

EL PAISAJE IMAGINADO: GIBRALTAR Y SU CAMPO EN LOS GRABADOS DE DAVID ROBERTS.

Juan Carlos Pardo González

“Captar la naturaleza en su expresión más profunda, en su sentido más último, en ese concepto que eleva a todos los seres hacia una vida más sublime, es la misión sagrada del arte. ¿Puede conseguir este fin una copia simple y exacta de la naturaleza?. Es algo tan miserable, torpe y forzado como una inscripción en un idioma extranjero copiada por un amanuense que no la comprende e imita laboriosamente unos caracteres que le resultan ininteligibles. Algunos paisajes no son más que copias correctas de un original; escrito en una lengua extranjera. El pintor iniciado en los secretos divinos del arte escucha la voz de la naturaleza, que narra sus misterios infinitos valiéndose de los árboles, las plantas, las flores, las aguas y las montañas. El don de traducir sus emociones en obras de arte le viene como el espíritu de Dios” (1).

(Palabras de Rousseau dirigidas a un aspirante a pintor.)

1.- INTRODUCCIÓN.

Durante estos últimos años, por diferentes motivos, he tenido que releer el libro de Richard Ford *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa* (Ed. Turner), delicioso texto cuya actual edición española viene ilustrada por reproducciones de dibujos del mismo autor, de su mujer Harriet y de grabados de David Roberts.

La contemplación de estas ilustraciones, que no aparecían en la edición original en inglés y que los editores de la versión española incorporan, me ha producido siempre cierto desasosiego puesto que en ellas se representa un paisaje que me es familiar, pero que no tiene nada que ver con el original “fotográfico” de mi experiencia cotidiana.

Esta discrepancia me ha llevado a interesarme por las ilustraciones que se hacen de nuestra comarca en época

romántica. El número de representaciones que se hacen de la zona es, por razones que luego explicaremos, enorme. Y son muchos los viajeros que durante esta primera mitad del siglo XIX aparecen por Gibraltar y su Campo. Y ante la amenaza de sentirme desbordado he decidido centrarme en un solo autor, quizás el más interesante y conocido de todos: David Roberts.

2.- ANDALUCÍA, DESTINO DEL VIAJE ROMÁNTICO. EL PAISAJE PROTAGONISTA: EL CAMPO DE GIBRALTAR, ZONA DE PASO OBLIGADO.

La razón del importante número de ilustraciones que se hacen en esta época de la zona, está en el atractivo de España como lugar de destino del viajero romántico. Este atractivo se incrementa aún más si cabe entre los británicos. La diferencia de culturas hace que, por contraste, el atractivo de la exótica España sea casi irresistible. Y

que desde esos años, hasta la actualidad haya sido meca de los viajeros anglosajones.

En un primer momento el itinerario del "*Grand Tourist*", con el que la juventud de la clase dominante inglesa completaba su proceso educativo, no incluía a España. Nuestro país era considerado bárbaro y peligroso y estaba situado en una posición marginal con respecto a los países de destino obligado: Italia, Francia, Alemania, etc...

Esta concepción cambia radicalmente en el siglo XIX. En primer lugar por un acontecimiento bélico: la guerra contra Francia que hace que España se convierta en una visita forzosa durante el período de formación militar de los jóvenes sirviendo en los ejércitos de Wellington y Moore. Este posicionamiento en el mismo bando que el español hace que se cambie algo la tradicional actitud recelosa entre las partes.

Se inicia, por parte de los excombatientes ingleses, un género literario consistente en contar las memorias militares en España. Esto hace que aparezca en la isla un cierto interés por la península, interés que se incrementa por el cambio de mentalidad que se produce a comienzos del XIX con la revalorización y la nostalgia por la Edad Media. España se convierte en el culmen del exotismo a causa de la particularidad islámica de nuestro pasado medieval que nos diferenciaba del resto de Europa

Este cambio de mentalidad alcanza al viajero. Antes, viajar era fundamentalmente aprender, ilustrarse, y para ello eran fundamentales las visitas a museos, bibliotecas, etc... Pero ahora el viajero persigue objetivos distintos: el paisaje agreste, espectáculos pintorescos, formas de vida distintas, en definitiva, lo exótico. Por un lado se critica el atraso cultural e institucional de España, pero por otro se busca eso: un país al margen de la civilización moderna europea. Se trata de recibir "impresiones" y se plantea el viaje para escapar de una cotidianeidad tediosa.

Otro motivo de venida de turistas es el viaje terapéutico, en unos casos por la bonanza del clima cálido

(caso de los Ford), o para huir del estrés: conocido es el viaje de Benjamin Disraeli, convaleciente por exceso de trabajo, a Cádiz y Gibraltar, y cómo una excursión a Castellar de la Frontera y el riesgo de ser atracado por los bandidos le producen un efecto tonificante (2).

En cualquier caso, el gusto por lo musulmán convirtió a Andalucía en el lugar de destino por excelencia. La colonia de Gibraltar o la ciudad de Cádiz representaban el punto obligado de comienzo de viaje, ya que, por razones obvias, era más cómodo viajar en barco hasta estos puertos que atravesar, por caminos infames, Francia y sobre todo España.

Granada y Sevilla, por sus monumentos de época islámica, eran las mecas de los viajeros, pero no les quedaban muy a la zaga la propia Cádiz, Ronda y Málaga. En todos los casos, el Campo de Gibraltar era una zona de paso obligado, punto de salida y llegada. Por otra parte, la plaza de Gibraltar "*con una guarnición de soldados jóvenes e inquietos, a quienes gustaba aventurarse por las provincias cercanas*" (3) también contribuyó a la invasión turística dándole guía y cobertura.

Este primer punto de contacto con "lo español" no dejaba indiferente al visitante y son numerosísimas las ilustraciones que de esta zona recogen ilustradores, pintores, grabadores y viajeros en general. La espectacularidad del paisaje y el pintoresquismo de los pueblos semiabandonados, sembrados de recuerdos del pasado esplendor árabe, hace que entre los recuerdos del viaje queden vistas del Peñón y del Estrecho, de los pueblos y de las gentes en esta zona de paso.

3.- EL AUTOR. LAS TÉCNICAS.

Entre todos los que viajaron por este lugar voy a restringirme al autor anteriormente citado, porque creo realiza una de las interpretaciones del paisaje más interesantes de la época.

David Roberts nació en Stockbridge, localidad cercana a Edimburgo, en octubre de 1796. De origen

humilde -su padre era zapatero- pudo desarrollar su vocación pictórica, ya que sus progenitores tuvieron la inteligencia de no contrariar su inclinación artística y lo colocaron de aprendiz en el taller de un pintor de decorados en Edimburgo, donde permaneció siete años y donde aprendió la técnica y el manejo de los materiales artísticos. Sus comienzos estuvieron ligados por este motivo a la pintura de decorados escénicos. Así, en 1822, aparece ya vinculado al Teatro Real de Edimburgo. En esta ciudad expone también sus primeros cuadros, mostrando especial interés por los temas arquitectónicos y paisajísticos, predilección que tiene su origen en la pintura de escenografías y que no abandonará nunca. Ese mismo año marcha a Londres trabajando en el Drury Lane Theatre y en el Covent Garden. En 1824 fue admitido en la joven Society of British Artist. Tomó parte en sus exposiciones en Suffolk Street Gallery. Ese mismo año hizo un viaje por Normandía, fruto del cual son sus pinturas de las ciudades costeras de la zona, centrándose especialmente en las edificaciones góticas de Dieppe, Le Havre y Rouen.

