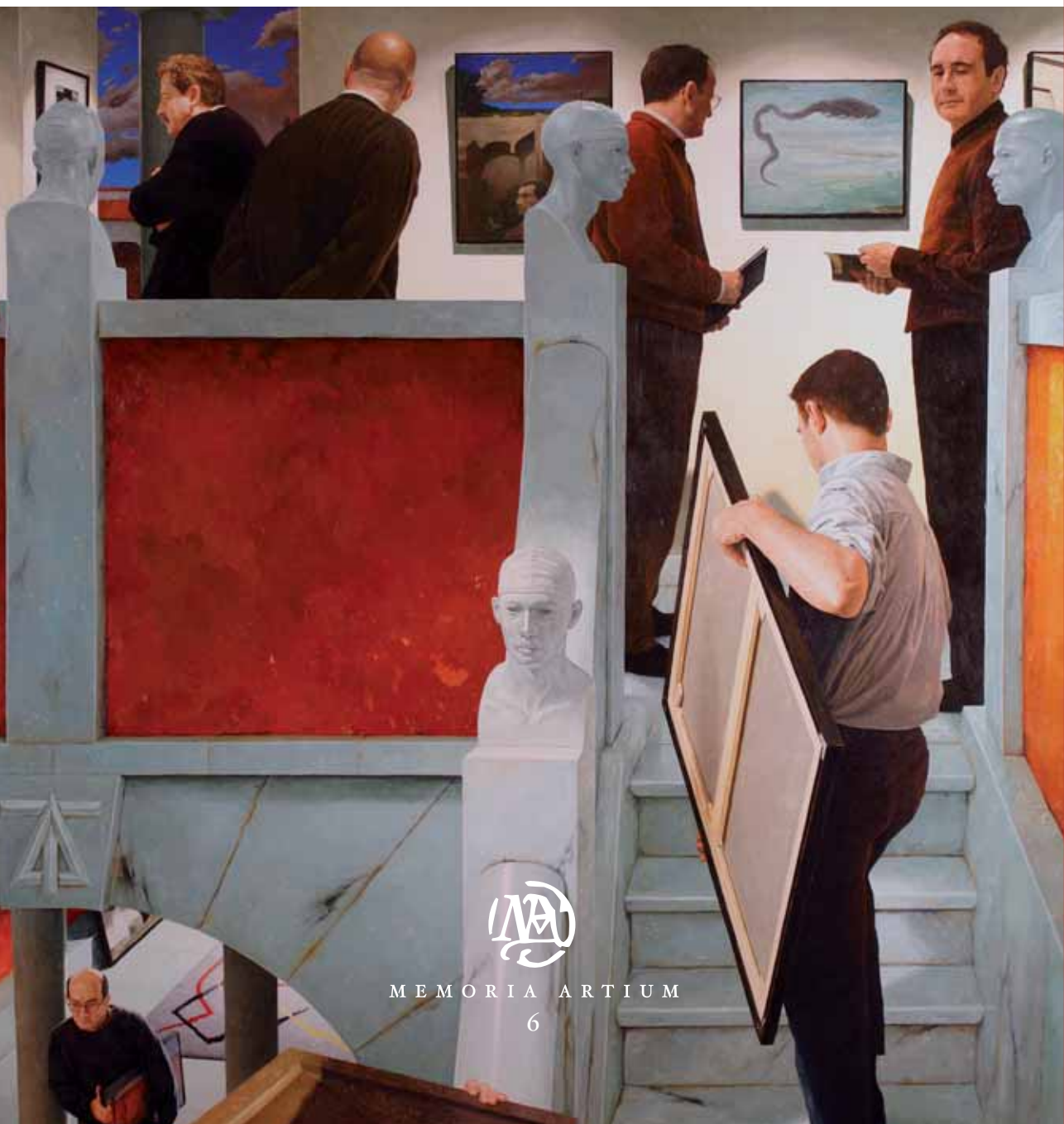


OBSERVADORES

Estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro

Carlos Reyero



MEMORIA ARTIUM

6

Observadores

Estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro



Memoria Artium

Índice

Introducción	13
---------------------------	----

PRIMERA PARTE: **Intérpretes de monumentos**

Capítulo 1. Creadores	25
Ciudades con dibujantes	26
Dibujantes y pintores ante los monumentos	31
Visualizadores de lo pintoresco	37
Capítulo 2. Eruditos	45
Descubridores de ruinas	45
Orgullosos de saber	47
Expoliadores	48
Turismo y erudición	51
Capítulo 3. Guías	53
La compañía del viajero	53
El clérigo como guía	56
Una experiencia iniciática	58
Placeres y molestias del guía	60

SEGUNDA PARTE: **Visitantes**

Capítulo 4. Autoridades	65
Salvadores del patrimonio	66
El rey cambia la mirada	68
El viaje regio y el uso de la historia	70
El rey turista	73

Capítulo 5. Oriundos	77
Aprender a mirar lo propio.....	78
Paisanos que fingen mirar como turistas.....	81
Capítulo 6. Paseantes	87
La humanización del monumento.....	88
La ociosidad.....	91
Capítulo 7. Mujeres	95
Espacios femeninos.....	95
Señoras curiosas.....	97
Enseñar a las mujeres a mirar.....	99

TERCERA PARTE:
La condición del viajero

Capítulo 8. Estar	105
Presentes por alusiones.....	105
Falsos protagonistas.....	107
Extraños en el paraíso.....	111
Tamaño, escala y grandeza.....	113
Capítulo 9. Mirar	121
La importancia de fijarse.....	121
Ventanas a las que asomarse.....	122
Atalayas.....	126
Perspectivas urbanas.....	132
La mirada veloz.....	134
Capítulo 10. Sentir	141
Admiración, sorpresa e indiferencia.....	142
La mirada compartida.....	144
La mirada melancólica.....	150
El placer de las sensaciones.....	158
Lugares para imaginarse y vivir historias.....	162

CUARTA PARTE:
Gente en la exposición y el museo

Capítulo 11. Profesionales	167
El coleccionista en su galería: de Flandes al siglo XIX.....	167
Expertos ante la pieza.....	170
Copistas.....	174

Vigilantes	177
Ladrones	181
Capítulo 12. Personalidades	183
Visitas reales al Prado	183
Autoridades y actos públicos en el museo	185
Autoridades en la exposición	187
Capítulo 13. Público.	193
Entretenidos en el museo	193
Expectantes en la exposición	197
Capítulo 14. Personas	203
Miradas contrapuestas	204
Miradas masculinas	209
Miradas femeninas	212
Solas	214
Apuradas	217
Liberadas	218
Edad y clase social	220

QUINTA PARTE:

Acciones en el espacio expositivo

Capítulo 15. Verse	225
Y no reconocerse	225
Espacios para ser visto	229
Capítulo 16. Comprender	233
Mirar con atención.	233
Colocarse para mirar y comportarse mirando	235
Mirar con erudición	237
La mirada incomprensida	239
La mirada ensimismada	240
Capítulo 17. Trasformarse	247
Personajes reales y representaciones artísticas: una relación simbólica .	247
Alucinaciones pigmaliónicas: la mirada que otorga vida.	251
Bibliografía	257

Introducción

Quien se acerca a contemplar una obra de arte tiende a adoptar una posición incorpórea, por encima del tiempo y del espacio, comparable a la del narrador omnisciente y ausente de un relato. La inmensa mayoría de las imágenes artísticas contribuyen a reforzar esa forma de mirar. Incluso el inevitable filtro que, cuando menos, proporciona el ilustrador o el objetivo de la cámara suele despreciarse, por más que la experiencia nos recuerde que ninguna imagen es neutra, y, menos que ninguna, la que selecciona una obra de arte o un punto de vista sobre ella.

Encontramos lógico, pues, que las imágenes artísticas carezcan de observadores explícitos. Ni siquiera los echamos en falta. Si hasta nosotros mismos nos olvidamos que estamos, cómo podríamos esperar que alguien compartiera la atención con nosotros, que interfiriera en el espacio, que participara de una emoción estética que consideramos exclusiva.

