

Artistas anglosajones en Granada (1808-1936): Influjos e intercambios

English-Speaking Artists in Granada. 1808-1926: Impacts and Cross-Cultural Exchange

EMILIO JUAN ESCORIZA ESCORIZA  0000-0002-4040-5999

emilioescoriza@correo.ugr.es

Director del Museo Casa de los Tiros de Granada

Recibido: 19 de mayo de 2022 · Revisado: 30 de octubre de 2022 · Aceptado: 25 de noviembre de 2022

Resumen

Considerando la incorporación de España a la ruta del *Grand Tour* como un fenómeno de intercambio cultural, tanto para los visitantes como para los anfitriones, se analizan las claves culturales que lo caracterizaron, así como el impacto que tuvo en la conformación de los rasgos intelectuales y culturales de la sociedad granadina entre los siglos XIX y XX. Con ello, se muestra a Granada como centro de recepción de la modernidad, con sus matices y ritmos, pero con una adhesión plena a las características definitorias de este período histórico, del que usualmente había sido soslayada como una anomalía en el mapa europeo de la contemporaneidad. Para apoyar estas tesis, se enumeran intercambios e influencias que tuvieron lugar en Granada, en el campo artístico, entre 1808 y 1936.

Palabras clave: Intercambio cultural

Topónimos: Alhambra (Granada); Gran Bretaña; Estados Unidos; Australia

Periodo: siglo XIX; siglo XX

Abstract

In this article, the incorporation of Spain to the *Grand Tour* route is considered as a cultural exchange profitable both to the visitors and to the hosts. It analyses the cultural keys that characterized it, as well as its impact on the conformation of the intellectual and cultural peculiarities in the Granada's society during the 19th and 20th centuries. That way, Granada is stated as a centre where modernity is assumed, with its own features and rhythms, but with full adherence to the defining peculiarities of this historical period -which had usually been marginalised it as an anomaly on the European map of Modernism. To support these arguments, we relates several case studies of exchanges and influences that took place in Granada's artistic field, between 1808 and 1936.

Keywords: Cross-Cultural Exchange

Place Names: Alhambra (Granada); United Kingdom; United State of America; Australia.

Period: 19th century; 20th century

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

ESCORIZA ESCORIZA, E. J. (2022). Artistas anglosajones en Granada (1808-1936): Influjos e intercambios. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 99-117.

El contenido de este artículo está fundamentado en los resultados de una estancia de investigación en el Research Department del Victoria & Albert Museum, realizada entre los meses de noviembre y diciembre de 2015 y enero de 2016, dirigida a indagar el impacto de los artistas británicos que visitaron Granada entre 1801 y 1936, considerando el fenómeno de la incorporación de España al *Grand Tour* como un intercambio cultural, tanto para los visitantes como para los anfitriones.

La investigación pretende aportar un nuevo enfoque para el conocimiento del arte granadino, y por extensión el español, y, más profundamente, del fenómeno del “alhambrismo” y la “hispanofilia”, por medio del análisis de la influencia de otras corrientes estéticas y culturales importadas en el ámbito artístico estudiado. En este sentido, por una parte, los artistas foráneos obtenían inspiración atraídos, principalmente, por el pasado islámico granadino; y, por otra parte, los nativos aprendían y adoptaban nuevas tendencias artísticas y de pensamiento traídos de los confines más alejados del mundo.

Los límites cronológicos establecidos se han fijado en base a dos de los casos estudiados, que coinciden, además, con momentos históricos muy relevantes:

El primero, en noviembre de 1808 -años antes de la entrada en Granada de las tropas napoleónicas- cuándo el diplomático, artista, arqueólogo y topógrafo, Sir William Gell, habría viajado a Granada¹ y su punto de contacto, avanzamos, tuvo lugar con Luis Muriel, pintor escenógrafo malagueño sobre el que se conocen muy pocos datos biográficos.

El segundo hito se produce en 1936, año fundamental en nuestra historia, cuando Duncan Grant, el artista del círculo de Bloomsbury, realizó un viaje a España y Granada.

Entre ambos, de entre una interminable nómina de artistas que visitaron la ciudad de la Alhambra, se ha indagado con el objeto de hallar estos puntos de contacto, tanto los más explícitos y evidentes, incluso documentados, así como aquellas fórmulas de transmisión menos exactas, incluso inconscientes, que dejaron un poso para unos y otros, pero del que no ha quedado una prueba constatable.

El estudio se basa en una metodología comparatista, que toma como ejemplo el marco teórico de los “cultural studies”, con el objetivo más trascendente de avanzar en la consideración de la escena cultural granadina como un centro de plena recepción de la modernidad -del que usualmente había sido considerada como una anomalía, junto a España, en el mapa europeo de la contemporaneidad- con sus peculiaridades y ritmos propios, marcada por la *heteretopía* en opinión de Henares (2004: 178-179), pero dentro de los límites definitorios occidentales y del resto de Europa; para lo que realizaremos una síntesis del estado de la cuestión sobre su inclusión en los márgenes de la modernidad.

1 Villafranca la fecha, basándose en la existencia de unos diarios conservados en la Escuela Británica de Roma, según “información facilitada por la profesora Rosemary Sweet de la Universidad de Leicester” (Villafranca, 2016: 57), entre 1808 y 1809. Posteriormente, el British Museum la data en noviembre de 1808.

España (y Granada) en las fronteras de la modernidad

En líneas generales, hasta hace unas décadas, la historiografía foránea, incluso la propia, había considerado a España y, por extensión, a Granada, como un escenario anquilosado y excluido de los márgenes (o en la periferia) del canon occidental de la modernidad. Sin embargo, desde finales de la década de los 90 se publican trabajos de investigación revisionistas, fundados en bases metodológicas y teóricas de los citados “cultural studies” y los “cross-cultural studies”, que han modificado esta percepción.