En 1826 presenta su obra "*La Catedral de Rouen*" a la Academia y dos años más tarde una obra de distinto carácter, "*La Partida de los Israelitas de Egipto*". Esta valoración por parte de la Academia hace que gradualmente se aparte de la Sociedad Británica de Artistas, y mientras crece su reputación busca los honores de la Real Academia. Así consigue ser miembro asociado en 1839 y en 1841 académico de número.

Antes de esto había viajado por muchos países (pocos artistas han manifestado más que el propio Roberts esa afición por los viajes) tomando por todas partes temas para la expansión de su talento, que también sabía traducir tanto al óleo como en acuarela. Durante estos años Roberts viaja por Francia, Bélgica, Alemania, España y Marruecos, y posteriormente Tierra Santa, Siria y Egipto, realizando innumerables apuntes que posteriormente transforma en obra gráfica. Fruto de su viaje a España son las obras que ahora nos ocupan.

Roberts realizó una de las primeras colecciones de estampas litográficas que difundieron el mito de la España

Romántica. En 1836 vendió al editor Hodgson and Graves una serie de dibujos por los que recibió 350 libras y que fueron publicadas con el título de "*Picturesque Sketches in Spain taken during the years 1832-1833*".

Roberts sólo dibujó directamente sobre piedra dos de las ilustraciones; el resto se debe a los litógrafos James B. Allen, Thomas Allon, Thomas Shotter Boys, T. S. Cooper, W. Gauci y Louis Haghe. Esta división del trabajo fue corriente cuando se produjo el auge de la litografía, a mediados del siglo XIX. Tenían como fin democratizar el consumo del arte, estando dirigida a la clase social ascendente, la burguesía, además de a las clases tradicionalmente pudientes. Este nuevo público acaparó todo tipo de estampas, fundamentalmente obras de arte famosas, retratos y, como en el caso que nos ocupa, colecciones de vistas de ciudades y paisajes.

Como dijimos, la demanda fue la que produjo esta distribución del trabajo, distribución que tenía precedentes en las técnicas de estampación tradicionales. Por un lado intervenía el "artista", el que realizaba el dibujo "*d'apres nature*"; era el que viajaba y su nombre suele aparecer en los márgenes de la litografía, debajo y a la izquierda. A continuación intervenía el litógrafo, que era el "técnico" que transfería el dibujo a la piedra, muchas veces incorporando detalles de su propia cosecha con intención de resaltar algunos aspectos del dibujo. En algunos talleres litográficos había incluso especialistas en la representación de figuras, caballos o cielos, con lo que la obra pasaba por muchas manos. Su nombre, con la abreviatura *Lit.*, también suele aparecer en los muy documentados márgenes de las litografías.

Roberts, en esta serie litográfica, utilizó la técnica de la piedra de tinte, que hacía desaparecer en gran medida el color del papel, y en algunas ocasiones la estampa recibía además una iluminación manual, procedimiento frecuente en la época destinado a "animar" cromáticamente las estampas.

El resto de las ilustraciones que nuestro autor hace de la zona son grabados en acero. Esta técnica vino a

resolver uno de los problemas con que se enfrentaba el grabado tradicional sobre cobre: el desgaste de la plancha cuando se realizaban tiradas muy largas. El procedimiento fue utilizado por primera vez pocos años antes, en 1820 por el también británico Charles Heath (1785-1848), quien sacó provecho de la especial característica del acero, ya que su resistencia al desgaste lo hacía capaz de soportar tiradas casi ilimitadas. Esta circunstancia hizo que se empleara para la ilustración de libros y que se popularizara por medio de las grandes ediciones realizadas entre 1825 y 1845.

El grabado al acero se sirve de las técnicas tradicionales del grabado en cobre. Habitualmente se grababa primero la mayor parte de la composición con la técnica del aguafuerte, ya que el acero no templado resulta tan manejable como el cobre. La labor se remataba con el buril, aunque a veces esta labor era mínima, reduciéndose a los primeros planos. De estos procedimientos de la calcografía tradicional los grabados en acero heredan el característico lenguaje lineal con que se modelan todos los elementos de las composiciones. Una vez terminado el trabajo se templaba el metal con el fin de endurecerlo. Esta técnica permitía un trazo de líneas más fino, lo que proporcionaba a la estampa un efecto plateado y luminoso, aunque también más frío. Esta susceptibilidad para ser reproducida hasta la saciedad fue la que lo convirtió en el procedimiento ideal para la reproducción de sellos y billetes, campos en los que alcanzó mayor desarrollo.

La frialdad de la que antes hablábamos hizo que fuese criticado por algunos artistas. A esto habría que añadir que en este procedimiento es prácticamente imposible utilizar varios colores, con lo que este carácter frío aumenta, por lo que más de una vez se procedía a una "iluminación" posterior. Esta "iluminación" consistía en aplicar después de la estampación unos delicados tonos con acuarela que contribuían a animar las composiciones y quitar la frialdad antes mencionada (4).

Roberts, muy presionado por los editores de estampas, preparó en 1835, y utilizando esta técnica, veinte

vistas de Andalucía (no serán los únicos grabados que realice de tema español); en la serie reproducía algunas de sus propias pinturas. La serie la vendió al editor londinense Roberts Jennings por 400 libras. En 1836 se hizo la primera edición, grabada por James Stephenson, J.C. Varral, Ebenezer Challis y Edward Goodall, y fue publicada acompañada de textos de Thomas Roscoe con el título de *The tourist in Spain. Andalusia*. La obra se estampó en los talleres Lloyd and Company. La colección de estampas resultó un éxito, ya que antes del año se agotaron los cinco mil ejemplares (5). Esto hizo que poco después se preparara una segunda edición de dos mil.

Este éxito, al igual que el resto de sus publicaciones de obra gráfica, proporcionaron a Roberts grandes beneficios, haciendo de él un hombre de considerable fortuna que posteriormente heredaría su única hija.

Roberts visita Italia por primera vez, muy tarde, en 1851, haciendo el camino de retorno por Viena, siendo éste el último de sus grandes viajes. La contemplación de las ruinas romanas, y la grandeza de ciudades como Venecia, Pisa o Milán le impactaron con fuerza e inspiraron muchas de sus obras.

Al principio de su carrera sus pinturas eran coloristas y luminosas, con influencia de la pintura holandesa del siglo XVIII, pero después de su estancia en Oriente su estilo se hizo más frío y el color menos brillante. Al final de su carrera, con menos ganas de viajar, se dedicó a temas exclusivamente ingleses, en especial vistas del Támesis, y su paleta se ensombreció aún más. Trabajando aún en una de estas vistas, sufrió en la mañana del 25 de noviembre de 1864 un ataque de apoplejía, muriendo esa misma tarde.

La obra de Roberts, por su enorme multiplicación por medio de obra gráfica, fue de las más difundidas de la época y copiada en multitud de ocasiones. En España su influencia sobre nuestros autores costumbristas es más que destacable y sus grabados muy reproducidos (como por ejemplo en las estampas del grabado en madera que aparece en el *Semanario Pintoresco Español*: 1838-1849).