Sin embargo, los observadores estamos ahí. Aunque sea una obviedad, sin nosotros –sin ellos– la contemplación no existe. Porque estamos nosotros pero, sobre todo, están también los demás. En la vida cotidiana nunca los tenemos en cuenta. No los miramos. Y las imágenes tienden a ocultarlos porque nos molestan, y, si resultan inevitables, los despreciamos. Lo importante siempre es el objeto artístico, destino privilegiado de nuestra mirada, que pretendemos única.

El reconocimiento de esa contradicción que encierran las imágenes artísticas supuso el primer paso hacia el argumento desarrollado en este libro: ¿Por qué no tener más en cuenta a quien mira? Si aceptamos que las artes visuales necesitan de un observador, su eventual inclusión dentro de la imagen no podía ser algo despreciable.

Como sucede en la vida, cuando se empieza a reconocer lo que antes había pasado desapercibido, termina por dejar de verse como excepcional: resultó que las imágenes artísticas con observadores no eran tan raras. Al principio uno distingue esas pequeñas figurillas que han dejado de entretenerse con lo que hacen para ver donde se encuentran; después esos viajeros que quieren recordarse donde estuvieron; más tarde, el público moderno que irrumpe en el espacio artístico. Al final resulta que los motivos supuestamente principales terminan por perderse y no queda más remedio que aceptar la supremacía del sujeto. Enseguida se percibe que el tema ha experimentado un interés mayor cuanto más nos acercamos a nuestros días.

Esa conclusión se superpuso casualmente a la propia búsqueda: en efecto, al mismo tiempo que uno empezaba a dotar de entidad a los observadores, personajes supuestamente secundarios de un objetivo más relevante, resultaba que, cuanto más modernas eran las imágenes consideradas, ya no era tan necesario preocuparse por ellos, porque su presencia había sido intencionadamente advertida por su creador, hasta convertirlos en el centro de la imagen.

No he querido ocultar este proceso porque, si el recorrido se hubiera trazado desde el presente hacia el pasado, me temo que no hubiera sido posible llegar a relacionar imágenes modernas y antiguas del modo en el que aquí se hace, ya que obedecen a preocupaciones intelectuales y estéticas sobre las que en principio resulta difícil encontrar vínculos comunes. Por eso, conviene retomar el proceso de gestación del argumento desde su origen.

Tradicionalmente se ha concedido poca importancia a las figuras que aparecen junto a los monumentos o en el paisaje. A tenor de los testimonios de algunos pintores del siglo XVIII como Gainsborough o Wilson, por ejemplo, no parece que ellos mismos las tuvieran mucho en cuenta: ¡Tampoco ellos las veían cuando miraban los cuadros! Pero, tal y como sostiene Barrell (1980: 16-17 y 33) en su estudio sobre la dimensión representativa de los campesinos pobres en la pintura inglesa de paisaje, resultan mucho más relevantes de lo que en principio pudiera parecer: entonces, la imagen de la vida rural se actualizó, abandonando la tradicional pastoral virgiliana, lo que llevó a evocar el paisaje como un paraíso natural carente de tensiones, frente a la vida urbana. Fue entonces también cuando la contemplación de las obras de arte –monumentos y museos– empezó a convertirse en una fuente de placer y de evasión. Los destinatarios, por lo tanto, no eran ya los oriundos que antaño los habitaban, sino el ciudadano moderno, un extraño, que comenzó a establecer sobre ellos una mirada propia.

Aunque los historiadores del arte somos muy conscientes de la jerarquía visual que impone la mente humana, tanto sobre la realidad como sobre las propias imágenes, toda representación ha de entenderse como una unidad, en la que ningún elemento es prescindible. Cuanto aparece en el campo visual de una ima-

gen tiene alguna importancia. En alemán se emplea la palabra *Staffage* –adorno, accesorio– para referirse a esas figuras circunstanciales que pululan por paisajes, vistas de ciudades y monumentos sin cumplir función alguna. En castellano, para identificar a las figuras que sólo sirven de acompañamiento, sin otro papel, utilizamos el término *figurante*. Ambos vocablos denotan una cierta irrelevancia en la consideración de estos personajes.

Sin embargo, entre estos tipos los hay de dos clases: los que habitan el lugar con la indiferencia de lo conocido, y los que lo contemplan con la sorpresa de lo desconocido. Son estos últimos los que podemos considerar observadores que dirigen una mirada de reconocimiento; por lo tanto, diferenciada del motivo. Toman conciencia de su posición de sujetos frente al objeto. Ellos hacen que la obra de arte termine por ser lo que es, pues la idea de creación artística implica la idea de mirar, de despertar curiosidad y experimentar placer. El punto de partida de mi reflexión, por consiguiente, ha radicado en buscar al observador, en tanto que protagonista de una mirada conscientemente ajena, sobre un motivo dirigido a otro.

Las imágenes que incluyen figuras en el momento de observar las obras de arte generan una disociación radical entre sujeto observador y objeto contemplado cuya única conexión es la mirada. Es una mirada que rescata ese objeto de la historia para insertarlo en un discurso presente. El observador identifica al que observa –al que mira o presta “atención a algo para darse cuenta de cómo es, está, se hace u ocurre” (María Moliner)– a diferencia del mero espectador, que se limita a presenciar un espectáculo o cualquier otra cosa. Representa, por tanto, una actitud activa, que se configura de acuerdo con unas normas y una conciencia de lo que eso supone (Crary 1990: 6). Sin embargo, al igual que sucede en la publicidad, en estas imágenes con observadores no ocurre finalmente nada que merezca ser contado; no hay ningún desenlace curioso que describir (Berger 1979: 168). Esta aparente ausencia de narración es la que precisamente hace que se refuerce el poder de la mirada, de la acción del sujeto y del atractivo del objeto mirado.

El sujeto colocado ante la obra de arte –sea un conjunto monumental, el interior de un edificio o una pieza mobiliar en el recinto de un museo– responde a un tipo que es posible caracterizar. Aunque habitar un espacio por el que uno es poseído, susceptible de ser recorrido en todas las direcciones, es bien diferente de abarcar un objeto que permanece quieto –y, por lo tanto, las circunstancias perceptivas, las miradas y las vivencias, de un caso y otro son también diferentes– este individuo adopta actitudes relativamente comparables, porque siempre se sitúa ante la pieza como si fuera una imagen fija que trata de controlar de manera muy similar. Al fin y al cabo los objetos artísticos están para ser vistos; los miramos porque para nosotros –como estudiosos, como aficionados, como

turistas— no tienen otra utilidad más que esa (Fernández Polanco 2004: 30). No nos sirven de nada.

Al respecto conviene no despreciar la relativa importancia que tiene el lugar de observación, ya sea un monumento o un espacio expositivo, como concreción del contenido tratado en este libro. Es evidente que el observador puede dirigir miradas artísticas en otros lugares. Algunos tienen su propia relevancia: por ejemplo, la que se produce en el taller del artista, tanto por parte del propio creador hacia su obra o hacia un modelo, como, muy particularmente, por personas ajenas que le visitan; o la del coleccionista, anticuario o comprador de obras de arte en un espacio privado. De ambas miradas hay también testimonios gráficos y literarios susceptibles de ser tenidos en cuenta. Pero ambas situaciones, a diferencia de lo que sucede en los edificios y en los museos, generan historias temporales, con personajes caracterizados individualmente en lugares reservados.

En cambio, por exclusiva que pretendamos convertir la visita a un museo o a un monumento, por intensa que sea la significación que haya alcanzado para nosotros, por singular que sea el visitante, por trascendente que quiera presentarse ante otros, no es sino una más, una de tantas: el objeto sigue ahí, sin experimentar ninguna transformación. A nadie le pertenece en exclusiva. Al público, sabio o ignorante, poderoso o vulnerable, no le queda más opción que callar y seguir. Son lugares que se han dispuesto para mirar, y nada más. La permanencia en ellos no tiene ninguna otra justificación.

