

El mito europeo de la España romántica y su recepción hispánica

Miguel Ángel Bellod Ballester
(Universidad de Alicante)

La imagen nacional y cultural de España en la actualidad está inequívocamente cargada de tópicos y prejuicios que responden a la imposibilidad de desprenderse de los lastres que la ataban al recuerdo más oscuro de la Iglesia y de los poderes absolutistas, de esa España que siempre había estado en la cola del progreso y de la modernidad. El efecto pernicioso de este lastre es una consecuencia lógica de la evolución de los movimientos ideológicos, filosóficos y estéticos, ya que funcionan como un complejo mecanismo pendular de utopías y distopías. Esto es, lo que en un momento histórico representa la ensoñación utópica generalizada, en el inmediate siguiente se convierte en el blanco de las críticas y el descrédito.

Así, la imagen que tenemos actualmente del país es, en gran medida, el resultado de una serie de procesos histórico-culturales (tanto internos como externos) que se desarrollaron a lo largo de las épocas precedentes y que tienen como punto de inflexión el Romanticismo. Este periodo determinó la configuración de las imágenes tipificadas, ya que la España decimonónica se reveló a ojos de los europeos como la expresión de la utopía romántica. Como resultado, muchos escritores y artistas plásticos extranjeros de la época decidieron emprender travesías para visitar el territorio y sus gentes. Aunque el estado de la nación presentaba en el siglo XIX muchos de los rasgos que respondían al prototipo de dicha utopía, las obras literarias y los grabados de estos viajeros exageraron, magnificaron y, en algunos casos, deformaron negativamente la realidad.

El objetivo principal del presente artículo consiste, pues, en analizar la construcción literaria de la España decimonónica realizada por los escritores extranjeros –especialmente los viajeros que acudieron al territorio– para comprobar si, efectivamente, representaba la utopía romántica europea, pero también para deslindar hasta qué punto la imagen resultante era la expresión de dicha estética idealizada. Además, abordaremos la recepción que hubo de este imaginario en la sociedad española, ya que la manera en la que se concebían los propios españoles, sobre todo en relación con la imagen literaria foránea, también ayudó a que la realidad hispánica expresase esa utopía romántica. Para ello, se enmarcará la construcción mítica y tópica del país en las directrices estéticas del romanticismo europeo, de su ideal utópico y de la idiosincrasia de los libros de viajes. Se trata de un análisis cuyo punto de partida es un corpus textual compuesto por el testimonio de escritores europeos representativos de Italia, Francia, Inglaterra y Alemania. El resultado de la investigación esclarecerá los orígenes de los tópicos negativos que caracterizan la identidad española en la actualidad, revelando así sus razones de ser.

Estética y utopía romántica

En el siglo XVIII, la principal aspiración del ser humano era emanciparse de los prejuicios y las explicaciones míticas del mundo mediante la promoción del pensamiento ilustrado. Se trataba de una aspiración utópica que acabó precipitando al individuo al abismo de lo ignoto y, por consiguiente, a la vacuidad existencial, ya que quedó a merced de una realidad inabarcable y desconocida, huérfano de progenitores a quienes remitir el desabrimiento y de dioses a cuyo abrigo guarecerse (Prieto de Paula, 18). La razón principal de esta oquedad fue que las utopías dibujadas en la teoría fueron desvaneciéndose, hasta el punto de que la ideación ilustrada se redujo a una mecanización de la sociedad, con la consecuente pérdida de humanidad, y a un incipiente capitalismo

que había girado la cabeza a los derechos y las libertades fundamentales en favor de los intereses económicos.

Como reacción a esta situación, surgió a finales del siglo XVIII una corriente de pensamiento que pretendió subvertir las líneas de evolución que había seguido la civilización poniendo la mirada en lo particular, lo específico y lo originario: el Romanticismo. Los precursores de este movimiento fueron algunos de los propios empiristas y racionalistas, como fue el caso de Hume, Montesquieu y Kant, que se opusieron a la pretensión universalista de la Razón (Gómez, 67). La voz disidente de estos intelectuales cobró verdadera forma y voz en el seno de la comunidad intelectual alemana mediante la figura de Johann Georg Hamann, cuyo legado fue recogido por el movimiento *Sturm und Drang* y su principal promotor, Johann G. Herder (Fernández, 4-5).

Para Isaiah Berlin (37), el movimiento romántico se definía por lo primitivo, lo carente de instrucción y lo joven; un sentido de vida exuberante del hombre en su estado natural, pero también por la palidez, la fiebre, la enfermedad, la decadencia, la *maladie du siècle*, la danza de la muerte y la muerte misma. Era la multiplicidad inagotable, la turbulencia, la violencia, el conflicto, el caos, pero también era la paz, la unidad con el gran yo de la existencia; lo extraño, lo exótico, lo grotesco, lo misterioso y sobrenatural, lo irracional, lo inexpresable; también la búsqueda de lo novedoso, del cambio revolucionario, el interés en el presente fugaz, el deseo de vivir el momento, el rechazo del conocimiento pasado y futuro, el idilio pastoral de una inocencia feliz, el gozo en el instante pasajero, en la ausencia de limitación temporal. Asimismo, era la nostalgia, el ensueño, los sueños embriagadores, la melancolía dulce o amarga; era la soledad, la sensación de alienación, un andar errante en lugares remotos, especialmente en el Oriente, y en tiempos remotos como la Edad Media.

Se interpretó como el afán de abarcar el cosmos partiendo de la particularidad, razón por la que la atención a lo primitivo y lo específico se tradujo concretamente en una subjetividad liberada de las ataduras de la razón y de las instituciones; un deseo de rebelión y rechazo de la tradición, de búsqueda de lo novedoso y de conciencia de la propia modernidad (Gómez, 63). Estas pulsiones marcaron la llegada de una nueva forma de ser y de entender el mundo, un rejuvenecimiento de la civilización:

En algunos aspectos, esta época se parece a una crisis de juventud, a una rebeldía cuya energía se empleará pronto para otros fines: para los mejores y más conscientes, fue una especie de puente, una especie de tránsito, la toma de conciencia de una vocación marcada por el signo, más o menos utopista, de la emancipación personal y nacional. (Paz, s. p.)

En su vertiente estética, el Romanticismo priorizaba la libertad del ser humano afirmando su sensibilidad particular y rompiendo cualquier atadura que impidiera la expresión de su genio poético. En realidad, la única salida que le quedó al individuo ante la aflicción absoluta suscitada por el imperio de la Razón fue refugiarse en sí mismo y, por extensión, en lo que consideraba como propio:

El romanticismo se caracteriza por la intensidad de lo propio, perceptible tanto en la pujanza del yo [*sic*] respecto a las convenciones sociales, como en la pujanza de lo natal –la *nación*: lo concerniente al origen–, con su territorio, costumbres, literatura, folclore..., respecto a un modelo general establecido mediante normas y preceptos, y que se conforma por imposición. (Prieto de Paula, 42)

Y es precisamente en esta búsqueda del origen donde España cobra un papel especial, ya que era un país que siempre había estado en la cola de la modernidad debido a una serie de coyunturas históricas. Este atraso le permitió mantener un aspecto suspendido en el tiempo que los románticos tildaron de primigenio y arcádico. Además, la visión –tópica mayormente– que tenían estos románticos en cuanto al estatus social era la de un pueblo unido, ensimismado y tradicional:

Para los primeros románticos europeos, la España de la época conformaba el perfil del más genuino romanticismo, al tratarse de una sociedad inmovilizada capaz de reaccionar como un único cuerpo en una lucha militar por la salvación de su Independencia y que además era un país poseedor, en sus tradiciones literarias, de algunos de los mejores modelos de lo que se entendía por «literatura romántica» [...]. La primitiva naturalidad, en fin, de los lejanos espacios transatlánticos aportaba una dosis de exotismo en paralelo a las fantasías de sensualidad que los europeos veían como propias de los países del Oriente próximo. (Ferri & Rubio, s. p.)

Por tanto, la España del siglo XIX se reveló como un espacio físico, social y cultural capaz de representar la utopía romántica europea, ya que se trataba de una utopía en la que el individuo buscaba lugares en los límites de la civilización industrializada y racional donde poder hacer un repliegue hacia lo íntimo y lo específico (Serrano Segura, s. p.). A pesar de que el repliegue hacia el *yo* (lo íntimo) era una elección sencilla, ya que residía en la propia voluntad; la búsqueda del origen mítico (lo específico) no era tan simple porque el cientifismo ilustrado y la industrialización habían desdibujado la faz de las naciones mediante la imposición de un velo homogeneizador en el cual los rasgos identitarios quedaban neutralizados. En definitiva, habían erradicado del individuo su vínculo telúrico y todo ápice de leyenda gracias a las promesas del progreso y a los envenenados encantos de la modernidad. Por ello, el sujeto romántico, en su condición de héroe que embarca en un viaje de autorreconocimiento y de revelación mítica, dirige su mirada a España al entenderla como un paraíso arcádico y telúrico recubierto por el velo de lo legendario y por la idea de un sempiterno estado natural que enraíza con la nostalgia de la mítica Edad de Oro.

El mito español, los viajes románticos y la literatura de viajes

Los rasgos generales que constituyen el cuerpo de la utopía romántica europea no implican que esta sea única y uniforme. El Romanticismo, en tanto que afirmación de la libertad individual, se tradujo en una multiplicidad de proyecciones nacionales e individuales idealizadas que, eso sí, compartían un mismo denominador común: la mirada hacia lo español. Los escritores europeos contemporáneos tomaron el país como una panacea, en el sentido de que ofrecía a cada sensibilidad la posibilidad de identificarse con algunos de los rasgos que, por una serie de coyunturas históricas, se concibieron como idiosincráticos del territorio y de su sociedad:

Los diagnósticos emitidos sobre el romanticismo español han destacado las notas de debilidad ideológica y brevedad temporal del movimiento, lo que a todas luces contrasta paradójicamente con el papel emblemático que los románticos europeos concedieron a la *romántica España* y con el encarecimiento de la literatura española del XIX que repetían los hispanistas del primer tercio del siglo XX. (Romero 1994, 73-74)

El romanticismo alemán aprovechó el hecho de que había poseído un Barroco muy dilatado para entroncar con los valores nacionales y el cristianismo medievalizante que recogía la literatura española del Siglo de Oro; es más, los hermanos Schlegel se consagraron como los heraldos del culto calderoniano, ya que interpretaron sus obras como la expresión más íntima y auténtica del alma española (Wilhelm, 48). De este modo, la pervivencia de la poesía popular nacional mediante los romances, la fusión del arte y el cristianismo en Calderón, la actitud trágica y apasionada de los conquistadores y el indomable espíritu caballeresco de Don Quijote fueron concebidos como elementos propiamente románticos (Andreu, 64). Además, teniendo en cuenta que el Barroco fue la época más repudiada por los ilustrados neoclasicistas, la recuperación de este espíritu hispánico por parte de los románticos alemanes se presupuso más intensa si cabe, ya que era la estética idónea para agrietar los pilares básicos de la Ilustración: “La diferencia entre Neoclasicismo y Romanticismo [...] se debe situar en la concepción de lo bello que tienen respectivamente, y lo que persiguen con la elección de determinados modelos y formas” (Gras, 135).

Ahora bien, las evocaciones nacionales no solo tenían que ver con la corriente de pensamiento tradicionalista; más bien, “sus personajes y su historia eran ideológicamente transversales” (Prieto de Paula, 21). La inspiración histórica era una característica genérica de todo el romanticismo europeo, ya que, para España, los primeros compases del siglo XIX estuvieron determinados por la invasión de las tropas napoleónicas (1808). La oposición del pueblo español al yugo francés se propaló por toda Europa como un hito de rebeldía y como una actitud romántica en sí misma: “La invasión de Napoleón y la consecuente guerra, con la participación de tropas inglesas en apoyo de los españoles, hace que España pase a primer plano de la actividad europea” (Lleó, 46). Es más, fueron los románticos ingleses quienes más incidieron en esta faceta nacional, aguerrida y resiliente del pueblo español (Andreu, 65).

Esta inspiración se extiende transversalmente a lo largo del espectro de todos los países europeos porque constituye un componente indisociable de la sensibilidad romántica. En el caso de los escritores ingleses, la idea de nación aparece ligada a España a través de la unidad y la fuerza de su pueblo frente al yugo externo. La consecuencia inmediata de esta vinculación es que el país fuera, a ojos de los europeos, una nación de sólidas raíces, cuando menos, en lo relativo a la base social y al elemento identitario; de ahí que otros países tomaran estas raíces como referentes en sus particulares procesos de construcción nacional: “Tanto en España como en otros países es importante la idea de nación que cobra plenitud en la lucha contra los invasores o contra el absolutismo constrictor, cuando no en la exploración de la propia identidad en proceso de construcción estatal como es el caso de Italia” (Prieto de Paula, 37).

Precisamente, durante la segunda mitad del siglo XIX irrumpe una joven Italia que “tiembla sobre sus cimientos inestables, deseosa de revestirse de símbolos y referentes que cuajen en su inexperto estado” (López Quintáns, 152). Ante esta necesidad de dar fundamento a su endeble identidad nacional, los italianos vuelven la mirada a España atraídos por la ensoñación romántica que les impele a vincular dicho estado con la idea de una “nación de añejas raíces” (López Quintáns, 152). La lente idealizadora a través de la cual realizan esta mirada les permite captar la magia del verdadero arraigo telúrico y mítico por parte de una población ensimismada, la española, en un contexto¹ que, alejado de la imagen idealizada, remitía a una nación “depauperada en el sentimiento

¹ Remite al contexto de crispación que enmarca el viaje de Edmundo De Amicis a España en 1872; esto es, durante el breve y fracasado reinado de Amadeo de Saboya.

nacional que se pierde en múltiples, ruinosas y beligerantes facciones en escisión irreconciliable y conspiratoria” (López Quintáns, 152).

El abanico de identificaciones que ofrece el país en el siglo XIX se completa con la imagen de la España musulmana con cariz oriental. Como destaca Romero Tobar (1994, 123), la divulgación de conocimientos sobre el mundo hispanoárabe y la recuperación del romancero morisco y de otros textos maurófilos del Siglo de Oro, sumadas a la veta de orientalismo dieciochesco, dieron lugar a la invención literaria de un universo poblado de ruinas y tópicos procedentes de la cultura musulmana. La pulsión de este exotismo fue tal, que incluso llegó a establecerse una sinécdoque entre España y Andalucía, es decir, la nación en su conjunto se identificó con lo andaluz, ya que era considerada como la tierra que representaba el paradigma idealizado de las esencias españolas (Entrena, 57). Es más, los propios españoles eran conscientes de esta asociación metonímica, como así lo explicita Fernán Caballero: “En fin, [*está*] reunido allí lo que nos queda de genuino español” (López Argüello, 125).

Concretamente, fueron los escritores franceses quienes más ahondaron en esta faceta orientalizada de España. Muestras de ello son las descripciones y las filias que presentan en sus obras autores como Victor Hugo, Prosper Mérimée o Théophile Gautier. Esta fijación se debió a la búsqueda de la inspiración en el exotismo que se desprendía de su aspecto pintoresco, del color local y de la variedad de situaciones que se podían vivir. Además, era una búsqueda alimentada por la imagen folclórica y mítica arraigada en el imaginario romántico europeo. Como sugiere Hoffman (64), la relación entre España y Francia durante la primera mitad del siglo XIX se puede tildar de contradictoria porque, si bien es cierto que los franceses mantenían una actitud displicente hacia los españoles en materia política y económica, también lo es que había una faceta de la nación que encandilaba su alma romántica: el misticismo que se desprendía del pasado heroico y de una vida cotidiana variopinta.