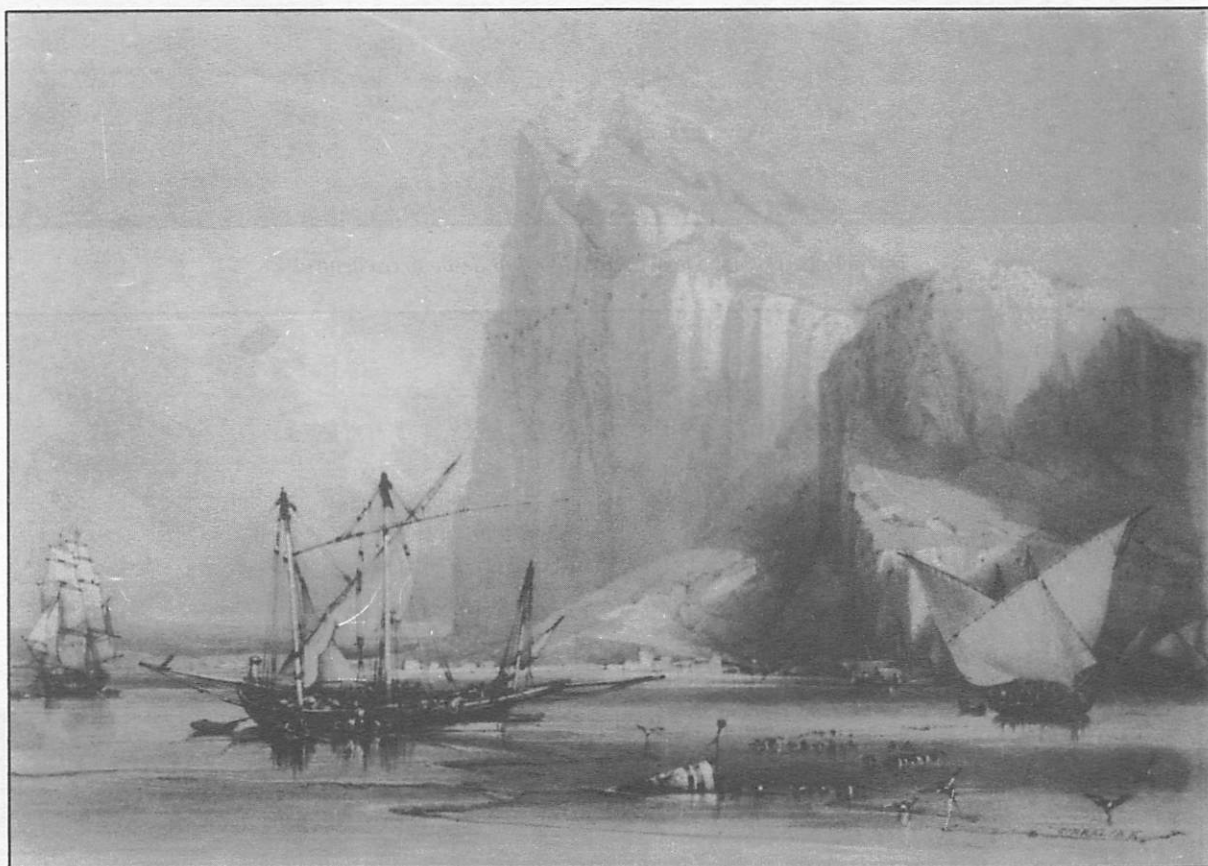
Como referencia paisajística aparecerá aún más, y son numerosos los detalles de su iconografía que se pueden rastrear en la pintura española de época romántica.

4.- ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES Y LA REALIDAD.

Son cuatro las ilustraciones que Roberts hace de la zona: una litografía perteneciente a "*Picturesque Sketches in Spain*" y tres grabados que ilustraron originariamente "*The Tourist in Spain. Andalusia*" de Thomas Roscoe.

4.1. Gibraltar. Litografía.

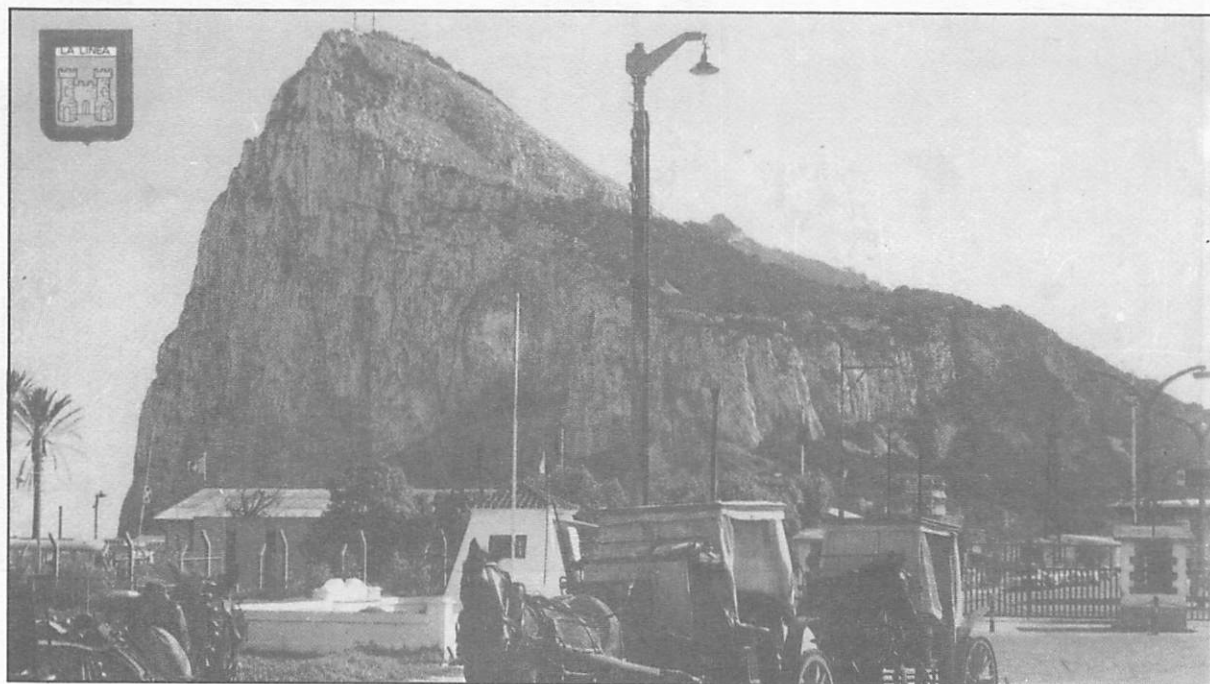
En la litografía, al igual que en el primer grabado que vamos a estudiar, se nos presenta una perspectiva en que la masa pétrea del peñón abarca la casi totalidad de la imagen. En la litografía se elige un punto de vista situado en la superficie del agua en la bahía, teniendo como primer plano algunas embarcaciones y como telón de fondo la mole de Gibraltar. Aunque la imagen es la que en el futuro se convertirá en la convencional "postal" del peñón, utiliza un punto de vista original y poco habitual en la iconografía



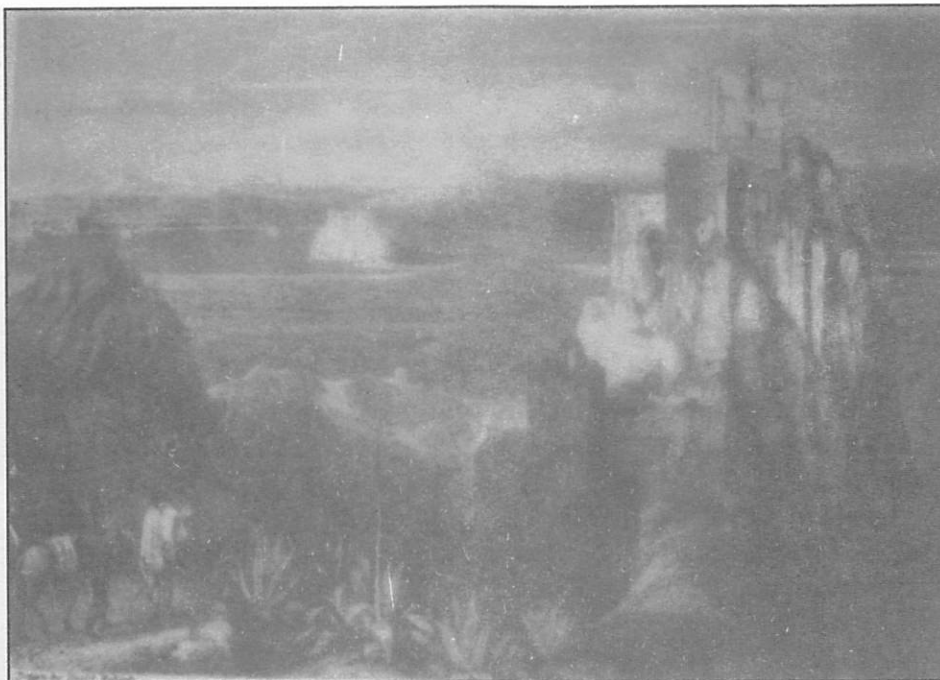
David Roberts. Litografía de Gibraltar en *Picturesque Sketches in Spain*.



