

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

LA ALHAMBRA, COMO ESPACIO NARRADO EN LA LITERATURA EPISTOLAR DE TRES VIAJEROS ROMÁNTICOS DEL SIGLO XIX

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura Española

Alumno(a):

Verónica Ramírez E.

Profesor(a) Guía: María Eugenia Góngora D.

- Santiago, 2008 -

..	1
Agradecimientos .	3
Epígrafe . .	5
I. INTRODUCCIÓN . .	7
II. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-CULTURAL DE LOS TEXTOS Y SUS AUTORES. . .	11
II.1. El Romanticismo francés y el entusiasmo por el viaje. .	11
II.2. Andalucía y la Alhambra como destinos privilegiados entre los viajeros del siglo XIX. .	15
II.3. Tres viajeros románticos: Prosper Mérimée, Mme. De Brinckmann y Albert Edelfelt. .	18
Prosper Mérimée (París, 1803 – Cannes, 1870): . .	20
Joséphine de Brinckmann (París, 1808 - ¿?): . .	21
Albert Edelfelt (Porvoo, 1854 – Haikko, 1905): . .	23
III. LA CARTA: MEDIO DE EXPRESIÓN COMUNICATIVA Y LITERARIA. . .	27
III.1. El género epistolar en el siglo XIX. .	27
III.2. El relato de viaje a través del género epistolar. . .	29
III.3. De medio comunicativo a texto literario. .	32
VI. ANÁLISIS DE LOS TEXTOS. . .	35
IV.1. Aclaraciones teóricas acerca del análisis del espacio narrativo. .	35
IV.2. Análisis de la descripción del espacio diegético: Alhambra, en los textos epistolares de nuestros tres viajeros. . .	40
a) Dimensión icónica de los elementos constitutivos de la descripción: el nombre propio, el nombre común y el adjetivo: . .	40
b) Sistemas y configuraciones descriptivas: .	48
c) La metáfora en la proyección del espacio diegético: .	58
d) Ecfrasis, representación verbal de un objeto: .	62
IV.3 Perspectiva del narrador-autor en la descripción de la Alhambra en los textos epistolares que nos ocupan. .	64
IV.4 Perspectiva del lector y sus posibles efectos en la descripción del texto. . .	68

IV.5 La Alhambra, tema central del relato. .	73
V. CONCLUSIONES. . .	77
BIBLIOGRAFÍA .	81
Fuentes primarias .	81
Fuentes secundarias . .	82
Otras fuentes . .	82
Estudios teóricos .	82
Sitios web .	88
Anexos . .	91

Para María Eugenia Góngora, con quien he de compartir el hechizo de la Alhambra. A mi marido, por su paciencia.

Agradecimientos

Mi más sincero agradecimiento a la Dirección de Postgrado y Postítulo de la Universidad de Chile, entidad que financió mi viaje a la ciudad de Granada, pudiendo así conocer la Alhambra, y recabar información fundamental para esta investigación.

Agradezco de igual manera, a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT), institución del Gobierno de Chile que financió completamente mis estudios para la obtención del grado académico que pretendo con esta tesis.

Epígrafe

“¡Oh! ¡La Alhambra! ¡La Alhambra! ¡Gran palacio, que los genios doraron como sueño de armonías llenándolo!” (Víctor Hugo; 1814) “La Alhambra es una obra de hadas, que no se cansa uno de examinar”. (Alexandre Dumas; 1846)

I. INTRODUCCIÓN

En invierno del año 2003 comprendí por primera vez que España era mucho más que “el Quijote”, Castilla, y los Reyes Católicos. Un viaje por Andalucía me abrió los ojos, y entendí que gran parte de nuestras raíces provenían de dicha tierra. El clima, la vegetación, las costumbres, el modo de hablar, etc., me parecieron sumamente familiares, lo que provocó en mí un insaciable interés por saber más acerca del sur de la península ibérica.

Mi afán por descubrir ciudades tales como: Sevilla, Córdoba, Málaga, y, principalmente, Granada, no disminuyó nunca. Y durante mis estudios en la Universidad de Chile, cursando una de las asignaturas del Programa de Magíster en Literatura, me encontré con una enorme cantidad de textos –diarios y cartas- de viajeros del siglo XIX, de diversas procedencias, que compartieron un par de siglos antes, mi mismo interés: recorrer la antigua región de Al-Andalus. Gracias a estos escritos de viajes, pude ocuparme, por fin, de aquello que varios años me había estado exigiendo atención, y centré mi mirada en ese encantador palacio nazarí, desde donde hubo de salir humillado Boabdil, el último de los sultanes que se rindió ante los Reyes Católicos. La Alhambra despertaba en mí, así como en aquellos viajeros del XIX, una gran admiración. Sus adornos con minuciosos detalles, las luces y sombras, la vista y el entorno de este palacio, son suficientes como para quedar extasiado de placer, y absolutamente hechizado con todo lo que tenga relación con él.

Fue de esta manera como comencé a indagar acerca de los viajeros del siglo XIX y, especialmente, sobre aquéllos que visitaron la Alhambra y la describieron en sus textos.

Es imposible no sorprenderse con la gran oleada de viajeros que se aventuró por el sur de España durante este siglo. Por lo mismo, hace ya dos décadas, el estudio de este fenómeno ha ido cobrando más adeptos. En diversos centros de estudios, especialmente, en las universidades andaluzas, se ha enfatizado en la investigación de estos viajeros y sus textos; sobre todo, de aquellos que recorrieron Andalucía. En nuestra estadía en la Universidad de Granada, durante este año, corroboramos lo anterior. Existe un grupo importante de investigadores que actualmente se encuentran realizando estudios al respecto ¹. Su trabajo se ha traducido en un gran número de estudios, revistas, tesis y proyectos que abordan esta temática.

Sin embargo, al poco tiempo de mi indagación personal, pude darme cuenta de que la mayoría de estos viajeros del siglo XIX, que acudían al sur de España, podían ser agrupados de acuerdo a distintos temas, y desde allí se les estudiaba. Algunos ejemplos de estas clasificaciones son: “Viajeros franceses, o ingleses, o alemanes, etc.”, “Viajeras mujeres”, “Viajeros pintores”, y especialmente, “Viajeros románticos”, entre otras más. La manera de abordar los textos de estos viajeros estaba, generalmente, enmarcada dentro de un contexto y un marco teórico sumamente específico y delimitado, lo que impedía adentrarse en la lectura con soltura y plena libertad. Es por este motivo que nos propusimos romper dichas clasificaciones, y escogimos estudiar textos de viajeros evitando enmarcarlos en uno de estos grupos.

Después de haber conocido a un gran número de viajeros del siglo XIX, nos pareció interesante estudiar a Prosper Mérimée, a Joséphine de Brinckmann y a Albert Edelfelt. Al primero, por ser un conocido autor francés, y por ende, sumamente estudiado en varias de las clasificaciones que conocimos; a Mme. de Brinckmann, por pertenecer a una minoría femenina entre la abundante masa de viajeros de la época; y a Albert Edelfelt, por provenir de un país lejano, Finlandia, y porque apenas aparece mencionado en los estudios de viajeros por el sur de España de ese tiempo. Intentamos con esta elección, evitar cualquier tipo de categorización, y comenzar nuestro estudio con un acercamiento individual respecto a cada obra. Aún así, no pudimos desprendernos de algunas coincidencias entre los tres viajeros, como que todos ellos eran franceses o estaban sumamente ligados a Francia, como el caso de Edelfelt; además, los tres vivieron en un período de la historia europea, en que imperaba un cierto “estado de ánimo” que todos compartieron en diferentes grados: el Romanticismo. Por último, estos tres autores expresaron sus ideas en una serie de cartas. Por lo tanto, nuestros viajeros se enfrentarían al mundo, y expresarían éste, desde una perspectiva más o menos común. De allí, entonces, el título de esta investigación, el cual no se pudo librar de una de las tantas clasificaciones; en este caso: la de “Viajeros románticos del siglo XIX”.