Gracias a este nuevo cuerpo de conocimiento se ha vislumbrado un mapa más adecuado al desarrollo de un nuevo relato de la historia de la cultura, en el que se cuestionan concepciones como la periferia y el retraso (Vlachou, 2016) o se plantean nuevas formas geográficas de acometer el estudio de la Historia del Arte, como la propuesta de una historia horizontal de la vanguardia europea de Piotrowski (2009). En este contexto, los trabajos dedicados específicamente al caso español, trascienden su tradicional exclusión fuera de los márgenes de la modernidad, en gran medida generada desde el pensamiento ilustrado².

Para fundamentar esta aserción pensamos que es útil aludir, al menos sintéticamente, a una serie de obras fundamentales para la construcción de esta nueva idea de incorporación de España al mapa de la modernidad, denominada en el ámbito anglosajón con mayor frecuencia como “modernism”, sobre todo en el terreno de la producción escrita y literaria. En primer lugar, citar la obra colectiva, editada por Derek Harris (1995), dedicada al fenómeno de la vanguardia española, que incluye expertos de prestigio de nuestro país y del ámbito anglosajón. Igualmente colectiva, la monografía coordinada por Geist y Moleón (1999), se atrevió a “reinscribir” la cultura española y latinoamericana en estos márgenes.

Posteriormente, Bretz utiliza la fórmula “encuentros a través de las fronteras” (2001) para describir las visiones cambiantes sobre la modernidad española. De nuevo, una obra colectiva, editada por Bonaddio y de Ros (2003), fruto de una investigación financiada por el European Humanities Research Center de la Universidad de Oxford, desde una perspectiva “cross-cultural”, incluye temáticas muy variadas, abarcando el siglo XIX y el XX, y califica la modernidad española de audaz, experimental y expresiva de una desatención a los límites y las convenciones formales.

El cambio de paradigma se hace patente en la evolución de Eysteinnsson que, en 1990, excluía deliberadamente de su análisis el “modernismo” por el sentido que, en la literalidad del término empleado en el ámbito hispánico, lo aleja del concepto del “modernism” anglosajón (Eysteinnsson, 1990: 1); y, en 2007, su monumental y global obra colectiva *Modernism* (Eysteinnsson y Liska, 2007), ya sí incluirá un capítulo dedicado al “modernism” español (Soufas, 2007a).

2 En 1760 Voltaire consideraba a “España (para la sensibilidad europea) tan lejana como África” (Howarth, 2007: X).

De Soufas es muy significativo el siguiente aserto de sobre la plenitud de la modernidad española: “España avanza hacia la modernidad no mediante la imitación de las tendencias europeas, sino con una participación plena en relación con la cuestión de la subjetividad post-burguesa que domina toda la literatura de la modernidad” (Soufas, 2007b: 15).

Otros casos de estudio que han consolidando esta posición de participación plena de nuestro país, son las investigaciones de Mendelson (2005); Gregori y Herrero-Senés (2016), referida a la vanguardia; la de Rogers sobre Ortega y sus relaciones con la cultura británica (2008); o la atención generada por la figura de Manuel de Falla (Cristoforidis, 2018).

Este cambio de paradigma ha servido para acercarnos con mayor seguridad a nuestra materia de estudio, desde el planteamiento metodológico comparatista focalizado en la repercusiones mutuas del trasiego de artistas e intelectuales del ámbito anglosajón en nuestro país y, especialmente, en Granada.

España en la cultura británica: la invención de un tópico

En el estudio de la atracción hacia lo español que se generó en Gran Bretaña, justo a la vez (en el siglo XVIII) que el imperio hispánico comenzaba su declive, es fundamental la labor investigadora de Howarth (2007 y Baker, 2009³). Su monografía “refleja una cara británica en un espejo español” y “revela más sobre lo británico que sobre lo español, en una centuria especialmente tumultuosa”. Siendo su intención detectar las formas en que España y su imaginario histórico han incidido en Gran Bretaña desde la Ilustración hasta la Guerra Civil, contemplando el diálogo entre ambos países de una manera más amplia (2007, xi). Y, especialmente interesa citar que: “Los artistas [británicos] vinieron a España sabiendo lo que estaban buscando y extrajeron una visión parcial de su patrimonio cultural. Una visión escogida en base a lo que para el público británico podría tener sentido. La invención de España fue una confirmación de un prejuicio, nunca de una apertura de mente” (2007: 226).

Su planteamiento metodológico y su sincero ejercicio de autoconciencia sobre la percepción de lo español en el ámbito anglosajón, nos puede ayudar a comprender qué podría provocar la visita de los foráneos en sus contemporáneos españoles y contribuir a la construcción de una nueva percepción sobre el relato del fenómeno estudiado, sobre todo en relación con la visión tópica y mercantilizada que ayudaron a promover, no solo entre el público anglosajón, sino entre los propios contemporáneos españoles. Igualmente, ayuda para esta comprensión la manera en que pudieron modificar estos influjos externos las tendencias artísticas dominantes en Granada, y en España,

3 Esta publicación es el catálogo de la exposición comisariada por Howarth, que se celebró en las National Galleries of Scotland.

durante el período de estudio y contextualizar los contactos directos y concretos que trataremos.