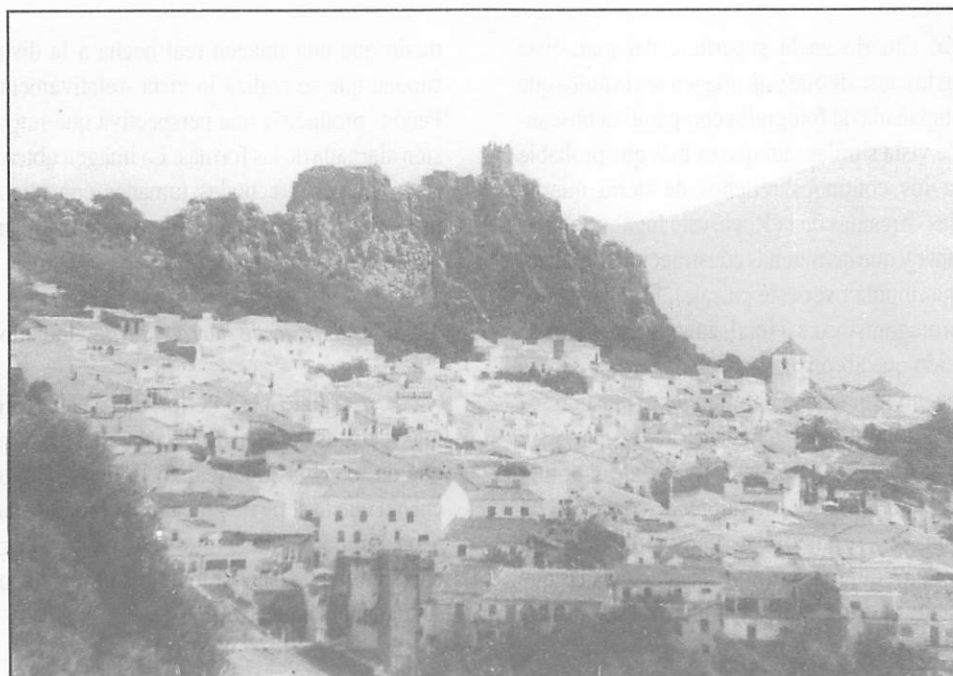
David Roberts. Grabado al acero. *Gibraltar desde tierra neutral.*



Fotografía desde un punto de vista similar. Edit. "Escudo de Oro".



David Roberts. Grabado al acero. *Gibraltar desde Gaucín.*



Fotografía de Gaucín con el castillo al fondo.



Fotografía del castillo de Gaucín, con Gibraltar y el Estrecho al fondo.

de la época al situarlo en la superficie del mar. Esta originalidad es la causa de que esta imagen sea la única que no venga acompañada de fotografía comparativa buscando un punto de vista similar (aunque es más que probable que debido a los continuos rellenos de tierra que se producen en las cercanías de la Roca, este lugar no sea en la actualidad mar y que las muchas construcciones realizadas por la zona impidan ver este paisaje). En ella la roca adquiere un protagonismo casi total, aunque este valor de la representación que abruma al espectador, y que casi se le echa encima, no impide que el tratamiento plástico sea exquisito. Hay dominio del lenguaje litográfico, y se reserva el uso de los negros casi exclusivamente al primer plano, dejando que el resto de los valores se consigan con el juego de blanco y ocre amarillento, que se utilizaba para teñir el papel y que aquí se usa como una plancha más que hace que aumente enormemente el número de semitonos.

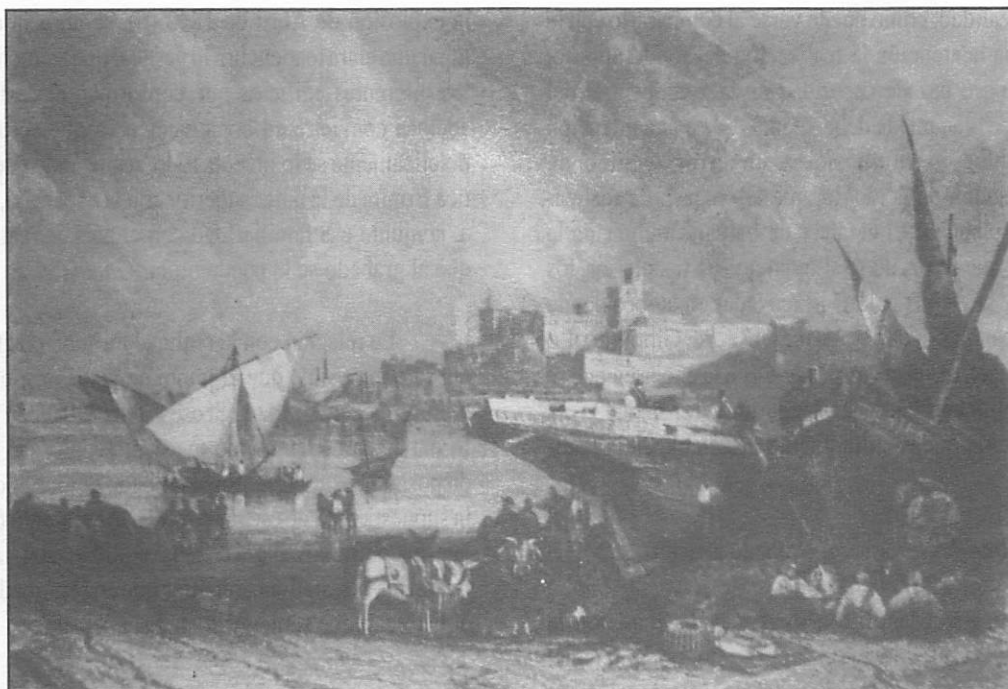
Se produce una distorsión deliberada de la escala -tendencia que se repite en muchas de sus obras- de tal

modo que una imagen real hecha a la distancia que se supone que se realiza la vista -relativamente cercana al Peñón- produciría una perspectiva que impediría esa visión alargada de las formas. La imagen obtenida se parece a las imágenes actuales tomadas con teleobjetivo, que produce un aumento de la escala de los planos a medida que se van distanciando.

4.2. *Gibraltar desde tierra neutral.* Grabado al acero

Es, junto a la anterior, una de las representaciones más realistas de las estudiadas, y casi me atrevería a decir que de todas las que realizó Roberts. Hay que tener en cuenta que la serie de grabados sobre España iba dirigida a un público británico, y este paisaje era de los más conocidos en la isla por lo que es probable que reprimiera su tendencia a idealizar.

Aun así notamos esa inclinación a lo vertical que será una de sus constantes. Todo es más estrecho y largo



David Roberts. Grabado al acero. *Tarifa*.