¹ Entre los investigadores que hoy se destacan en los estudios de textos de viajes por Andalucía durante el siglo XIX, debemos mencionar a María Antonia López-Burgos, quien hizo un catálogo ordenado de viajeros en su tesis doctoral en la Universidad de Granada, facilitando enormemente el trabajo de los estudios posteriores. Otro investigador y catedrático, que pertenece a la misma universidad andaluza, y que también se ocupa del tema, es Juan Antonio Díaz López, quien se especializa en el análisis de textos de viajeros de habla inglesa. Finalmente, destacamos a Cristina Viñes Millet, quien sigue aportando con excelentes estudios que ayudan a comprender, tanto las distintas épocas de la región de Andalucía, en especial, de Granada, como la relación de los viajeros con la Alhambra.

Sin embargo, nuestro estudio nunca pretendió clasificar a los viajeros-autores, ni encontrar coincidencias entre éstos, para concluir que los tres se dirigieron al mismo sitio y que, por consiguiente, observaron y experimentaron lo mismo. Todo lo contrario. Desde el principio, mantuvimos nuestra mirada individualista respecto al acercamiento de los distintos textos y, más que encontrar coincidencias, buscamos reconstruir el tipo de Alhambra que descubriera cada viajero de manera independiente, a pesar de las coincidencias que compartiera con los demás autores.

Nuestra tesis, por lo tanto, surgió de la idea anterior. A partir de allí, postulamos que, a pesar de que Prosper Mérimée, Joséphine de Brinckmann y Albert Edelfelt pertenecieron a una misma tradición², cada uno de ellos emprende y desarrolla un viaje diferente y especial, ya que cada uno de estos viajeros le dio un significado personal y único a lo que observó y describió, y además destinó sus descubrimientos a un receptor especial y significativo.

Para poder comprobar nuestra tesis, decidimos analizar la *descripción*³ de la Alhambra que cada uno de estos viajeros desarrolló en sus cartas. Los epistolarios utilizados se titulan: *Viajes a España*⁴ (1831-1833) de Mérimée, *Paseos por España*⁵ (1852) de Mme. de Brinckmann, y *Cartas del Viaje por España*⁶ (1917) de Edelfelt. Es menester confesar que nuestro estudio se basó principalmente en las traducciones al español del idioma original en el que escribieron estos autores. Sin embargo, siempre tuvimos a la vista las cartas escritas originalmente en francés, en el caso de Mérimée y Mme. de Brinckmann, y en sueco, en caso de Edelfelt.⁷

Por consiguiente, mediante un análisis centrado en la descripción del palacio granadino, manifestada en las cartas de estos autores y descubriendo, de esta manera, el significado que cada viajero otorgó al monumento visitado, comprobamos que los tres

² Esta tradición puede describirse fundamentalmente como: haberse formado en un “ánimo” romántico francés, haber acudido a la Alhambra, y haberse expresado mediante el género epistolar.

³ Los conceptos que se utilizaron para el análisis de los textos son principalmente: *descripción, espacio narrativo, y perspectiva del narrador y lector*; todos éstos se analizaron desde las teorías de Gérard Genette y Luz Aurora Pimentel; complementándose con posturas interesantes como el término de *ekphrasis* de W. J. Thomas Mitchell, entre otros.

⁴ Las Cartas del primer viaje por España de Mérimée, dentro de las que está la que es objeto de este estudio, datan del año 1830. Sin embargo, la publicación de éstas fue realizándose de manera paulatina, a través de periódicos y revistas, como la *Revue de Paris* desde los años 1831 a 1833. En su primera edición de *Mosaïque*, incluyó sus *Lettres d’Espagne*, obra publicada en París, en 1833.

⁵ La primera publicación de las cartas de Mme. Brinckmann data del año 1852, bajo el título de *Promenades en Espagne pendant les années 1849 et 1850*.

⁶ La gran mayoría de las cartas de Edelfelt escritas desde España durante los años 1873 y 1901, se publicaron por primera vez el año 1917, en Helsingfors, con el título de *Ur Albert Edelfelt brev: drottning Blanca och hertig Carl samt nagra andra taylor*.

⁷ Las copias de las cartas estudiadas, tanto en su idioma original, como sus traducciones, se encuentran anexadas al final de esta tesis.

viajeros, a pesar de haber conocido un mismo objeto, la Alhambra, observaron y experimentaron en él cosas distintas.

A medida que avancemos en la lectura de los siguientes capítulos, podremos darnos cuenta de que la Alhambra de Mérimée es conceptual, abstracta, ligada al conocimiento teórico. La de Mme. de Brinckmann, por su parte, es una Alhambra sumamente plástica, detallada, minuciosa, con la exactitud de una maqueta a escala del palacio. La Alhambra de Edelfelt, finalmente, se conforma de momentos, sensaciones y emociones personales, que invitan al lector a reconstruir un palacio único.

Quedan invitados, desde este momento, a entrar con nosotros a la Alhambra.

II. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-CULTURAL DE LOS TEXTOS Y SUS AUTORES.

II.1. El Romanticismo francés y el entusiasmo por el viaje.

*“El Romanticismo tiene su cuna en Alemania, posiblemente, porque allí surge primero la crítica y el pensamiento nuevo, y luego, las obras artísticas”.*⁸ Gras Balaguer señala que el movimiento llega a Francia con posterioridad respecto a otras naciones.⁹ *“Francia se opone a lo nuevo y el cambio se hace más lento; recién en 1820-1830 se produce la liberación en Francia”.*¹⁰ El teórico se refiere al término “liberación” desde el punto de

⁸ Gras Balaguer, Menene, *El Romanticismo, como espíritu de la Modernidad*, Editorial Montesinos, Barcelona, 1983, pág. 31.

⁹ Véase Gras Balaguer, Menene, 1983, Cap.V.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 55.

vista de la superación de la normativa clásica impuesta hasta ese entonces en las expresiones artísticas. Por consiguiente, mientras alemanes e ingleses vivían con pleno espíritu romántico, los franceses todavía se mantenían en el marco del neoclasicismo. Esta tardanza se debió, principalmente, a dos razones, como señala Gras Balaguer ¹¹ : primero, porque en Francia el clasicismo se había adaptado profundamente al genio nacional; segundo, y relacionado con lo anterior, porque el Romanticismo implicaba una ruptura con la tradición nacional francesa y no con hábitos o reglas de importación extranjera. ¹² Por consiguiente, se tendrá que iniciar una especie de “batalla romántica”, propulsada por influencias extranjeras, aunque también internas, como Rousseau (1712-1778), para instaurar el Romanticismo en Francia. Será de esta manera, es decir, paulatinamente, como el movimiento cobrará una sorprendente fuerza entre los artistas franceses.

Gras Balaguer afirma que la revolución romántica se inicia con las *Odes* de Víctor Hugo (1802-1885), publicada en 1822. Él mismo señala que: “*en Francia nunca existió una doctrina única y precisa sobre el conjunto de la estética literaria, ni tampoco una sola escuela*”. ¹³ Y nosotros añadimos que, a pesar de que el término “Romanticismo” presente una sorprendente dificultad respecto a su definición, lo anterior es una de sus principales características, tal vez su esencia: carecer de unidad y de uniformidad. El hombre romántico busca precisamente aquello, la originalidad y la individualidad; y por consiguiente, mezclará, transformará y romperá reglas antes siempre obedecidas. Todo esto conlleva la idea de libertad, y en las artes, “*libertad en la elección de la forma y libertad en cuanto al contenido*”. ¹⁴ Sin embargo, y a pesar de esta apasionada búsqueda emancipadora, es bien sabido que el romántico no goza de satisfacción plena, sino todo lo contrario, vive en una constante angustia por su soledad, por la imposibilidad de la fusión de su “yo” con la alteridad, y por lo adverso que se presenta el medio en el que se desenvuelve respecto a sus anhelos y a su espíritu.

El término “Romanticismo” siempre ha implicado una cierta confusión al momento de intentar su definición. ¹⁵ Basta repasar la historia de sus acepciones para darse cuenta que no estamos frente a un concepto fácil. Seamus Perry nos recuerda que en el temprano siglo XVIII, en sus primeros años, el término significaba: “...*resembling the tales of romances*” ¹⁶ , (parecido o semejanza a los cuentos de romances); siendo éste, como se puede comprender, un vago concepto. Hugh Honour tiene un capítulo en uno de sus

¹¹ Véase Gras Balaguer, Menene, 1983, Cap.V.