El problema planteado tiene, pues, dos vertientes. Una está relacionada con la existencia de personajes que miran una determinada obra de arte en un lugar. A pesar de que el objetivo de la imagen radica en proporcionar información visual sobre el motivo artístico, en el observador se reconoce un protagonismo que puede llegar a desplazar al del objeto mismo. Se trata, en todo caso, de una cuestión iconográfica. Me he preguntado quién, cómo, cuando, dónde y por qué determinados personajes aparecen representados en el momento de mirar. He tratado de resolver estas cuestiones mediante la comparación de imágenes, en todo tipo de soportes, aunque preferentemente relacionadas con el viaje, el conocimiento artístico y el turismo en general, y el uso de textos que esclarezcan los motivos y el alcance de actitudes, circunstancias e identidades. En tal sentido, las imágenes me sirven como fuente para obtener información sobre los destinatarios de los objetos artísticos, al tiempo que les devuelvo su protagonismo en un relato visual en el que habían sido marginados.

Pero, en la medida que el personaje que contempla adquiere más importancia en la imagen, emerge otra vertiente del problema. Se trata del poder de la mirada como tal, de la forma de ver y, en última instancia, de sus consecuencias, de sentir y comprender. La mirada puede llegar a convertirse en el tema de la representación, o, al menos, permite ser tenida en cuenta como una parte de la mis-

ma. Incluso el hecho de que eventualmente la mirada no parezca un argumento relevante no resta valor a su consideración, pues bien sabemos que cualquier elemento que entra a formar parte del campo visual puede adquirir significados inesperadamente importantes, tanto para la comprensión de la obra en sí como para detectar un discurso subyacente.

No obstante, no hay que olvidar que las imágenes, del tipo que sean, son siempre ficciones. No pueden interpretarse automáticamente como trasuntos de la realidad a la que parecen aludir. En tal sentido, es arriesgado aceptarlas como fuente para el conocimiento de una realidad pasada, de un *modo de ver*: toda mirada tematizada está concebida para que creamos que, efectivamente, alguien, en una época, miraba así. Pero del ilusionismo de la imagen tampoco se deduce necesariamente su falsedad. Muchas pinturas y dibujos que trataban de reflejar con imparcialidad la vida contemporánea, como después la instantánea fotográfica o el cine, se nutren de una realidad que, si bien ya no puede tomarse como tal, permite reconstruirla. En ese sentido, podemos pensar que muchas de las imágenes aquí tratadas constituyen fuentes visuales sobre la mirada.

En todo caso, es evidente que configuran modos de acercamiento a la obra de arte, algunos de los cuales presentan pautas muy estables a lo largo del tiempo, otros, en cambio, son propios del mundo contemporáneo. Al fin y al cabo, fueron ciertos movimientos de vanguardia los que comenzaron a valorar el significado de la mirada y de la presencia del receptor, importancia acrecentada a partir de los años sesenta, cuando el destinatario de la obra de arte se convirtió en “vector de la obra”, sin el cual esta “queda prácticamente desactivada” (Fernández Polanco 2004: 16). Lo que más me importa, en este caso, es el hecho de que la mirada “modernice” la obra de arte, en la medida que la vincula a un observador circunstancial, frente a la intemporalidad de su existencia. Por lo tanto, nos habla de un presente.

La introducción del observador supone, en efecto, la reconsideración espacial y temporal de la obra. En tal sentido, las imágenes estudiadas no remiten a la época en que fue ejecutado el motivo mirado ni al espacio en que estuvo ubicado o a su antigua función, sino a su repercusión individual en el momento de mirar. Al introducir en la percepción los factores de espacio y tiempo, la sensación que curiosamente nos producen es que las imágenes han envejecido más rápidamente que la idea forjada en nuestra mente de las obras representadas, que se desean inmutables.

Me he referido ya a la gradual importancia del sujeto en la difusión de las imágenes artísticas, cuya presencia llega a competir, por lo menos semánticamente, con el motivo de la obra contemplada, que termina por diluirse o perderse. Paradójicamente, sin embargo, ese proceso coincide con la dispersión de la mirada del observador contemporáneo, que pasa desde la atención selectiva al ensimis-

mamiento. Cuanto menos relevante es la representación del sujeto, su diligencia visual es mayor. En cambio, cuanto mayor conciencia existe de su presencia, su mirada se despista. Su protagonismo, pues, crece con su desatención.

Ese es, desde luego, otro problema que tiene más que ver con la saturación de imágenes del mundo actual, con la complejidad de la percepción sensorial y con las preocupaciones de las artes por llamar la atención por otros medios. Las posibilidades de desarrollar este argumento, que algunas investigaciones citadas aquí ya han abordado, se alejan, sin embargo, del origen, al que vuelvo de nuevo: el observador que se sitúa entre el motivo principal y nosotros, destinatarios –omniscientes y ausentes– de la imagen.

Las imágenes que se han tenido en cuenta para analizar este problema resultan, como puede suponerse, de una enorme variedad. Desde un punto de vista cronológico, la conciencia de un observador que contempla obras de arte en espacios expositivos hay que situarla en el siglo XVIII, aunque sólo sea porque fue entonces cuando aparecieron museos y salones abiertos a un público indiferenciado. El interés arqueológico hacia monumentos y ruinas es anterior, desde luego, pero su conversión en lugares de peregrinación para viajeros no especializados arranca de la misma época y se consolidó a lo largo del siglo XIX.

En principio, por lo tanto, pinturas, dibujos y, sobre todo, ilustraciones de libros de viaje y crónicas de actualidad proporcionan un material de trabajo muy rico. Desde la aparición de la instantánea fotográfica, este medio se revela también como una fuente fundamental para detectar la presencia del espectador, particularmente las fotografías destinadas a ilustrar guías y folletos turísticos, cada vez más abundantes desde fines del siglo XIX hasta nuestros días. De todos modos, por lo que respecta a los últimos cien años, ha resultado muy esclarecedor tener en cuenta imágenes difundidas en otros medios de masas, en carteles, en cómics, en el cine y, sobre todo, en la televisión, particularmente en relación con la publicidad.

No obstante, las referencias a imágenes actuales procedentes de los medios de masas, que podrían haber sido muchas más, son relativamente escasas, si se comparan con las referencias a una cultura visual anterior. Una proliferación excesiva de las mismas podría inducir a una tergiversación de los objetivos del libro, eminentemente históricos. Pero esta reducción se justifica también por la relativa familiaridad de las mismas: a cualquier lector le resultara fácil identificar ejemplos actuales con las orientaciones que se proporcionan, sin recargar el contenido con reiteraciones. También hay que ser muy consciente de que el problema del imaginario contemporáneo, con ser deudor del antiguo, se mueve en otras coordenadas, lo que exigiría un tratamiento metodológico distinto. No es del presente de lo que este libro trata, sino de cómo ha evolucionado la forma de estar ante la obra de arte y contemplarla, desde un pasado próximo en que se popularizó, hasta la actualidad.

Con todo, al pasar de una toma televisiva a una pintura, del dibujo erudito a una fotografía para consumo personal, de una ilustración periodística a un fotograma cinematográfico, en cuya realización pueden haber pasado muchos años, se asume el riesgo de llegar a comparar lo incomparable sólo por el hecho de que las imágenes quedan unificadas por nuestros ojos, nuestra mente, obsesionada por un problema, y nuestras posibilidades de reproducción contemporánea. Pero, aún así, me parece que todo lo que sea reconocer coincidencias visuales entre épocas e imágenes que aparentemente tienen tan poco que ver constituye una de las razones de nuestra disciplina. He querido establecer puentes entre lo antiguo y lo contemporáneo, pero sobre todo entre una práctica originariamente elitista, como fue la formación del gusto a través de la contemplación, y su conversión en un fenómeno de masas. Tendemos a pensar que el placer experimentado por Stendhal no tiene nada que ver con los millones de turistas que cada día se bajan a toda prisa del autobús para contemplar Florencia desde el Piazzale Michelangelo, a excepción de cada uno de nosotros, claro: ¿Por qué?