No resulta extraño, pues, observar que la visión exótica de España se articulara en dos sentidos. Según sugiere Seco de Lucena, uno de ellos tenía que ver con la rememoración de su pasado islámico y, el otro, con el atraso sistemático del estado español con respecto al resto de potencias europeas; un atraso que fue visto por los románticos extranjeros como una oportunidad de retrotraerse a un espacio primigenio, adánico y natural. En definitiva, una oportunidad para volver a los orígenes en un contexto dominado, precisamente, por la alienación del individuo debido a la automatización de la sociedad: “España [...] representa para muchos viajeros románticos una fuente de juventud, un reino de lo primitivo (en el sentido positivo de la palabra), en suma: una especie de paraíso visto desde la perspectiva de los países desarrollados del norte de Europa” (Wolfzettel, 19).

Las distintas apropiaciones literarias de España expuestas indican que el principal rasgo del Romanticismo fue su condición multívoca. En consecuencia, la tendencia a hablar de “romanticismos” en el caso español, siendo el plural un indicador tanto del multifacetismo de las expresiones nacionales del movimiento, que asimismo dependen de las historias respectivas de los pueblos, como de sus diversas orientaciones filosóficas, religiosas o ideológicas, cuyos extremos están representados por la orientación tradicionalista y la revolucionaria (Prieto de Paula, 24), es generalizable al romanticismo europeo. Esta revalorización nacional motivó la llegada al país de muchos viajeros extranjeros, que realizaron sus travesías alentados por las ensoñaciones exóticas y míticas del imaginario romántico. Asimismo, el incremento de estos viajes se tradujo en un aumento de la presencia de España en las obras literarias en las que los viajeros dejaban constancia de sus experiencias. Este auge motivó que la nación sirviera de panacea para el romanticismo europeo.

Es cierto que a mediados del siglo XVIII, ya estaba asentada la tradición de viajar por Europa como parte de la formación académica de los aristócratas ingleses y, en general, de la *intelligenza* europea (Porrás, 183). Los viajeros se embarcaban en una experiencia que era conocida como el *Grand Tour*, que duraba alrededor de veinte o treinta meses y cuyo propósito era visitar las grandes e históricas ciudades, testimonios de un glorioso pasado (Porrás, 183). Sin embargo, ni España entraba dentro del guion de ruta, ni la sociedad española era vista desde la óptica cándida con la que la observaban la mayoría de los viajeros románticos:

Este Grand Tour [*sic*] solía comprender Francia, Suiza e Italia cuando el viajero era inglés y Suiza, Italia y Alemania, cuando era francés. Los jóvenes visitaban estos países como parte de su formación académica, condicionándose los viajes de modo que armonizaran con las enseñanzas previamente recibidas. [...] En estas circunstancias, no debe sorprendernos que España quedara excluida del circuito ilustrado. Su historia, su cultura y su arte no eran fácilmente asimilables a los criterios fundamentales de la Razón ilustrada. (Lleó, 45)

Este hecho no implica, según sugiere Félix Pillet (363-364), que diversos viajeros ilustrados no acudieran a España atraídos por el exotismo y lo pintoresco, como fue el caso Joseph Townsend, que realizó un viaje al territorio hispánico en 1786 y dejó constancia de sus impresiones en la obra *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*. El problema fue que muchos de estos escritores ilustrados dejaron constancia de una percepción negativa y crítica de la nación. A su vez, estas percepciones fueron degenerando en tópicos y clichés peyorativos que se convertirían posteriormente en los referentes de España que tendrían los románticos en abstracto, es decir, antes de hacer el acercamiento en primera persona:

En sus escritos van a ir elaborando los tópicos que definen el «caso español» dentro de la Europa ilustrada: fanatismo religioso, crueldad, indolencia y sensualidad conforman el carácter del pueblo, ignorancia y vanidad el de la aristocracia y por lo que respecta al paisaje, estepas polvorientas, caminos infernales, posadas inhabitables y monumentos megalómanos generalmente en ruinas. (Lleó, 46)

Estos tópicos componen un listado que contribuye a alargar la extensa sombra de la Leyenda Negra que se cernía sobre España desde el siglo XVI. No obstante, esta visión negativa cambia progresivamente conforme se asienta el espíritu romántico en la sociedad europea, ya que las promesas de la Ilustración fueron cayendo en descrédito por la incapacidad de convertir las utopías en realidades. Como destaca José Escobar, este desencanto tuvo que ver con la experiencia inquietante de la nueva realidad social y cultural implantada por la revolución burguesa; una realidad en la que las relaciones de mercado y el dinero habían creado egoísmo, fragmentación social y constante aislamiento. A raíz de esta situación, la sociedad empezó a reclamar un nuevo cambio en el orden establecido mediante la reivindicación de las raíces, lo original y lo primigenio:

La reacción no tardó en sentirse y se manifestó de diversas maneras: la desconfianza frente al intelecto y la valoración de los sentimientos, de los impulsos; el rechazo al presente y la evocación de un pasado más o menos lejano o bien de tierras supuestamente incontaminadas por los males modernos; el culto,

en fin, al héroe, al individuo, exacerbado por la fulgurante epopeya napoleónica. (Lleó, 47)

El cambio de paradigma estético e ideológico indica que todo lo que los ilustrados consideraron abominable de la nación se convirtió en admirable desde la óptica romántica. Fue un proceso de resemantización en el que la literatura adquirió un papel clave, ya que era una de las principales herramientas para expresar la visión subjetiva que cada escritor tenía de la realidad. Así, las aventuras que hicieron los viajeros románticos por toda Europa, ahora incluyendo también España –incluso como destino predilecto–, quedaron reflejadas en una serie de relatos y escritos de diversa índole que se reunieron con el marbete de “literatura de viajes”. Como sugiere Pedro Rújula, este tipo de literatura estaba escasamente sometida a una normativa estricta, de manera que podía presentarse con múltiples apariencias. Entre ellas, el investigador destaca la narración cronológica, las cartas, las guías de viaje, los diarios, las novelas y los poemarios. Por esta razón, los textos escogidos para este estudio no siempre remitirán a una guía de viajes o a una narración cronológica, sino que habrá testimonios de diversos géneros que se agrupan bajo la etiqueta de “libro de viajes”.

Además, aunque el objeto de estudio radica principalmente en analizar el testimonio de viajeros que acudieron en la realidad al territorio español, también hay espacio para algunos autores en los que el viaje plasmado en sus obras es imaginado, hecho que permite observar más, si cabe, la influencia de los tópicos que se propalaban en Europa sobre la España decimonónica. Al fin y al cabo, los relatos de viajes se valoraban en el siglo XIX no por la capacidad de retratar la realidad de manera precisa y objetiva, como ocurría en el siglo XVIII, sino por la capacidad que tenía el autor de personalizar su experiencia, aumentando e hiperbolizando los rasgos míticos de los lugares a los que iba y de las situaciones que vivía. Esto es, se preciaban más por su interés artístico y puramente literario que por su interés científico:

Aunque es en el XVIII cuando la literatura de viajes toma conciencia de sí misma como modalidad de escritura específica y diferenciada de otras, los textos de los viajeros del XVIII difieren bastante de los del XIX, en gran medida porque, si en el primero se buscaba la objetividad en lo relatado, en el XIX, y más a medida que el siglo avanza, observamos que el relato se tiñe de la personalidad, de la subjetividad del viajero individual. (Freire, 69)

Filtrar la realidad por el tamiz literario permitía crear realidades radicalmente contrarias a las expuestas por los escritores ilustrados, es decir, permitía expresar verbalmente el cambio de óptica en el proceso de acercamiento a la misma realidad. El problema suscitado por esta capacidad de alterar y moldear dicha realidad al gusto de cada escritor fue que, en muchos casos, el proceso de subversión del tópico implicó la creación de otros nuevos al incurrir en el error de hiperbolizar desde el polo opuesto:

El XIX fue el gran siglo de la literatura de viajes, y desde luego de la literatura de viajes por España, que fue el destino preferido por muchos ilustres viajeros de otros países que visitaron el nuestro, envuelto entonces en un halo de leyenda que ellos mismos se encargaron de difundir y de aumentar. (Freire, 68)

La consecuencia inmediata de este proceso de poetización fue que España irrumpiera en el contexto cultural europeo como la expresión de la utopía que los viajeros y los escritores románticos buscaban en los límites de la civilización. Fue, en realidad,

una de las dos causas que motivaron dicha asociación, ya que también intervino el comportamiento de los propios españoles, así como la concepción que tenían de sí mismos:

No es posible contemplar esta imagen nacional de un modo aislado, ya que su producción tiene lugar en la encrucijada de dos procesos, uno interno y otro externo. En el primer caso, la imagen nacional se fija sobre unos cánones reconocibles por una comunidad como tales y da lugar a una autoimagen. En segundo lugar, tiene que enfrentarse a las imágenes que han creado de ella otras naciones, dando lugar así a una heteroimagen. (Lucena, 219)

Por tanto, radiografiar la imagen nacional de España en el siglo XIX supone analizar tanto la imagen externa, que se basa en los estereotipos heredados y en el testimonio de los escritores europeos que filtraron esta estampa por el tamiz literario, como la imagen interna, cuya interpretación radica en analizar la relación paradójica de los españoles con el imaginario europeo tipificado.

La imagen de España en los escritores románticos europeos

El individuo, en tanto que ser histórico, posee unos parámetros mentales que están predeterminados por el bagaje cultural de la tradición. Por esta razón, el mito europeo de la España romántica es el resultado de la interacción de dos dimensiones conceptuales: los tópicos y los prejuicios heredados, por un lado, y la imagen que construyen los viajeros como resultado de su experiencia personal en el territorio, por otro lado. La primera dimensión responde a una imagen principalmente literaria que está fraguada en el seno del Siglo de Oro, es decir, una imagen cuyos ejes son la Inquisición, los romances y la picaresca, como advierte Serrano Segura. Es la concepción nacional que heredan los eruditos del siglo XVIII y que se extiende durante el siglo XIX a pesar de los esfuerzos realizados por Carlos III para modernizar el país al albor de los programas ilustrados:

La España del siglo XIX parecía poseer, en definitiva, todas aquellas características que el viajero romántico esperaba hallar en su viaje: exotismo en sus habitantes y sus costumbres, irracionalidad en sus creencias y actitudes, exuberancia o grandiosidad en algunos de sus paisajes; y allí donde la España real no podía cubrir todas las expectativas, porque a pesar de todo, formaba parte de Europa, surgía la España inventada que algunos viajeros presentaron, perpetuando imágenes exageradas o, en el peor de los casos, inexistentes. (Serrano Segura, s. p.)

La principal causa de esta imagen heredada llena de prejuicios y tópicos es la Leyenda Negra, es decir, la primera gran invención externa de España. Durante la época medieval y, especialmente a partir del siglo XV, el país creció al auspicio de una fuerte monarquía, que tenía en la Iglesia su máximo aliado. La culminación de la Reconquista y la progresiva expansión comercial y territorial hizo que se convirtiese en la envidia de muchos países europeos, que empezaban a verlo como una amenaza. Este temor dio paso a la necesidad de crear una imagen negativa que frenara la efervescencia con la que crecía:

La crítica al exagerado pietismo religioso, o la idea de avaricia y rapacidad entre los pobladores peninsulares, todo ello unido a la conflictividad suscitada por la agresiva expansión comercial y militar de la corona de Aragón por el

Mediterráneo durante la baja Edad Media, constituyeron ideas y conceptos que poco después confluían en la formación de la Leyenda Negra. [...] El estereotipo del español indolente y militante [...] constituyó una representación particular de la España inquisitorial, cruel y despótica, tipificada por la Leyenda Negra, que estigmatizó con tanto éxito la percepción de la monarquía católica. (Lucena, 221)

La estrategia, pues, radicó en utilizar los prejuicios para crear estereotipos que dañaran la imagen nacional, entre los cuales destacaba el despotismo monárquico ejercido a partir del músculo más poderoso de la Iglesia: la Inquisición; el abuso de poder y la violencia como principales recursos en las expansiones comerciales y territoriales —el blanco preferido de las críticas era el soldado español, ya que representaba la “imagen arquetípica del abuso de poder y la violencia” (Lucena, 222)— y, finalmente, la visión de la sociedad española como un pueblo holgazán, irrespetuoso y chabacano; en suma, un pueblo de charanga y pandereta, como aseguraría Antonio Machado en épocas posteriores:

La imagen conquistadora, negra e imperial de España se ha cifrado en la concurrencia de tres factores: el poder alcanzado de manera relativamente súbita, la consiguiente admiración y envidia que despertó este auge entre monarquías rivales y el contencioso religioso con protestantes, moriscos y judíos. (Lucena, 222)

Este imaginario definió un retrato cultural del país que se fue asentando progresivamente en el ideario de las poblaciones europeas. La imagen resultante fue el caldo de cultivo idóneo para que los ilustrados del siglo XVIII acabaran de perfilar una estampa completamente peyorativa de España con sus retratos cientificistas y su visión caleidoscópica de la realidad. No es de extrañar, según explica Vicente Lleó, que las tres peculiaridades más denostadas por la Ilustración fueran “la crueldad del pueblo, ejemplificada en las odiadas corridas de toros; el clero, al que se culpaba del atraso de la nación; finalmente, los bandoleros que infestaban los caminos de una España semidespoblada” (49).

Sin embargo, el espíritu romántico buscaba lugares en los que la diferencia, materializada en el exotismo y la leyenda, fuera la nota habitual, ya que pretendía huir de la racionalidad y de la alienación industrial en la que se habían sumergido las grandes potencias europeas. En este escenario, España presentaba las condiciones idóneas para transportar al sujeto romántico a un mundo de leyenda, fábula y mito; a un mundo de aparente insubordinación. Por tanto, el primer cambio sustancial de la imagen del país en la era moderna ocurrió durante el Romanticismo y muestra de ello son las revaloraciones que experimentaron figuras como la del soldado español, que a raíz de sus éxitos en las guerrillas antinapoleónicas, su audacia, su arrojo y su modo puro y honesto de combatir fue concebido como el héroe representante de la libertad y del alma popular, así como el surgimiento de nuevos iconos que se convirtieron en los estereotipos más reconocibles de la época (Lucena, 224-225).

Entre estos iconos, destacaba principalmente el de Carmen, en tanto que representación de la gitana cigarrera, independiente, bella, sensual, supersticiosa e indómita; el del bandolero, como héroe popular que se rebela contra la injusta sociedad, y el del torero, como representante del mundo andaluz y castizo (Andreu). Esta iconografía revela la obsesión que tenían los románticos con el mundo andalusí y su exotismo:

La imagen romántica subrayó los aspectos que resultaban exóticos, el flamenco, los toros, los gitanos y, sobre todo, la cultura «arabizante». Característica importante del exotismo romántico implícito en la imagen orientalista de España fue que actuó como elemento calificador de su premodernidad y arcaísmo. De acuerdo con este razonamiento, mientras las sociedades europeas parecían burocratizadas e institucionalizadas, los románticos ponderaron la «espontaneidad» del guerrillero y el «individualismo» del bandolero, que en ambos casos se regían por la ley de su conciencia o por lealtades primordiales, es decir, valores precapitalistas. (Lucena, 225)

A este hecho, se suma el amplio registro de gentes que el viajero europeo podía encontrar durante su travesía por España. Esta variedad fue un elemento clave para la atracción del espíritu romántico, puesto que, en su concepción fragmentaria de la realidad y de la sociedad, suponía todo un muestrario de la alteridad; una alteridad a partir de la cual aumentar el horizonte cultural.