¹² Podríamos agregar, además, los acontecimientos históricos que vive Francia durante 1789 y 1815, como también sus circunstancias políticas entre 1815 y 1850.

¹³ Ibídem, pág. 94.

¹⁴ Ibídem, pág. 55.

¹⁵ Véase VV.AA, *A Companion to Romanticism*, Editorial Blackwell, Malden, Oxford, Carlton, 1998.

¹⁶ VV.AA, *A Companion to Romanticism*, Editorial Blackwell, Malden, Oxford, Carlton, 1998, pág. 5.

textos, en donde se refiere al Romanticismo, y que titula “A falta de mejor nombre”, lo que nos esboza su opinión respecto al concepto en cuestión. Honour, sin embargo, expresa una definición menos vaga que la anterior, apuntando al espíritu del Romanticismo: *“La fe en la primacía de la imaginación, las potencialidades de la intuición, la importancia de las emociones y de la integridad emotiva y, por encima de todo, la individualidad y el valor único de todo ser humano en medio de un cosmos en mutación constante”*.¹⁷ Paulette Gabaudan, en su obra “El Romanticismo en Francia (1800-1850)”, señala una serie de elementos o motivos que son propios de este movimiento: exotismo, paisaje-estado de ánimo, ensoñación, entre otros. Y así, podemos encontrar tantos otros intentos por aprehender este término, incluso intentos de grandes pensadores, tales como Schlegel, quien manifestó en la revista “Athenaeum” (fragmento 116) del año 1798 una idea específica y detallada respecto a qué es o debiera ser la poesía romántica: *“La poesía romántica debería mezclar y fusionar poesía y prosa, genio y crítica, poesía artística y poesía natural, y hacer la poesía viva y sociable, y la vida y la sociedad poéticas, poetizar la agudeza, llenar y saturar las formas de arte con un tema que merezca la pena, animado con un arrebató de humor”*.

Sin embargo, aunque la palabra “Romanticismo” sea de por sí difícil de aclarar, y un permanente problema al momento de intentar definirla; de todos modos, nos es posible distinguir una serie de elementos que se repiten en varios autores, presentando una coherencia y unos ideales comunes. Y de allí que se pueda hablar, de alguna manera, de un movimiento romántico. En nuestro caso, extenderemos aún más este intento de definición, e iremos más lejos de los límites del período que por convención se estudia como “Romanticismo” (primera mitad del siglo XIX). Es decir, entenderemos por Romanticismo, lo que Menene Gras Balaguer “define” como tal: *“no un período de la historia (del arte, de la poesía, de la música o de la filosofía), sino cierto estado del alma o estado anímico que se manifiesta en obras de arte, cuyos creadores pueden situarse mucho antes de principios del siglo XIX y prolongarse hasta muy entrado dicho siglo”*.¹⁸ Y es en virtud de esta manera de comprender aquél término, que incluimos en nuestro estudio a tres viajeros distanciados temporalmente dentro de un mismo siglo: Prosper Mérimée (1803-1870), Joséphine de Brinckmann (1808-¿?) y Albert Edelfelt (1854-1905). Todos ellos pueden ser comprendidos como “viajeros románticos”, pues, precisamente, comparten un cierto estado del alma o estado anímico que se manifiesta en sus obras; y sus modos de expresarse coinciden con ciertos elementos que encontramos en las descripciones del movimiento romántico: subjetivismo, sentimentalismo (comunicación del sentimiento), relación sentimiento-paisaje, énfasis de lo nacional, rechazo a las normas clásicas (mezcla de géneros y gusto por los contrastes), preferencia por los personajes marginales (bandidos, mendigos, gitanos, etc.), por ambientes, como las ruinas, y por experiencias, tales como lo fantástico, lo misterioso, lo terrorífico; énfasis de expresividad (exclamaciones, interrogaciones, etc.); y, finalmente, manifestación de un deseo de evasión (escapar del mundo vulgar).

¹⁷ Honour, Hugh, *El Romanticismo*, Editorial Alianza (Traducción de la versión original en inglés por Remigio Gómez Díaz), Madrid, 1981, pág. 23.

¹⁸ Gras Balaguer, Menene, 1983, pág. 15.

Justamente en relación con este último elemento aparece el tema del viaje. El romántico rechaza el mundo vulgar en el que vive, y recurre a lugares y tiempos lejanos; y junto con ello, buscará lo exótico. Si nos remontamos específicamente a los románticos franceses, debemos comprender que París también fue “afectado” por la revolución industrial. Junto con los avances científicos propiciados por los descubrimientos, y la masificación de los productos, surge una clase burguesa que se enriquece, pero que no se desarrolla mayormente desde un punto de vista espiritual. La aristocracia y las gentes cultas, académicos, artistas, etc., se verán perdidos en una sociedad con tales características, y buscarán evadir dicha realidad a través del viaje a sitios en que toda esta catástrofe aún no se haya producido.

Lo anterior no quiere decir que el verdadero viaje se inicie con el Romanticismo, en lo absoluto. Estamos conscientes de que el viaje es un fenómeno que ha acompañado al hombre durante todas sus épocas; sin embargo, a partir del siglo XIX debemos hablar de una nueva forma de concebir el viaje. Esto es, ya no cómo un medio de conocimiento científico, como ocurre, principalmente, durante la Ilustración, sino como una instancia para conocerse a uno mismo; el héroe no es otro que el mismo viajero, y sus relatos son narrados en primera persona, y desde perspectivas subjetivas y personales. Y será debido a este cambio rotundo en la concepción del viaje, que al “Grand Tour”, tan valorado y practicado por los jóvenes aristócratas del siglo XVIII, habrá que sumársele un nuevo destino: España, y especialmente, el sur de ésta.

Durante el período de la Ilustración imperaba la valoración del mundo clásico, y por consiguiente, el estudiante debía terminar su aprendizaje en el mismo terreno en donde pudiese contemplar la perfección de dicho espíritu: en Italia. Así el “Grand Tour” consistirá en un viaje inicial de un joven, acompañado de su tutor, quienes recorrerían juntos las principales ciudades de Francia, Alemania, Austria e Italia, para sociabilizar con las élites, y para corroborar todas esas normas enseñadas por sus maestros clásicos, aplicadas a la arquitectura, pintura, escultura, y todas las manifestaciones que se encuentran en dicho estilo. El viaje no tenía la intención de descubrir nada nuevo, sino más bien, de completar toda la información ya obtenida a través de la lectura. Y, además, la odisea no implicaba, generalmente, grandes sacrificios, ya que el joven iba con una gran cantidad de cartas y recomendaciones conseguidas por su padre o tutor, para que aquél fuese bien recibido por las mejores familias de cada ciudad.

Pues bien, el ánimo romántico que ya hemos descrito, conducirá a los artistas, y a las personas cultas y aristócratas, a mirar hacia otros horizontes. Habrá una tendencia a sobrevalorar tiempos antaños y lugares no corrompidos por la civilización. Oriente será el principal objetivo de estos viajeros. Allí verán (aunque la gran mayoría sólo imaginará) todo aquello que anhelan. Oriente será para los europeos ese destino primitivo, a donde todavía no llegaban las influencias y las consecuencias de la vulgaridad del adelanto. Al otro lado del Mediterráneo todavía se podían hallar los mitos, las tradiciones, y costumbres auténticas. Oriente era todo eso, y además, lo exótico, lo extraño, lo diferente, “lo otro”; en definitiva, un territorio extraordinariamente atractivo.

El gran problema que tiene este nuevo destino “descubierto”, es su lejanía y el miedo que inspira el perderse en una cultura y sociedades completamente ajenas a las occidentales. Allá todo es desconocido: el idioma, las leyes, la religión; allá parecen surgir

miles de peligros: los asaltos, las enfermedades, etc. Y es así como el romántico, especialmente, el francés y el inglés, se marchará al sur de España, a la región de Andalucía, precisamente, porque sin ir más lejos, y tan sólo cruzando los Pirineos, se podían alcanzar varios de los elementos que deseaba hallar en Oriente. Andalucía había sido la medieval Al-Ándalus, donde la civilización árabe en su apogeo asentó uno de sus califatos. En el sur de España era posible encontrar, tanto palacios árabes, como buen clima, y al mismo tiempo estar a salvo de los peligros del otro lado del Mediterráneo, al hablarse una lengua más familiar, y no correr el riesgo de contagiarse con enfermedades o pestes extrañas.