Fotografía de Tarifa con un punto de vista que pretende acercarse al del grabado de David Roberts.

que en la realidad, como puede verse al compararlo con la foto. Llama la atención la realización del fondo nuboso, sobre todo ese haz de oscuridad en la zona central del grabado que bien puede deberse, más que a una intención de ambientación luminosa, a un error técnico de sobreexposición de ácido durante el proceso de realización de la plancha. El carácter de baluarte militar de la Roca hace que se resalten, al igual que en la anterior, los "dientes de la vieja", galerías excavadas en la roca donde se asomaban las baterías de defensa de Gibraltar. Lo reciente y épico de esta construcción en la época en que se realiza el grabado hace que tenga un valor visual en la representación que es difícilmente detectable en la realidad.

4.3. Gibraltar desde Gaucín. Grabado al acero

Varias son las distorsiones que me llamaron la atención en la contemplación del grabado; por un lado el deliberado aumento de la escala del Peñón y de las montañas africanas, teniendo en cuenta que se trata de sierras que distan más de 40 kilómetros en línea recta, caso de Gibraltar, y mas de 60 en el caso de las del continente africano.

La nitidez del fondo paisajístico también sorprende enormemente, nitidez por otra parte no demasiado habitual en una zona donde predominan brumas marinas, pero que aquí además llega al extremo de representar los edificios de Gibraltar y Ceuta.

El hecho de que llegue a representar el istmo de Ceuta y el monte Hacho me pareció en un primer momento un alarde de buena vista (incluso en un día claro) puesto que desde ese lugar nunca he podido divisar dicha ciudad, pero en un posterior análisis sobre el plano se descubre que esta visión es imposible ya que desde Gaucín, Ceuta y el Hacho quedan justamente detrás del Peñón. Por lo que está claro que el paisaje del fondo no es el que se vería desde Gaucín.

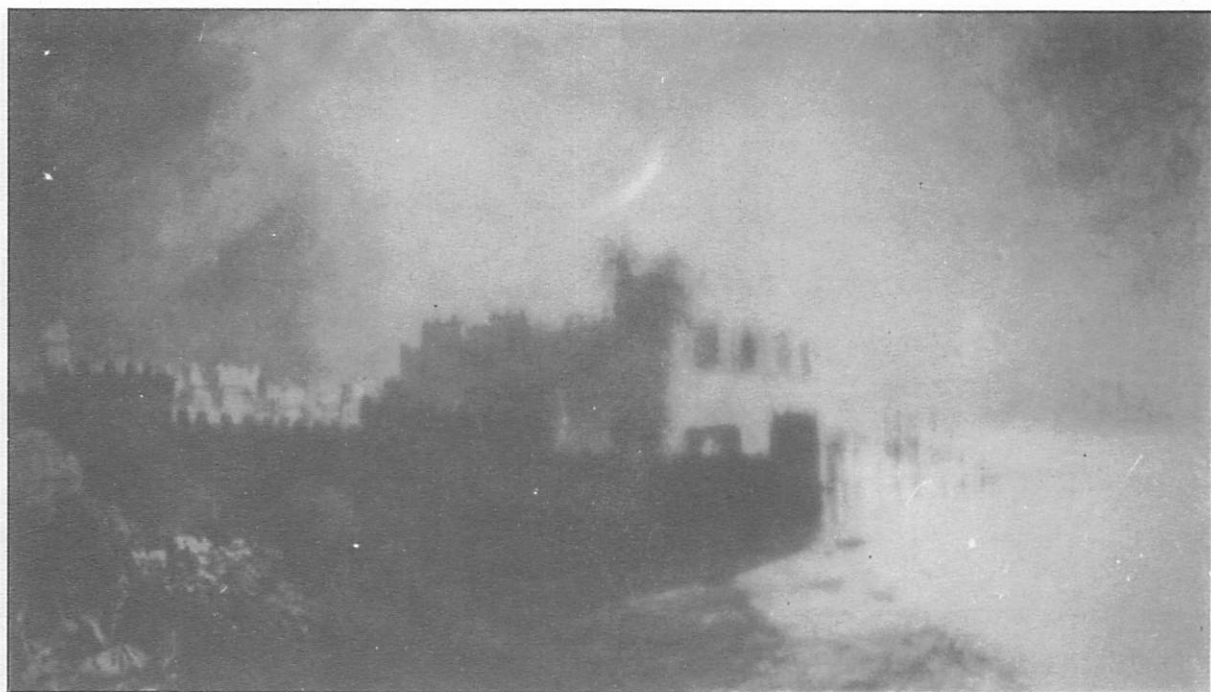
En lo que se refiere a la representación del Castillo, aparte del desgaste que haya podido producir el tiempo y

la explosión de Abril de 1843 (6), se aprecia en primer lugar una clara tendencia a lo vertical que estrecha y alarga los diferentes edificios que conforman el castillo. Pero además convierte en construcción lo que sólo es peña; prácticamente se lo inventa todo, respetando la emblemática Ermita de la parte superior con la espadaña, lo que da al conjunto esa familiaridad con el paisaje real que hace que al grabado se le pueda titular *Gaucín*.

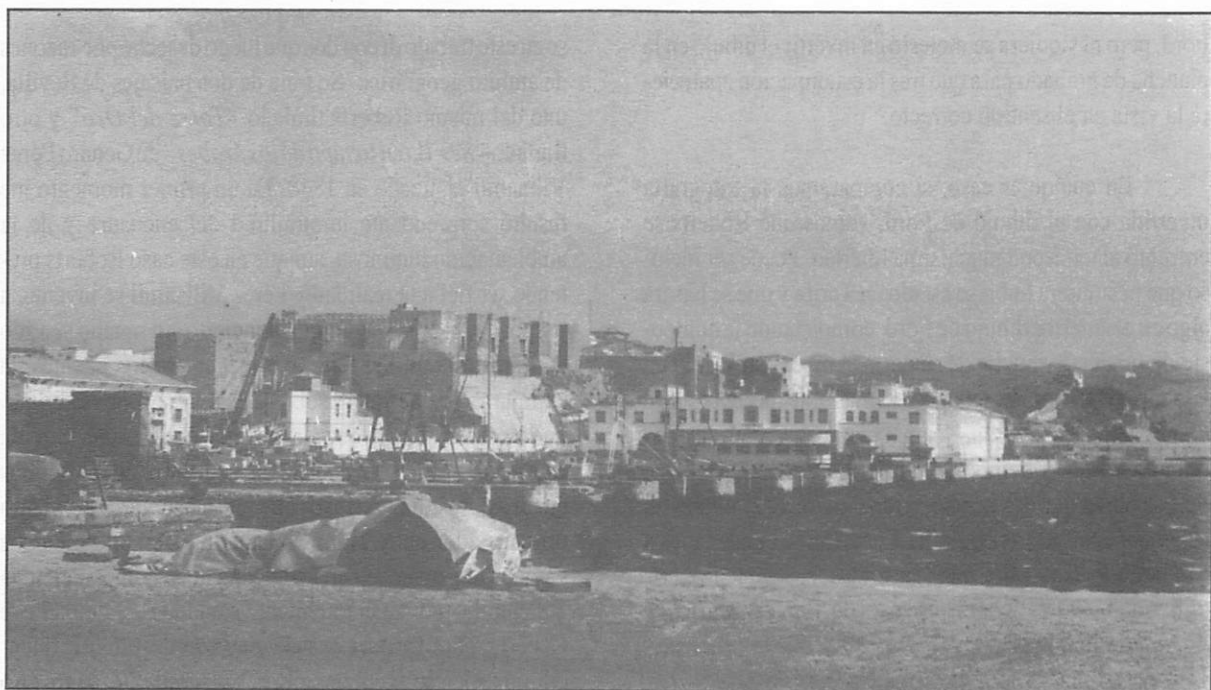
La relación con la realidad termina prácticamente ahí. Es imposible que el punto de vista, desde el que se representa el castillo tenga ese fondo, ya que la peña, con forma de barco, en la que se asienta el alcázar, tiene una disposición este-oeste. En el grabado vemos el castillo en la supuesta proa de ese barco y desde ese punto de vista lo que encontramos detrás en la realidad son las sierras Bermeja y Crestellina, mientras que en el grabado aparece el Estrecho que sería una vista hacia el sur.