Bajo esta perspectiva de una visión tipificada⁴, lo español, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se convertirá en un auténtica moda para los países occidentales, aunque, en un primer momento, el nuestro era visto como una tierra incivilizada, llena de católicos, personajes vagos y pendencieros. Todo empezó a cambiar gracias a una guerra, la que en España llamamos “de la Independencia” (llamábamos “la francesa-da”, el mundo anglosajón denomina *Peninsular War* y en Francia se conocía como “el levantamiento y revolución de los españoles”), que sirvió para forzar el contacto y el conocimiento de aquella tierra situada más allá de los Pirineos, y, de paso, forjar la idea de patria y nación española, como reacción al invasor francés.

A partir de este momento, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, hasta su apogeo, a finales de esa centuria, todo el mundo civilizado vivió una hispanofilia (Velázquez, Hispanic Society, la Emperatriz Eugenia de Montijo, el Bolero de Ravel, Carmen de Merimée y, luego, de Bizet), en la que se produjo un proceso, primero de descubrimiento y admiración por parte de viajeros de toda índole y dedicación (literatos: Chateaubriand o Washington Irving; artistas: Laborde, Baron Taylor, David Wilkie; o eruditos y coleccionistas: Ford y Julián Williams; o simplemente viajeros: Dolgorouki, Disraeli), para posteriormente añadir a la ecuación un factor tipificador que daría lugar a una visión simplificada y, a menudo, deformada, de nuestro país, su arte, sus costumbres y su historia.

En la invención y transmisión de esa visión tópica de lo español tuvieron un especial protagonismo dos artistas británicos: David Roberts (1796–1864) y John Frederick Lewis (1805–1876). Ayudados por los nuevos avances técnicos que se alcanzaron en la técnica de la estampación y el grabado, difundieron de manera seriada y masiva esta iconografía de lo español entre un nuevo público burgués ávido de contemplar escenas que los transportara a esa tierra redescubierta, epítome de lo romántico. Este redescubrimiento de España había sido fomentado a través de la literatura, Irving y Blanco White, de modo que el entusiasmo habitaba en la imaginación y necesitaba ser colmado visualmente, y en esta necesidad es donde Roberts y Lewis encontraron una veta creativa muy sustanciosa. Prueban este éxito los famosos álbumes litográficos publicados por Charles Joseph Hullmandel’s Lithographic Establishment en Londres basados en acuarelas y dibujos de Lewis: *Sketches of Spain & Spanish Character made during his Tour in that Country, in the Years 1833-34* y *Sketches and Drawings of the Alhambra, made during a Residence in Granada, in the years 1833-4*.

Los artistas viajeros, pertrechados de cuadernos de apuntes, recorrían las ciudades y escenarios pintorescos para nutrir sus creaciones más acabadas en técnicas como la acuarela, a veces óleo sobre lienzo, para después llevarlas al grabado asociándose con empresas editoriales como las mencionadas en el párrafo anterior. En estas obras “aca-

4 Arias (1995), ha analizado la cuestión del tópico centrándose en el orientalismo.

badas” los artistas plasmaban composiciones tomadas de sus apuntes, en una realidad inventada pero verosímil, en el caso de Roberts, deformada para adaptar los edificios y los paisajes a los cánones goticistas. Lewis, sin embargo, producía escenarios ficticios mucho más respetuosos con la realidad vivida original y su interés por la figura humana (la indumentaria peculiar española, los elementos raciales, la gestualidad, etc.) iba dirigido a la captación del elemento diferenciador. Ello conllevaba un mecanismo de síntesis y de simplificación para que fuera reconocido por los consumidores de sus obras.

Incorporada España a la ruta del *Grand Tour*, la parada obligatoria era Andalucía, depositaria del pasado islámico, pero también paradigma del fervor católico y una de las principales señas de diferenciación entre la cultura española latina y la anglosajona anglicana. Esta circunstancia llegó incluso a atraer iniciativas predicadoras anglicanas como la Sociedad Bíblica, y con ello a uno de los *colportor* (vendedor puerta a puerta) más peculiares: George Borrow. Su experiencia en España dio lugar a uno de los mejores libros de viajes publicados en inglés, *The Bible in Spain* (1842).

El reflejo de España desde el espejo británico

Retomando la metáfora especular usada por Howarth, intentaremos desentrañar en los siguientes párrafos en qué modo afectaron los influjos de los británicos venidos a España a nuestra propia autoconciencia y al desarrollo, posterior al contacto, de diversas manifestaciones socio-culturales.

Para ello, el fenómeno del viaje jugó un papel fundamental para la transmisión ideológica y estética, imprescindible para la conformación y consolidación del Romanticismo, tal y como ha demostrado Ignacio Henares Cuéllar (Henares, 1995).

Principalmente, los viajeros provocarían en nosotros mismos la necesidad de contemplarnos desde la alteridad (Henares, 2004: 178-179 y Rubio, 1994) de tal modo que, durante las primeras décadas, sería plausible considerar que el contacto con estos primeros viajeros incitaría a los nativos a renovar anticuados patrones culturales y estilísticos heredados de un barroco retardatario, hermanados con los clichés de un clasicismo académico, entre los que se movía la escuela granadina de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX.

Desde fechas muy tempranas, sobre todo en el ámbito pictórico sevillano, se pueden citar ejemplos de artistas que adoptan estos patrones típicos y simplificadores del costumbrismo para satisfacer la incipiente demanda que venimos citando. De hecho, este tema de la influencia de los pintores románticos británicos sobre los españoles ha sido tratado de manera general por Enrique Arias (1981) y en un estudio más concreto, sobre el paisaje, por Pérez Calero (2005).