Edmundo De Amicis: la imagen italiana de España

La aventura que plasma el autor en su obra *España. Impresiones de un viaje hecho durante el reinado de D. Amadeo I* (1899) comenzó en 1872, cuando salió de Turín rumbo a España. En este momento, la Italia unificada apenas contaba con dos años de vida; de ahí que necesitara encontrar referentes de valor simbólico arraigados en la tradición (López Quintáns, 152). El hecho de que otro italiano ocupara el trono español durante 1870-1873 (Amadeo de Saboya) también favoreció el auge de visitantes procedentes del país transalpino en suelo español. Ahora bien, como la mayoría de estos viajeros, las expectativas con las que el escritor emprendió su viaje estaban determinadas por la subjetividad propia de su tiempo y por los tópicos heredados que configuraban la sensibilidad latente de cualquier individuo romántico.

Así, se intuye en él un semblante contradictorio que resulta del enfrentamiento entre la pulsión melancólica por lo que deja atrás y las ansias de aventura que le suscita el viaje: “[...] ni un instante se apartó de mí el recuerdo de mi madre; ni pude olvidar tampoco mi pobre biblioteca, ni mi cuartito que quedaba desocupado, ni las dulces costumbres de la vida casera, a la que daba un adiós por muchos meses” (De Amicis, 6). Además, parte con una idea preconcebida de España que se adhiere al prototipo impuesto por el pensamiento romántico:

El camino de Amicis ocupa los derroteros de un sentimiento todavía propio del Romanticismo, cocido en una revulsiva mezcla de un misticismo popular, un exotismo pintoresquista y una melancolía descriptiva que de inmediato conduce al sentido de separación y añoranza con la madre patria. (López Quintáns, 152)

Se trata de un determinismo patente desde el principio de la travesía: “Poco antes de salir el buque, quisieron darme su ¡adiós! dos oficiales amigos; [...] ‘—Oye, me traerás una espada de Toledo’ —gritaban. ‘—¡Una botella de Jerez!’’. ‘—¡Una guitarra! ¡Un sombrero andaluz! ¡Un puñal!’” (De Amicis, 6).

El escritor emprende el viaje con un entusiasmo inusitado en el que la atracción por la leyenda le hace captar la realidad desde una óptica mágica y alentadora. Sin embargo, esta visión de aparente excepcionalidad no se mantiene como una constante, ya que también hace frente a los sentimientos de soledad y melancolía que experimenta en los momentos en los que el medio, lejos de evocar una realidad mítica, se vuelve hostil:

“Me pareció que me paseaba entre una procesión de espectros y fui presa de melancolía. –Pensar que estoy solo –me decía, –que en toda la ciudad no hay un alma que me conozca, que si muriera aquí repentinamente no habría un perro que dijera: –¡Pobre muchacho, era un buen chico!” (De Amicis, 235). En este sentido, López Quintáns asegura que “el encuentro con lo nuevo enfatiza el sentimiento de exclusión y la figura romántica confirma su postura asindética con respecto al mundo: escisión con lo propio y choque con lo ajeno” (153):

Sevilla no es más que un inmenso jardín donde juguetea un pueblo enardecido por la juventud y el amor. Estos instantes son para un extranjero sumamente tristes. Recuerdo que dieron tentaciones de dar con mi cabeza contra las paredes. Iba de aquí para allá, turbado, con la cabeza baja y el corazón oprimido, cual si toda aquella gente se divirtiera para insultar mi soledad y mi melancolía. (De Amicis, 273)

En estos momentos de debilidad emocional, el escritor acude a la imaginación para renovar sus ilusiones. López Quintáns (153) sugiere al hilo de esta idea que el individuo solitario reafirma su estado ante la lejanía de la patria y la carencia de integración en el lugar de acogida revistiendo de un halo mítico el proceso de extrañamiento. El italiano reprende en su imaginación el componente utópico y legendario de los lugares por los que transita para combatir el sentimiento desgarrador de soledad:

Fui presa de un sentimiento igual, que me causó miedo en el momento en que llegaba a una callejuela lejana del centro de la ciudad. Busqué afanoso en la mente, para despertar el deseo y la dormida curiosidad, las imágenes fingidas de Madrid, de Granada y de Sevilla; pero aquellas imágenes acudieron pálidas y sin vida. Transportéme con el pensamiento a mi hogar; en los primeros días de mi marcha, cuando sentía arder la fiebre del deseo y no veía el momento de remontar el vuelo; pero sólo alcancé dar pábulo a mi tristeza. La idea de que aún me faltaban por ver muchas ciudades y muchas noches que pasar en hoteles, perdido entre gente extraña, me acobardó. Preguntéme entonces cómo había tenido valor para emprender el viaje, pues no me parecía sino que me hallaba a inmensa distancia de mi patria y como solo y abandonado de todos en el centro de un desierto. Miré a mi alrededor; la calle estaba desierta; sentí frío en el corazón, y las lágrimas acudieron casi a mis ojos. –¡No puedo estar aquí! –exclamé. –¡Me muero de melancolía! ¡Quiero volverme a Italia! –Decir tales palabras, y sentir en mis labios retozar la risa, fue obra de un momento. Todo se vistió de luz a mis miradas; pensé en Castilla y en Andalucía con una alegría frenética, y moviendo con lástima la cabeza para reprenderme aquella momentánea cobardía, encendí un cigarro, y seguí adelante más alegre que nunca. (De Amicis, 46)

Pese a los vaivenes emocionales, Edmundo De Amicis concluye su travesía con una sensación de plenitud al ser consciente de haber conquistado el universo exótico e ignoto que representaba España para cualquier sensibilidad romántica. Es más, establece una serie de vínculos con los diferentes espacios que visita, así como con sus poblaciones, que le permiten hablar de una relación fraternal entre italianos y españoles: “En ningún país del mundo se encuentra un italiano menos alejado de su patria que en España” (De Amicis, 396). Este cierre permite plantear la mixtificación como el elemento determinante que alivia la eterna indefinición en términos identitarios del sujeto

románico. Esto es, la problemática creada en torno a la incapacidad de identificarse con el lugar de origen, pero tampoco con el de acogida, se resuelve al final del libro con el establecimiento de puentes de unión que le permiten sentirse unido a ambos; una identificación que, además, es propiciada por la sensibilidad romántica, que edulcora la realidad al gusto del sujeto que la contempla:

El sentido de la mixtificación se despliega por el recurso impenitente al halo legendario en fusión íntima con la descripción folclórica, binomio sugestivo que engalana la exposición del viaje. De esencial peso es en esta medida la paráfrasis histórica, la exposición artística, la delimitación de los usos y tendencias culturales, como el manto de lo folclórico en tanto que arropador sustento de la esencia visceral del pueblo que se visita. (López Quintáns, 153)

La manera en la que describe esta esencia permite replantear la idea de mixtificación desde otro punto de vista: el técnico. Si bien el espíritu romántico hace que el escritor consiga captar el aura mágica de la realidad, la necesidad de describir y plasmar esa sensación prácticamente inefable en su obra implica la utilización de una técnica descriptiva muy detallista y connotada. Teniendo en cuenta que uno de los objetivos del libro de viajes es imbricar al lector de manera que se sienta partícipe de todas las experiencias derivadas de la travesía, no resulta extraño que la narración adquiera tintes literarios que potencien su capacidad sugestiva:

Si el sentimiento romántico del que hace uso Amicis responde a la incursión iniciadora por el descubrimiento arrollador de lo nuevo, la descripción de usos, lugares y detalles de la cotidianidad de lo visitado rápidamente enlaza con las topografías y técnicas realistas, a las que por procedencia contextual y proximidad cronotópica pertenece el autor. (López Quintáns, 153-154)

El propio López Quintáns (154) sugiere que parte del éxito que cosechó Edmundo De Amicis radica, precisamente, en su capacidad de plantear una técnica narrativa que combina armoniosamente la exaltación y el apasionamiento romántico con las medidas dosis realistas. En cualquier caso, tanto los destellos románticos como los realistas sirven como punto de partida para analizar el grado de arraigo de los tópicos sobre la España decimonónica en la narración del autor y, especialmente, cómo los filtró a través de su sensibilidad. Para realizar el análisis, se distinguen dos líneas de aproximación a la realidad descrita que en la obra aparecen entrecruzadas: el retrato espacial y el retrato social.

En el primero, el italiano adopta “el papel del tipógrafo que testimonia los rasgos del lugar que visita. Participa por ello del valor documental del movimiento realista, usurpando los resortes del método científico en las entrañas mismas de su relato” (López Quintáns, 154). Su estrategia consiste en describir con gran detallismo todos los paisajes urbanos que encuentra durante su travesía, como ejemplifica la siguiente caracterización de la Rambla (Barcelona):

Una calle anchísima y recta, llamada la Rambla, adornada con dos hileras de árboles, atraviesa casi por el centro de la ciudad, desde el puerto hacia arriba; un espacioso paseo, adornado con edificios nuevos, se extiende a lo largo de la costa, sobre una alta muralla terraplenada, contra la cual se estrellan las olas del mar. [...] En todas las colinas de los alrededores se elevan quintas, fábricas, pequeños palacios que se disputan el terreno y se aprietan, mostrando su cabeza unos tras

de otros, formando espléndido y grandioso cerco a la antigua ciudad. (De Amicis, 14-15)

Es más, el libro concluye con un repaso de los espacios más llamativos que encontró a lo largo de su viaje por la geografía española: “¡Hermosas colinas de Valencia! ¡Alegres orillas del Guadalquivir! ¡Jardines encantados de Granada! ¡Blancas casas de Sevilla! ¡Torres soberbias de Toledo! ¡Ruidosas calles de Madrid! ¡Venerables muros de Zaragoza!” (De Amicis, 396).

Sin embargo, el autor “construye con deliberada pericia la dicotomía entre el reflejo documental de datos y la extracción del sentimiento y la reflexión íntima que ellos pueden originar” (López Quintáns, 154). Así, el proceso de descripción se ve sobrepasado en muchas ocasiones por la sensibilidad romántica, que le permite ver más allá de la realidad objetiva. En estos casos, la narración adquiere tintes de inusitada literariedad, hasta el punto de transportar al lector a un mundo dominado por el mito y la leyenda en el que la magia hace percibir el lugar de una manera excepcional y en el que resuenan inequívocamente ecos de los tópicos impuestos por la tradición romántica. Es un mundo en cuya configuración operan las dos imágenes prototípicas de la España romántica: la visión medievalizante y añeja planteada por la tradición romántica alemana, y la visión exótica y oriental sostenida principalmente por la tradición romántica francesa.

La primera de ellas tiene que ver con el paso del escritor italiano por Toledo. Describe la ciudad desde un prisma telúrico y mítico que sobrepasa cualquier perfeccionamiento realista, ya que ofrece su visión más personal y subjetiva. Asegura que la rocosa ciudad y su ambiente catedralicio le transportan a la época de la Edad Media, un mundo en el que la maravilla y los acontecimientos épicos estaban muy presentes dentro del imaginario de la crédula sociedad. Se trata de una imagen fuertemente condicionada por los tópicos tradicionalistas del romanticismo alemán:

¡Pero cuánto tiempo tuve a Toledo ante los ojos! ¿Cuánto tiempo vi y volví a ver sus rocas escarpadas, sus enormes murallas, sus calles oscuras, y aquel aspecto fantástico de ciudad de la Edad Media? Todavía hoy me la represento muy a menudo, con cierta tristeza placentera y austera melancolía, y su imagen trae a mi espíritu mil extraños pensamientos de lejanos tiempos y de maravillosos acontecimientos. (De Amicis, 238)

La imagen oriental y exótica, por su parte, ocupa una posición privilegiada dentro del imaginario del autor. Resulta llamativo que, de las trece ciudades que visita por todo el territorio español, cinco están localizadas en la zona de Andalucía (Córdoba, Sevilla, Cádiz, Málaga y Granada). Además, Edmundo De Amicis delata su profunda emoción y, en consecuencia, la fuerte predeterminación de los tópicos franceses cuando, una vez acabada su travesía por Toledo, se dispone a emprender el viaje hacia el territorio andaluz con un fervor inusitado: “Por la tarde salí de Toledo con el disgusto de no haber tenido tiempo de ver y admirar todo lo antiguo y admirable que la ciudad encierra; disgusto que venía atenuado por el ardiente deseo de ver Andalucía, que no me dejaba un instante de reposo” (De Amicis, 238). Precisamente, el autor despliega todo su genio poético en las descripciones de Sevilla y la Alhambra. En ellas es donde mejor se observa la imposición del espíritu romántico sobre la vocación realista. Por un lado, describe Sevilla como un escenario intemporal suspendido en el espacio idílico y primigenio del mito de la Edad de Oro. Imbuje al lector en una atmósfera genesiaca en la que poder reencontrarse con el origen; una atmósfera en la que el paraíso se personaliza en la bondad humana y en una serie de espacios de ensueño:

Me parecía a Córdoba más grande, enriquecida y embellecida; las calles son más anchas, las casas más altas, los «patios» mayores; pero el aspecto general de la ciudad es el mismo. Es la misma blancura, la misma red de callejuelas; ese perfume de azahar esparcido por todas partes, esa apariencia oriental que despierta en el corazón un sentimiento de tierna melancolía y en el espíritu mil sueños, deseos y visiones de un mundo lejano, de una vida nueva, de un pueblo desconocido, de un paraíso terrestre lleno de amor, de delicias y de paz. (De Amicis, 270)

Por otro lado, la Alhambra, emblema de la ciudad de Granada y símbolo por excelencia de la parte arábiga y exótica de Andalucía, se presenta como un lugar en el que la mente del escritor se evade en una atmósfera marcada por el misterio y lo ignoto. El hipnotizador sonido del agua y la arquitectura endiablada –“Me acerqué a una de las paredes, miré un arabesco desde su origen y quise seguirle con la mirada en sus vueltas y revueltas. ¡Imposible! La mirada se pierde, la mente se turba [...]” (De Amicis, 339)– hacen que se sienta poseído por una fuerza extraordinaria e inefable que le conduce a experimentar una sensación de maravilla desde el inicio de su experiencia en el lugar: “La Alhambra había empezado a ejercer sobre mí esa fascinación misteriosa y profunda, de la cual nadie escapa y que nadie sabe explicar” (De Amicis, 337).