El contenido del libro ha sido organizado en cinco grandes apartados. El primero, *Intérpretes de monumentos*, aborda los tipos humanos que, de algún modo, participan en la configuración visual o mental del motivo contemplado: se sitúan allí para mirar, pero también para que otros lo vean así. Son los *Creadores* de imágenes, los dibujantes de ciudades y monumentos, los pintores y, en última instancia, los fotógrafos, que se autorretratan junto a lo que contemplan. Son los *Eruditos* que escriben sobre ellos, que los sueñan y desean conocerlos. Son también los *Guías*, que invitan a otros a mirar.

La segunda parte se ocupa de los *Visitantes*. Aunque sólo sea por el uso político que ha tenido la visita de las *Autoridades* a los monumentos, su presencia en imágenes artísticas posee una gran importancia. Este apartado trata también de los *Oriundos*, cuya mirada se contamina de la del foráneo y, bajo el epígrafe de *Paseantes*, se engloba a todos aquellos que llegan y se van. Por último, las *Mujeres* también tienen una forma de peculiar de estar y de mirar.

En *La condición del viajero*, que es el título de la tercera parte, se abordan las tres situaciones en las que se encuentra el visitante que acude a observar un monumento: el mero hecho de *Estar*, que implica relaciones de protagonismo y escala respecto al monumento; por supuesto *Mirar*, que no sólo implica una actitud sino la existencia de dispositivos para hacerlo adecuadamente; y *Sentir*, que engloba las reacciones subjetivas que produce la presencia y la mirada.

La cuarta parte, *Gente en la exposición y el museo*, trata de los distintos personajes que se acercan a contemplar una obra de arte en un espacio expositivo. Nos encontramos con los *Profesionales*, que son de muchos tipos, desde expertos a vigilantes o ladrones; las *Personalidades*, con todo su significado propagandístico;

el *Público*, que, desde el anonimato, reacciona de manera diversificada; y las *Personas*, que evidencian sus particularidades de género, edad o condición.

En quinto y último lugar se plantean tres *Acciones en el espacio expositivo*, ligadas a la presencia y a la mirada. Es un lugar para ver, pero también para *Verse*, y, a veces, para no reconocerse. Mirar allí significa *Comprender*, aunque también no comprender. Es un lugar, en fin, que invita a *Transformarse*.

Confío en que la estructura adoptada no parezca fragmentada en exceso para un relato relativamente breve. Con independencia de la cantidad de material susceptible de ser estudiado, hay libros que requieren análisis más prolijos que otros. En este caso, como su propio título indica, se trata de llamar la atención sobre el observador, sobre su importancia y sobre su significado dentro de la imagen. Las llamadas de atención exigen contundencia y brevedad.

En el fondo, es una advertencia sobre nosotros mismos, que a veces nos perdemos mirando. Pero, sobre todo, un reconocimiento a las miradas de los demás. Es cierto que, en la medida que percibimos la futilidad de la visión de los otros, este trabajo nos recuerda, de forma ingrata, la precariedad de la nuestra, el abismo existente entre lo que se ofrece para ver y lo que es posible ver. Nos revela el ilusionismo de las imágenes artísticas cuando son deseadas y cuando son recreadas. Nos habla de la inaprensibilidad de la obra de arte. Pero también de la grandeza de nuestra disciplina, la historia del arte, gracias a la cual podemos mirar y contar.

Finalmente, no me queda sino reconocer que toda esta tarea no hubiera sido posible sin la concurrencia de varias personas. El libro no se hubiera emprendido de no haber mediado la invitación de María de los Reyes Hernández Socorro a participar como ponente en el XVI Congreso Español de Historia del Arte, celebrado en Las Palmas de Gran Canaria en noviembre de 2006, que me proporcionó la motivación necesaria para desarrollar la ponencia allí presentada, “El turista ante el arte. Caracterización visual de un tipo moderno”.

La suerte de haber podido localizar imágenes tan sugestivas, hasta el punto de iluminar mis argumentos de manera tal que en un principio yo no hubiera podido llegar ni a sospechar, se debe al privilegio de haber contado con la constante atención hacia el tema –y hacia mí– de Carlos González Navarro y María de los Santos García Felguera, a quienes quiero agradecer un apoyo lleno de generosidad y sabiduría. Ellos no necesitan que yo dirija su atención sobre los observadores, porque fueron ellos quienes me enseñaron a mirarlos. Y después los hemos visto juntos muchas veces.

Deseo también manifestar una especial gratitud a Juan Antonio Ramírez, por sus orientaciones bibliográficas y la lectura del original, y a Bonaventura Bassegoda, por haber considerado su publicación en esta colección. Igualmente, a Catalina Cantarellas, Manuela Alonso, Aurora Fernández Polanco, Pura Fernán-

dez, José Luis Díez, Miriam Alzuri, Javier Novo, Jesusa Vega, Luis Fernández Colorado, José Manuel Iglesias, José Ramón González Balboa y Fidel Villalba, así como al personal de la Biblioteca del Centro de Documentación Turística de la Subsecretaría de Estado para el Turismo y Comercio de Madrid, que puso a mi disposición un material que me ha resultado de gran utilidad para llevar a cabo este trabajo.

Por último, quiero hacer constar que durante la redacción de este libro se produjo el fallecimiento de Julián Gállego. Quizá nunca como ahora haya deseado tanto demostrar que fui capaz de aprender algo de lo que enseñó. Por eso quiero dedicar estas páginas a su memoria.

PRIMERA PARTE

Intérpretes de monumentos

CAPÍTULO I

Creadores

El autorretrato del pintor en el momento de realizar su trabajo constituye una iconografía muy habitual, tanto en época moderna como contemporánea. También es frecuente, sobre todo en el siglo XIX, el artista que elige como motivo plástico la actividad de otro, en cuya visión final puede quedar incluido o no él mismo. Como espectadores, tendemos a considerar que los protagonistas de esas imágenes son los artistas, o a lo sumo la tarea de pintar, pero, en principio, la obra concreta que llevan a cabo o el motivo que les inspira son elementos secundarios. Incluso en una obra como *El taller del pintor* (Viena, Kunsthistorisches Museum) de Vermeer, donde lienzo y modelo son perfectamente visibles, estos elementos no dejan de ser unos componentes más de una compleja tramoya simbólica.

Cuando el artista representa su propio rostro, es más raro que veamos el lienzo que pinta. Si se trata de otro motivo, en cambio, no es tan extraño que éste aparezca dentro del campo visual. Así, en algunas representaciones de estudios de artistas realizadas a partir del siglo XIX lienzo y modelo adquirieron cierta importancia, sobre todo si se trataba de un desnudo. Pero sólo en el caso de algunas recreaciones ambientadas en el anecdotario histórico, en las que podemos reconocer, por ejemplo, a Rafael copiando los rasgos de La Fornarina o a Velázquez retratando a la Infanta Margarita, el cuadro pintado alcanza tanto poder significativo como el artista que lo realiza. Incluso, a veces, puede haber más figuras que contemplen una pieza que, por el hecho de poseer el aura de la historia antes de tiempo, alcanza un poder significativo mayor que el de los propios espectadores. Las representaciones de las visitas realizadas a los talleres de artistas, que fueron evocadas primero en pintura y después en fotografía, tuvieron, entre otras funciones, la de proporcionar a la obra contemporánea, ya realizada o a punto de concluirse, el aliento mítico de su creador.

En cualquier caso, en todos estos ejemplos el artista y su actividad constituyen el núcleo narrativo de las imágenes. Estas circunstancias se pintan, dibujan o fotografían, o incluso se filman, porque *él* se encuentra allí, y haga lo que haga, es su presencia la que justifica la existencia de un argumento visual. El objeto realizado o contemplado no deja de ser un elemento más de la puesta en escena.

Pero hay otras imágenes, en cambio, en las que el creador se coloca como una figura secundaria respecto al motivo elegido para ser representado. De hecho, desde la Edad Media encontramos diversos modos de inserción del artista en la obra realizada (Furió 2000: 248 y ss.). No siempre se trata, desde luego, de motivos que pudiéramos calificar de artísticos o monumentales, como una ciudad o un edificio. Pero, a diferencia de un paisaje, una escena o una figura cualquiera, los motivos artísticos encarnan, por antonomasia, una mirada codificada previamente. Son, en sí mismos, imágenes, antes de que cualquier pueda utilizarlos para configurar la suya propia sobre ellos. Por eso, la inserción de un creador entre estos y la imagen finalmente resultante introduce importantes modificaciones. El creador se convierte en protagonista explícito de la visión que ofrece.