Un caso ampliamente demostrado y estudiado, sobre todo por Arias, de este influjo de artistas viajeros sobre los españoles es el protagonizado por el escocés David Roberts y Genaro Pérez Villaamil (1807-1854). Ambos entablaron una relación durante la estan-

cia de Roberts en nuestro país, entre 1832 y 1833, que sirve de apoyo para justificar el evidente peso del británico en la conformación de los rasgos artísticos de la pintura del artista gallego⁵. Incluso ha sido investigada una estancia del propio Villaamil en Gran Bretaña, durante la que, según carta escrita a David Roberts en 1841, intentaba vender siete cuadros en la galería Collnaghi (Arias, 2002). El caso de su estancia británica no es único entre los pintores españoles de su tiempo, habiendo sido estudiado profusamente por Alcolea (2015).

Otros ejemplos de la adopción por parte de los artistas de nuestro país de nuevas iconografías y modos de representación propios del “costumbrismo”, adaptados y readaptados a las peculiaridades de la creciente demanda de este nuevo mercado burgués, espoleado por el influjo británico, son los de los artistas, todos del ámbito sevillano, Juan de Hermida, Juan Rodríguez Jiménez “El Panadero” o José María Escacena y Daza, que también conoció y acusó la influencia de Roberts durante su estancia en Sevilla (Arias, 1999).

Al margen de la modificación de los patrones plásticos de los artistas españoles, otro de los efectos del viaje que intentamos demostrar en este estudio está relacionado con la gestación romántica, a partir del siglo XIX, de la valoración del propio patrimonio histórico y monumental, como un fenómeno social, ideológico y cultural. Esta idea se puede rastrear en varios textos decimonónicos de diversa índole, tanto de viajeros románticos, como hemerográficos. Barrios Rozúa ha apuntado esta cuestión (2016: 296), recordando el testimonio de Washington Irving sobre la relevancia que atribuían los españoles a la buena opinión proveniente de los extranjeros. Esta idea de la protección patrimonial espoleada por la vergüenza ante las opiniones extranjeras caló de manera generalizada. Barrios cita, además, una referencia hemerográfica de 1884 referida a la idea de instalar un presidio en la Alhambra (2016: 293).

Los viajeros románticos, en este sentido, fueron responsables de la transmisión de esta nueva forma de ideología y de conciencia colectiva que supone la protección patrimonial. Richard Ford (1796-1858) -uno de los más relevantes promotores en el ámbito anglosajón del alhambrismo y de la hispanofilia, así como un personaje plenamente relacionado con las élites culturales españolas del momento- realiza un melancólico recorrido, en su *Handbook for travellers in Spain*, por la historia de la inquina y la destrucción de la Alhambra, muy sintomático:

Sebastiani asoló la Alhambra, esa palabra mágica que en la mente de los ingleses constituye el resumen y la sustancia de Granada. Para ellos es el primer objeto, el imán, la perla preciosa; es la Acrópolis, el castillo de Windsor de esa ciudad. Pocos granadinos van nunca a visitarla ni comprenden siquiera el interés total, la devoción concentrada que despierta en el forastero. [...] Es triste esta falta de aprecio hacia la Alhambra por parte de los naturales; completa en cierto modo la decadencia de la estructura, al quitar incluso a las ruinas su pres-

5 Han dejado patente esta relación X. de Salas (1958: 295) y Arias (1981, 1986) y la reciente exposición monográfica (Hopkins, 2021).

tigioso abstracto. [...] ellos piensan solo en el presente y en sí mismos, y como ellos la mayor parte de los españoles, aunque no lleven turbante, carecen de los órganos de la veneración y la admiración por cualquier cosa que esté más allá de asuntos relacionados con la primera persona y el tiempo presente. [...] Los escritos de Washington Irving y la admiración de los peregrinos europeos han avergonzado últimamente a las autoridades, obligándolas a mostrar un sentimiento más preservador hacia la Alhambra [...] (Ford, 2008: 373).

Al margen del sesgo patriótico, propio de la época del escrito, que recorre este fragmento, es muy indicativo de cómo ya en aquel mismo momento, por una parte, los propios foráneos tenían la conciencia de que las ideas que traían consigo estaban calando en la sociedad granadina y española, y, por otra parte, de cómo los nativos y sus autoridades comenzaban a formar esa conciencia colectiva.

En este punto creemos que es muy revelador de la consolidación de este fenómeno, ya en 1890, este fragmento redactado por el gran erudito e incansable gestor y defensor del patrimonio histórico, Francisco de Paula Valladar: “[...] han comprendido los altos poderes del Estado que ofrecer ante extranjeros los restos del Alcázar mutilados por el fuego, sería ofensivo al honor nacional [...]” (Valladar, 1890: 7).

Conviene recordar, precisamente en relación con Valladar, como Ignacio Henares pone de relieve que se estaba forjando en ese momento un “capital simbólico” colectivo resultado de un “proceso de tesorización” (Henares, 2004: 179) en varios campos de la sociedad y la industria cultural que impulsará, entre otros, la conciencia de la protección del patrimonio y la identidad colectiva. Creemos que es necesario citarlo de manera más extensa haciendo nuestro su análisis, en relación con las conclusiones de este artículo:

Durante la segunda mitad del siglo XIX la conciencia colectiva se conformará sobre el legado romántico, siendo su cualidad esencial su carácter escindido desde el punto de vista moral y estético. Dominada como está por un ideal de progreso que resulta inalcanzable y se percibe como históricamente insuficiente, al tiempo que la principal ideología social aportada por el romanticismo, la histórica causa de las graves pérdidas patrimoniales, de desequilibrios culturales que nunca podrán saturarse ni compensarse de las carencias morales sobre las que funda un amenazado futuro societario [...] (Henares, 2004: 178).