Una vez entre sus muros, la extraña fuerza le hace retrotraerse a través de un viaje por la imaginación a la edad de los dieciséis años, cuando inventaba historias de amor en espacios de ensueño. Sin embargo, todos los espacios creados se asemejaban de modo alguno a la atmósfera que desprendía la Alhambra: “Sin saberlo, al construir el castillo de mis sueños construía la Alhambra [...]. Existe, pues, un lazo, una relación íntima entre la belleza de esta Alhambra y el alma de dieciséis años, la edad en la cual los deseos se transforman en sueños y visiones” (De Amicis, 342). Esta fascinación llega a su cenit en el momento en el que, al paisaje arquitectónico, se suma el paisaje natural, el cual se imbrica armoniosamente en el ambiente misterioso de aquellas paredes, creando un escenario de una belleza apolínea que sobrecoge el alma del escritor. Se trata del instante en el que Edmundo De Amicis queda alineado entre una imagen espléndida de Sierra Nevada y la estampa abigarrada de una de las cámaras de la Alhambra:

Al lado opuesto un espectáculo maravilloso, una cosa increíble, la visión de un sueño: Sierra Nevada, la más alta cordillera de Europa, después de los Alpes, blanca de nieve, [...], blanca hasta en las colinas donde crecen los granados y las palmeras, y donde se despliega con toda su pompa una vegetación casi tropical. Imaginad después sobre este inmenso paraíso, que encierra las cariñosas y alegres gracias de Oriente y las severas bellezas del Norte, [...] el cielo, y el sol de Andalucía, el sol que, al ponerse, pinta de un divino color de rosa todas las cimas y de los colores del Iris [...]; que descompone sus rayos en mil tintas de oro, de púrpura y de cinabrio sobre los peñascos que coronan la llanura, y que bajando en medio de un incendio, deja a guisa de recuerdo o despedida una corona de luz alrededor de las torres melancólicas de la Alhambra y de las mismas encantadoras del Generalife. Y dígame después si puede existir en el mundo algo más solemne, más glorioso, más embriagador que esta amorosa fiesta del cielo y de la tierra, ante la cual, por espacio de nueve siglos, Granada se estremece de voluptuosidad y palpita de orgullo. (De Amicis, 352)

La descripción ejemplifica la vocación del autor de captar la esencia de la vida recreándose en un instante de máxima intensidad. Pese a ello, también procura captar la vida en su transcurso, razón por la cual realiza en su obra un retrato social de la población y de las costumbres de los lugares que visita haciendo énfasis, a través de numerosas referencias, en los convulsos estados de ánimo de los españoles acerca de las cuestiones políticas candentes (López Quintáns, 155). El amplio repertorio de gentes que desfilan a lo largo de la narración está compuesto por tipos que van desde la figura del campesino altivo catalán hasta el torero andaluz, pasando por otros tipos como el galán, el gitano o el soldado español: “Con Amicis pulula la dama galante, el golfillo de las calles, el gitano predicador de futuros quiméricos, el galán conquistador, la bailadora andaluza, el chulapo, el torero valiente o el chiquillo vendedor de periódicos” (López Quintáns, 155).

La estrategia del autor es dedicar espacios narrativos entre el relato para introducir digresiones en las que dejar constancia de la gente que habita los lugares: “Había salido el sol; las mujeres y niños habían bajado del vagón, y sido reemplazados por paisanos, oficiales y toreros que iban a Sevilla” (De Amicis, 211). En este sentido, López Quintáns (155-156) asegura que el ruidoso y descompasado fluir de las mareas humanas confunde campesinos, obreros, damas, toreros y celestinas en caótica comparecencia, aunque la aparición de los gitanos merece un comentario aparte porque el autor se detiene para explicar su condición de parias y su exclusión social. Es más, uno de los momentos en los que el ambiente se vuelve más hostil para el viajero tiene lugar en el arrabal gitano de Granada:

Pero un nuevo peligro nos amenazaba. La noticia de la llegada de un extranjero se había esparcido, las tribus se habían puesto en movimiento y la ciudad de los «gitanos» era todo algazara. De las casas vecinas, de los techos lejanos, de lo alto de las colinas, del fondo del valle, acudían los pilletes, las mujeres con los niños de pecho en brazos, los viejos con bastones, los falsos enfermos, los falsos lisiados, las profetisas septuagenarias que querían decir la buena ventura, un ejército de mendigos se nos venía encima de todas partes. (De Amicis, 382)

A pesar de que el ambiente se torna decadente en situaciones como la descrita, el escritor no excluye “cierta predisposición a una vislumbre idealizada de los usos del español, en lo que se observa el contagio del tono romántico en la imbricación personal del gusto de Amicis para disfrute de su público lector” (López Quintáns, 155). En otras palabras, la visión romántica implica que, en muchas ocasiones, la realidad sea edulcorada. Para ello, el autor utiliza recursos como el desvío del foco de atención, ya que permite reconducir la narración y crear de nuevo el deleite en el lector. En el caso anterior, pone el punto de mira en la belleza de las mujeres andaluzas, concretamente de las gitanas, aunque en su descripción resuenan ecos de los tópicos relacionados con la fijación exotista y la holgazanería tipificada del pueblo español:

Muchas de ellas, sobre todo las «gitanas», son de un moreno oscuro, como las mulatas, y tienen los labios hermosos. [...] La mayor parte son pequeñas y bien formadas, y todas llevan una rosa, una violeta, un ramo de flores campestres entre las trenzas. Son pagadas en razón al trabajo que hacen; las más hábiles y las más trabajadoras ganan hasta tres pesetas al día; las «holgazanas» duermen con los brazos cruzados sobre la mesa y la cabeza apoyada en los brazos. (De Amicis, 290)

Otro de los ejemplos llamativos de este proceso de edulcoración romántica es la reivindicación del campesino aragonés, que le sirve para introducir una reflexión sobre el pernicioso nacionalismo centrípeto propugnado desde Madrid. Se trata de una reivindicación que se contextualiza en la sensibilidad del sujeto romántico, que defiende lo particular e idiosincrático de cada comunidad cultural:

Tiene esta gente una generosidad de corazón y tal esfuerzo de ánimo que justifican la fama. El aragonés en España es respetado. El pueblo de Madrid que critica a diestro y a siniestro a los españoles de todas las provincias: que llama rudos a los catalanes, vanos a los andaluces, feroces a los valencianos, miserables a los gallegos, ignorantes a los vascongados, trata con más reserva a los altivos hijos de Aragón, los cuales en el siglo XIX, han escrito con su propia sangre la página más gloriosa de la historia de España. (De Amicis, 58)

En esta visión que el autor plantea sobre el campesino aragonés se intuye una influencia latente del ideal que los británicos exaltaban del pueblo español: su espíritu combativo y resiliente. En este sentido, el italiano describe el pueblo aragonés como adalid de dicho espíritu:

El nombre de Zaragoza resuena en el pueblo como un grito de libertad, y en el ejército como un grito de guerra. [...] esta noble provincia es un semillero [...] de «guerrilleros», de tribunos, de gente de cabeza ardiente y de manos atrevidas, que dan mucho que hacer a todos los gobiernos. El gobierno debe tratar a Aragón como un hijo suspicaz y colérico, que si algo le molesta es capaz de echar la casa por la ventana. (De Amicis, 58)

Si bien el autor se deja influenciar por algunos tópicos relacionados con la adoración de la Edad Media, el orientalismo andaluz y la fijación nacional, es cierto que su planteamiento se caracteriza por mantener una posición distanciada con respecto a algunos de los temas más estigmatizados de España, como son los casos del toreo y la cuestión política. A pesar de que considera la muerte del toro como un espectáculo dantesco, intenta evitar valorarlo en símbolo de tímido respeto haciendo énfasis en otros aspectos del espectáculo, como es el fervor de la gente ante una tradición tan arraigada o los suntuosos ropajes de los toreros (López Quintáns, 157):

Suena la música, se abre la puerta, resuena una nutrida salva de aplausos y avanza la cuadrilla. Van a la cabeza de ésta los tres «espadas», Frascuelo, Lagartijo, Cayetano, los tres famosos, vestidos con el traje de Fígaro del «Barbero de Sevilla» [sic], de seda de terciopelo amarillo, encarnado, azul, cubiertos de alamares, franjas, galones de oro y plata que casi cubren todo el vestido y envueltos en anchas capas amarillas o encarnadas, medias blancas, faja de seda, una trenza en la nuca y un sombrero de pelo. [...] Cuando el espada mata el toro de primer intento, escucha palabras de enamorado delirio: «¡Ven aquí, ángel mío! ¡Dios te bendiga, Frascuelo!» y otras por el mismo estilo. Y le tiran besos y le llaman, y le tienden los brazos como para abrazarle. ¡Qué profusión de epítetos, de palabras galantes, de proverbios! ¡Cuánto fuego y cuánta vida! (De Amicis, 150-159)

Por su parte, la cuestión política aparece representada en la obra por los partidarios de las diferentes tendencias del momento. Como el autor es consciente del temperamento

de los españoles, prefiere ser cauto manteniéndose al margen de los debates políticos: “Pese a su asunción del papel reformador que Amadeo de Saboya pretendía proyectar sobre España, mantiene al tiempo una distancia expectante y respetuosa con respecto a su compatriota, mostrando con ello la cautela necesaria ante las actitudes de los españoles” (López Quintáns, 155). El siguiente pasaje es representativo de este posicionamiento:

Los ánimos, en aquellos días, estaban sumamente exaltados. Ocurrióme [...] notar que me hacían señas con el pie, murmurándome al oído: —«Cuidado: ese caballero que está a la derecha de usted, es un carlista». —«Chist! aquel es un republicano». —«El de allá un sagastino». —«Este del lado un radical». —«El que está más lejos un cimbrío». Todo el mundo hablaba de política. Encontré un barbero, carlista furioso, el cual, notando por mi acento, que «era conciudadano del rey», ensayó, con disimulo, el modo de entrar en conversación conmigo. Yo no dije palabra, porque me estaba afeitando, no era cosa que algún resentimiento de mi orgullo nacional herido, hiciese correr la primera sangre de la guerra civil. (De Amicis, 22)

A pesar de que en algunos momentos adquiere una posición neutral, a lo largo de su obra aborda temas que durante la Ilustración fueron motivo de estigma para la sociedad española. Por ejemplo, dignifica la figura del soldado español, que fue una de las más castigadas por la Leyenda Negra y el movimiento ilustrado. Tachado de holgazán, cruel y mercenario apátrida, Edmundo De Amicis lo describe, por el contrario, como un sujeto profesional, disciplinado y patriota: “La mayor parte de los soldados que vi [...] eran jóvenes, de baja estatura, morenos, esbeltos, limpios [...]. Son sobrios, activos y llenos de un orgullo nacional de que no es posible formarse una idea exacta, sin haberlos tratado muy de cerca” (De Amicis, 16). Por tanto, el escritor italiano contribuye a su manera y en su medida a subvertir algunos de los tópicos peyorativos que crearon una imagen negativa de España, especialmente durante el siglo XVIII.

No obstante, participa en el proceso de construcción tópica de la España romántica, en la medida en que incurre tanto en la imagen medievizante como en la adornada con los ropajes de Oriente, entendida esta última como la fosilización de los patrones de conducta a partir de lo que legaron viajeros románticos como T. Gautier, A. Dumas, L. Byron o F. R. Chateaubriand (López Quintáns, 155). También influye, como sugiere el propio López Quintáns (152), su estilo íntimamente personal, en el que combina la aclimatación romántica con las herramientas del estilo realista. Esta aclimatación le permite captar el aura mágica de la realidad española, hasta el punto de convertirla en una epifanía a través de la cual hallar vínculos de hermanamiento entre españoles e italianos y reencontrarse con sus orígenes, así como con su sentimiento patrio:

Cuando [...] oí proferir con voz respetuosa aquellos nombres [*Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Andrea del Sarto*], sentí un escalofrío de pies a cabeza. Experimenté por primera vez con toda su fuerza aquel sentimiento de gratitud que debemos a los grandes artistas que hicieron respetado y querido de todo el mundo el nombre de Italia; comprendí por la primera vez que no sólo son ilustradores, sino también bienhechores de su patria; y les admiran y respetan [...]. (De Amicis, 76)

A pesar de que el autor acudió a España en representación de una Italia que buscaba revestirse de símbolos y como un viajero romántico que buscaba nuevas experiencias con las que enriquecer su horizonte cultural, su mayor logro fue

reencontrarse consigo mismo y con una identidad, la italiana, con la que no se había identificado hasta el momento.

Victor Hugo, Prosper Mérimée y Théophile Gautier: la imagen francesa de España

Uno de los procedimientos más recurrentes en Edmundo De Amicis es generalizar los tópicos andaluces al resto de regiones españolas: “En la presentación tópica de Amicis los españoles se delimitan en actitudes generosas y campechanas, en la expansión empatizante que parece la proyección de la imagen extranjera a partir del andaluz y ampliada al resto de peninsulares” (López Quintáns, 155). Este hecho, así como el entusiasmo con el que emprende los viajes a las zonas de Andalucía, se justifica, en gran medida, por la presencia de la visión exótica y pintoresca de los franceses en el imaginario de los románticos europeos. Como destaca Rodríguez Navarro (667), esta presencia se debe a la llegada de muchos franceses a España alentados por el orientalismo y el exotismo de un país árabe, auténtico paraíso de la imaginación donde el viaje era considerado como una aventura, exagerada además para justificar todo tipo de peligros, con asaltos, robos, apariciones y secuestros; y también por el heroísmo, la violencia y una cierta aspereza austera alimentada por las leyendas cidianas y por el fanatismo de la Inquisición.

Pese a haber denominadores comunes, cada autor realizó un acercamiento literario distinto a esta realidad y muestra de ello son los planteamientos de dos genios como Victor Hugo, con su España imaginada, y Prosper Mérimée, con su España vivida. En el caso del primero, las dos obras que mejor recogen la esencia de la España exótica y mítica del siglo XIX son *Les Orientales* (1829) y *La légende des siècles* (1859), aunque ninguna de ellas es un libro de viajes. Son colecciones de poemas que, eso sí, se desarrollan a partir de los viajes que realizó el autor por Europa y, en concreto, por España; de ahí su interés para este trabajo. La visión de Victor Hugo está condicionada por el hecho de haber visitado el país hispánico solo en dos ocasiones (Rodríguez Navarro, 668): la primera y más duradera, en su infancia (1811) y, la segunda, con ocasión de unas vacaciones en el País Vasco (1843). Tales circunstancias fueron determinantes en la configuración de la España que aparece plasmada en sus obras, ya que el resultado fue un retrato nutrido de imágenes cándidas e idealizadas que eran fruto de los recuerdos de su infancia, del deficiente conocimiento real del territorio y de la vena romántica francesa: “La imaginación será el concepto clave para todo buen romántico y poco importa la falta de rigor a la hora de referirse a la geografía española” (Rodríguez Navarro, 669).

En realidad, las obras son poemas antes que lecciones históricas, puesto que su propósito nunca fue estudiar, describir o pintar metódicamente España (Piétri, 602). Victor Hugo conocía las líneas maestras que caracterizaban el país, pero las representaba por placer, a menudo sin necesidad, y por ello daba la impresión de que se hacían con mitificación (Piétri, 603). El resultado es una representación con un tinte libresco y, a menudo, de una forma extravagante y llamativa, distorsionada según su imaginario romántico (Piétri, 603). No es de extrañar, pues, que fuera en el campo de lo legendario y lo imaginativo donde el autor se encontrara más a gusto para realizar sus reflexiones y dar su propia visión de la historia (Rodríguez Navarro, 670). En concreto, recurre a la figura del Cid para representar la vertiente mítica y legendaria de España. Del poemario épico *La légende des siècles*, cuatro composiciones conciernen a la leyenda cidiana, ya que su figura estaba destinada a despertar la vena romántica del autor (Piétri, 605). En este sentido, Rodríguez Navarro asegura que:

El Cid representa el vigor del sentimiento cristiano y caballeresco, la fuerza, la nobleza y la austeridad, el héroe que derrota la cobardía con la valentía y opone a su generosidad la mezquindad del poder. Una suerte de Arturo con lustre castellano. ¿Hay algo más romántico que este contraste que enaltece al individuo frente al poder? (670)

Un ejemplo representativo de la afición de Victor Hugo hacia la figura de Rodrigo Díaz de Vivar se encuentra en el siguiente pasaje, donde aborda la descripción majestuosa del líder militar: «Cid était le baron suprême et magistral; / Vous dominiez tout, grand, sans chef, sans joug, sans digue, / Absolu, lance au poing, panache au front» (Hugo 1859, 112).