Es por esta razón, que los tres viajeros que estudiamos se dirigen al extremo sur de la península, tal como hicieron cientos de autores, pintores, artistas, diplomáticos, militares, religiosos, etc., durante todo el siglo XIX.

II.2. Andalucía y la Alhambra como destinos privilegiados entre los viajeros del siglo XIX.

Tal como decíamos, Andalucía será la región de España mayormente frecuentada por los viajeros del siglo XIX.

España de por sí, significará para el resto de Europa, el país del retraso. Su pobreza y su distanciamiento del resto de las naciones, harán de su territorio un lugar diferente en donde se suponía que aún se encontrarían tradiciones y costumbres puras, así como aventuras y panoramas dignos de ser relatados por los viajeros tras su regreso al país de origen. Y, entre las regiones en que mayormente se podía contar con lo anterior, estará Andalucía. Primero, por su pasado islámico, es decir, por haber sido parte de “Oriente” durante la Edad Media, o más precisamente, por haber sido el “Occidente” islámico; segundo, por sus habitantes y personajes “típicos”: el gitano, la tabaquera, el torero, los bandoleros, y el andaluz, en general, gente alegre y buena para el ocio, como tantos relatos nos revelan; tercero, por su agradable clima en invierno, entre otras cualidades más. En definitiva, en las ciudades andaluzas el viajero podía encontrar todo el pintoresquismo y exotismo que ansiaba. Allí podría observar ruinas del pasado musulmán, como también disfrutar de fiestas, bailes típicos y de las famosas corridas de toros, gozar el sol brillante de la zona, saborear una que otra leyenda contada por su cicerón, y ser víctima, para bien o para mal, de alguna interesante aventura.

Francisco Rodríguez Martínez ¹⁹ señala que *“599 viajes de los que quedaron relatos se realizan en España en este siglo y, de ellos 318, se refieren a Andalucía, un tercio franceses, un cuarto ingleses, un quinto alemanes y la sexta parte americanos”*. ²⁰ La

¹⁹ Actualmente, catedrático de la Universidad de Granada, España.

²⁰ Rodríguez Martínez, Francisco, “El paisaje de España y Andalucía en los viajeros románticos. El mito andaluz en la perspectiva geográfica actual”, www.hispanismo.cervantes.es/documentos/rodriguez.pdf, pág. 2.

cantidad de viajeros por nacionalidades varía según los estudiosos; sin embargo, todos ellos coinciden en la enorme preponderancia de los destinos andaluces. Los románticos van a España porque ven el mundo ya no en la medida en que siga los principios de la razón, sino en la medida en que conmueva el alma. Y todo lo que sea diferente o extraño despierta en estas personas las más exquisitas y atroces emociones. La preferencia romántica por Andalucía se explica mejor a través de las palabras del académico que citamos anteriormente: *“porque es la región española más diferente de Europa, la más africana, paisajística y culturalmente, por distancia y persistencia del pasado árabe, la más excepcional, la más imprevisible, la más pintoresca.”*²¹

Manuel Bernal Rodríguez, por su parte, asegura que *“los viajes que pretenden recorrer España entera se ajustan siempre a un itinerario idéntico que parece concebido para llegar a Andalucía cuanto antes, sin pérdidas de tiempo ni rodeos innecesarios y que podrían ser denominados <viaje a Andalucía a través de España>”*.²² Y así ocurre con la gran mayoría de los viajeros del siglo XIX. Sólo improvisando una lista de algunos de los franceses que dejaron relatos sobre sus viajes por Andalucía, ya reunimos una cantidad importante de ellos. Antes de 1830, encontramos a Chateaubriand; pero después de ese año, la oleada de galos en la región fue impresionante: Prosper Mérimée (1830, 1831, 1840, 1846, 1853, 1859 y 1864), Eugène Delacroix (1832), Théophile Gautier (1840), Víctor Hugo (1843), Alexandre Dumas (1846), Georges de la Tour (1848), Gustave Doré (1862), Édouard Manet (1868), Henri Regnault (1868), entre otros²³. Y las viajeras tampoco dejaron de preferir este destino. María Antonia López-Burgos señala en uno de sus estudios²⁴ una lista de viajeras francesas e inglesas, entre las que destacamos a la francesa Joséphine de Brinckmann (1849-1850), por ser, entre otras, una viajera que acude a sus viajes por placer, sin temor de ir vestida como mujer, y aprovechando todas las posibilidades que se le presentan en el camino.

Sin duda que la arquitectura y las ruinas de tiempos gloriosos será uno de los objetivos privilegiados de todos estos viajeros románticos. El catedrático Francisco Rodríguez Martínez afirma que en Andalucía existen ciertos monumentos que sobresalen al resto: *“la importancia sobre todo de tres monumentos que, por sí solos, hubieran sido capaces, como lo son, aún hoy en día, de haber organizado la peregrinación romántica a Andalucía. A saber: Alhambra de Granada, Mezquita de Córdoba y Alcázar de Sevilla, en los que su atractivo artístico se tiñe, por añadidura de otros valores también románticos, como el exotismo o el orientalismo”*.²⁵ La Alhambra será una de las construcciones

²¹ Ibídem, pág. 3.

²² Rodríguez Bernal, Manuel, *La Andalucía de los libros de viaje del siglo XIX*, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla, 1985, pág. 17.

²³ Se señalan entre paréntesis los años en que estos personajes realizaron su viaje a España.

²⁴ López-Burgos, María Antonia, *Viajeras en la Alhambra*, Consejería de Turismo, Comercio y Deporte, Junta de Andalucía, España, 2007.

²⁵ Rodríguez Martínez, Fco., www.hispanismo.cervantes.es/documentos/rodriguez.pdf, pág. 3.

hispanoárabes más soñada, más visitada y más descrita por los viajeros de este tiempo.

Cristina Viñes Millet ²⁶ asegura que: “*lo fundamental en estos viajeros, sin lugar a dudas, es la Alhambra. Únicamente allí llegarían a encontrar realmente lo que habían venido buscando a esa España diferente. (...) La Alhambra era un auténtico grito donde se mezclaban realidad y fantasía*”. ²⁷ Justamente es eso lo que convive en este encantador palacio. La realidad de un pasado que en su tiempo fue grandioso para una civilización musulmana, que desapareció paulatinamente como cultura en la península; la fantasía que provoca observar y pasearse por murallas, jardines y fuentes abandonadas, en donde se supone ocurrieron, o tal vez no, tantas historias. Estar en este sitio inspira a la razón, la cual quiere conocerlo todo, y así comprobar quiénes ocuparon esos palacios y qué sucedió realmente en cada uno de los rincones que se visitan; pero al mismo tiempo, estar en este lugar inspira a la imaginación, la cual no se cansa de soñar cuántos días gloriosos y placenteros se vivieron allí. Y una construcción con este poder de inspiración no pudo sino acabar hechizando a los románticos que la visitaron. “*La Alhambra (enfatisa Caballero Magaña) es el sitio ideal para el hombre de sensibilidad, que sabe apreciar en lo íntimo las bellezas naturales y necesita la paz en su alma, el reposo físico y moral, apartarse del bullicio, de la prisa, de las preocupaciones*”. ²⁸ He ahí todo lo que espera un romántico, sobre todo un francés que se encuentra hastiado de la cotidianidad, de la rapidez y de la bajeza de la vida en París.