Por lo tanto, la inclusión de un artista que dibuja o pinta ante un motivo, además de las implicaciones que rodean a cualquier autorretrato, contribuye a acentuar la sensación de que ha sido elegido por él, transforma en subjetivo lo que, las más de las veces, es estereotipado. Al mismo tiempo, su presencia tiene la misión de subrayar su condición de testigo ocular. Certifica la existencia real de ese lugar, y, por lo tanto, que lo que vemos en verdad existe porque él estuvo allí: vio y representó (o fue representado por otro en esa tarea).

Pero el creador que contempla y reproduce una visión aún añade otro significado no menos importante: sugiere que el espectador se encuentra ante una realidad que todavía no es imagen. Conocemos el lugar al mismo tiempo que él. Se presenta, pues, como un intermediario neutral entre la realidad y el observador, aunque, obviamente, sólo vemos lo que él quiere que veamos.

Ciudades con dibujantes

En las vistas urbanas realizadas durante la Edad Moderna todavía no es habitual la inclusión de personajes que dibujen la panorámica, ya fuera desde la distancia o en algún punto del paisaje. Incluso cuando aparecen tipos en las pinturas que representan ciudades españolas entre los siglos XVI al XVIII, que no son muchas, ni siquiera suelen estar pendientes de observar el motivo, de modo que aquellos que aparecen tendemos a considerarlos como elementos subsidiarios. Estas figuras tienen un carácter puramente simbólico o decorativo, como en la *Vista y plano de Toledo* (1610, Toledo, Casa Museo de El Greco); participan en

asuntos más o menos anecdóticos, como la *Vista de Madrid desde la salida del Puente de Segovia con toros desmandados* (c. 1650-1660, Museos de Madrid, Historia); pasean, como en la *Vista de la ciudad de Zaragoza* (Madrid, Museo del Prado) de Juan Bautista del Mazo; o desarrollan alguna actividad relacionada con el lugar, como la *Vista del Arenal de Bilbao* (1786, Bilbao, Museo de Bellas Artes) de Luis Paret. En ninguno de estos casos existe una relación visual entre la ciudad y el ser humano como realidades diferenciadas.

La percepción de la ciudad como una realidad monumental merecedora de ser contemplada por su valor estético, tal y como el viajero asume a lo largo del siglo XIX, tiene, no obstante, mucho que ver con algunas vistas de ciudades llevadas a cabo durante desde el siglo XVI con otros fines (Marías 2002: 99-116), particularmente las realizadas por Anton van den Wyngaerde, que desarrolló una gran fidelidad y exactitud en la reproducción de lugares y edificios (Kagan 1986: 12), y Joris Hoefnagel, que recorrió España entre 1563 y 1567 para Georg Braum, director del *Civitates Orbis Terrarum*. A diferencia del primero, este posee una concepción más bien escenográfica del paisaje, donde inserta con frecuencia figuras y escenas costumbristas en primer plano, pero tampoco interpreta que estas deban establecer una relación visual con aquello que nosotros vemos. Únicamente en el grabado titulado *Cabeças* aparece una representación del propio dibujante, en primer término, al que acompaña la siguiente inscripción: “*Depingebat Georgius Houfnaglius / Anno 1565*” (Santiago Páez 1996: s.p.).

Ya en el siglo XVII, en cambio, las vistas de Pier Maria Baldi que ilustran el viaje a Santiago de Compostela de Cosme III de Médicis, realizado en los años 1668 y 1669, incorporan con más frecuencia figuras conscientes de la contemplación del lugar. Conservadas en la Biblioteca Medicea Laurenciana de Florencia, están concebidas para mostrar las distintas ciudades y lugares de la Península Ibérica por los que pasó. Algunas incluyen al dibujante, en primer término, en el momento de realizar la vista panorámica, como la de Carmona, Alcalá de Henares, San Lorenzo del Escorial o Tuy (García Iglesias-Neira Cruz 2004: 28, 276, 436 y 656).

La imagen del artista que dibuja un conjunto urbano o monumental desde la distancia, como espectador privilegiado del mismo, se prodiga, en cambio, mucho a lo largo de los siglos XVIII y XIX. En la *Vista de Ginebra desde Coligny* realizada en 1777 por C.G. Geissler vemos, en primer término a la derecha, a un artista, sentado en un taburete, que dibuja la ciudad, representada al fondo (Luzón 2003: 244). A su espalda, un personaje parece señalarle algún punto de interés en el horizonte. Precisamente se ha valorado la presencia de estas figuras como una aproximación a las vivencias de estos particulares “turistas”, entretenidos en contemplar el paisaje. La doble presencia –que, a su vez, indica una doble mirada, la del que señala y la del que ejecuta la percepción del otro– subraya el protagonismo del viajero y la subjetividad de la puesta en escena.



1. Vista de la fortaleza en la Alhambra desde el castillo de Torres Bermejas, Granada, 1804.

En España, una de las ilustraciones de las que consta la obra del arabista y bibliotecario Pablo Lozano *Antigüedades de España*, que vio la luz en 1804, representa una *Vista de la fortaleza en la Alhambra desde el castillo de Torres Bermejas* (Figura 1), donde encontramos al dibujante en la parte izquierda de la composición. Está acompañado de un colega que observa como realiza su trabajo: como espectadores, podemos contemplar la misma realidad que ellos, pero, al propio tiempo, nos estamos adelantando a la visión que ofrecerá el dibujo cuando lo concluya. Algo distinta es otra imagen del mismo lugar que aparece en *The Arabians Antiquities* de Murphy, donde también hay un dibujante, acompañado en este caso de un dominico, que realiza una *Vista general de la fortaleza*. Pero en esta ocasión el artista mira en dirección opuesta a donde señala el clérigo, aunque tampoco hacia la Alhambra. Ambos parecen mirar, desde luego, pero se diría que su presencia, con la cruz en primer término, encierra un simbolismo antitético que poco tiene que ver con la visualización del motivo (Galera 1992: 60).

La *Vista de Marraquech*, que ilustra los *Voyages d'Ali-Bey en Afrique et en Asie*, publicados en París en 1814, también incluye, en primer término una figura que dibuja, disfrazada de moro, que muy probablemente hace referencia al catalán Domènec Badia, más conocido por su apodo de Ali-Bey, autor de la obra (Fontbona 1979: 17-18).

La importancia visual y complejidad narrativa de estas figuras se acrecienta a lo largo del siglo. Por ejemplo, en una vista de *Sevilla desde el cerro de Santa Brígida* (Figura 2) posee una gran relevancia representativa el rudimentario entoldado bajo el que trabaja el dibujante, sentado de espaldas y con unos prismáticos (Portús 1991: 146). El espacio que queda a cubierto del sol, aunque reducido, es suficiente para albergar a un erudito, que parece tomar nota de lo que es-



2. Vista de Sevilla desde el cerro de Santa Brígida (detalle).

cucha a algunos paisanos. Nosotros vemos gracias a ellos –a su ojo y a su palabra– pero la estampa nos trasmite la ilusión de que vemos más que ellos, porque los vemos también a ellos, por encima de todas las cosas. En lugar de una mirada subjetiva, nuestra mirada es omnisciente y, en nuestra vanidad, llegamos a creer que nuestra percepción es superada por la suya, limitada por encontrarse en un punto de vista concreto.

Jenaro Pérez Villaamil incluye en uno de sus cuadros más famosos, la *Vista del castillo de Gaucín* (Madrid, Museo del Prado) (Figura 3), a un viajero o dibujante moderno, que no parece temer al grupo de bandoleros que, como él, contemplan desde un risco elevado la fantaseada montaña del pueblo malagueño del que emerge, como si fuera el fruto de una delicuescencia natural, la fortaleza (Arias Anglés 1986: 158). Sin pretensiones de verosimilitud, este paisaje incluye los tres pilares sobre los que se asienta la percepción romántica del paisaje: el motivo natural fantaseado, los tipos humanos pintorescos y la percepción embelesada de quien lo contempla.