Recrear el ambiente histórico de la leyenda cidiana le permitió engarzar de manera armónica en un mismo espacio poético las dos visiones que más deleitaban la sensibilidad romántica: la imagen mítica de cariz medieval (a través del Cid) y la imagen oriental (simbolizada en la resistencia árabe) mediante la que insertar el elemento exótico. José M. Losada (418-419) sugiere que, en la configuración de los escenarios en los que se emplazan muchos de los poemas de *Les Orientales*, se pueden percibir claros ecos de los ambientes propios de los romances de frontera que tan bien conocía Victor Hugo, ya que profundizó en el conocimiento de la tradición literaria española y, en concreto, del *Romancero viejo*. Por ejemplo, el poema “Romance mauresque” (*Les Orientales*) es una muestra ilustrativa de la inserción en un mismo marco poético de las dos imágenes prototípicamente románticas de España; una muestra con la que, además, el autor consiguió plasmar el color local (Losada, 431):

Don Rodrigue est à la chasse.
 Sans épée et sans cuirasse,
 Un jour d'été, vers midi,
 Sous la feuillée et sur l'herbe
 Il s'assied, l'homme superbe,
 Don Rodrigue le hardi.
 [...]
 J'attends sous ce sycamore:
 J'ai cherché d'Albe à Zamore
 Ce Mudarra le bâtard,
 Le fils de la renégate,
 Qui commande une frégate
 Du roi maure Aliatar.
 [...]
 Si mon poignard de Tolède
 Et mon Dieu me sont en aide,
 Regarde mes yeux ardents,
 Je suis ton seigneur, ton maître,
 Et je t'arracherai, traître,
 Le souffle d'entre les dents!
 [...]. (Hugo 1829, 179-182)

El poeta mezcla los ingredientes fundamentales para crear una historia de leyenda capaz de cautivar el alma romántica: el héroe castellano (el Cid), la resistencia árabe y el espacio épico (las coordenadas espaciotemporales de la Reconquista). Poetiza una

historia que, al cabo, no persigue otro propósito que adentrar al lector en la España oriental del imaginario romántico francés (Losada, 431).

Por tanto, las obras de Victor Hugo se articulan a través de una mezcla de fantasía y momentos lúcidos de precisión histórica, una alternancia entre lo verdadero y lo falso que, en ocasiones, deja al descubierto muchos de los tópicos heredados maliciosos que pesaban sobre la España decimonónica (Piétri, 602-603). Muestra de ello es la presencia en *La légende des siècles* de la España negra, la de los fanatismos y la Inquisición, en una visión totalmente negativa (Rodríguez Navarro, 670). La descripción que hace del rey Felipe IV en un pasaje del poema “La Rose de L’Infante” ejemplifica esta imagen negativa, ya que ofrece un retrato caricaturizado que enfatiza su comportamiento de tirano aséptico (Rodríguez Navarro, 670):

C’est un être effrayant qui semble ne rien voir;
 Il rôde d’une chambre à l’autre, pâle et noir;
 Il colle aux vitraux blancs son front lugubre, et songe;
 Spectre blême! Son ombre aux feux du soir s’allonge;
 Son pas funèbre est lent comme un glas de beffroi;
 Et c’est la Mort, à moins que ce ne soit le Roi.
 [...]. (Hugo 1859, 116-117)

Sin embargo, sería injusto poner el foco solo en esta estampa negativa de la nación, ya que en sus versos también se pueden hallar gestos de encomiable estima y aprecio tanto por España como por su gente. Se pueden encontrar, en definitiva, las expresiones más vivas y menos discutibles de un país a cuya exaltación contribuyó poderosamente y que hizo conocer y admirar por generaciones de jóvenes franceses (Piétri, 603). El propio François Piétri (602) asegura que las obras en las que Victor Hugo aborda los temas españoles no deben valorarse por su hispanismo, en tanto que realización de una radiografía histórica, social y geográfica precisa y completamente verdadera del país, sino por su valor puramente literario, puesto que la realidad española solo se presenta como una fuente de inspiraciones poéticas, es decir, no hay un afán pretendidamente historicista.

Prosper Mérimée, en cambio, tuvo un contacto con España mucho más asiduo y próximo a la realidad, puesto que viajó al territorio hasta en siete ocasiones (Atalaya, 1). Además, prácticamente todas sus visitas fueron prolongadas, es decir, no fueron efímeros actos de presencia a razón de estancias vacacionales que solo permitían captar la realidad superficial del lugar. Este hecho le permitió imbuirse completamente en la cultura española, hasta el punto de llegar a conocer a la perfección tanto su idioma como sus costumbres (Rodríguez Navarro, 672). Fruto del primer viaje, realizado en el año 1830, publicó *Lettres d’Espagne*, un compendio de cartas en las que mostró toda su simpatía y sus filias hacia el pueblo español y sus costumbres. En ellas, se observan numerosas muestras de la fijación exotista característica de los viajeros franceses de la que Prosper Mérimée fue partícipe. Así lo evidencia la figura del dandi caballeresco andaluz que aparece en la tercera carta y que se define por una vida llena de aventuras (clandestinidad, contrabando y bandolerismo), así como por estar emparentado con el mundo del toreo, hecho que permite destacar su coraje, el respeto que impone y su maestría (Ozward, 192).

Este hecho revela que Prosper Mérimée es uno de los autores que más tópicos heredados filtra y plasma en su obra y, a la vez, uno de los que más aporta en el proceso de subversión de los prejuicios que se propalaban de España. En sus *Lettres d’Espagne*, defiende los tres elementos más estigmatizados por la Ilustración: los toros, la Iglesia y los bandoleros. Justifica el espectáculo taurino asegurando que: “El único argumento que

no se osa nunca hacer valer, y sin embargo no tendría réplica, es el de que, ya sea cruel o no, ese espectáculo es tan interesante y atractivo y produce emociones tales que no se puede renunciar a él una vez que se ha resistido el efecto de la primera prueba” (Lleó, 49). Para defender al clero, fundamenta su estrategia apelando a la compasión que muestran los monjes que acompañan a los reos condenados a muerte:

En verdad amo estas ceremonias católicas y quisiera creer en ellas. En esta ocasión tienen la ventaja de impresionar a la multitud infinitamente más que nuestra carreta, nuestros gendarmes y ese cortejo mezquino e innoble que acompaña en Francia a las ejecuciones. Además [...] contribuyen poderosamente a endulzar los últimos momentos de un condenado. Esa pompa fúnebre halaga sobre todo a su vanidad, sentimiento que es siempre el último en morir en nosotros. [...] Ahora he comprendido por qué los frailes y sobre todo los de las órdenes mendicantes ejercen tanta influencia sobre el pueblo bajo... Creo que si tuviese la desgracia de ser ahorcado, no me disgustaría tener dos franciscanos a mi lado para que hablasen conmigo. (Lleó, 49)

En el caso del bandolero, presenta su figura recubierta por un velo de heroísmo y embellecida por epítetos que evocan la figura del galán:

El modelo del bandido español, el prototipo de héroe de los grandes caminos, [...] es el famoso José María de Tempranillo. Guapo, valiente y cortés tanto como cualquier ladrón pueda serlo, [...]. Si detiene una diligencia da la mano a las señoras para bajarse y se preocupa que se sienten cómodamente a la sombra... Jamás un juramento, jamás una palabra grosera, bien al contrario, maneras casi respetuosas y una cortesía natural de la que siempre hace gala. Quitaba una sortija de la mano de una señora [...], deslizándole la sortija del dedo besa su mano con un ademán que permite creer, [...] que el beso tenía para él más valor que la sortija. [...]. Me han asegurado que deja siempre a los viajeros dinero suficiente para llegar a la ciudad más próxima y que nunca ha negado a nadie el permiso de conservar una joya inestimable por ser recuerdo. (Lleó, 49-50)

Estas citas son un ejemplo fehaciente de la mirada romántica con la que Prosper Mérimée observó la realidad de España y, en concreto, de Andalucía. Se advierte en sus líneas una vocación de dignificar tanto la sociedad como sus costumbres y lo consigue con el simple acto de percibir la misma realidad que vieron los ilustrados desde una óptica y una sensibilidad diferentes. Asimismo, la tarea de dignificación se traduce en una defensa proactiva articulada en torno a argumentos de orden emocional y estético:

No importa que las corridas de toros sean crueles si para el que las contempla son fuente de poderosas emociones; los frailes, con sus cánticos y procesiones, conmueven el alma; José María el Tempranillo, en fin, será un bandolero pero sus maneras son impecables y además es guapo y valiente. (Lleó, 50)

Manuel Lucena (226) sugiere que nadie expresó mejor que el escritor francés la ambivalencia de la admiración por una España que se revelaba ante sus ojos como un territorio puro, salvaje y romántico, y el desdén por su progreso material en el camino de la civilización. Así, teniendo en cuenta la atracción que tenía Prosper Mérimée por la España andaluza, influenciada por la tendencia a establecer una relación metonímica entre Andalucía y España y por el hecho de que la imagen romántica subrayó la parte

orientalista de la nación, es decir, los aspectos que resultaban exóticos, el flamenco, los toros, los gitanos y la cultura “arabizante” (Lucena, 226), no parece extraño entender que *Lettres d'Espagne* fuera, en realidad, una avanzadilla del verdadero retrato etnográfico que hizo en su novela *Carmen*, donde consigue captar en toda su dimensión el alma y la esencia de esta España andaluza: “Se ve la gestación y génesis de *Carmen* con figuras como el bandolero el Tempranillo y una joven gitanilla llamada la Carmencita que está provista de una belleza exótica como la de la heroína de la *nouvelle*” (Atalaya, 3).

La visión que reflejó en *Carmen* tuvo tal trascendencia, que quedó fosilizada en forma de mito: la España de Mérimée (Sentaurens, 1). Aunque la *nouvelle* trágica no es un libro de viajes al uso, tiene como punto de partida una crónica de viajes en la que el protagonista es el propio Prosper Mérimée, que se personifica en la figura del arqueólogo que visita el sur de España (Atalaya, 1-2). El estudio de la obra es crucial porque, a pesar de ser una narración pretendidamente ficcional, ofrece numerosas muestras de cómo filtró el escritor francés los tópicos que circulaban por Europa de la España decimonónica. Además, permite observar cuáles fueron sus aportaciones en la invención externa del país.

La novela cuenta una historia de amor y muerte en la que la tensión dramática se obtiene a través de la contraposición de dos personajes cuyas esencias son radicalmente opuestas: don José Lizarrabengoa y Carmen; un militar navarro y una gitana, es decir, dos grupos sociales atados a unas costumbres y a unos valores muy diferentes (Sentaurens, 2). Como asegura el propio Jean Sentaurens: “Era necesario que Carmen fuera gitana, y por consiguiente un ser marginado, para que su afrentamiento con un sargento navarro, honrado y cristiano viejo, alcanzara la intensidad dramática del antagonismo de dos razas y de dos culturas” (2). Este planteamiento contrastivo le permite hacer un retrato de las diferentes capas sociales que constituían la sociedad andaluza; un retrato que desvela la codificación tópica de fijación exotista propia de la tradición romántica francesa. De esta manera, el relato testimonia la presencia de personajes tipificados como el marginado, el mulero, el contrabandista, el torero o el bandido (Rodríguez Navarro, 673).

Pese a esta variedad de gentes, la novedad que pasó a la posteridad en forma de mito fue el personaje de Carmen, prototipo de gitana, por un lado, atractiva, sensual, peligrosa y amenazante por su arcaica y bárbara inclinación hacia la pasión y, por otro lado, símbolo de la mujer emancipada, cigarrera y con un magnetismo irresistible (Lucena, 225). El propio Prosper Mérimée aseguró que Carmen era “enloquecedoramente independiente –una criatura promiscua e indomable” (Serrano, 21). La siguiente descripción ilustra esta sensación de asombro ante la belleza exótica de la gitana:

Los ojos eran oblicuos, pero estaban admirablemente rasgados; los labios, algo gruesos aunque bien dibujados, dejaban ver unos dientes más blancos que las almendras sin piel. El pelo, acaso algo grueso, era negro, con reflejos azulados como ala de cuervo, largo y brillante. Para no cansar con una descripción demasiado prolija, diré en resumidas cuentas que a cada defecto unía una cualidad que tal vez resaltaba con más fuerza por el contraste. Era una belleza extraña y salvaje, un semblante que al principio extrañaba, pero que no se podía olvidar. Los ojos, sobre todo, tenían una expresión voluptuosa y feroz que después no he vuelto a encontrar en ninguna mirada humana. (Mérimée, 59)

La imagen de esta España indómita y exótica representada por el personaje de Carmen se nutre, además, por el espacio pintoresco en el que se desarrollan los hechos; un espacio que refuerza la estampa ofrecida por las minuciosas etopeyas que el autor realiza de los personajes. Así, la historia se emplaza en lugares donde hay corridas de toros –“Mientras yo estaba escondido en Granada, hubo corridas de toros a las que

Carmen fue” (Mérimée 1845, 101)–, pero también en lugares que se muestran en un estado paradisíaco y primigenio, como así lo evidencia la descripción de la Sierra de Cabra (Córdoba):

[...] mostró a mis ojos una especie de circo natural perfectamente sombreado por la altitud de las escarpaduras que la rodeaban. Imposible encontrar un lugar que prometiese al viajero descanso más ameno. Al pie de las peñas cortadas a pico, el manantial se lanzaba a borbotones y caía en una pequeña represa tapizada de arena blanca como la nieve. (Mérimée, 39)

Esta recreación pintoresca del espacio ni es gratuita ni atiende a fines estrictamente estéticos para complacer la sensibilidad del lector. Al contrario, parte de una documentación exhaustiva previa con la que el autor pretende ofrecer una visión verosímil y realista de la realidad andaluza de 1830 (Rodríguez Navarro, 673). Rompe, así, la expectativa que se podría esperar de una novela romántica, en la medida en que no busca la adjetivación desmesurada ni las descripciones interminables, sino que pretende mostrar y liberar las pasiones humanas siguiendo un cierto determinismo ambiental (Atalaya, 2). De hecho, Mauro Armiño (29) sugiere que el autor elimina la desmesura gratuita y la adjetivación buscando una naturalidad que lo acerca a la sencillez extrema de H. Balzac o Stendhal.