Debemos tener en cuenta eso sí, que la Alhambra que observaron nuestros viajeros va a ser distinta a la que vemos nosotros hoy al visitarla. De partida, la Alhambra que conoció Mérimée va a ser diferente a la que viera Edelfelt cincuenta años después. La razón de esta transformación es porque los españoles en ese entonces no valoraban aún la gran riqueza de estas construcciones, y el destino para estos palacios llegará a consistir en hogar para vagabundos y delincuentes, e incluso, en cárcel. Con unos habitantes de esa índole se puede comprender fácilmente que Mérimée no vio una Alhambra en perfectas condiciones, con sus jardines minuciosamente cuidados, como los observamos hoy, sino todo lo contrario. Sin embargo, y aún así, era un sitio que le hablaba a todos sus sentidos. Mme. de Brinckmann, quien visita los palacios nazaríes cuando estos todavía no son declarados monumento nacional, queda completamente maravillada por todo lo que allí ve, y no obstaculizan dicha imagen la tropa de mendigos que allí residía. Sus alabanzas tienen espacial valor al provenir de una dama francesa aristócrata, acostumbrada a lujos, a la limpieza y a las buenas costumbres. Edelfelt será el único de nuestros viajeros que acudirá a la Alhambra cuando ésta ya ha sido declarada monumento nacional ²⁹, con lo cual podría haber presentado algunos cuidados y

²⁶ Historiadora y académica de la Universidad de Granada, España.

²⁷ Viñes Millet, Cristina, *Granada en los libros de viaje*, Editorial Miguel Sánchez, Granada, 1999, pág. 179-180.

²⁸ Caballero Magaña, F. *La Alhambra Romántica*, s/e, Granada, 1970, pág. 14.

²⁹ El 12 de julio de 1870 la Alhambra recibió la declaración de Monumento Nacional. En todo caso, el proceso de restauración y el mayor control público y político de sus obras demoró bastante en comenzar. Los palacios visitados por Edelfelt de ninguna manera estaban como los encontramos hoy.

arreglos, distanciándola de la imagen que se habrían de llevar los dos primeros viajeros.

La Alhambra y sus alrededores será un objeto de encanto y goce no sólo a través de la vista y la experiencia real de los sentidos, sino también, a través de la lectura de sus descripciones que practicaron tantas personas que nunca viajaron al lugar. Esto provocará que la gran mayoría de los viajeros acudan al palacio por primera vez, cargando una gran cantidad de información leída, o bien, de imágenes preconcebidas por la pintura exhibida en París y los dibujos publicados junto con los relatos de viajeros precedentes. La pintura en Francia, y en Europa, en general, estará marcada por el espíritu de la época, y lo oriental aparecerá con fuerza en ella. Los motivos exóticos, los tipos de personajes y las ruinas árabes de Andalucía serán el objeto de las obras pictóricas. Y los parisinos “conocerán” dicha realidad a través de sus representaciones. Lo mismo ocurrirá con los grabados y con los relatos. Todo esto contribuirá para que se construya una cierta imagen de Andalucía, Granada y la Alhambra. Muchos viajeros irán a visitar esta última con el afán de corroborar todo lo que han aprendido de ella previamente; algunos no serán capaces de salirse de ese esquema preestablecido; mientras que otros, observarán con mayor agudeza que muchos de los relatos, pinturas y dibujos no son, generalmente, reflejo de la realidad.

A pesar de lo anterior, es decir, aunque Andalucía, contada por los relatos y representada por los pinceles, muchas veces haya sido más una imagen poética que una realidad, la decepción que se llevaban los viajeros no era respecto a lo que encontraban en el sur de España, sino respecto a la falta de fidelidad de las obras por las que habían sido informados. A menudo, se olvidaban rápidamente de este hecho, y comenzaban a describir lo que ellos mismos observaban. Todos los viajeros se convertían en admiradores de lo que veían y presenciaban.

En resumen, Andalucía y, específicamente, la Alhambra, será el destino predilecto de los románticos franceses. Esto, debido a la posibilidad que ofrecía esta zona para acudir a “Oriente” sin necesidad de cruzar el Mediterráneo; como también, por las influencias de la pintura y los relatos de otros viajeros, que despertaron el interés en los nuevos aventureros. Incluso los exiliados españoles en París ³⁰ ayudaron en esta época a incrementar el conocimiento de España y alentar a los franceses a acudir al país. Y así, uno y otro elemento, contribuirá al descubrimiento de una España que empezaba a entenderse como menos lejana, y más familiar, a pesar de todas sus extrañezas, pintoresquismo y exotismo, características sin las cuales no habría sido posible este fenómeno: los cientos de viajes al sur de España durante el siglo XIX.

II.3. Tres viajeros románticos: Prosper Mérimée, Mme.

³⁰ Los exiliados españoles en París, hombres que apoyaban la república y rechazaban el sistema monárquico, eran, especialmente, artistas, nobles e intelectuales, y se encargaron de quitar prejuicios negativos a los franceses sobre España. Véase Echeverría Pereda, Elena, *Andalucía y las viajeras francesas en el siglo XIX*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, Málaga, 1995.

De Brinckmann y Albert Edelfelt.

Antes de referirnos específicamente a la vida de los tres viajeros, haremos algunas aclaraciones respecto a la elección de éstos dentro de un vasto grupo de personajes atractivos.

A partir de los años noventa, aproximadamente, el estudio y análisis de la literatura de viajes se puso de moda. Antes no eran considerados como documentos fidedignos para la Historia, ni tampoco se incluían en la Literatura como un género propiamente tal, y, si se hacía, era con cierto resquemor por parte de ambas disciplinas. No obstante, hoy en día el relato de viaje no sólo se aborda como documento histórico y como género literario, sino que se considera desde las más variadas disciplinas, entre ellas, la psicología, la geografía, la semiología, por nombrar algunas. Y este importante aumento en la consideración de las distintas áreas del estudio de los viajeros y sus escritos, conlleva que la gran mayoría de éstos estén varias veces analizados. Mérimée, dentro de los viajeros que a nosotros nos ocupan, responde a uno de esos viajeros tantas veces estudiado.

Sin embargo, y tal como señalábamos en la introducción, los viajeros, por lo general, son abordados desde clasificaciones, tales como: “viajeros franceses”, “viajeros ingleses”, “viajeros...”, etc.; o “viajeros pintores”, “viajeros poetas”, “viajeros músicos”, “viajeros políticos y diplomáticos”, “viajeras mujeres”, etc; o bien, “el viaje de Mérimée”, “el viaje de Chateaubriand”, “el viaje de...”; pero pocas veces son estudiados sin estas categorizaciones. Nosotros hemos escogido a tres viajeros, pero nos hemos acercado a ellos desde una perspectiva más específica, estudiando cada viaje en forma particular, a pesar de todas las realidades y experiencias en las que ellos coinciden. Es decir, por una parte, hemos escogido a cada uno por sus similitudes (residir en París, haber viajado al sur de España durante el siglo XIX, expresarse a través de cartas), con el propósito de tener una base o punto de partida en común entre todos ellos; pero sobre todo, los hemos elegido por sus diferencias y particularidades. De ahí que nos interese quedarnos con Mérimée, Mme. de Brinckmann y Edelfelt. Uno de ellos, escritor de profesión, múltiples veces estudiado; otro, pintor, sólo abordado dentro de la categoría de “viajero-pintor”; y la tercera, una mujer aristócrata, también sólo estudiada como un elemento dentro de alguna categoría: en su caso, en estudios de “viajeras mujeres” de la época.

Cabe señalar que estudiar a Albert Edelfelt, un finlandés, entre dos viajeros franceses, Mérimée y Mme. de Brinckmann, no resulta descabellado, ni ilógico, sino que responde a la necesidad de que nuestros viajeros compartan un mínimo de coincidencias; pero, sobre todo, a nuestro interés por conocer e interpretar sus observaciones particulares durante sus visitas a la Alhambra.

Edelfelt fue educado artísticamente por la nata pictórica de París. Allí acudió muy joven, y sus maestros principales fueron franceses, no finlandeses. Vivió la mitad de su vida en Francia, y parte de su pintura refleja su interés y admiración por España. Consideramos que todos estos datos, entre otros que detallaremos a continuación, son suficientes para considerar a este viajero en sintonía con los otros dos.

Prosper Mérimée (París, 1803 – Cannes, 1870):

Mérimée es el viajero más conocido de los tres en que se basa nuestro análisis. Es decir, no se reconoce específicamente por sus cartas sobre España, sino por éstas y por otras obras igualmente famosas. Destacamos su *Théâtre de Clara Gazul*, publicado en 1825, *La perle de Tolède* (1829), *Les sorcières espagnoles* (1833), *Carmen* (1845), entre otras más, por tratar todas ellas de motivos españoles.

