874: 151)

La ruina interesa al viajero pintoresco por cuanto tiene de sorpresa en el paisaje, pero este efecto también puede ser producido por otros elementos dispuestos en la naturaleza. Las pequeñas arquitecturas, los pabellones y las fuentes que encontramos en los bosques o en densos jardines son algunos de los objetos que conforman un paisaje pintoresco. Buen reflejo de este planteamiento es el recorrido que Davillier y Doré realizan por los jardines de Aranjuez y que, una vez más, queda plasmado tanto en las descripciones del primero como en los dibujos del segundo. Nos indica Davillier:

No debe Aranjuez su fama al palacio, sino a los maravillosos jardines, que se han comparado, con razón, a un oasis, pues rodeados de una comarca que es la imagen del desierto, presentan lo que la fantasía puede soñar de más fresco, de más alegre: cursos de agua sombreados, cascadas, fuentes, árboles gigantescos, matorrales y hayas [...] se ven algunas fantasías que no siempre son de buen gusto; por ejemplo, una montaña artificial que tiene la pretensión de parecerse a Suiza, una ermita, un templo griego, un laberinto «a la ingle-

sa» y otras extravagancias que estaban muy de moda a fines del siglo pasado (Davillier y Doré 1988: II, 160-164 y 166).

Imagen que también se repite en el paseo del Prado de Madrid, donde se encontraban la fuente Castellana, la de las Cuatro Estaciones, la del Cisne —el dibujo realizado por Doré de ésta última es especialmente representativo (*idem*, 227)— y de la del Obelisco; y en los jardines del Retiro de Madrid, cuyos «esposos bosquecillos y umbrías alamedas hacen del buen Retiro un paseo de los más agradables, sobre todo durante los calores del verano. En cuanto a los diferentes pabellones colocados en los jardines, como la Casa del Pescador, el Salón Oriental, la Montaña Rusa, son de bastante mal gusto y se visitan con una esquila» (*idem*, 224). Entre estas arquitecturas, el viajero pintoresco siente una especial atracción por aquellas que transportan su imaginación a tiempos y espacios remotos, como la arquitectura medieval o, más aún, la islámica o «mora», pues ésta se vinculaba con lo oriental y lo exótico, así como con numerosas leyendas¹². De este modo, ya se trate tanto de pequeñas estructuras árabes como de su arquitectura más imponente, Davillier y Doré no dudan en detenerse en el comentario de éstas y de parangonarlas por su sentido pintoresco en el paisaje español. En este sentido, nada es comparable a la impresión que en ambos viajeros causó la Alhambra granadina, escenario de infinitud de leyendas, cuyo descubrimiento se produce tras atravesar el bosque que la circunda:

uno se cree transportado a un país encantado al penetrar bajo estos inmensos arcos de verdor formados por olmos seculares, y se piensa en la descripción del poeta árabe que las compara a bóvedas de esmeralda. Es la más majestuosa decoración que podamos soñar, y si los ojos se encuentran maravillados, el oído no está menos deleitado por el canto de los pájaros y el murmullo de las cascadas y fuentes [...]. Subiendo un poco más y volviendo bruscamente a la izquierda, nos encontramos enfrente de la entrada principal de la Alhambra que los españoles llaman Puerta Judiciaria, del Juicio o del Tribunal (Davillier y Doré 1988: I, 198).

Una vez más, como ya hemos comprobado en anteriores ocasiones, la arquitectura se descubre de manera sorprendente en el paisaje pintoresco —que emociona y deleita, pero que no es necesario comprender mediante el intelecto—, permaneciendo oculta hasta que se muestra ante nuestros ojos de manera extraña y sobrecogedora. Pero Davillier y Doré no sólo se interesan por la arquitectura «mora»

12 España se presentaba como un destino especialmente atractivo para aquellos viajeros interesados por la arquitectura islámica, ya que en nuestro país podían entrar en contacto con ella sin necesidad de enfrentarse a los peligros que otros países, como Marruecos o Túnez, sí entrañaban.

más llamativa, sino también por las más sencillas huellas de la cultura árabe en el paisaje español. Así sucede en la comarca de Aragón, donde «de vez en cuando divisamos las ruedas hidráulicas de que los cultivadores se sirven para elevar el nivel del agua. Estas ruedas, de aspecto pintoresco y de ingeniosa construcción, han sido legadas al país por los árabes, que durante mucho tiempo poseyeron esta parte de España» (Davillier y Doré 1988: II, 379).