4.4. Tarifa. Grabado al acero.

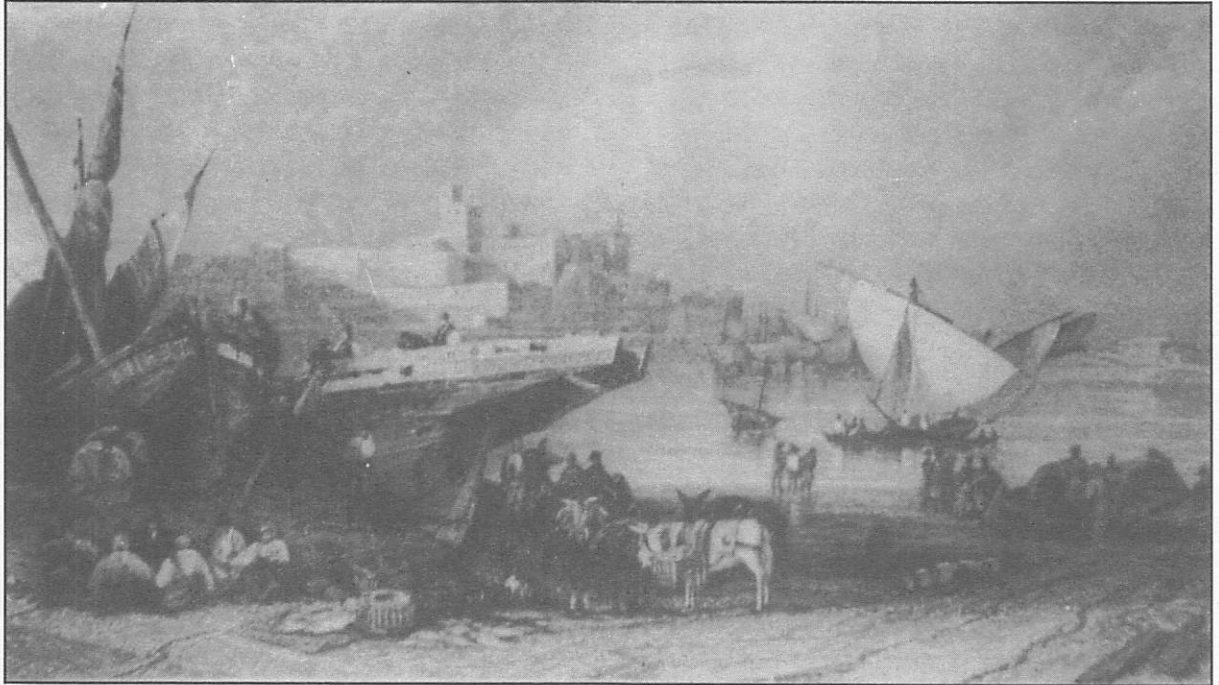
La comparación de este grabado con la fotografía actual resulta sorprendente ya que no encontramos nada que se parezca. En primer lugar llaman la atención los barcos varados en la playa. Para que se produzca el punto de vista del grabado hemos de situarnos necesariamente en una zona de la costa que está totalmente llena de piedras y que ni ahora, ni en el primer tercio del XIX, pudo ser apta para la navegación y mucho menos para varadero. Esta contradicción, además de la del Castillo del fondo que no guarda ninguna semejanza con los restos que actualmente se conservan, me hizo seguir investigando sobre el grabado. Cogí el negativo de la fotografía del grabado y lo positivé al revés (7). El resultado fue que en esta segunda reproducción al menos el punto de vista coincidía con una zona que en esa época podía ser de playa arenosa. Justamente sería el mismo punto de vista que aparece en el dibujo de Richard Ford sobre Tarifa. A este interesante personaje lo animaba un espíritu más pragmático y sus dibujos tienen mucho de documento sobre el estado real de las cosas en esa época. Visto esto se puede aventurar la conclusión de que el grabado se realizó partiendo de un dibujo con una perspectiva similar a la de la ilustración de



Richard Ford. *Castillo de Guzmán el Bueno. Tarifa.*



Fotografía actual con un punto de vista similar al del dibujo de Ford.



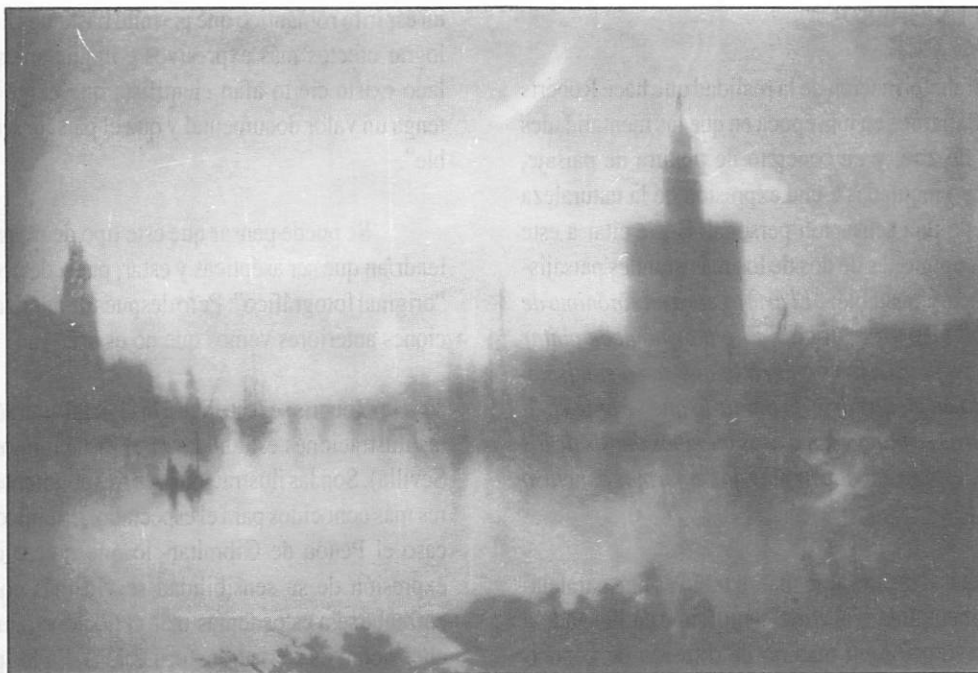
Fotografía invertida del grabado de David Roberts sobre Tarifa.

Ford, pero ni siquiera se molestó en invertir el dibujo en la plancha de grabado para que tras la estampación apareciera la vista en el sentido correcto.