También se ha interpretado que el personaje representado a la izquierda, sentado, como si dibujase el panorama que tiene ante sus ojos, en compañía de un secretario y de un amigo, en una de las versiones de *La feria de Sevilla* (1852, Bilbao, Museo de Bellas Artes) (Figura 4) de Andrés Cortés constituye un autorretrato del propio pintor (Valdivieso 1981: 63), aunque igualmente podría tratarse de



3. Jenaro Pérez Villaamil, *Vista del castillo de Gaucín* (Málaga), 1849, Madrid, Museo del Prado.

cualquier otro personaje, por ejemplo, “un propietario, administrador o hacendado, que cuenta las cabezas de ganado” (Fernández Lacomba 2007: 74). Todo invita a pensar que el artista deseó subrayar la importancia de tomar apuntes del natural. En realidad, la pintura no ofrece sólo una vista de la ciudad –de todos modos, bien identificada a través de edificios tales como el Palacio de San Telmo, la Fábrica de Tabacos, la puerta de Jerez, las murallas, la catedral y la Giralda– sino, más bien, se trata de una representación de la muchedumbre que se congrega en el Prado de San Sebastián. Por eso, resulta muy interesante diferenciar tres tipos de personajes en relación con el espacio pintado: por una parte, el anónimo tropel de gentes, tratantes, pastores y curiosos que, anónimamente, participan de la feria; por otra parte, en primer término, el promotor de la feria, el conde de Ybarra y su esposa M^a Dolores González, conscientes del pintoresquismo del asunto y del lugar, aunque sin contemplarlo, ya que miran al espectador; y, en tercer lugar, el artista y sus colegas, situados como dioses por encima de una y otra circunstancia. Al respecto cabe señalar que este cuadro es la segunda versión que el pintor realizó sobre ese tema; la anterior (Sevilla, colección particular), que tiene escasas variantes, no incluye a este grupo de observadores: se diría que, en un juego equívoco, lo que el artista mira verdaderamente es la pintura por él realizada, ya que, al fin y al cabo, es imposible verse y estar presente al mismo tiempo en la ciudad.



4. Andrés Cortés, *La feria de Sevilla*, 1852, Bilbao, Museo de Bellas Artes.

Dibujantes y pintores ante los monumentos

Del mismo modo que algunos artistas se autorretratan delante de las vistas de ciudades que realizan, así también es frecuente encontrarlos delante de los monumentos. Desde la aparición de la pintura de ruinas se constata la inclusión en ellas de la figura dibujante, que trata de fijar una información visual, y por lo tanto más científica, frente a la mera descripción literaria, de aquellos fragmentos más significativos o dignos de admiración. En el cuadro de Herman Posthumus *Tempus edax rerum* (1536, Vaduz, colección Liechtenstein), por ejemplo, vemos a un artista que toma las medidas de una basa con ayuda de un compás; otro segundo que dibuja; y un tercero encaramado sobre los hombros de una estatua del Nilo. Precisamente el hecho de que en este cuadro aparezcan en ruinas edificios que no lo estaban no sólo afecta al atractivo estético de la ruina como tal, sino que pone énfasis en la tarea de los dibujantes como intérpretes de las mismas. Su compañero Marteh van Heemskerck se autorretrata ante una pintura del Coliseo (1553, Cambridge, Fitzwilliam Museum), donde parece rememorar su juventud, cuando dibujaba en aquel lugar: en efecto, a la derecha, vemos un personaje que dibuja ante las imponentes ruinas. En una xilografía que ofrece una *Vista del Acueducto de Segovia* (Londres, British Museum), realizada por Jan Cornelisz Vermeyen, flamenco que viajó a España siguiendo al emperador Carlos V en 1534, también vemos al dibujante, junto a un colega, a la izquierda de la composición (Dacos 2004: 17-20 y 84-85).

Estas intromisiones de los autores dentro de las vistas se prodigan a partir del siglo XVIII. El arquitecto inglés James Stuart se autorretrata durante su viaje a Atenas tomando apuntes del Erecteion, en 1751, con cierto aspecto de turco, como los que pasean indiferentes ante el templo clásico, aunque con una con-

ciencia muy distinta. En las ilustraciones de *The Antiquities of Athens* (1762-1816), emprendida junto a Nicholas Revett, se ven personajes vestidos según las modas europeas del siglo XVIII, en los que se alumbra la nueva sensibilidad de expertos (Rodríguez Llera 2005: 170).

En España se encuentran, a lo largo del siglo XIX, muchos ejemplos, con algunas particularidades. En una aguada de Lussy, que representa el *Patio de Comares* (Figura 5) e ilustra la visita realizada a la Alhambra en 1829, en compañía de los barones de St. Priest, el artista se encuentra en primer término, en pie, junto a una silla de enea, y sostiene sus útiles de dibujo entre las manos (Galera 1992: 107). Curiosamente no dirige su mirada, como sería lógico, hacia el frente, donde está el principal motivo arquitectónico de interés, sino a la derecha, donde se encuentra una elegante dama al borde del estanque. Por lo tanto, el artista imagina un encuadre pintoresco, con una figura humana como motivo, que no coincide con la panorámica que se nos ofrece, donde las figuras casi resultan decorativas. En este caso, pues, hay una disociación entre la mirada del dibujante y la nuestra. Las figuras constituyen una anécdota que sucede en aquel lugar.



5. Vista del Patio de Comares en la Alhambra (Granada), 1829.

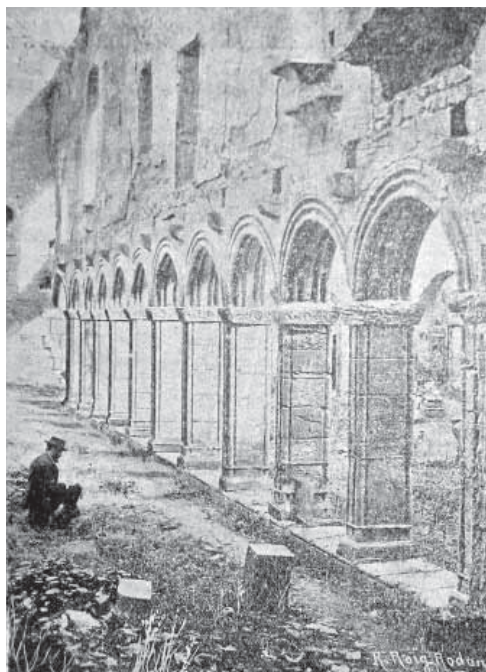


6. Cecilio Pizarro, *Una vista de la inclusa de Toledo*, Museo del Prado, depositado en la Audiencia de Albacete.

En una litografía que representa el *Claustro septentrional de San Juan de los Reyes*, dibujado por Luis Carlos Legrand (Vega 1988: 130), el dibujante comparte el campo visual con otros visitantes: unos miran hacia un lugar, otros hacia otro, a diferencia del artista, enfrascado en su trabajo. Por eso parece observar con más minuciosidad. Tiene en cuenta el detalle, mientras los demás se limitan a curiosear.

Particular importancia iconográfica tiene el dibujante en un cuadro de Cecilio Pizarro titulado *Una vista de la inclusa de Toledo* (Museo del Prado, depositado en la Audiencia de Albacete) (Figura 6), que representa un detalle de la escalera de acceso al piso alto del antiguo hospital, hoy Museo de Santa Cruz: en lugar de mirar hacia el motivo representado, una de las obras maestras de Covarrubias, lo que le obligaría a colocarse de espaldas al espectador, está sentado de frente, como si observase algo en otro lugar, fuera del campo visual o, más bien, como si quisiera, simplemente, dejar constancia de su presencia allí, ante el espectador externo, como un turista que muestra orgulloso el trofeo de haber visitado ese edificio y haber admirado su belleza.