En consecuencia, aunque *Carmen* escenifica un mito de España cuya base es la representación fantástica creada por los viajeros franceses del siglo XIX, el color local no es solamente el telón de fondo pintoresco de una historia de amor y celos, sino que forma parte indisoluble de dicha historia debido al enfoque estético decididamente realista (Sentaurens, 1). De la misma manera, el personaje de Carmen tampoco nace del arquetipo codificado por los elementos fantásticos propios de la ensoñación romántica, sino que nace de un escenario marcado por unos rasgos muy concretos:

El personaje de Carmen no es una abstracción; no es un personaje sublimado gracias a su inserción en una región de pura fantasía o un tiempo histórico de esfuminosos contornos. Carmen sale, o mejor dicho parece salir de una realidad viva y presente, al alcance inmediato de cualquier viajero medianamente curioso, la Andalucía de 1830. Efectivamente, Mérimée ha dado a su ficción cierto «efecto de realidad» que va subrayando con un estilo escueto y distante y un tono impersonal de ironía fría, ajeno a la sensibilidad romántica de su tiempo. (Sentaurens, 1)

Este matiz es determinante para entender la aportación del escritor francés a la imagen cultural externa de España durante el siglo XIX. Si bien es cierto que muchas de las imágenes del retrato sociológico y espacial que realizó en *Carmen* quedaron fosilizadas en forma de tópicos, también lo es que respondían a realidades incuestionables y así se ocupó de evidenciarlo a través de su planteamiento pretendidamente documentado y realista. Igual que disfrutó con la España de los penitentes, de los rituales tenebrosos, de las supersticiones, de la fiesta taurina –“Un campesino me dijo que había toros en Córdoba. Me hierve la sangre, y, como loco, me marché y voy a la plaza” (Mérimée, 36)– y de la aceptación de lo inevitable (tanto de la vida como de la muerte), también expresó su admiración ante la inteligencia y la imaginación de las clases populares (Rodríguez Navarro, 672). Pese a ello, pasó a la posteridad como el creador de la España mítica de charanga y pandereta; una España fantástica que transitaba entre lo chabacano, lo exótico

y lo pintoresco. Antonio Machado describió de manera irónica esta visión mítica de la realidad española en un pasaje de su poema “Hacia tierra baja”:

Rejas de hierro; rosas de grana.
 ¿A quién esperas,
 con esos ojos y esas ojeras,
 enjauladita como las fieras,
 tras de los hierros de tu ventana?
 Entre las rejas y los rosales,
 ¿sueñas amores
 de bandoleros galanteadores,
 fieros amores entre puñales?
 Rondar tu calle nunca verás
 ese que esperas, porque se fue
 toda la España de Mérimée.
 [...]. (Sentaurens, 4)

En realidad, esta visión hiperbólica e infundada fue el fruto de la refundición que hicieron Henri Meilhac y Ludovic Halévy en 1875 para crear el libreto de una ópera cómica cuya representación corrió a cargo de Georges Bizet (Sentaurens, 3). Los refundidores se limitaron a ahondar en las imágenes más pintorescas y chabacanas tanto de Andalucía como de sus tipos populares, ofreciendo así un retrato tan fantasioso como inauténtico que pasó a la posteridad de manera asociada a la novela del escritor francés (Sentaurens, 3-5). Ramón Buenaventura, uno de los traductores de la novela, advirtió sobre la problemática suscitada en torno a su recepción:

En España siempre hemos pensado (sin haber leído el libro) que la *Carmen* de Mérimée era un disparate de gabacho romántico indocumentado; y me parece que es a partir de las traducciones modernas cuando nos damos cuenta de que Mérimée sabía muy bien de qué estaba escribiendo, y conocía a fondo España. [...] En general, se tiende a confundir la novelita de Mérimée con la ópera de Bizet que sí que es una acumulación tremenda de tópicos sobre e incluso contra España. (Atalaya, 3)

Esta matización indica que Victor Hugo y Prosper Mérimée poseen dos maneras diferentes de concebir la literatura y de entender un país, así como de representarlo en una obra literaria (Rodríguez Navarro, 677). Por un lado, Victor Hugo ofrece una imagen de España distorsionada por la lejanía temporal; una lejanía que le hace poetizarla a través de la fantasía y el ensueño romántico, razón por la cual es más permeable a los tópicos heredados y más productivo en la creación de nuevos tópicos. Utiliza los recuerdos de la infancia para crear imágenes de una España que le transportaba a espacios de batallas épicas y personajes exóticos. Por otro lado, Prosper Mérimée hace un retrato de España mucho más próximo a la realidad; una realidad que, además, aparece retratada de forma verosímil gracias al planteamiento realista que expone en sus obras. Esto no implica que la realidad, aun sin estar exagerada, remitiera a la expresión relativamente exacta de algunos tópicos que se propalaban por Europa de la España decimonónica: “Si Hugo ofrece unos recuerdos que el tiempo engrandece ayudado por una imaginación ardiente, él que viajaba poco y si lo hacía era para soñar, Mérimée traslada unas vivencias exactas y precisas, con esa expresión a veces desnuda y cortante” (Rodríguez Navarro, 677).

El *quid* de la cuestión reside en si estas dos visiones se oponen o son complementarias. Ambas son posibles en la medida en que toman España como cantera de temas para satisfacer la utopía romántica configurada en el imaginario individual de cada escritor, independientemente de cómo sea dicha utopía. Al cabo, España es fragmentaria y está llena de claroscuros que inducen a una interpretación subjetiva y relativa de la realidad:

Si lo pensamos bien, España misma es así, múltiple y complementaria: hay una España de azahar y otra de espigas; una de arcillas cuarteadas por el sol implacable y otra rica en prados verdes y húmedos. Y la belleza de cada una puede ser realizada aún más por el contraste con las otras. Sí, definitivamente, las visiones de Hugo y Mérimée, la imaginada y la vivida, son complementarias, como los colores o los sonidos y juntas componen un fresco, una sinfonía, con un tema común: España. (Rodríguez Navarro, 677)

En este escenario, aparece la figura de Théophile Gautier y su obra *Voyage en Espagne* (1845), ya que es una muestra fehaciente de cómo estas dos estampas se filtraron en el imaginario del resto de viajeros románticos franceses. Dicha obra es el resultado del paso que hizo el escritor por el territorio español durante el año 1840, unas experiencias que se recogieron en forma de narración (Miñano, 549). Se trata, pues, de un libro de viajes que testimonia las impresiones que le iban suscitando los diferentes lugares de la geografía española. Precisamente, su valor reside en la evolución que experimentan estas impresiones conforme avanza el viaje, ya que la sensibilidad del autor transita entre la imagen tópica y mítica inicial que obtiene de todo el imaginario romántico europeo y la imagen realista y auténtica que va descubriendo conforme conoce en primera persona la realidad de España:

Basta con comparar la primera y la última de las páginas del *Voyage* para sentir toda la diferencia de actitud existente entre la atracción convencional que un joven mundano siente por una España mitificada por la literatura romántica y la verdadera pasión por otra imagen, más auténtica, de la España real evocada por el mismo viajero al término de su viaje. (Barrios, 79)

El propio Théophile Gautier reconoce que su primera visión de España estuvo mediada fuertemente por la mitología poética puesta en circulación por ese genial hermano mayor del movimiento romántico que fue Victor Hugo (Barrios, 43). Evelio Miñano (549) explica que estas imágenes iniciales se habían forjado concretamente en las obras de Victor Hugo, Alfred de Musset y Prosper Mérimée. De hecho, muchas descripciones de los lugares que aparecen en el *Voyage en Espagne* están sacadas directamente del universo poético de *Les Orientales*, como es el caso de la siguiente referencia sobre Alicante: “De Cartagena fuimos a la ciudad de Alicante. Yo me había figurado que sería muy almenada, al recordar un verso de las Orientales, de Víctor Hugo, que dice: *Alicante aux clochers mêle les minaret*” (Gautier, 261).

Este hecho no implica que Théophile Gautier renunciara a rebatir o poner en duda la versión hugoliana siempre y cuando esta no coincidiera con su propia experiencia (Barrios, 41-42). Jean-Frédéric Schaub (38) asegura que el escritor era cada vez más consciente del abismo que había entre la España que estaba observando como fruto de su experiencia y la imagen poetizada que la literatura y las artes habían creado. Esta progresiva epifanía se traduce en la interposición de varios incisos en los que advierte del hiato existente entre la imagen ideal y mítica de España, forjada por la poesía, pero

también por el grabado romántico, y las vivencias reales que experimentó durante su trayecto (Barrios, 46). Es más, en el mismo instante en el que pasa la frontera, el autor realiza a modo de *nuntio* la siguiente reflexión: “Unas cuantas rodadas más y quizá pierda una de mis ilusiones; quizá vea disiparse la España de mis sueños, la España del romancero, la de las baladas de Víctor Hugo, la de las novelas de Mérimée y la de los cuentos de Alfredo de Musset” (Gautier, 29).

Es por ello por lo que el autor recurre en muchos pasajes a un planteamiento verosímil y realista en el que resuenan ecos del estilo depurado y frío que utilizó Prosper Mérimée en sus retratos narrativos de España. José R. Barrios (44-45) asegura que Théophile Gautier aprovecha con frecuencia ciertas orientaciones ya abiertas por la prosa de P. Mérimée, especialmente en su intento de establecer una mirada personal sobre los elementos del pintoresquismo obligado por la tradición, es decir, los gitanos, el espectáculo taurino, las diversiones populares, las fiestas, el arte y el monumentalismo. En el capítulo tercero, hay un pasaje en el que el escritor francés habla sobre su paso por Irún que ilustra las dos posturas de su obra:

Al extremo del puente se entra de lleno en la vida española y en el color local. Irún no se parece en nada a un pueblo francés; los tejados de las casas avanzan en abanico; las tejas, alternativamente convexas y cóncavas, forman una especie de almenaje de un aspecto extraño y morisco. [...] Las mujeres se pasan el día en estos balcones, a los que da sombra una tela rayada de varios colores, y que parecen otras tantas habitaciones aéreas adosadas al cuerpo del edificio; los dos lados del balcón quedan sin cortina y dan paso a la fresca brisa y a las miradas ardientes; por lo demás, no busquéis allí tintes pardos y culotados –perdón por el término–, los tonos de hollín y de pipa vieja que podía esperar un pintor; todo está blanqueado con cal, al estilo árabe [...]. (Gautier, 31-32)

Por un lado, evidencia la identificación de la realidad con su deseo, es decir, el peso de toda la ideación mítica sobre España que el autor tenía de manera preconcebida en su imaginario, ya que es imposible que la Irún de 1840 tuviera el aspecto arabesco que despliega en dicha descripción (Barrios, 90-91). Más bien, responde a ese afán acuciante de orientalizar y buscar el pintoresquismo de manera insistente y obsesiva; esto es, remite a la imposición de la realidad soñada sobre la realidad objetiva. Al cabo, el viaje se plantea inicialmente como “una aventura iniciática, de atracción del *yo* por lo fantástico, lo maravilloso, lo distinto, lo extraño” (Campos Plaza & Campos Martín, 207). Pero, por otro lado, el fragmento testimonia el proceso de aprendizaje que le permitió a Théophile Gautier ir desprendiéndose de la visión tópica y captar la verdadera realidad de España (Barrios, 92). En este caso, descubre que las regiones norteñas no eran tan lúgubres, decadentes y primitivas como esperaba según la imagen tipificada.

Así, aunque el prestigio poético y artístico de la España soñada por el Romanticismo influyó decisivamente en la admiración previa de Théophile Gautier y en la configuración de sus expectativas, el escritor mostró una genuina capacidad de deshacerse de estos lugares comunes; una capacidad que le permitió encontrar en las postrimerías de su travesía la complicidad y la identificación tanto con el territorio como con su gente (Barrios, 48-81). Por ello, el valor de la obra reside en lo que esta tiene de epifanía:

El gran interés íntimo del libro radica [...] en lo que tiene de descubrimiento auténtico. Gautier vino a buscar en nuestro país, además de la contemplación de su riqueza monumental y artística, tan relacionada con su pasado histórico, un

pintoresquismo de guardarropía, arabizante y simplificador. Pero su visión de España se fue ampliando y se hizo más aguda a medida que el contacto con la realidad le permitió ir pasando de la idea preestablecida a la admiración por lo inesperado. (Barrios, 80)

En suma, Théophile Gautier recopila en su libro de viajes todos los temas y personajes recurrentes de la España decimonónica (incurriendo también en la asimilación de España con Andalucía), ya que desfilan por su relato bandoleros, toreros, gitanos, zagales, soldados, campesinos meseteños, mujeres desparpajadas y un sinfín de personajes más. Además, se encuentran los espacios naturales paradisíacos como Sierra Nevada y los espacios míticos como la Burgos cidiana y catedralicia o la Granada árabe simbolizada por la Alhambra, en tanto que máxima expresión del exotismo oriental español. Pese a que en sus descripciones resuenan inequívocamente ecos del imaginario romántico europeo, el autor se preocupó por ir desvelando su visión personal de la realidad.

La visión alemana e inglesa de España en el siglo XIX

Las estampas expuestas anteriormente correspondientes al imaginario italiano y francés presentan una serie de concomitancias entre sí que son el resultado de las interrelaciones que se dan en el contexto cultural europeo del siglo XIX. A estas relaciones, se suman las establecidas con los imaginarios de otras dos tradiciones que también tienen una fuerte presencia en dicho contexto: la tradición alemana e inglesa. En el caso de la primera, su concepción de España fue, hasta el siglo XVIII, el mismo que el de cualquier país que había tenido un movimiento ilustrado reconocible y arraigado: la España de la Leyenda Negra. Sin embargo, Johann G. Herder marcó un punto de inflexión con la promoción del movimiento *Sturm und Drang*, ya que impulsó el espíritu romántico en la Alemania de fines del siglo XVIII y principios del XIX: “Destaca la exploración del cambio entre la imagen de Leyenda Negra, la dominante en Alemania hasta tiempos de Herder, y la romántica” (Sánchez, 360). La España arcaizante y medieval se revalorizó hasta el punto de ser la máxima expresión de los valores nobles y cristianos en un mundo en el que la racionalidad y el progreso habían desnortado a las sociedades en su búsqueda de los valores telúricos y míticos que permitían la conciliación con la verdadera identidad nacional:

Querían superar el racionalismo de la Ilustración volviendo a una Edad Media que nunca existió y en la cual convivían, según su manera de ver, la religión cristiana, el espíritu caballeresco, una visión alegórica del mundo y una concepción básicamente poética de la vida. Los románticos alemanes como Johann Gottfried Herder (1744-1803), Ludwig Tieck o los hermanos Schlegel, que nunca estuvieron en España, estaban convencidos de que la España contemporánea no representaba otra cosa que la continuidad sin interrupciones de la realidad medieval ya que España, según ellos, no había participado en el movimiento europeo de la Ilustración. (Tietz, 210-211)

Esta visión medievalizante, aun siendo la predominante, remitía a la imagen mítica que tenían especialmente los escritores alemanes que no habían viajado al territorio hispánico. Manfred Tietz expone el caso de A. W. Schlegel, que “no dudó en formular esta visión de España, evidentemente sin conocimientos concretos de la realidad española dieciochesca” (211). Por esta razón, la sensibilidad de muchos románticos alemanes que

visitaron el territorio quedó eclipsada por otra imagen diferente: la oriental. El propio Johann G. Herder aseguró que la primera Ilustración europea se desarrolló en la España de las “tres culturas”, ya que era mucho más civilizada que el resto de Europa en su tiempo (Andreu, 76). Al fin y al cabo, España era vista “como un país mestizo, un híbrido nacido de la unión entre la cruz y la media luna. Además, [...] el componente oriental era percibido como el predominante, sobre todo en un Sur [*sic*] peninsular cuyos rasgos se consideraban los más característicos de toda la nación” (Andreu, 5).