Antes de su primer viaje a España ya había publicado dos obras literarias acerca de la península, como también algunas de carácter teórico literario³¹. El interés del autor por este país, su arte y su historia, era evidente.

En París va a contar con la amistad de importantes artistas y aristócratas. Entre sus buenos amigos se destaca Davillier, Víctor Hugo y Alfred de Musset, hombres de indiscutible fama.

Sus primeros trabajos fueron publicados en periódicos, por lo que ejercía un doble rol como escritor y periodista. De hecho, gran parte de sus cartas más importantes sobre España, estaban destinadas a ser publicadas en periódicos, especialmente, en la *Revue de París* y en la *Revue des Deux Mondes*.

Su primer viaje por España, realizado el año 1830, cuando tenía 27 años de edad, no tenía una intención política, ni diplomática, como algunos de sus viajes posteriores; sino más bien, el afán de conocer esta tierra que lo había inspirado y sobre la cual tanto había escrito; como también, corroborar su imagen previa sobre el país. Algunos afirman, además, que su viaje tenía el propósito de escapar de una mala experiencia amorosa.³² Será su viaje más prolongado: desde el 27 de junio de 1830 hasta comienzos de diciembre de ese mismo año. Nos interesa este primer viaje sobre todo, puesto que la carta que analizamos acerca de la Alhambra, data justamente del 8 de octubre de 1830. Este viaje, en general, será muy importante, puesto que consistirá en su primera impresión del país, se liberará de prejuicios respecto a éste, y conocerá a notables familias y personalidades que le ayudarán a forjarse una opinión más real de España, como también, a proporcionarle los medios necesarios para regresar varias veces más a la península.³³

María Victoria Rodríguez Navarro señala que lo que encuentra Mérimée en España responde a sus expectativas, él “ya conocía perfectamente el idioma y la cultura del país a través de sus lecturas de los clásicos y sobre todo por sus escritos con tema español que había recreado en el <Théâtre de Clara Gazul>”.³⁴ Esto fue lo que experimentó el

³¹ En 1824 publica en *Le Globe* cuatro artículos sobre el teatro español; y, en 1826 Mérimée escribe el prólogo para *L'Histoire de Don Quichotte de la Manche*, traducida por Filleau de Saint-Martin, y que publica Sautélet.

³² Leandro Félix Fernández en su tesis doctoral titulada *La España de Mérimée* (Universidad de Málaga, 1990) afirma que un desengaño amoroso pudo ser el hincapié para la determinación imprevista de un viaje; Antonio Jiménez en un prólogo a “Cartas de España 1830”, en *Imagen Romántica de España* (Ministerio de Cultura, Madrid, 1981), señala que Mérimée afirma en una de sus cartas a Jenny Dacquin que su viaje tenía el propósito de olvidar su problema amoroso vivido en París.

autor en su primer viaje, y junto con ello, agregamos que su obra misma cambio de rumbo, ya que “España le ofrece el refinamiento de saber vivir bien. Sobre todo cuando en Granada se queda extasiado en la Alhambra”.³⁵ Mérimée mismo cambiará con su viaje, como tantas experiencias de éste tipo han transformado a las personas.

En el año 1831 será nombrado jefe de gabinete del ministerio de Comercio, y en julio de 1834, inspector de monumentos nacionales. En 1843 es elegido miembro de la Académie des inscriptions et Belles-Lettres, y un año después ocupará un asiento en la Académie Française. En 1853 es nombrado senador en su país, lo cual lo alejará de muchos de sus amigos, entre ellos, de Víctor Hugo. Estos son sólo algunos de los nombramientos que recibió durante su vida; nos falta recordar aún que perteneció a la Légion d'honneur, en donde alcanzó el grado de Grand Officier.

No nos detendremos aquí en sus numerosas historias de amor, ni en sus fortunas y desdichas amorosas.

En definitiva, podemos señalar que la vida entera de Mérimée estará en permanente relación con España. En total emprenderá siete viajes, y todos ellos prolongados. Además, tendrá grandes amistades y fuertes contactos con personalidades españolas, lo cual lo mantendrá siempre vinculado a la península.

España significará para este autor mucho más que un capricho, puesto que él la vive desde muchas perspectivas: como arqueólogo, como diplomático y político, como historiador, como crítico, como artista, y, sobre todo, como hombre. Sus relaciones con el país vecino, como se puede notar, sobrepasan al deseo romántico que lo condujo a estas tierras en un principio, puesto que de allí en adelante, su vida no se concibe sin su permanente cruce de los Pirineos, viviendo en España, prácticamente, como en su segunda patria.

Joséphine de Brinckmann (París, 1808 - ¿?):

De esta viajera y escritora del siglo XIX se tienen pocos datos. Tal como señala la traductora de sus cartas, María Luisa Burguera, se trata de <una biografía poco conocida>. No era escritora de profesión, por lo que sólo la conocemos por la publicación de esta serie de cartas que le escribió a su hermano, Hugues, durante su viaje por la península, quien más tarde la alentó a publicarlas en un libro.

³³ Su amistad con los Condes de Montijo, especialmente con la condesa, será muy importante para el autor. Ella lo acogerá en su palacio de Madrid durante todas sus estadias. Además, le presentará a distinguidos aristócratas, como también, le facilitará los contactos y autorizaciones para acceder a documentos y otras reliquias de interés para el escritor. La condesa, además, será la futura madre de la emperatriz de los franceses, lo cual provocará que Mérimée goce con la amistad y la familiaridad de la corte en su propio país.

³⁴ Rodríguez Navarro, María Victoria, *Hugo y Mérimée: entre la España imaginada y la España vivida*, Universidad de Salamanca, www.fabula.org/actualites/article18508.php, pág. 6.

³⁵ Ídem.

Son pocos los estudios acerca de sus relatos. Prácticamente, no existe uno que se dedique completamente a éstos, salvo algunos prólogos y estudios previos en las distintas ediciones de su texto, o bien, uno que otro estudio que la incluye dentro de la categoría de <viajeras mujeres por España>.

De su vida, por consiguiente, podemos referir pocos detalles. Su nombre de soltera fue Joséphine Dupont- Delporte, apellido que se vincula, sin duda, con un barón nacido en 1773, enviado a Berlín por Napoleón a hacerse cargo de las minas y fábricas del país conquistado. Este barón también ejerció como ministro provisional del interior, y, finalmente, fue nombrado par de Francia por Luis Felipe. Su carrera política acabó junto con la revolución de 1848, y murió en París en 1854.

De Joséphine se sabe que recibió una educación tradicional para las jóvenes de alta clase de la época. Viajó a Italia, seguramente para finalizar o completar sus estudios, como entonces se acostumbraba. El apellido con el que se la conoce actualmente es el de su marido, un inglés, del cual no tenemos referencias. Y el resto, sólo lo podemos deducir de sus relatos, como por ejemplo, que *“fue una mujer de fuerte carácter ya que hizo un viaje largo, fatigoso (...) y no siempre acompañada por un guía o por una escolta”*.³⁶

Otra de las gracias que se le atribuyen a Mme. de Brinckmann es haber sido una de las primeras (algunos afirman que fue la primera) en viajar a España sin disfraz, es decir, vestida como una perfecta parisina, causando la admiración de tantos andaluces al pasear con sus sombreros, en vez de la mantilla que se usaba en España.

María Luisa Burguera nos entrega una idea de las posibles obras con las que se pudo haber informado Joséphine acerca de la península. Entre ellas, nombra algunas novelas de análisis y de observación interior tan de moda en el momento, tales como: *Oberman* (1804) de Étienne Sénancour, y *Adolphe* (1816) de Benjamin Constant. La primera es un diario íntimo en que el autor cuenta sus experiencias y se refugia en el aislamiento; la segunda es la historia de los amores entre el autor y Eleanora. Sin duda alguna, la viajera leyó antes de su visita a España los relatos de otros viajeros. Ella misma cita o se refiere a: Gautier y George Sand. Y es de suponer que también conoció los textos de: Edgar Quinet, Alexandre Dumas, barón Taylor y Stendhal. Además pudo haber leído a algunas viajeras. María Luisa Burguera menciona dentro de las influencias previas de Joséphine, el relato de Mme. de Suberwick, quien publicó con un seudónimo o nombre masculino (Victor de Féréal), por estimarse inapropiado para una mujer de la época emprender un viaje de esa índole.