A veces, el dibujante se representa a sí mismo como un mero ayudante que trata de obedecer los deseos del erudito, que es el que verdaderamente parece saber lo



7. Claustro de San Esteban en el Monasterio de Poblet, Tarragona, 1893

que hay que mirar. En una ilustración de la *Iglesia de San Luis* de Sevilla, por ejemplo, el dibujante es un joven que observa lo que le indica su compañero, que señala algún punto del edificio en el que debe fijarse para reproducirlo (Portús 1991: 146)

En otras ocasiones, la inclusión del dibujante, que más que dibujar reflexiona absorto y solitario ante el monumento, supone la introducción de una mirada melancólica que, por lo general, suele corresponder al visitante. Por ejemplo, en un dibujo del *Claustro de San Esteban* (Figura 7), en el Monasterio de Poblet, que ilustra una guía de dicho monasterio editada 1893, firmado por R. Roig Rodon –cuya ostentosa firma revela un doble interés por hallarse presente– aparece un dibujante, probablemente él mismo, que ha dejado de

ser una figura subsidiaria respecto a la mirada del experto. Quiere estar allí con su nombre y con su presencia, muy consciente del protagonismo que tiene a la hora de transmitir información sobre el monumento (Salas Ricoma 1893: 43).

Pero, en general, como se advertía al principio, el dibujante que aparece en los monumentos realza el carácter científico de la representación. Encarna la mirada sabia de quien no sólo está educado para ver, sino también para representar: ve lo que otros no ven, y, además, lo hace visible. Por lo tanto, es una contemplación muy diferente de la del viajero ocasional o de la del turista, que sólo se entretiene visualmente. Por eso, en los edificios o lugares que incluyen a un dibujante suele insinuarse que poseen, más bien, un interés arqueológico o histórico, más relacionado con su singularidad o antigüedad, que con la encarnación de un ideal estético derivado de su apariencia como tales. Por ejemplo, en la vista *Interior de la iglesia de Naranco* de Parcerisa vemos a un dibujante sentado junto al muro, bajo uno de los arcos: observa, ante todo, para fijar con calma las formas de un edificio muy antiguo y relevante; no se recrea ni entretiene en ellas (Quadrado 1977: 51)

En algún caso el dibujante toma un inusitado protagonismo dentro de la escena, en principio motivo único de representación, lo que puede en parte justificarse como una forma de indicar la escala del mismo, aunque, sin duda, se trata

8. Felipe Verdugo, *Cueva del rey guanche de Gáldar* (Gran Canaria), 1886, Colección particular.



de dejar constancia también de la verdadera existencia en ese lugar, de que no constituye una recreación imaginaria, sino que es fruto de una visión directa. Es el caso del dibujo realizado por Felipe Verdugo de la *Cueva del rey guanche de Gáldar* (Figura 8) de 1886, donde se ve la silueta negra del propio artista, con unos útiles de dibujo en su mano derecha, recortada sobre los motivos geométricos de la cueva. El hecho de tratarse de una cueva, donde siempre es más habitual que en cualquier otro lugar encontrar figuras humanas como referencia, y la relativa sencillez de las pinturas que se presentan, que un profano podría confundir



9. Teatro de Murviedro (Sagunto, Valencia), 1860.

con un elemento ornamental procedente una pieza mobiliar, seguramente que movieron a Verdugo a incluirse en la representación, pues su visión es la de un reportero gráfico, la de alguien que da cuenta e informa. No obstante, la imagen no está exenta de cualidades plásticas, ya que el contraluz de la silueta, en negro, con su sombra, acentúa la expresividad de la pared pintada, y otorga al dibujo el misterio que conserva aquel lugar (Hernández Socorro 1997: 245).

También en las vistas de ruinas arqueológicas el papel del dibujante como documentalista que da cuenta fiel de aquello que se mantiene en pie es muy frecuente: así aparece en la *Vista de Itálica* que ilustra el texto de Pedro de Madrazo, del volumen correspondiente de *Recuerdos y bellezas de España* (Portús 1991: 146). Algunas de las imágenes que ilustran el *Voyage pittoresque* del barón Taylor también incluyen al artista con intenciones parecidas. En un caso, en el momento de dibujar el monumento que tiene delante, como en la titulada *Teatro de Murviedro* (Figura 9), en una posición comparable a las vistas de ciudades ya mencionadas; en otro caso, se sitúa de espaldas al motivo, como si su interés gráfico estuviera en un lugar del campo visual ajeno al espectador, como la que representa las *Tumbas de dos hijos del rey Juan I en el monasterio de Batalha* (Taylor 1860: s.p.)

En la litografía de Parcerisa que representa unas *Columnas romanas en la calle de Paradis* de Barcelona la existencia de un dibujante que toma nota de lo que tiene ante sí es una figura muy relevante en este mismo contexto (Piferrer 1985, 2: 61). Aunque los restos arqueológicos son curiosos, se corresponden con el desván de una vivienda; no se trata, pues, de un espacio de recreo visual para el aficionado. Es el lugar que sabe valorar en toda su dimensión el experto. De ahí la importancia de esa figura, sentada en una silla inclinada hacia atrás, como si de ese modo contemplara mejor el motivo de su representación. En este caso, como en muchos otros, también resulta significativa la importancia de la escala. Desde Piranesi –y aún antes– la imagen de la arquitectura romana (y también la escultura: recuérdense los restos de la estatua de Constantino y la fascinación por las imágenes colosales en la escultura del XIX) ha ido asociada a su sobrecogedor tamaño: un dibujante es la figura más apropiada para constatarlo.

Años más tarde, otro ilustrador que da cuenta gráfica del mismo lugar incluye a dos hombres que acceden en ese momento a ese espacio, que conserva la misma apariencia (La Vuelta 1874: 428) (Figura 10). Podemos pensar que se trata de dos eruditos, o de un dibujante y un erudito, interesados por el mundo clásico. El efecto de su presencia allí es el mismo, sustentado en dos contrastes: el de la cotidianeidad del uso, respecto a la venerable antigüedad de los restos templarios, que merecen una mirada singular; y el de la escala, tanto respecto al espacio creado como al tamaño de los capiteles en relación con las figuras.



10. Columnas de la calle Paradís de
Barcelona, 1874.

Visualizadores de lo pintoresco

Cuando la fotografía empieza a sustituir a la litografía en la ilustración del libro de viaje, resulta sorprendente que sea en las ruinas antiguas donde, preferentemente, continúan apareciendo figuras que toman notas o miran con especial atención los restos arquitectónicos. Por ejemplo, en la guía de Calvert (1911, 48), *Spain*, donde son raros los monumentos con espectadores, aparece el dibujante con su guía local en el *Interior del teatro romano de Sagunto*. Seguramente que esta reiteración se debe, por un lado, al menor pintoquesquismo que revela un resto arqueológico con respecto a otro tipo de monumentos y, en todo caso, a la información sobre el espacio que proporciona la figura. Pero también, por otro lado, al hecho de que la ruina arqueológica siempre es un fragmento que, para ser comprendido de manera erudita, necesita eventualmente la reconstrucción que sólo puede ofrecer el dibujante.

La idea de que el artista que dibuja, pinta o fotografía posee una sensibilidad especial para elegir los motivos ha inducido a considerar que un lugar que está siendo pintado o fotografiado posee, de suyo, un especial interés pintoresco. Los ilustra-



11. Un pintor en los jardines del Alcázar de Sevilla, 1930.

dores de obras de carácter turístico han asumido ese pensamiento desde antiguo. Por ejemplo, en una guía de Sevilla (s.a.: 67) de hacia 1930 vemos una fotografía de *Un pintor en los jardines del Alcázar* (Figura 11): el objetivo que justificaría el viaje apenas resulta visible, pero tendemos a suponer que es algo excepcional porque ha sido elegido por alguien que posee unas dotes especiales para mirar.