Pese a que la mayoría de los intelectuales se limitaron a exaltar las bondades de la vertiente cristiana, la idea de Johann G. Herder se filtró en el imaginario del romanticismo alemán y muestra de ello fue Wilhelm von Humboldt, que plasmó la nueva apreciación romántica del pasado musulmán escribiendo sobre el ensueño poético que le suscitó la visión de Córdoba y describiendo minuciosamente la Alhambra de Granada (Andreu, 76). Por su parte, Berta Raposo (95) expone el caso de cuatro viajeros alemanes (el militar August von Goeben, el periodista Wilhelm Mohr, el sacerdote católico Franz Rolef y el escultor Heinz Hoffmeister) que transitaron por la geografía española acabando sus viajes en Marruecos. Concretamente, se interesa por la visión contrapuesta que se establece entre Wilhelm Mohr y August von Goeben, si bien es cierto que ambos coinciden en el hecho de mostrar un universo de representaciones cargado de clichés (Raposo, 95). Mientras que el primero recrea la España oriental y, por extensión, toda España, desde un punto de vista negativo, ya que expresa de la manera más cruda los prejuicios y los estereotipos tradicionales sobre los españoles y los “moros” (Raposo, 97), August von Goeben se dedica a endulzar los encantos árabes del país, destacando también la progresiva europeización de Madrid (Raposo, 102).

Esta apreciación de la vertiente oriental y exótica estuvo influida fuertemente, como destaca Leonardo Romero (2011, 234), por la imagen poética y cultural que J. W. Goethe transmitió del Sur, en tanto que imagen metafórica contrapuesta al Norte. Era una imagen que generaba una polaridad extrema entre dos modelos de cultura en los que resultaban determinantes las impresiones sensoriales que evocan ambos (Romero 2011, 234). En este sentido, los románticos abonados a la estética de J. W. Goethe identificaban España, Italia, el sur de Francia y Grecia con esta imagen cultural del Sur, ya que evocaban los territorios resaltando el colorido y el perfume de los cítricos, los cuales se entrelazaban con la grata sensación del aire y con los efectos de luz y sombras que se desplazaban entre los escenarios naturales paradisiacos (Romero 2011, 235). Frente a este exotismo propio de Oriente, contrastaba la imagen cultural del Norte, que se caracterizaba por una descripción lúgubre, inhóspita, desconocida y brumosa (Romero 2011, 235).

El heroísmo del pueblo español es una cuestión que también estaba presente en la tradición romántica alemana, aunque estaba supeditada a la idea general de España como reducto medieval y católico. En realidad, fueron los románticos ingleses quienes mejor catalizaron la Guerra de Independencia como principal atractivo en la nueva interpretación de España:

El romanticismo alemán descubrió en los españoles que habían tomado las armas contra los franceses a un pueblo que reivindicaba su libertad y su religiosidad medievales frente a un invasor tirano, ateo y francés. [...] Asimismo, en Inglaterra la *Peninsular War* fue también el catalizador de una nueva interpretación de España y de los españoles. (Andreu, 64-65)

Esta faceta bélica ofreció la posibilidad de contemplar el país desde una nueva perspectiva: la nacional (Andreu, 65). Era un aliciente que se sumaba a las archiconocidas contemplaciones míticas y exóticas. En este sentido, uno de los primeros viajeros

románticos ingleses que transitó por el territorio español, el militar de la armada británica Edward Hawke Locker, destacó en su libro de viajes *Views in Spain* (1824) el valor y la tenacidad en la lucha del pueblo español (Vega, 102): “We have done them great injustice by identifying the character of the people with the errors of their rulers. The Spaniards are as fine a race as any in the world. There is a spirit, integrity, and generosity in their character, which is strikingly displayed in the manliness of their exterior” (Hawke, 16).

La gran admiración por el componente nacional, que fue tratada por otros autores como Felicia Hemans, Walter Scott y Robert Southey (Andreu, 65), no significó que se dejaran a un lado las imágenes legendarias y orientales. Washington Irving trasladó en su obra cuentística *Tales of the Alhambra* (1832) la imagen sibilina de la Alhambra, ese palacio encantado que era capaz de suscitar una gran fascinación general (Vega, 103). Por su parte, Lord Byron fundió en la obra *Childe Harold's Pilgrimage* (1812) la España cidiana con una Andalucía romántica de apasionadas morenas y emocionantes corridas de toros (Andreu, 65). El escritor británico realizó esta fusión a través de un estilo que era resultado de la mezcla entre la imaginación, la fantasía romántica, una pasión abrumadora y un realismo impresionista (Pujals, 160). Precisamente, el extenso poema narrativo atrajo al público contemporáneo por su sentimiento subjetivo, el tono confesional y el lenguaje expresivo y directo (Pujals, 160).

En esta línea hallamos la escritura de otro de los románticos ingleses que viajó por España en el siglo XIX: George Borrow. Como sugiere Ana Moreno, gracias a su condición de misionero y vendedor de biblias, pudo impregnarse en profundidad de todo el mundo religioso, cultural y político, así como de las mentalidades imperantes, de manera que su obra *The Bible in Spain* (1843) ofrece un gran fresco lleno de color y sentimiento sobre la España de mediados del siglo XIX. En el devenir de sus líneas, el autor construye una nación telúrica, mágica y legendaria que está fuertemente literaturizada. El elemento extraordinario es la tónica dominante de todo el relato, ya que se imbuje en el mundo de la superstición, el ensueño y la fantasía:

Construyó toda una España heterodoxa, oculta y prohibida, una España silenciosa y silenciada. Esta España mágica que late en las páginas de *La Biblia en España* es otro mundo, un espacio etéreo que entraba de lleno en la superstición, el mito y la leyenda. Animado por su carácter, demasiado dado a la magia y lo sobrenatural para ser un misionero convencional, y alentado por el mito español creado por la literatura, convirtió a nuestro país en un lugar único para vivir aventuras, un escenario donde se sucedían episodios de duendes, fantasmas y seres legendarios, uno de esos lugares donde el raciocinio ilustrado europeo no lo había barrido todo [...]. Todo este anecdotario vivo de cientos de páginas pone una nota de color y fantasía en el relato del viajero, que nos presenta un país entre alucinado y delirante. (Moreno, s. p.)

Teniendo en cuenta que muchas de las ciudades españolas conservaban los recintos amurallados y los caseríos antiguos, no resulta extraño observar que España se convirtiera –también para los románticos ingleses– en el escenario idóneo para desarrollar la poética de las ruinas; esto es, una poética a través de la cual asimilar estos escenarios con espacios de leyenda y con las épocas pasadas, incluso tan lejanas como la Edad Media (Vega, 104). Christian Andersen y su libro *Viaje por España* constituyen uno de los ejemplos representativos, sobre todo por la rememoración mítica que hace al contemplar el entramado arquitectónico de Valencia (Vega, 103):

Todavía existe en la vetusta muralla de piedra, de almenada cresta, el pórtico por el que entró el cadáver a caballo aquella noche de angustia y de muerte para los sarracenos. Me cobijé a la sombra de dicho pórtico y me puse a pensar en el héroe y en su caballo [...] y mi pensamiento trascendió del noble caballero de El Cid al de don Quijote, ambos igualmente inmortales en el mundo de los romances; dos polos opuestos; Babieca y Rocinante. (Andersen, 48)

En el caso de Lord Byron (*Childe Harold's Pilgrimage*), la visión del Guadiana despierta una ensoñación poética que le transporta a la historia de Don Rodrigo, el último de los godos, a los encuentros entre los cristianos y los musulmanes, cuya sangre se mezcló en las aguas de la corriente, y a la conexión entre las hazañas del pasado y del presente (Pujals, 161).

La recepción de las imágenes tópicas en España

El historiador Manuel Lucena (219) aseguraba que toda imagen nacional es un constructo cultural que adquiere forma en la encrucijada de dos procesos: uno externo y otro interno. Hasta el momento, hemos realizado el análisis del proceso externo, ya que hemos explicado cuál es la aportación de los escritores románticos europeos – especialmente los viajeros– en la construcción cultural de la España del siglo XIX. Por tanto, el objetivo que persigue este apartado es analizar el proceso interno, es decir, el papel que desempeñaron los propios españoles en la construcción de la imagen romántica de la nación. Como punto de partida, la historiografía española ha visto en esta encrucijada un punto de inflexión en el surgimiento de la metanarrativa de las “dos Españas”, una realidad que ha trascendido hasta nuestros días (Andreu, 219).

En el siglo XIX, se produjo un fenómeno verdaderamente llamativo: gran parte de la sociedad ajena al ámbito intelectual, pero también muchos de los autores españoles, aceptaron los rasgos fundamentales que el mito romántico europeo había creado sobre España y su idiosincrasia (Andreu, 218-219). Frente a este nutrido grupo, surgió otro que, alentado por una visión europeísta y modernizadora, pretendió aliviar al país de los lastres del casticismo y el tradicionalismo. Realizando un acercamiento más exhaustivo a cada postura, no parece extraño, por un lado, que, a la España caduca, de nobleza trasnochada, frailes exaltados y pueblo embrutecido e ignorante le interesase nacionalizar la imagen mítica y poética que el romanticismo europeo había creado en torno a la estética medievalizante y orientalista (Andreu, 218). De hecho, a esta aristocracia desfasada y anacrónica le interesaba recobrar la identidad de nobleza caballera y cristiana, con todo el prestigio que ello conllevaba. Además, el pueblo andaluz asumió su papel como representante de la España exótica, tan sensual y jovial como agreste e ignota:

Los propios andaluces fueron cobrando conciencia de sí mismos, de su peculiaridad, de su diferencia, justamente en la medida en que se vieron reflejados míticamente por la sensibilidad romántica. Así, si Andalucía supuso una esperanza, una ilusión para toda una generación afectada por el *mal du siècle*, inversamente estos poetas, viajeros y artistas extranjeros supieron dar forma y expresión a Andalucía, otorgándole una identidad de la que aún hoy sigue nutriéndose. (Lleó, 52)

Por otro lado, los intelectuales que apostaban por el pensamiento ilustrado y liberal percibían en todos los estereotipos foráneos y en la realidad inmovilista ecos inequívocos de la Leyenda Negra (Andreu, 219), razón por la cual promovieron una

literatura cuyo principal objetivo era acercar España a las luces de la modernidad europea. Joaquín Álvarez asegura que “Larra, a la vez que criticó lo que había de negativo en las costumbres nacionales, puso en solfa aquellas actitudes fáciles que sólo tenían ojos admirativos para lo extranjero, y no dejó de reírse de las imágenes simplificadas que se daban de España” (16). Como sugiere Xavier Andreu (219), estas dos caras de la misma moneda no hacen sino descubrir a un país atravesado por una grieta insalvable, la que separa a quienes desean acercarse a Europa, es decir, los europeístas que están dispuestos a abandonar lo propio con el objetivo superior de modernizar la nación, de quienes se identifican con lo singular y lo castizo; esto es, los defensores de la España ensimismada de veta brava.

Cuando esta cultura tradicional –o que se considera nacional– se siente acosada por el empuje de las formas renovadoras, hace resurgir el casticismo con una gran intensidad (Álvarez, 15). Ahora bien, en el caso de la España decimonónica, la naturaleza de este casticismo fue, cuando menos, paradójica, ya que, si bien en la esfera popular hubo una tendencia generalizada a aceptar las imágenes tópicas foráneas como parte indisociable de la identidad nacional, en la esfera intelectual la cuestión fue más compleja y diversa (Andreu, 220). Los defensores del casticismo nacionalista vieron que muchas de las imágenes establecidas por los escritores románticos europeos incurrieran en exageraciones propias de la imaginación, la leyenda y el mito. Por ejemplo, Mesonero Romanos, como representante de este casticismo nacionalista, aseguró que uno de los objetivos programáticos de la escritura costumbrista debía ser la corrección de las imágenes malintencionadas de los que, sin conocer España, escribían sobre ella copiando, manipulando, inventando o repitiendo viejas ideas tomadas de libros obsoletos (Álvarez, 21-22):

Los franceses, los ingleses, alemanes y demás extranjeros, han intentado describir moralmente la España; pero o bien se han creado un país ideal de romanticismo y quijotismo, o bien desentendiéndose del transcurso del tiempo, la han descrito no como es, sino como pudo ser en los tiempos de los Felipes. (Mesonero, s. p.)

Por tanto, las imágenes excesivamente deformadas e inauténticas procedentes del extranjero se tomaron como una amenaza para la identidad nacional y cultural de España. A modo de reacción, surgió una escritura costumbrista de cariz casticista y tradicionalista, es decir, una escritura que echaba mano de las formas prototípicamente españolas (Álvarez, 18). Sin embargo, resultó paradójico que estas formas prototípicas surgieran, en gran medida, de las imágenes tipificadas que los escritores románticos europeos plasmaron en sus relatos:

En este proceso de defensa y realce de lo nacional, de retrato de lo español, [...] se produce un efecto que podría calificarse de perverso, según el cual, en el intento de defender lo patrio y de diferenciarlo de lo extranjero, de corregir la visión exterior, el escritor y el tipo costumbristas acaban identificando su imagen, la que proponen y asumen, con la que desde sus viajes presentan los visitantes y turistas extranjeros. [...] En realidad, en ambos casos, viajeros y costumbristas perseguían el mismo objetivo, desde presupuestos distintos: conseguir mostrar lo diferente, que para ambos era lo específico de la cultura española. (Álvarez, 18)

Como las estampas procedentes de las literaturas foráneas eran imágenes que ya se habían asentado en el imaginario popular (Álvarez, 21), retratar la realidad era sinónimo de retratar los tipos predefinidos. El ejemplo más representativo del

comportamiento paradójico de los casticistas fue la obra *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844). En este recopilatorio de estampas costumbristas se describen todos los arquetipos propios de la realidad española del siglo XIX. Es más, encontramos prácticamente todos los personajes con los que se toparon los viajeros europeos en sus travesías por España y que describieron en sus memorias: la gitana, la celestina, el ejecutor, el galán, el patriota, la cigarrera, el usurero, el clérigo, el cazador y un sinfín más de tipos que le daban color y diversidad a la sociedad española. Entre este repertorio de gentes, llamaba la atención que fueran el torero y el bandido quienes atesoraban la verdadera esencia de lo español (Álvarez, 21). La descripción que hace Tomás Rodríguez Rubí del torero en su capítulo de *Los españoles pintados por sí mismos* es sintomática en este sentido:

En España el Torero [*sic*] es una planta indígena, un tipo esencialmente nacional. [...] Nada menos que el ilustre D. Rodrigo Díaz de Vivar, el famoso Cid Campeador, está a la cabeza de los Toreros más cruos y de más empuje que se han conocido, por haber sido el primero que mató de una lanzada un toro en la plaza de Valencia. (Boix, 1-2)

Las estampas costumbristas descritas en la obra revelan que la estrategia planteada por los escritores casticistas no hizo más que afirmar y afianzar la imagen que aparentemente criticaban. Joaquín Álvarez concluye asegurando que:

Si la literatura costumbrista tuvo como uno de sus objetivos literarios ofrecer un retrato de la sociedad española, y por ello rechazó las falsificaciones simplificadas del exterior, no dejó de caer, sobre todo a partir de *Los españoles pintados por sí mismos* y desde el momento en que en las revistas se incluyen grabados pintorescos, en esos mismos tópicos y simplificaciones que había criticado en los primerizos tiempos de Mesonero Romanos. (23)

Estos tópicos también fueron el punto de partida de los costumbristas que, como Mariano José de Larra, apostaron por un cosmopolitismo europeísta con el que promulgar la adopción de modas y costumbres foráneas (Andreu, 222). A diferencia de los autores casticistas, que reaccionaron a la defensiva ante las imágenes hiperbólicas de los románticos extranjeros, los escritores liberales de pensamiento ilustrado tomaron estas imágenes para hacer autocrítica y estimular, así, una catarsis nacional cuyo cenit fuera la transformación sistemática del modelo social, político, económico, religioso y cultural de España. Defendían la adaptación de la modernidad europea a la realidad española, como sugiere Xavier Andreu (224).