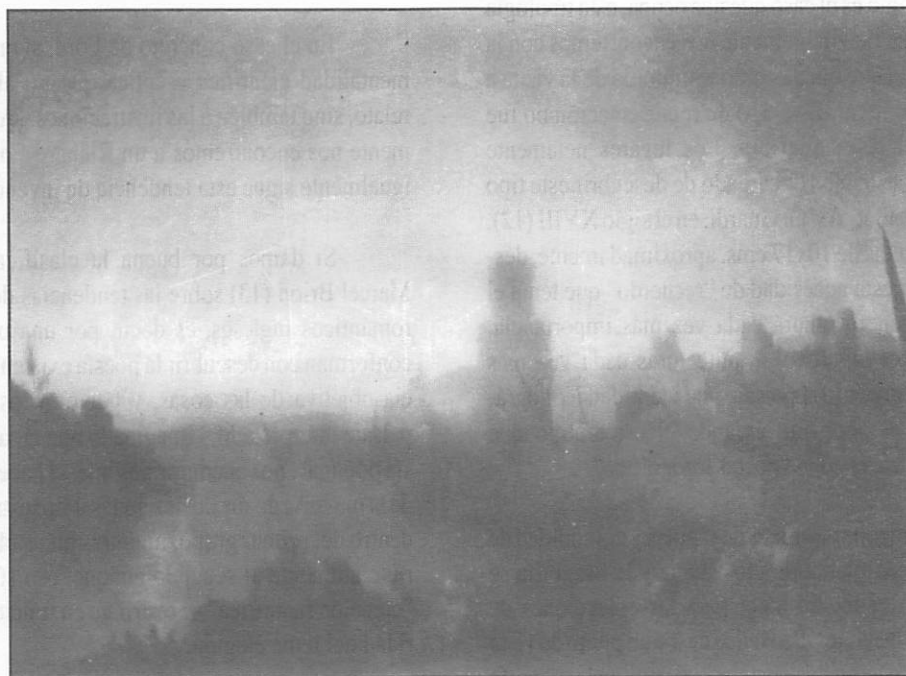
En cualquier caso, si comparamos la fotografía invertida con el dibujo de Ford, vemos que Roberts se enfrentó al tema con muchísima libertad. Puede ser incluso que ni siquiera hubiese estado en Tarifa y que se basara algo en el anterior dibujo de Ford, completando la composición poniendo mucho de su parte. Ambos estuvieron en España al mismo tiempo, y es más que probable que coincidieran en Sevilla, “campamento base” de ambos durante bastante tiempo de su permanencia en España. Parece obvio que dos británicos con intereses similares en la pequeña Sevilla del siglo XIX estuvieran condenados a encontrarse. Ian Roberson (8) afirma además que Roberts utilizó apuntes de Richard Ford para ilustrar los *Landscape Annual* de Jennings.

La vida de este grabado no termina aquí; durante el proceso de búsqueda de ilustraciones que pudieran incluir-

se en este trabajo dí con dos que luego deseché por razones de ámbito geográfico. Se trata de dos paisajes de Sevilla, uno del mismo Roberts titulado “*Torre del Oro*” y otro titulado “*Sevilla en tiempo de los árabes*” de Genaro Pérez Villaamil realizado en 1848. En un primer momento me resultó sorprendente la similitud del encuadre y de la ambientación luminosa, aunque en este caso Roberts pretende ser fiel a la realidad y Pérez Villaamil se inventa, a propósito, el paisaje, aunque por cierto sin mucho sentido de la historia, ni del terreno a juzgar por los puentes, la extraña torre albarrana y sobre todo por ese relieve abrupto que aparece, en lo que se supone que es una Sevilla medieval. Pero volviendo a la composición de ambos cuadros, resulta curioso que el más claro elemento diferenciador entre ambos que sería el grupo de barcos varados que aparecen en la derecha de la composición de Villaamil y que están totalmente copiados del grabado de Roberts sobre Tarifa. Lo cual viene a demostrar la influencia que ejerció Roberts sobre Villaamil (9), y en otro ámbito, cómo una creación artística puede convertirse en generadora de otra, y así sucesivamente.



David Roberts. *Torre del Oro*. Óleo sobre lienzo.



Pérez Villaamil. *Sevilla en tiempo de los árabes*. Óleo sobre lienzo.

5.-CONCLUSIONES

La transformación de la realidad que hace Roberts no debe extrañarnos en una época en que las mentalidades en materia de arte, y en concreto de pintura de paisaje, estaban muy vinculadas a una expresión de la naturaleza en función de una sensación personal. Baste citar a este respecto las opiniones de dos de los más grandes paisajistas de la época. Constable: *"El arte es para mí sinónimo de sentimiento"* (10) y Friedrich: *"El pintor no debe pintar sólo lo que ve fuera, sino también lo que ve en sí mismo. Sino ve nada en él, que deje de pintar lo que ve ante él. Si no sus cuadros se parecerán a esos biombos detrás de los cuales no se espera encontrar más que enfermos o incluso muertos"* (11).

Lo que sí resulta algo más extraño es que paralelamente una mentalidad de corte científico está llevando a cabo una revolución en materia de difusión de conocimientos, y en este capítulo se enumeran tanto los libros de viajes como las colecciones de grabados sobre determinados lugares. Como es el caso que nos ocupa, esta tipología de obra hace que inevitablemente nos encontremos con la "postal", la vista que queda como testimonio de la visita a un determinado lugar. Este tipo de representación no fue un invento del Romanticismo. Los lugares netamente "turísticos" ya se habían encargado de descubrir este tipo de producto popular. Así G. Guardi, en el siglo XVIII (12), realizaba acuarelas de 10x17 cms. aproximadamente, destinadas a cubrir esta necesidad de "recuerdo" que tenía el viajero. Este género tendrá cada vez más importancia, dando a conocer lugares y arquitecturas cada vez más distantes y atribuyendo al paisaje una identidad iconográfica que poco a poco fue creando el estereotipo que después cristalizaría en la "postal fotográfica".

Por las razones técnicas de rapidez y comodidad de ejecución, la acuarela, el dibujo a lápiz y la litografía se convirtieron en el medio ideal para las colecciones de dibujos y libros de viajes. Pensados desde un punto de vista actual como colección de "postales", ya que en la mayoría de ellos apenas si aparecía texto. Esto hace que las obras se muevan entre dos aguas; por un lado son herederas de

un espíritu romántico que permite bastantes licencias para lograr efectos más expresivos e inquietantes, y por otro lado existe cierto afán cientifista que exige que aquello tenga un valor documental y que el paisaje sea "reconocible".

Se puede pensar que este tipo de representaciones tendrían que ser asépticas y estar, pues, de acuerdo con el "original fotográfico". Pero después de analizar las ilustraciones anteriores vemos que no es así.

Roberts se restringe a la "Postal" tan sólo en dos de las ilustraciones estudiadas (tres si incluimos la vista de Sevilla). Son las ilustraciones correspondientes a los lugares más conocidos para el espectador británico -en nuestro caso el Peñón de Gibraltar- lo que quiere decir que la expresión de su sensibilidad se vio más constreñida al enfrentarse a estos temas más conocidos (aunque aún en ellos notamos cierta transformación). En los paisajes menos conocidos la transformación es más radical, llegando en la mayoría de los casos a la pura invención.

En el caso concreto de Ford, sí encontramos esta mentalidad científica aséptica que no abarca sólo a su relato, sino también a las ilustraciones. (Aunque paralelamente nos encontremos a un Richard Ford "artista" que igualmente sigue esta tendencia de invención fantástica).

Si damos por buena la clasificación que hace Marcel Brion (13) sobre las tendencias de los paisajistas románticos ingleses, es decir, por una parte los que se conforman con descubrir la poesía existente en la apariencia objetiva de las cosas, y por otra los que hacen del paisaje interpretado o imaginado una creación de "Fantasía poética", nos encontramos que, si hacemos un análisis de la mayoría de sus ilustraciones, Ford estaría encuadrado dentro del primer grupo, mientras que Roberts pertenecería claramente al segundo aunque, eso sí, su libertad de "creación fantástica" se restringe en función de la popularidad del tema elegido.