Influjos y contactos de artistas anglosajones con el escenario granadino

La argumentación contenida en las páginas anteriores tenía como objetivo el establecimiento de un marco histórico e interpretativo de una serie de ejemplos, enunciados de manera cronológica, que expondremos a continuación, de contactos e influjos demostrables a lo largo del devenir del campo artístico granadino en el siglo XIX y principios del siglo XX.

En primer lugar citaremos el caso del inglés Sir William Gell (1777-1836) y el malagueño, afincado en Granada, Luis Muriel San Miguel (h. 1796-¿1880?) (Santos, 1997: 959-962). De este último conocemos escasos datos biográficos, sobre todo su dedicación a la pintura de perspectiva y escenográfica, actuando como pintor en el Teatro Principal de Granada (1997: 960 y 2108) y realizando una intervención decorativa en la Alhambra en 1832 (Barrios, 2016: 56-58).

De Gell se conserva en el Museo Británico una colección de cuadernos de viaje, poco difundida hasta hace unos años que fue puesta de relieve en estudios de Barrios⁶ (2014, 2016) y Villafranca (2016). Entre esta colección se encuentra un cuaderno con 44 dibujos de Granada, datado por el catálogo de la institución museística en noviembre de 1808, como decíamos, con anterioridad al dominio de las tropas napoleónicas.

Villafranca (2016: 57-58) introduce la hipótesis de un contacto entre Gell y Muriel basándose en la existencia de un dibujo del español en el cuaderno dedicado a Granada conservado en el museo londinense. La existencia de este dibujo (Fig. 1) (en el que se puede leer la nota manuscrita: “Vista de la fuente del pino, sacada en el terreno mismo por Muriel, en 25 de Diciembre de 1832”), es una pista de relevancia para pensar en este contacto sobre el que aún existen muchísimas incógnitas, sobre todo, cuándo se produjo con certeza, dada la datación mencionada para el viaje de Gell en Granada y que, en aquel momento, Muriel debía permanecer aún en su Málaga natal⁷.



Fig. 1: Luis Muriel San Miguel. *La fuente del pino* (1832). Acuarela sobre papel. 232 x 316 mm. [Fuente: Museum, Londres. 1853,0307.718. © The Trustees of the British Museum].

⁶ Aclara que la existencia de los dibujos de Gell, se la transmitió el arquitecto Carlos Sánchez Gómez (Barrios, 2014).

⁷ Ya que no se documenta su estancia en Granada hasta abril de 1820 (*Conciliador político*, s. n., 11/04/1820, Granada: Imprenta de Don Juan María Puchol, p. 5. Hemeroteca del Museo Casa de los Tiros de Granada).

Al margen de la necesidad de encontrar pruebas concluyentes respecto a esta relación, podemos trazar una posible semejanza estilística en cuanto a la elección de los temas en algunas de las obras conservadas de Luis Muriel, en concreto una vista de la Plaza de Bib-Rambla (Fig. 2), conservada en el Museo Casa de los Tiros de Granada, que está anotada mediante una inscripción semejante a la del dibujo de la *Fuente del pino*, con la misma caligrafía: “Vista de la Plaza de Vivarrambla sacada en el terreno mismo por Muriel 1834”. En el cuaderno de dibujos de Gell, se conservan dos dibujos, a grafito, que representan el mismo escenario urbano, añadiendo una serie de tipos populares que, en el caso de la acuarela del español, representan los puestos de mercado y otros tipos semejantes (Fig. 3).



Fig. 2: Luis Muriel San Miguel. *Plaza de Bib-Rambla* (1834). Acuarela sobre papel. 385 x 465 mm. [Fuente: Museo Casa de los Tiros, Granada. CE00113].



Fig. 3: Sir William Gell. *Plaza de Bivarambla* (1808). Tinta y gráfito sobre hoja de cuaderno. 240 x 475 mm. [Fuente: British Museum, Londres. 1853,0307.694. © The Trustees of the British Museum].

En tanto en cuanto se pueda demostrar de manera fehaciente la hipótesis de este contacto, la semejanza de los dibujos es patente. Nos parece relevante, igualmente, para el devenir de la historia de la pintura granadina, la introducción de comportamientos románticos costumbristas que supone la obra de Muriel, no sólo a través de esta vista de la plaza Bibrrambla, sino también, por medio de la figuración de tipos populares como los dos dibujos de “serenos” conservados en el Museo Casa de los Tiros, realizados también en 1834. La hipótesis del contacto con Gell es muy relevante para hacer patente la generación de nuevos comportamientos estilísticos a través del contacto con artistas viajeros, especialmente porque estamos ante uno de los primeros episodios de pintura in situ que tanta fortuna cosecharía al discurrir del siglo.