No obstante, el matiz que entraña el concepto “adaptación” es importante porque permite establecer un puente de unión entre los costumbristas casticistas y los europeístas. Los liberales pretendían adaptar el modelo europeo a las costumbres españolas (Andreu, 224), sin que ello significara una aniquilación automática de estas; aniquilación, por otra parte, que sí que se hubiera dado en el caso de acometer un proceso de asimilación. Por tanto, tanto europeístas como casticistas compartían el “miedo a la desnaturalización” (Andreu, 223), es decir, el hecho de perder, independientemente de que se quisiera perpetuar o transformar, la esencia española:

Los autores peninsulares podían transigir con que se les recordase lo rezagado que se hallaba su país siempre que tal situación se atribuyese a circunstancias

históricas y, por tanto, reversibles. Lo que no les resulta aceptable era que se imputase su decadencia a la esencia de lo español. (Andreu, 223)

Por ello, reducir la compleja realidad de la España decimonónica a la consideración de “una nación ‘no moderna’ dividida en dos alamas difícilmente conciliables” (Andreu, 221) sería incurrir en un error de generalización, ya que no había una separación tan evidente entre europeístas y castizos. Más bien, había una gama de posiciones intermedias en la que nadie negaba los avances de las principales naciones europeas, que servían como modelos, y en la que pocos también estaban dispuestos a aceptar que los rasgos propios de su nacionalidad se sacrificaran en aras del progreso (Andreu, 221). En cualquier caso, las imágenes creadas por la pluma de los románticos europeos tuvieron su reflejo en la España del siglo XIX, ya que influyeron de manera decisiva en el imaginario de su sociedad: “El español discute consigo mismo sobre la conveniencia de que algo exterior entre a fundamentar su identidad nacional, sin entender que lo exterior, lo extranjero siempre ha formado parte, ya sea por rechazo, ya por aceptación, de los rasgos que se tienen por nacionales” (Álvarez, 16).

Conclusiones

El análisis del doble proceso de construcción mítica (externo e interno) demuestra que la nación representó una de las expresiones más acertadas de la utopía romántica europea. Esto se debe a que estuvo sujeta, por un lado, a un proceso de ideación mítica y tópica por parte de los escritores europeos que acudieron al territorio y dejaron constancia de sus impresiones en los libros de viajes. En este escenario, la literatura se erigió como una herramienta fundamental para dibujar una realidad de España que respondiera a los parámetros del ideal romántico. Además, algunos de estos viajes fueron imaginados, razón por la cual la estampa del país estuvo, en estos casos, sujeta a un proceso de mitificación mucho más profundo. Por otro lado, hubo un proceso de construcción cultural interno que también fue determinante en la configuración de la imagen nacional, ya que la población tomó como propio el imaginario creado por los extranjeros y lo plasmó en una serie de tipos y comportamientos, hecho que facilitó la perpetuación de ese mismo imaginario.

Concretamente, las dos imágenes que se convirtieron en los paradigmas tipificados de la España romántica fueron la estampa de cariz medieval y la visión oriental de tintes exóticos. La coyuntura histórica del país durante el siglo XIX permitió que los escritores europeos tomaran la realidad nacional como punto de partida para su ideación romántica. En este sentido, la escasa o nula capacidad del movimiento ilustrado para modernizar el país hizo que España quedara anclada en la cola del progreso, de manera que todavía se podían encontrar vestigios medievales en las grandes ciudades catedralicias como Burgos, Toledo o Valencia. Estos vestigios estimularon, asimismo, el surgimiento de una poética del pasado. Por su parte, Andalucía todavía presentaba vivas trazas del mundo oriental, razón por la cual se concibió como un reducto de exotismo que expresaba la imagen poética del Sur. Este orientalismo facilitó el tránsito por los límites de la civilización, teniendo en cuenta que los viajeros extranjeros huían de sus países por los efectos perniciosos de la industrialización y la racionalización.

En consecuencia, la realidad pintoresca, sumada a la variedad de gentes, se reveló como una panacea para los románticos europeos. Sus diferentes y variadas facetas permitieron dar rienda suelta a la sensibilidad de cada individuo, ya que el Romanticismo era, a fin de cuentas, un movimiento multifacético. Cada sujeto partió de dicha realidad para construir su particular utopía, aunque teniendo siempre como referente una

aspiración común: huir de la civilización y reencontrarse con los orígenes, que estaban representados por el pasado y los escenarios arcádicos. A causa de esta multiplicidad de apropiaciones, la construcción mítica de la nación tuvo muchos matices, ya que las lindes entre realidad y ficción quedaron a elección de cada escritor. Algunos de ellos tendieron a dar más peso al componente ficcional (Victor Hugo o Lord Byron, por ejemplo), hecho que comportó una mayor contribución a la construcción tópica de España. Otros, en cambio, mantuvieron una posición intermedia entre la ideación mítica y el planteamiento realista (Edmundo De Amicis), cuando no apostaron decididamente por el acercamiento objetivo al territorio y a su sociedad (Prosper Mérimée y Théophile Gautier, especialmente en la segunda parte de su relato), sin que ello negara la creación de tópicos.

Al fin y al cabo, los tipos parten de una realidad irrevocable. La cuestión reside en el grado de exageración y en el modo de recreación de esas realidades. Ni España era tan fantástica y tópica como aparecía reflejada en algunos relatos, ni esos mismos escritos partían de una realidad totalmente inventada. Se trata de un escenario que requiere la lectura contextualizada de las obras foráneas, es decir, una lectura que tiene en cuenta el movimiento estético, las circunstancias históricas de España, el hecho de que eran relatos literarios y el estilo particular de cada escritor. Esta aproximación permitirá diferenciar las lindes entre realidad y ficción, y por consiguiente, abandonar la postura tendente a perpetuar tópicos injustificados que han quedado fosilizados en forma de prejuicios.

Obras citadas

- Alonso de Armiño, Mauro F. “Prólogo” a Prosper Mérimée. *Carmen*. Madrid: Edaf, 2003. 9-37.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. “Aceptación por rechazo. Sobre el punto de vista extranjero como componente del costumbrismo”. En Jean-René Aymes & Serge Salaiün eds. *Le métissage culturel en Espagne*. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2001. 15-26.
- Andersen, Hans C. *Viaje por España*. Madrid: Alianza, 1988 [1a ed. 1863].
- Andreu Miralles, Xavier. *El descubrimiento de España: Mito romántico e identidad nacional*. Barcelona: Taurus, 2016.
- Atalaya Fernández, Irene. “Carmen de Prosper Mérimée, en la traducción de Cristóbal Litrán (1890).” *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (2014): 1-7.
- Barrios Garrido, José Ramón. *El Voyage en Espagne de Théophile Gautier. Estudio crítico y literario*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1987.
- Berlin, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus, 2000.
- Campos Martín, Natalia & Campos Plaza, Nicolás eds. “El universo lúdico de Théophile Gautier en *Voyage en Espagne: La Mancha*.” En AA. VV. eds. *Écrire, traduire et représenter la fête*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2001. 197-207.
- De Amicis, Edmundo. *España: impresiones de un viaje hecho durante el reinado de D. Amadeo I*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1906 [1a ed. 1899].
- Entrena Durán, Francisco. “Entre el conservadurismo y la idealización romántica. La España tradicional en el imaginario social y literario.” *BARATARIA: Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales* 11 (2010): 57-72.
- Escobar Arronis, José. “Ilustración, romanticismo, modernidad.” *Entresiglos* 2 (1993): 123-133.
- Fernández Leost, José A. “El romanticismo de Isaiah Berlin.” *La Balsa de Piedra: Revista de Teoría y Geoestrategia Iberoamericana y Mediterránea* 8 (2014): 1-13.
- Ferri Coll, José M. & Rubio Cremades, Enrique eds. “El Romanticismo europeo y las letras españolas del XIX.” En José M. Ferri & Enrique Rubio eds. *La península romántica: el Romanticismo europeo y las letras españolas del XIX*. España: Genuve Ediciones, 2014. 9-13.
- Freire López, Ana M. “España y la literatura de viajes en el siglo XIX.” *Anales de Literatura Española* 24 (2012): 67-82.
- Gautier, Théophile. *Viaje por España*. Madrid: Calpe, 1920 [1a ed. 1843]. 2 vols.
- Gómez Esteban, Jairo H. “El romanticismo como mito fundacional de lo joven.” *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 1 (2009): 59-81.
- Gras Balaguer, Menene. *El romanticismo: como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Hawke Locker, Edward. *Views in Spain*. Londres: John Murray, 1824.
- Hoffmann, Léon-François. *Romantique Espagne. L’image de l’Espagne en France entre 1800 et 1850*. París: Presses Universitaires de France, 1961.
- Hugo, Victor. *Les Orientales*. París: Maison Quantin, 1888 [1a ed. 1829].
---. *La légende des siècles*. París: Imprimerie Quantin, 1875 [1a ed. 1859]. 2 vols.
- Lleó Cañal, Vicente. “España y los viajes románticos.” *Estudios Turísticos* 83 (1984): 45-53.
- López Argüello, Alberto. *Epistolario de Fernán Caballero: una colección de cartas inéditas de la novelista*. Barcelona: Sucesores de Juan Gili, 1922.

- López Quintáns, Javier. “La mecánica realista frente al descubrimiento romántico en *España* (1873) de Edmundo de Amicis.” *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas* 31 (2013): 151-163.
- Losada Goya, José M. “*Les orientales* de Hugo y el *Romancero*.” En Arturo Delgado ed. *Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española. IV Coloquio: Centenario de François Rabelais*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997. 417-432.
- Lucena Giraldo, Manuel. “Los estereotipos sobre la imagen de España.” *Norba: Revista de historia* 19 (2006): 219-229.
- Mérimée, Prosper. *Carmen*. Madrid: Edaf, 2015 [1a ed. 1845].
- Mesonero Romanos, Ramón de. *Escenas y tipos matritenses*. Madrid: Imprenta y litografía de Gaspar Roig, 1851 [1a ed. 1842]. Disponible en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms3p7>> [consulta: 17 abril 2020].
- Miñano Martínez, Evelio. “*España*: un viaje de Théophile Gautier a su poética.” En AA. VV. eds. *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 2006. 549-557.
- Moreno, Ana. “La España de las aventuras de George Borrow.” *Sociedad Geográfica Española* 8 (2001): s. p. Disponible en <<https://n9.cl/e6o1>> [consulta: 24 abril 2020].
- Ozward, Thierry. “Croquis, esquisses et clichés: *Les Lettres d’Espagne* de Mérimée.” *Anales de Filología Francesa* 14 (2006): 187-198.
- Paz Rodera, Alfredo de. *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos, 1992. Disponible en <<https://n9.cl/googlebooks>> [consulta: 27 marzo 2020].
- Piétri, François. “L’Espagne de Victor Hugo.” *Revue Des Deux Mondes* 16 (1952): 600-618.
- Pillet Capdepon, Félix. “Viajeros por los paisajes de España: del siglo XVIII a la actualidad.” *Cuadernos de Turismo* 38 (2016): 361-383.
- Porras Castro, Soledad. “Concepto y actualización de la literatura de viajes. Viajeros en España en el siglo XIX.” *Castilla: Estudios de literatura* 20 (1995): 181-188.
- Prieto de Paula, Ángel L. *Poesía del Romanticismo. Antología*. Madrid: Cátedra, 2016.
- Pujals Gesalí, Esteban. “Byron and Spain: Byron’s Poetic Vision of Spain.” En Paul Graham ed. *Byron’s Political and Cultural Influence in Nineteenth-Century Europe*. Londres: Palgrave Macmillan, 1981. 160-178.
- Raposo Fernández, Berta. “Estereotipos entre dos mundos. Viajeros alemanes del siglo XIX en España y Marruecos.” *Revista de Filología Alemana* 22 (2014): 93-106.
- Rodríguez Navarro, María V. “Hugo y Mérimée: entre la España imaginada y la España vivida.” En AA. VV. eds. *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 2006. 667-677.
- Rodríguez Rubí, Tomás. “El torero”. En Ignacio Boix ed. *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: I. Boix Editor, 1843. 1-8.
- Romero Tobar, Leonardo. *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1994.
- . “Imágenes poéticas en textos de viajes románticos al Sur de España.” *Revista de Literatura* 145 (2011): 233-244.
- Rújula López, Pedro. “Viajeros ilustrados y románticos: consideraciones metodológicas para la utilización de los libros de viaje como fuente histórica.” *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas* 9 (1994): 115-122. Disponible en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009:

- <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj6802>> [consulta: 20 abril 2020].
- Sánchez Jiménez, Antonio. “Reseña” a José Checa Beltrán (ed.) (2015), *La cultura española en la Europa romántica*, Madrid, Visor, Biblioteca Filológica Hispánica 160, 289 pp.” *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 21 (2015): 357-361.
- Schaub, Jean F. *La Francia española. Las raíces hispanas del absolutismo francés*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2004.
- Seco de Lucena Paredes, L. *Orígenes del Orientalismo literario*. Santander: Publicaciones de la Universidad Menéndez Pelayo, 1963.
- Sentaurens, Jean. “La España de Mérimée les sienta demasiado bien a los españoles. El fabuloso destino del «cuentecillo gracioso» de la Señora de Montijo.” En AA. VV. eds. *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 2006. 1-14.
- Serrano, Carlos. *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*. Madrid: Taurus, 1999.
- Serrano Segura, M.^a del Mar. “Viajes y viajeros por la España del siglo XIX.” *Geo Crítica: Cuadernos Críticos de Geografía Humana* 98 (1993): s. p. Disponible en <<http://www.ub.edu/geocrit/geo98.htm#10>> [consulta: 10 marzo 2020].
- Tietz, Mandref. “El breve entusiasmo por *La puente de Mantible* de Calderón de la Barca en el romanticismo alemán.” En Felipe Pedraza, Elena Marcello & Rafael González eds. *La comedia de caballerías: actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006. 205-228.
- Vega González, Jesusa. “Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: una aventura lejos de la civilización.” *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 2 (2004): 93-126.
- Wilhelm, Julius. “La crítica calderoniana en los siglos XIX y XX en Alemania.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 73 (1956): 47-56.
- Wolfzettel, Friedrich. “Relato de viaje y estructura mítica.” En Patricia Almarcegui & Leonardo Romero eds. *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid: Akal, 2005. 10-24.