Sólo nos resta decir que la autora, en un principio, no tuvo intención de que sus cartas se publicasen, ya que su idea era dar a conocer a su hermano todo lo que ella observó durante su viaje, tal como éste se lo había hecho prometer. Ella misma afirma en una carta que añadió después para la publicación del relato, que no se considera una escritora, y que sólo ha cedido a publicar sus cartas por la insistencia de su hermano y sus amigos.³⁷ Su viaje se inicia en octubre de 1849 y finaliza en julio de 1850; por lo que a pesar de haber estado sólo una vez en el país (si hizo otros viajes, no dejó constancia),

³⁶ Estudio preliminar de María Luisa Burguera en *Paseos por España (1849 y 1850)*, Editorial Cátedra, Madrid, 2001, pág. 9.

se trata de una prolongada estadía en el interior de la península. Su itinerario incluye ciudades como Segovia, Madrid y Toledo, pero sobre todo ciudades andaluzas. En el sur estuvo en prácticamente todas las ciudades importantes: Córdoba, Sevilla, Cádiz, Algeciras, Ronda, Málaga, y, por supuesto, Granada. Es interesante observar que la viajera fue a Granada después de haber conocido casi todas las ciudades de Andalucía, y varias otras del resto de España, ya que su admiración por Granada, de alguna manera, será más objetiva que en el caso de viajeros que hayan descrito en primer lugar la Alhambra, y luego hayan conocido otros monumentos. Joséphine ya había estado en la mezquita de Córdoba, como también en el Alcázar de Sevilla, y aún así, su preferencia será por la Alhambra, el último de los monumentos árabes que observará en el sur.³⁸

Albert Edelfelt (Porvoo, 1854 – Haikko, 1905):

De este pintor finlandés se tienen más noticias, puesto que no sólo tuvo una importancia especial dentro de la denominada Edad de Oro del arte finlandés, sino además, fue reconocido y admirado universalmente. Albert Edelfelt tuvo entre sus principales misiones el reconocimiento de la cultura finlandesa en el mundo, y por consiguiente, estuvo fuertemente vinculado con su país natal durante toda su vida, y comprometido con la idea patriótica y emancipadora de su nación.³⁹ De hecho, gran parte de su pintura consistió en inmortalizar aspectos históricos finlandeses, como también, en ilustrar las principales leyendas y mitos de este país. Sin embargo, se le reconoce mundialmente como un exponente de todas las tendencias artísticas de su época.

La principal gestora de su carrera artística fue su madre, Alexandra Brandt, quien siempre lo apoyó en su vocación de pintor. La relación que tenían ambos se manifiesta en sus cartas, a quien siempre se dirige con mucho afecto y admiración. Alexandra había nacido en tierras finlandesas, y siempre estuvo sumamente ligada a los movimientos artísticos de su patria, sobre todo a las letras, ambiente en el que trabó una fuerte amistad con el conocido escritor finlandés, J.L. Runeberg. La madre se encargó, entonces, de que su hijo recibiera las mejores enseñanzas en el arte, y desde muy pequeño, Edelfelt asistió a los talleres de importantes pintores. Hasta 1872 se mueve entre los estudios nórdicos y alemanes; pero en 1873 decide ir a educarse a Bélgica y un año después, a París. Con veinte años de edad, el joven pintor llega a la capital de la

³⁷ Una cosa es lo que dice la viajera en su primera carta, añadida con posterioridad a su viaje; y otra es lo que escribe en sus cartas redactadas durante la travesía, en la cuales señala varias veces su preocupación por el estilo de su relato en el caso de que éstos fuesen leídos por otros. (Véase Cap.III.)

³⁸ Mérimée había iniciado, al parecer, su viaje por Andalucía. Según las cartas que tenemos, habría ido a Sevilla antes que a Granada; pero no sabemos por qué ciudades pasó antes. Edelfelt, en cambio, irá primero a Madrid, y de allí directamente a Granada, por lo que su impresión respecto a la Alhambra, y la descripción de ésta puede estar más afectada por un primer encuentro con el sur y con el pasado musulmán en la península.

³⁹ En la época en que vive el pintor, Finlandia ya no se consideraba ni sueca, ni rusa, propiamente tal; sin embargo, políticamente, seguía ligado al poder del Zar en Moscú. Finlandia sufrió desagradables acontecimientos en este tiempo, entre ellos, las persecuciones y encarcelamientos de Nicolás II en el año 1899, frente a toda posible intención de autonomía finlandesa.

cultura del momento, y residirá por siempre en este lugar.⁴⁰ Francia será su segundo país.

Al llegar a París será admitido inmediatamente en el estudio de Jean-León Gérôme, el pintor de historia más reputado del momento, quien será su maestro hasta 1878. Hay que destacar que Gérôme fue un profundo admirador de Velázquez, y fomentó en todos sus discípulos la pasión por el artista sevillano. Este dato es tremendamente revelador, puesto que España llegaría a Edelfelt a través de la pintura, que era lo que realmente lo conmovía. Gérôme también estuvo influenciado por el Orientalismo, tan practicado por los románticos de la primera mitad del siglo XIX, y algo de ello tuvo que haber transmitido al joven pintor finlandés, quien a pesar de nunca haber ensayado dicho género, debió haber visto imágenes y ambientes que lo cautivaron y lo impulsaron a ir a España, y sobre todo, a acudir antes que nada a Granada. Otro dato interesante es que Raimundo Madrazo, uno de los integrantes de la destacada familia de pintores españoles de la época, utilizaba el taller de Gérôme cuando estaba en París, y por consiguiente, Edelfelt debió observar y conocer gran parte de la obra de este español, y a través de ella, ciertos aspectos de España.

Edelfelt matizaba sus estudios junto a su primer maestro parisino con los de la Academia de Bellas Artes (École des Beaux-Arts). Y, aunque en sus primeros días en Francia prefirió aproximarse a los artistas nórdicos, con el tiempo pasó a formar grandes amistades con los principales artistas y personajes de la sociedad cultural parisina. Allí se influenció por la práctica de la pintura de temática histórica, y aunque su constante fue inmortalizar los acontecimientos históricos de su patria, observó y conoció en las principales exposiciones en las que participó en París, a grandes maestros españoles que pintaban sobre la historia española. Francisco Pradilla en la Exposición Universal de París de 1878, mostró su cuadro *Juana la Loca*; Moreno Carbonero, *Un episodio de Don Quijote*; y Emilio Sala, *Guillén de Vinetea*. En esa misma ocasión, Raimundo de Madrazo expuso catorce cuadros sobre temas españoles.

Un año antes de su viaje a España, el pintor dará “un giro importante en la dirección de su pintura. Edelfelt abandona la temática histórica y se adentra en el camino de la pintura realista”.⁴¹ De este momento será su famosa obra *Cortejo fúnebre de un niño* (1880), obra de gran realismo psicológico, en donde sus personajes transmiten una profunda tristeza.

En 1881 emprende su viaje por España, para conocer mejor la pintura española y familiarizarse con el país, la gente y sus costumbres.⁴² El trayecto dura apenas cinco

⁴⁰ Albert Edelfelt vivirá en permanente viaje. Su costumbre será pasar los veranos junto a su familia en Finlandia, y el resto del tiempo residirá en París, en donde gozaba de la vida bohemia y de los salones, en donde conocía las principales obras artísticas y las nuevas tendencias, y en definitiva, en donde podían ser exhibidas sus obras y conseguir de ellas un buen pago.

⁴¹ Estudio preliminar de María Carmen Díaz de Alda Heikkilä, en *Cartas del Viaje por España*, Editorial Polifemo, Madrid, 2006, pág. 145.