En la propaganda turística de los años setenta aparece en alguna ocasión el artista aficionado que parece haber elegido un lugar singular para plasmarlo. En un folleto de Córdoba vemos una fotografía de un *Patio cordobés* (Figura 12) donde hay una mujer pintando (*Servicio de Publicidad* 1979: 26). El fotógrafo ni siquiera ha tenido la habilidad de que el motivo que aparece en el óleo coincida con la imagen



12. Patio cordobés, Córdoba, 1979.



13. Instantánea, Palma de Mallorca,
1888.

que vemos. No hay ningún juego sutil de alegorías entre la realidad y la ficción, a la manera de Vermeer. Su presencia no está destinada a reconocer lo que existe en la imagen pictórica, sino que esta actividad es puramente enfática. El visitante del patio debe asumir la mirada pintoresca del artista al contemplar el motivo real.

Esa mirada pintoresca es la que conserva el fotógrafo, figura que, con funciones similares, aparece en muchas ilustraciones relacionadas con el viaje y el turismo. Por ejemplo, en las *Letters from Majorca* de Charles William Wood, cuya primera edición se publicó en Londres en 1888, encontramos un testimonio de la actividad del propio Wood, gran aficionado a la fotografía, además de autor de ese singular relato en forma epistolar, cuyo comunicante anónimo se ha identificado con su hermana Ellen Mary. Según parece, Wood daba sus fotografías a un equipo de dibujantes, que interpretaban con mayor o menor libertad la imagen. En una de ellas, titulada *Instantánea* (Figura 13), le vemos en el momento de sacar una fotografía:

“Ya le conté, en mi carta anterior, cuanto nos divertíamos con nuestra pequeña cámara fotográfica. A. era quien solía emplearla, mientras yo me dedicaba a la mayor, de una forma más seria.

Mientras estaba tomando una fotografía de la Lonja desde el puerto, A. me retrató a su vez, en una postura sumamente ridícula. Le mando una copia, suplicándole que se fije en los espectadores que me rodean, con la boca abierta” (Wood 1968: 227; Fiol, 1992: 216).

El motivo que justifica la fotografía no está en el campo visual, pero está implícito. Lo que al fotógrafo le ha interesado destacar es la expectación.

Una litografía publicada en la revista *The Graphic* en 1890 ilustra la actividad de las mujeres aficionadas en La Alhambra (Figura 14). Se ha sugerido que ese dibujo sobre el acto fotográfico pudiera haber sido una fotografía (Piñar Samos 2006: 25). Aunque indudablemente cada una de las figuras y la selección del lu-



14. Mujeres aficionadas en *La Alhambra*, Granada, 1890.

gar tienen honda significación, la actividad de las mujeres fotógrafas posee una importancia primordial, ya que realza su actividad hasta convertirlas en protagonistas de la imagen.

Pío Baroja, en la novela *Zalacaín el aventurero*, publicada en 1909, también hace referencia a la mirada pintoresca de algunas mujeres aficionadas a la fotografía:

“Algunas señoras, apasionadas por lo pintoresco, mientras el grueso papá escribe postales en el hotel, suben las escaleras del portal de la Antigua, hendidura estrecha y lóbrega de la muralla, que baja por una rampa en zigzag al camino real, recorren las dos calles principales de la ciudad y sacan fotografías de los rincones que les parecen románticos y de los grupos de alpargateros que dejan retratar, sonriendo burlonamente” (Baroja 2001: 41).

También en los viajes reales las referencias al fotógrafo, como cronista visual de los acontecimientos, además del narrador, suelen aparecer siempre muy destacadas. Las vistas de ciudades y monumentos a través de ellas tienen siempre mucha importancia. Con ocasión del viaje de Alfonso XII a Andalucía, el autor de la crónica señala, antes de llegar a Córdoba:



15. Patio de los Leones en *La Alhambra*, Granada, 1980.

“El Sr. Spreafico está muy acreditado por sus excelentes vistas fotográficas, pero tiene caprichos que solamente a un artista se le pueden dispensar. ¿No viene a proponernos en este momento el fotografiar nuestras individualidades agrupadas ante el coche regio?” (Esperanzas 1877: 256).

En el de Alfonso XIII a Soria se hace referencia a las explicaciones recibidas de Don Teodoro Ramírez en el claustro de San Juan de Duero, y donde “no habiendo podido el Rey, como deseaba, sacar por sí mismo algunas fotografías, el Sr. Ramírez le ofreció regalárselas, ofrecimiento que el Rey aceptó” (Blanco y otros 1903: 68).

Efectivamente, como se sabe, el rey Alfonso XIII era un gran aficionado a la fotografía, y era él mismo el que las tomaba de aquellos lugares que visitaba. Por ejemplo, con ocasión del viaje a Galicia en 1900 se cuenta la siguiente anécdota:

“Desde el *Giralda* satisfizo sus aficiones a la fotografía sacando un sin número de instantáneas de la bahía y de la ciudad [...].

Muchos de los excursionistas que han ido a ver de cerca el yacht real, fueron enfocados por D. Alfonso quien desde la toldilla del buque vióse precisado a indicar a algunos por medio de ademanes que detuvieran su marcha para que las fotografías saliesen más perfectas” (La familia Real 1900: 23-24).

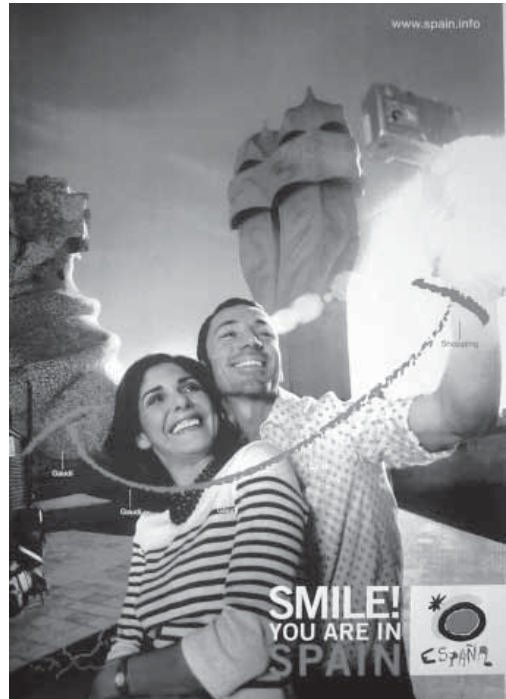
La presencia de personas que fotografían en los folletos turísticos más modernos no es muy habitual, pero tampoco puede considerarse extraña. En uno de 1984 se ve el *Patio de los Leones de la Alhambra* (Figura 15) con dos turistas: una fotografía a la otra en un encuadre que le ha llamado la atención. Su objetivo no es la fuente monumental, sino la posibilidad de encontrar un punto de vista. El monumento pasa a segundo plano (*Servicio de Publicidad* 1984: s.p.).

Una campaña publicitaria destinada a promocionar el turismo en Madrid, que se desarrolló en 2006 en distintos medios de comunicación (Figura 16), utiliza una imagen del Palacio Real construida a partir de fragmentos, como si se tratara de las distintas piezas de un puzzle. En realidad es una alusión a distintas tomas fotográficas, que terminan de formar el todo. En la imagen, aunque diminutas, se ven muchas figuras que miran, algunas en el momento de fotografiar. De todos modos el personaje más importante, que completaría el puzzle, es el turista cuya presencia se reclama: “Sólo faltas tú”, dice el anuncio. No está, pero es imprescindible que esté para que ofrezca su punto de vista. Para que mire. Sin su mirada, que se expresará a través de la fotografía, la realidad no se encontrará completa.

En un reciente cartel de la Dirección General del Turismo una pareja se fotografía a sí misma delante del monumento, que en este caso es la terraza de la *Casa*



16. *¡Sólo faltas tú!*, Campaña publicitaria de Turismo, Madrid, 2002.



17. *Smile! You are in Spain*, Campaña publicitaria de *Turespaña*, 2002.

Milá de Barcelona (Figura 17). Parece como si la publicidad hubiera asumido que los turistas ya no miran los monumentos, sino que se limitan a fotografiarse junto a ellos. Por otra parte, el grafismo superpuesto, que indica una sonrisa –eco de la suya propia, naturalmente– tiene una cadencia de palabras que de izquierda a derecha dicen: “Gaudí-Gaudí-Gaudí-Gaudí-Shopping”. Las compras alcanzan el punto álgido de la sonrisa. Lo importante es divertirse: “Smile! You are in Spain”.