Otro episodio a citar en relación con estos prolíficos contactos es el relacionado con el grabador e ilustrador estadounidense Joseph Pennell (1857-1926), calificado por Marino Antequera como el fundador de la “Escuela granadina de dibujantes a pluma” (Antequera, 1964 y 1967). Pennell fue comisionado por la editorial Mac Milland & Co. para realizar las ilustraciones de su edición de *The Alhambra* de Washington Irving (1896), por lo que viajaría a Granada en torno a 1889 y 1896, con el objetivo de tomar inspiración de los mismos lugares en que se inspiró Irving para su famosa obra (Fig. 4). Siguiendo a Antequera, durante su estancia: “[los dibujos de Pennell] provocaron más o menos descaradas imitaciones. Entonces, de la alianza entre unos temas inimaginables y una gran destreza de dibujante, surgió la escuela granadina de dibujo a pluma [...]” (Antequera, 1964). En este artículo, establece una distinción entre una primera y segun-

da generación; en la primera incluye a Tomás Martín Rebollo (1858-1919), “el más ducho y fiel entre los imitadores de Pennell” (Op. cit.); José Larrocha González (1850-1933); Isidoro Marín Garés (1863-1926) que, según Antequera, “fue toda su vida un entusiasta de Pennell, del que me hablaba como de un ser por encima de lo humano, y eso que no lo conoció como aguafuertista más, a pesar de este culto, no lo plagió nunca” (Op. cit.); en una segunda generación de esta escuela incluía a Carlos Moreu (1881-1936); Eugenio Gómez Mir (1877-1938); Enrique Marín Sevilla (h. 1870-1940) y Antonio Garrido del Castillo (1892-1958).



Fig. 4: Joseph Pennell. *Puerta de Elvira* (c. 1896). Tinta sobre papel. 281 x 441mm. [Fuente: Museo Casa de los Tiros, Granada. DJ00314].

En estas idas y venidas de influencias e intercambios, siguiendo los testimonios del propio Pennell -que produjo un documentado estudio sobre esta técnica (Pennell, 1889)-, hay que reseñar que sentía una gran admiración por dos pintores que protagonizaron otro de los episodios más fecundos del campo artístico de la Granada del siglo XIX, es decir, Mariano Fortuny i Marsal y Martín Rico (por otra parte, alumno, a su vez

de Genaro Pérez Villaamil); a los que consideraba diestros ejecutores de esta técnica de dibujo.

El siguiente capítulo se origina en torno a la tertulia de Antonio Barrios, conocido como “El Polinario” (pintor aficionado autodidacta), y las diversas estancias (1868, 1879, 1902 y 1911-1912) en la ciudad de la Alhambra de John Singer Sargent (1856-1925) que frecuentó su “taberna-tertulia” de la calle Real; de su relación amistosa ha quedado testimonio por medio de dos dibujos de mano del pintor norteamericano, un retrato del propio Barrios, realizado en 1912 (Kilmurray y Ormond, 1998: 269), conservado en el legado de Barrios del Patronato de la Alhambra y Generalife, y una acuarela titulada *La dama de la sombrilla*, fechada en 1911, dedicada a su “amigo Antonio Barrios” que se conserva en el Museo de Montserrat.

La casa de los Barrios, de hecho, fue un lugar muy concurrido por los diversos viajeros de toda índole y nacionalidad, y el propio “Polinario” fue retratado por muchos de estos artistas, con los que entabló una relación amistosa y de intercambio cultural; por ejemplo, Santiago Rusiñol i Prats (1861-1931), del que se conserva, igualmente en el citado legado, un retrato realizado a lápiz grafito. Del pintor catalán interesa citar, además, un curioso episodio de trabajo conjunto, en suelo granadino, con un relativamente poco estudiado pintor inglés, Frank Hind, que cambiaría, en 1904, su nombre por el de Francis Wallis-Markland (1860-1924?) (Carnicero, 2005). Este pintor de género también cambiaría drásticamente su estilo debido al contacto con el pintor simbolista, habiendo quedado diversas obras que testimonian un trabajo al alimón, como la obra conservada en el Museo de Bellas Artes de Granada, doblemente firmada, que lleva por título *Atardecer en Granada* (fechada entre 1905-1908) (Fig. 5). Igualmente, este autor tuvo una estrecha relación con José María Rodríguez-Acosta.

Como vemos en el ejemplo de la modificación del estilo de Hind/Wallis-Markland, Granada no solo debe ser considerada como un lugar pasivo donde se produce la recepción de nuevos comportamientos y tendencias foráneos: existen otros casos en el que el escenario granadino da lugar a notables cambios de estilo también para los visitantes. En la Alhambra tendría lugar, en 1883, el que ha sido considerado, de manera casi legendaria, como el momento inicial de la pintura impresionista australiana debido al encuentro entre dos pintores catalanes, Ramón Casas (1866-1932) y Laureano Barrau (1863-1957), con el australiano (nacido en Inglaterra) Tom Roberts (1856-1931). Ambos pintores, formados en París, coincidieron con el anglosajón en la “colina roja” y lo pondrían al corriente de las nuevas tendencias, aprovechando éste su estancia para dar unos firmes pasos hacia la pintura *en plein air* (Benjamin et al., 2015).



Fig. 5: Santiago Rusiñol y Francis Wallis-Markland. *Atardecer en Granada* (1896-187). Gouache sobre papel. 250 x 317 mm. [Fuente: Museo de Bellas Artes, Granada. JA183. Colección Museística de Andalucía].

Evidentemente, la Alhambra fue el motivo principal de atracción que generó la fama y el impulso viajero a acudir a nuestra ciudad, influjo que tiene lugar hasta nuestros días. No obstante, nuestra investigación se circunscribe temporalmente hasta 1936, momento en que Duncan Grant (1885-1978), uno de los creadores plásticos incluidos inequívocamente en el listado de miembros del grupo de Bloomsbury, la visitó. En abril de este año, pocos meses antes del estallido de la contienda civil española, se documenta su presencia en “Villa Carmona” (el mismo establecimiento en el que se alojó el mencionado Tom Roberts o Henri Matisse), según atestigua una carta enviada a Vanessa Bell, desde este establecimiento, el 16 de abril⁸ (Fig. 6). Proveniente de Sevilla y Málaga, fue un viaje corto, que incluyó una visita posterior a Guadix, Almería y Níjar. Fruto de esta estancia se conserva una vista muy prototípica, decimonónica en el encuadre, de la Alhambra desde la plaza de San Nicolás, conservada en la UK Government Art Collection (Fig. 7).