La valoración de lo medieval y lo árabe por parte de Davillier y Doré en relación con lo pintoresco se evidencia con mayor claridad en la imagen que nos presentan de ciertas ciudades españolas, pues en éstas la variedad, el desorden y los contrastes, como tres de las características fundamentales de lo pintoresco, se muestran en mayor medida (trajes, arquitecturas, mercados callejeros...). Sirva como ejemplo Valencia, «con las almenadas murallas que la rodean, sus torres con matacanes, tiene todo el aspecto de una ciudad mora. Las calles son estrechas y tortuosas, y las casas, encaladas según la costumbre árabe, están adornadas todas con balcones» (Davillier y Doré 1988: I, 49). De forma semejante, se nos indica que Jaén «es el verdadero tipo de una ciudad de la Edad Media, con sus calles tranquilas y desiertas [...]. Las casas, encaladas casi todas, según la costumbre árabe» (*idem*, págs. 288 y 289). O también cómo las calles de Málaga «han conservado, en ciertos barrios, su antiguo aspecto, y son todavía estrechas y tortuosas, como en época mora» (*idem*, 314). También Toledo, «pues no hay ciudad en el mundo que responda mejor a la idea que uno se hace de una ciudad de la Edad Media. Es la ciudad pintoresca y romántica por excelencia» (Davillier y Doré 1988: II, 113). Y, por último, la capital de Aragón, «ya que el extranjero que busque lo pintoresco puede espigar mucho en las calles de Zaragoza» (*idem*, 394).

Sirva esta aproximación al *Viaje por España* del barón Charles Davillier y de Gustave Doré para poner de manifiesto la trascendental influencia que tuvo sobre la literatura —en este caso, de viajes— el desarrollo de las categorías estéticas dieciochescas, pues éstas liberaron la capacidad creativa de escritores y artistas y la encauzaron por nuevos rumbos. Incluso condujeron a aquéllos a entender su entorno, el mundo que les rodeaba, desde un renovado planteamiento estético. En este sentido, la defensa emprendida por teóricos como Gilpin de las cualidades que entrañaba la categoría de lo pintoresco conllevó la puesta en valor de países que, como España, habían permanecido relegados del *Grand Tour* clásico y, por tanto, deudor de la categoría de lo bello. España pasó a convertirse en un referente para el viaje pintoresco, pues era el país en el que lo medieval, lo gótico y lo árabe pervivían a través de su arquitectura, de sus ruinas, de sus costumbres y de sus tradiciones; pero también el país en el que el viajero podía gozar de una naturaleza destinada al puro deleite de los sentidos y fuente de inspiración para hábiles pintores de bocetos como Doré.

BIBLIOGRAFÍA

- ASHFIELD, Andrew y Peter de BOLLA (eds.) (1996): *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BURKE, Edmund (1998): *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford University Press, Oxford.
- DAVILLIER, Charles y Gustave DORÉ (1874): *L'Espagne*, Hachette, Paris.
- DAVILLIER, Charles y Gustave DORÉ (1988): *Viaje por España* (2 vols.), Grech, Madrid.
- DÍAZ LÓPEZ, Juan Antonio (1995): «Modelos literarios y estéticos de los viajeros románticos ingleses. De la teoría a la praxis», en Eva V. Galán *et al.* (coords.), *La imagen romántica del legado andalusí*, Lunwerg, Barcelona, págs. 85-94.
- GILPIN, William (2004): *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Abada Editores, Madrid.
- GONZÁLEZ MORENO, Beatriz y Fernando GONZÁLEZ MORENO (2010): «English Travellers and the Belated Picturesque Tour», en J. M. Almeida (ed.), *Romanticism and the Anglo-Hispanic Imaginary*, Rodopi, Amsterdam/New York, págs. 341-360.
- GONZÁLEZ MORENO, Beatriz y Fernando GONZÁLEZ MORENO (2012): *Andanzas tras los pasos de Don Quijote. H. D. Inglis*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo.
- KANT, Immanuel (1990): *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Alianza Editorial, Madrid.
- PALACIOS BERNAL, Concepción (2007-2008): «Le Voyage en Espagne de Davillier et Doré», *Estudios Románicos*, nº 16-17, págs. 815-826.
- PRAZ, Mario (1970): *The Romantic Agony*, Oxford University Press, Oxford.
- TROTT, Nicola (1999): «The Picturesque, the Beautiful and the Sublime», en Duncan Wu (ed.), *A Companion to Romanticism*, Blackwell, Oxford.
- WU, Duncan (ed.) (1999): *A Companion to Romanticism*, Blackwell, Oxford.