Esta recreación imaginaria tiene unas direcciones y unas constantes bastante claras. Por un lado hay una

reincidencia en lo que se podría denominar como un “manierismo del alargamiento”. En todas sus obras hay una reiterada tendencia a lo vertical; una deformación constante, similar a la que producen en el televisor las lentes que deforman la imagen cinematográfica en la pantalla para que se puedan apreciar completos los títulos. Esta superación de la naturaleza en función de un criterio de espiritualización se aumenta con el procedimiento de trabajo. Tanto las litografías como los grabados se reelaboran *a posteriori*, con lo que las posibles variaciones con respecto al original aumentan. Además intervienen los “técnicos”, grabadores o litógrafos, que probablemente también pondrían algo de su propia cosecha.

En el caso de Ford, sí encontramos por la naturaleza de sus obras y técnica apuntes de paisajes hechos “in situ”, a una hora y en un sitio concreto (normalmente pone incluso la fecha en el propio dibujo), que creemos que se adecuan totalmente a la realidad. Pero en el caso de Roberts las composiciones se elaboran con posterioridad, a partir de apuntes propios o ajenos, con procedimientos más lentos por la propia naturaleza de las técnicas artísticas que utiliza. Esta lentitud del grabado puede ser la causa de plantear algunas de sus ilustraciones -estoy pensando en el grabado sobre Ronda, por ejemplo- como resúmenes de imágenes superpuestas a modo de *collage*, mezclando en una misma obra apuntes obtenidos con diferentes puntos de vista. En cualquier caso, se trata de procedimientos casi conceptuales, elaborados totalmente en el estudio y por supuesto alejados de la imagen idílica del artista trabajando en plena naturaleza. Del paisaje original solo se recoge un pequeño apunte; el resto es elaboración “teórica”.

En el caso de Ford, el procedimiento en la mayoría de las obras terminaba en esta primera fase. Por cierto Ford menciona lo peligrosa que podría ser esta actividad para un extranjero en la España del primer tercio del XIX: “*nada suscita mayor desconfianza o recelo que el forastero que anda dibujando o tomando notas en un cuaderno; a quien quiera que sea visto sacando planos o mapeando el país -así es calificado el más simple apunte a lápiz- se lo toma por un ingeniero o un espía, y en cualquier caso individuo de quien nada bien cabe esperar*” (14).

En las creaciones reelaboradas y meditadas en el estudio existía toda una corriente de invención de paisaje en Gran Bretaña. Son procedimientos que tienen su origen en las recomendaciones de Leonardo sobre pintura de paisajes, y en esta época continúa esta dirección pedagógica con una obra teórica de gran influencia en los pintores británicos de este período. Se trata del “*New Method for assisting the invention in the composition of Landscape*” escrito por Alexander Corens y aparecido en 1785. Dicho autor proponía la realización de maquetas con hierbas, espejos y guijarros, de forma que en la composición se transformaban en árboles, lagos y rocas, procedimiento destinado a estimular la imaginación y construir una realidad más allá de la real, que era conocido sin duda por Roberts.

En cualquier caso, todos estos procedimientos en nada desmerecen la obra de David Roberts que los convierte en una excusa que le incita a elaborar su propio paisaje interior, y que nos ofrece varias de las representaciones más interesantes de nuestra comarca que podemos encontrar a lo largo de la historia.

NOTAS

- (1) Pasaje recogido por Hugh Honour en *El Romanticismo*. pág. 122.
- (2) Lord Beacoll field' sletters, 1830-1852 (Londres 1877) pág. 8-9. Tomado de ALBERICH, J. *En torno a los viajeros ingleses de la época romántica*.
- (3) ALBERICH, J. *op. cit.* pág. 35.
- (4) De hecho entre las estampas de Roberts grabadas en acero existentes en la Colección de Grabados de la Mancomunidad de Municipios del Campo de Gibraltar, encontramos las dos versiones de los grabados estudiados, es decir, la monocromática y la misma estampa iluminada posteriormente con acuarela.
- (5) CARRETE PARRONDO, J. "*Estampas de Sevilla...*". pag. 70.
- (6) FORD, R. *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*. pág. 308.
- (7) La experiencia no es original, ya que el grabado se reprodujo de esta forma en una de las portadas de la revista "Almoraima".
- (8) ROBERTSON, Ian. *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España 1760-1855*. pág. 262.
- (9) De hecho una de las "*Picturesque Sketches in Spain*" existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid, en concreto la que tiene de nº de registro ER 1713, era de Villamil, cuya firma aparece en la primera página.
- (10) Pasaje recogido por Marcel Brion en "*El Arte y el Hombre*". pág. 308.
- (11) Paisaje recogido por Marcel Brion en "*El Arte y el Hombre*". pág. 308.
- (12) ZANNIER, I. "*Paisaje y Fotografía en el Gran Tour Mediterráneo*". pág. 208.
- (13) BRION, Marcel. *op. cit.* pág. 309.
- (14) FORD, R. *op. cit.*

7.- BIBLIOGRAFÍA

1. ALBERICH, José. *En torno a los viajeros ingleses de época romántica*. En el catálogo de la exposición *La imagen romántica de España*. Ed. Ministerio de Cultura, Madrid. 1981.
2. ARIAS ANGLÉS, J. E. *Influencia de los Pintores ingleses en España*. En el catálogo de la exposición *La imagen romántica de España*. Ed. Ministerio de Cultura, Madrid. 1981
3. BALLANTINE, James. *The life of David Roberts R.A. Compiled from his journals and other sources...*, Edimburgo. 1866
4. BÉNÉZIT, E. *Dictionnaire des Peintres sculpteurs. Dessinateurs et graveurs*. Librairie Gründ. París. 1976
5. BRION, Marcel. *El Romanticismo*. En *El arte y el Hombre*. Ed. Planeta, Barcelona. 1977.
6. CALVO SERRALLER, F. *La pintura costumbrista española*. En el catálogo de la exposición *La imagen romántica de España*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid. 1981.
7. CARRETE PARRONDO "*Estampas de Sevilla. Recorrido a través de las técnicas del arte gráfico*". En *Iconografía de Sevilla*. Ed. El Viso, Madrid, 1981
8. FORD, Richard. *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*. Ed. Turner, Madrid. 1980
9. HENARES, Ignacio y CALATRAVA, Juan. *Romanticismo y teoría del arte en España*. Ed. Cátedra, Madrid. 1982
10. HONOUR, Hugh. *El romanticismo*. Alianza Editorial, Madrid. 1981
11. KREJCA, A. *Las técnicas del grabado*. Ed. Libsa, Madrid. 1990
12. LUNA, JUAN J. *Pintura británica*. Summa Artis Tomo XXXIII. Espasa Calpe, Madrid. 1989
13. REDGRAVE, SAMUEL. *A dictionary of artists of the english school*. G. W. Hissnk & Co. Amsterdam 1970. (Reedición de la edición inglesa publicada en Londres en 1878.)
14. ROBERTS, David. *Picturesque sketches in Spain taken during the years 1832-1833*. Londres. 1837
15. ROBERTSON, Jan. *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España 1760-1855*. Editora Nacional, Madrid. 1975
16. VEGUE GOLDONI, A. y SANCHEZ CANTÓN, F.J. *Tres salas del Museo Romántico*. Madrid. 1921
17. VIVIAN, G. *Spanish scenery*. P & D. Colnaghi & Co. Londres. 1838
18. ZANNIER, I. "*Paisaje y Fotografía en el Gran Tour Mediterráneo*" en el catálogo de la exposición *Paisaje Mediterráneo*. Ed. Electa. Milán. 1992.