⁸ Se conserva, junto con otras misivas que documentan el viaje de Grant por España, en el Archivo de la Tate Gallery (ATG) con número de registro TGA 8010/5/1723.

D64B 573 8010.5.1723

Pension Villa Cañona,
16 April 1936 Alhambra, Granada

Dearest Nena
I sit here late last night, after
many adventures. I travel first class in
Spain because it is very nice & airy &
because it costs less than half first class
but there are disadvantages if one does not
speak a word of Spanish. I took it for
granted stupidly I supposed that my main
wonder like me should be Granada from
London as nobody seemed to quite observe
and then is a station called Bobadilla
where we stopped a long time & when I came
I saw the Gran Sierrá & thought. My main
wonder on leaving Gran Sierrá I began to be afraid
& about six o'clock I began to be afraid
something was wrong & asked someone if the
train went to Granada. No was the
answer to Malaga. I was gratified
because it was getting dark & stormy & I
had no wish to stay another night at Malaga

Fig. 6: Carta de Duncan Grant a Vanessa Bell (16-04-1936). [Fuente: Tate Archive, Londres. TGA 8010/5/1723. © The estate of Duncan Grant. Photo: Tate].

Fig. 7: Duncan Grant. Granada (1936). Óleo sobre lienzo. 69 x 89 cm. [Fuente: Government Art Collection, Londres. GAC 3685. © The estate of Duncan Grant].



Durante su estancia en Málaga, Grant visitó a Gerald Brenan (1894-1987), considerado un miembro satélite del grupo cultural inglés, que se había trasladado a la ciudad costera desde Yegen en 1934⁹. El viajero e hispanista afincado, por necesidades económicas, durante varias temporadas (entre 1920 y 1934) en la remota localidad alpujarrëña, con la finalidad de “autoformarse” (Brenan, 1975: 15); recibió en allí, la visita de ilustres del citado grupo, de gran relevancia, como Roger Fry; Bertrand Russell; Virginia y Leonard Woolf, en 1923; Lytton Strachey, en 1920; así como Ralph Patridge y Dora Carrington (1893-1932), en 1920, ambos junto con Strachey, y, en 1923, solos, en pareja. Durante esta última estancia, la pintora, tomando como inspiración las abruptas líneas montañosas de aquella comarca, concibió una de sus obras más valoradas, conservada en la Tate Britain, con el título *Spanish Landscape with Mountains* (Fig. 8).



Fig. 8: Dora Carrington. *Spanish Landscape with Mountains* (c. 1924). 55,9 x 66,7 cm. [Fuente: © Tate, Foto: Tate. T11896].

⁹ Según narra en carta dirigida a Vanessa Bell, de 3 de abril de 1936, conservada también en ATG, número de registro TGA 8010/5/1714.

Tanto en su *Al sur de Granada* (1957) como en su *Personal record* (1975), Brenan nos describe sus contactos con Granada y su sociedad, dando cuenta de que conoció a Federico García Lorca en la época navideña entre 1922 y 1923, en el “estudio” de José María Rodríguez-Acosta (1975: 56-57). Sin embargo, en el caso Brenan el centro de atención se había desplazado, desde la Alhambra y Granada, hasta un lugar más alejado, de costumbres más auténticas, pero más inaccesible geográfica y culturalmente. Según su propio testimonio, en su primer contacto, bajo una intensa lluvia de septiembre, la Alhambra le pareció “chapucera y de pacotilla, como una muchacha gitana sentada bajo un seto húmedo. ¿Cómo podía ser este el fabuloso palacio oriental que aparecía en las fotos de las postales?” (1957: 2). En su caso, la atracción primitivista ejercida por la recóndita y salvaje Alpujarra, primaba sobre el influjo orientalista de la Alhambra, desgastado y vanalizado por la generalización del mercado turístico.

Seguía siendo, en nuestra opinión, la atracción por el “otro” -como sucedía en el caso de los viajeros románticos- “el otro (cercano)”, tal y como ha analizado Piotr Piotrowski (2009), la que estaba en el germen del impulso del conocimiento y del viaje por parte de los foráneos hacia este sur casi mítico, situado en el borde del continente europeo.

Bibliografía

- Alcolea, F. (2015). *Pintores españoles en Londres (1775-1950)*. Menorca: CreateSpace- Independent Publishing Platform. Disponible en: https://www.academia.edu/12826544/_1_Pintores_espa%C3%B1oles_en_Londres_1775_1950_I_Panorama_del_siglo_XIX. [Consultada el 22-03-2022].
- Arias Anglés, E. (1981). Influencia de los pintores ingleses en España. En *Imagen romántica de España* (pp. 79 y ss.). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Arias Anglés, E. (1986). *El Paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- Arias Anglés, E. (1995). La pintura orientalista española. Imagen de un tópico. En I. Henaes et al. *La imagen romántica del legado andalusí* (pp. 47-55). Granada: El Legado Andalusí.
- Arias Anglés, Enrique. (1999). Escacena y Daza: pionero del orientalismo romántico español. *Archivo Español de Art*, (287), 279-287.
- Arias Anglés, E. (2002). Pérez Villaamil en Inglaterra. *Archivo Español de Arte*, 75 (299), 322-326.
- Antequera, M. (1964). Durante tres cuartos de siglo, la escuela granadina de dibujantes a pluma, ha exaltado las bellezas de nuestra ciudad. *Ideal*, 9.860 (28 de mayo), sin paginar.
- Antequera, M. (1967), *Ideal*, 30 de junio de 1967, 14.

- Baker, C. et al. (2009). *The discovery of Spain: British artists and collectors: Goya to Picasso*. Edimburgo: National Galleries of Scotland.
- Barrios Rozúa, J. M. (2014). El Generalife y las ruinas árabes de sus contornos. Un capítulo inédito de los *Nuevos Paseos de Simón de Argote*. *Al-Quantara*, XXXV (1), 29-59.
- Barrios Rozúa, J. M. (2016). *Alhambra romántica. Los comienzos de la restauración arquitectónica en España*. Granada: Universidad.
- Brenan, G. (1957). *South from Granada. Seven Years in an Andalusian Village*. Londres: Hamish Hamilton.
- Brenan, G. (1975). *Personal record (1920-1972)*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Bretz, M. L. (2001). *Encounters Across Borders: The Changing Visions of Spanish Modernism, 1890-1930*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Bonaddio, F. y Ros, X. de. (eds). (2003). *Crossing fields in modern Spanish culture*. Oxford: European Humanities Research Centre, University of Oxford.
- Christoforidis, M. (2018). *Manuel de Falla and visions of Spanish music*, Londres: Routledge.
- Eysteinson, E. (1990). *The Concept of Modernism*. Itahaca: Cornell University Press.
- Eysteinson, E. y Liska, V. (eds.).(2007). *Modernism*. Amsterdam: J. Benjamins Pub.
- Ford, R. y Pardo, J. (trad.). (1845, 2008). *Manual para Viajeros Por España y Lectores en Casa. II. Andalucía*. Madrid: Turner.
- Geist, A. y Moleón, J. (eds.). (1999). *Modernism and Its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*. Nueva York: Garland.
- Gregori, E. y Herrero-Senés, J. (ed.). (2016). *Avant-Garde Cultural Practices in Spain (1914-1936). The Challenge of Modernity*. Leiden: Brill.
- Harris, D. (1995). *The Spanish Avant-garde*. Manchester: Manchester University Press.
- Henares Cuéllar, I. (1995). Viaje iniciático y utopía: Estética e historia en el Romanticismo. En *La imagen romántica del legado andalusí* (pp. 47-55). Granada: El Legado Andalusí.
- Henares Cuéllar, I. (2004). Granada entre dos siglos: un modelo de cultura para una sociedad contemporánea. *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* (16), 177-183
- Hopkins, C. (2021). *La España romántica: David Roberts y Genaro Pérez Villaamil*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Centro de Estudios Europa Hispánica. Instituto Ceán Bermúdez.
- Howarth, D. (2007). *The Invention of Spain. Cultural relations between Britain and Spain. 1770-1870*. Manchester: Manchester University Press.
- Irving, W. (1896). *The Alhambra*. Londres: Macmillan and Co.
- Mendelson, J. (2005). *Documenting Spain: artists, exhibition culture, and the modern nation, 1929-1939*. University Park, Penn: Pennsylvania State University Press.

- Pennell, J. (1889). *Pen drawing and pendraughtsmen*. Londres y Nueva York: MacMillan & co. Disponible en: <https://archive.org/details/cu31924030667582/mode/2up?ref=ol&view=theater>. [Consultada el 29-03-2022].
- Pérez Calero, G. (2005). Artistas románticos extranjeros ante el paisaje andaluz: relaciones e intercambios. En M. Cabañas (coord.). *Arte Foráneo en España* (pp. 139-148). Madrid: CSIC.
- Piotrowski, P. (2009). Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. En S. Bru et al. *Europa! Europa?: the avant-garde, modernism, and the fate of a continent* (pp. 49-58). Berlín, Nueva York: De Gruyter.
- Rogers, G. B. (2008). *British modernism and Ortega's Spanish vanguard: Cosmopolitan visions of Europe, 1922-1939*. Northwestern University. Disponible en: <https://arch.library.northwestern.edu/downloads/bn999685x?locale=en>. [Consultada el 4-4-2022].
- Rubio, J. (coord.). (1994). El viaje romántico por España. *El Gnomo: Boletín de Estudios Beccuerianos*, 3, 95 y 163-211.
- Salas, X. de. (1958). Varias notas sobre Jenaro Pérez Villaamil. *Archivo Español de Arte*, XXXI (124), 273-298.
- Santos, M. D. (1997). *Pintura del siglo XIX en Granada. Arte y sociedad*. Universidad de Granada. Disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/28924>. [Consultada el 29-03-2022].
- Soufas, C. (2007a). Approaching Spanish Modernism: Tradition and the “New Man”. En A. Eysteinson A. y V. Liska. (eds). *Modernism* (pp. 931-995). Amsterdam: J. Benjamins Pub.
- Soufas, C. (2007b). *The Subject in Question: early contemporary Spanish literature and modernism*. Washington, D.C.: Catholic University of America Press. Disponible en: <https://www.proquest.com/legacydocview/EBC/3134748?accountid=14542>. [Consultada el 4-4-2022].
- Valladar, F. de P. (1890). *El Incendio de la Alhambra. Continuación de la “Novísima Guía de Granada”*. Granada: Imp. de la Vda. é Hijos de P. V. Sabatel.
- Villafranca, M. del M. (2016). El paseo de los Tristes de Granada como referente de una escenografía oriental. A propósito de un dibujo de William Gell. En J. Calatrava et al. (eds.). *La cultura y la ciudad* (pp. 55-61). Granada: Universidad.
- Vlachou, F. (2016). Why Spatial? Time and the Periphery, *Visual Resources*, 32 (1-2), 9-24.