⁴² Así lo señala María Carmen Díaz de Alda Heikkilä en *Albert Edelfelt, Cartas del Viaje por España*, Editorial Polifemo, Madrid, 2006, pág. 147.

semanas, itinerario bastante menos prolongado que el de los otros dos viajeros que estudiamos. Las ciudades que escogió, sin embargo, no dejan de interesarnos para el objeto de nuestro análisis. Sólo fue a Madrid, Granada, Córdoba, Sevilla y Toledo. Fue a la capital por reunir en su Museo las principales obras de los maestros de la pintura española; visita las otras cuatro ciudades por su exotismo, su carácter particular, su clima, entre otras cosas; es decir, por las mismas razones por las que fueron al sur los viajeros predecesores.⁴³ Edelfelt tenía la intención de llegar a Madrid y permanecer un tiempo para ir al Museo, y familiarizarse con la sociedad artística del lugar. Sin embargo, al leer su relato nos damos cuenta que estuvo apenas tres o cuatro días en Madrid, y luego partió rumbo a Granada. Durante el trayecto pasó por Córdoba, pero al parecer no se detuvo, o no le dio mucha importancia a la ciudad, ya que no se refiere a ella, sino solamente, la nombra como una localidad más en su trayecto rumbo a la Alhambra. Su viaje se inicia el 7 de abril de 1881, saliendo de París directo a Madrid. El 13 del mismo mes ya se encuentra en Granada, y escribe a su madre desde la misma Alhambra. Permanece allí hasta el día 21, a pesar de que sus compañeros hubiesen decidido abandonar la zona antes. Del 22 al 25 de abril visitó Sevilla, y luego se dirige a Toledo, a donde estuvo hasta el 6 de mayo. Finalmente, acude a Madrid, en donde decide hacer un estudio más profundo de las pinturas españolas, durante seis días. La siguiente carta a su madre ya está escrita desde París.

Granada fue la ciudad del sur a la que más tiempo dedicó, y de la que más lamentó alejarse. De hecho, retrasó su partida, dejando que sus amigos se fuesen antes.

El viaje a España hubo de significar para Edelfelt una experiencia importante. Es interesante ver la reacción de éste como artista mientras se desplaza por las ciudades españolas. Siempre se queja de ver demasiada belleza y no contar con el tiempo suficiente para realizar estudios de posibles obras posteriores. Sin embargo, logró varias obras de esta experiencia, entre ellas *Recuerdos de España* de 1882, y un retrato del escritor español Eusebio Blasco, en el que “*representa al escritor como la viva encarnación de un monje del Greco, de color pálido amarillento, un hombre sumamente delgado, de inquietantes ojos negros y negra barba puntiaguda*”.⁴⁴ Con esta descripción podemos comprender que algo hubo de influir en el artista la pintura española observada en el Prado.

Hacia el final de su carrera artística, Edelfelt mostró influencias impresionistas, aunque fue una aproximación superficial. Lo que también se observa en sus obras es “*un incipiente neorromanticismo, como en <Atardecer en las colinas de Kaukola> (1889), donde representa una típica noche de verano nórdico llena de lirismo, en un cuadro formalmente influenciado por el Japonésismo*”.⁴⁵ Lo que podemos corroborar con sus

⁴³ Incluimos Toledo dentro del grupo de ciudades exóticas, aunque ésta no se encuentre dentro de lo que geográficamente y tradicionalmente se conoce como el sur de España.

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 151.

⁴⁵ *Ibidem*, pág. 152-153. El japonésismo se introdujo en París hacia 1854 coincidiendo con la apertura de Japón a Occidente durante el período de Meiji (1868-1912).

últimas tendencias es que tras la práctica de su pintura realista, se escondía un fuerte afán romántico, y su vida es un fiel reflejo de ese espíritu.

III. LA CARTA: MEDIO DE EXPRESIÓN COMUNICATIVA Y LITERARIA.

III.1. El género epistolar en el siglo XIX.

Como práctica de la escritura, la carta en los siglos XVII y XVIII estuvo reservada, en términos generales, para una clase privilegiada; en el siglo XIX, en cambio, se difunde a todos los individuos, lo que produce un importante cambio y masificación de las comunicaciones escritas. El número de los que escriben se amplía notablemente, porque se enseña a muchos a leer y a escribir, y junto con ello “*a comunicar y recibir pensamientos por escrito*”.⁴⁶ Por lo tanto, un género que estaba reservado exclusivamente al señorío, se libera socialmente, y “*salen al mundo caras nuevas, almas nuevas, antes confundidas en la vasta masa anónima*”.⁴⁷

Pedro Salinas señala que antes de esta apertura del género, la persona que abandonaba un lugar, perdía toda comunicación con su gente, y se enfrentaba al olvido.

⁴⁶ Salinas, Pedro, *El Defensor*, Editorial Alianza, Madrid, 1967, pág. 24-25.

⁴⁷ Ídem.

La carta, en cambio, *“ayuda a seguir sintiendo el corazón del que ya no puede ver”*.⁴⁸ La carta es nada menos que una nueva forma de trato entre las personas, y *“la transmisión de las más altas y delicadas funciones del hombre, actos del amor, actos de conocimiento”*.⁴⁹ Y esta nueva manera de comunicarse será bastante especial, puesto que tendrá una importante fuerza de acercamiento hacia el otro; esto dado por la distancia, la cual nos insita a expresar lo que uno tiene guardado. Al no tener al receptor enfrente, la intimidad se expresa con mayor soltura.

Al mismo tiempo, Salinas habla de la libertad de la carta en cuanto a género, es decir, en cuanto a las formas de su escritura. El estudioso afirma que *“a pesar de todos los intentos de regulación, de veinte clases de cartas (...), a pesar de todos los Dictámenes medievales, la carta permanece al través de los siglos como tipo insuperable de libertad expresiva”*.⁵⁰ Es decir, da igual su extensión y su tono, entre otros aspectos más. Y si consideramos además, que *“la virtud y la originalidad de la correspondencia epistolar surten de lo espontáneo del ser, de su pura intimidad, reflejan a la persona con naturalidad que no se haya en otro género escrito”*,⁵¹ nos damos cuenta que la carta en sí, es una expresión fundamentalmente “romántica”. Recordemos que el Romanticismo exalta lo individual, lo espontáneo, la libertad, y el punto de vista subjetivo por sobre la mirada objetiva. Y justamente, Salinas defiende que lo mejor de la carta es su autenticidad humana, *“su misión más noble de manifestar íntimas verdades del corazón, sentires espontáneos, en vez de obligarla a servir a los disimulos y a los embustes, so pretexto de inevitable convención social”*.⁵²

Patrizia Violi, exactamente en relación a lo anterior, señala que es precisamente la distancia lo que hace posible una intimidad que la presencia del otro frecuentemente impide. La teórica manifiesta que: *“Estamos solos con nuestra escritura y esa soledad nos hace más libres; quizás por esto también el otro no esté tan presente y tan cerca de nosotros como cuando lo evocamos en la ausencia”*.⁵³

Por consiguiente, podríamos decir que la carta, precisamente por su esencia libre, espontánea e íntima, es un género de “espíritu romántico”, y los datos históricos apoyan esta afirmación, con el notable aumento de la práctica de este medio comunicativo durante el siglo XIX. Leonidas Morales asegura que los géneros referenciales, es decir, aquellos que tratan sobre la intimidad del ser, se instalan *“de manera estable entre los géneros de la literatura europea moderna a partir del siglo XVIII, sobre todo con el Romanticismo y su giro hacia la subjetividad”*.⁵⁴ Y Pedro Salinas agrega que *“el escritor*

⁴⁸ Ibídem, pág. 26-27.

⁴⁹ Ibídem, pág. 27.

⁵⁰ Ibídem, pág. 70-71.

⁵¹ Ibídem, pág. 101.

⁵² Ibídem, pág. 103.

⁵³ Violi, Patrizia, *La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar*, Revista de Occidente, Nº 68, pág. 97.

*de cartas no es, ni tiene por qué ser, un artista, es un hombre, una mujer de entre todos; (...), no obstante de esta condición de ciudadano no excepcional, escribe con estilo propio, dice lo que dice a su manera (...).*⁵⁵ He aquí las más importantes condiciones que defiende el hombre romántico: la libertad, la individualidad, la espontaneidad, alejado todo ello del afán burgués de aparentar algo que no se es. Es decir, ser lo que uno es, y sobre todo, exaltar aquello que soy en cuanto ser único y original.

En resumen, podemos afirmar que la carta, si bien es una manera de expresarse y comunicarse utilizada por los seres humanos a lo largo de toda su historia; cobra un valor especial durante el Romanticismo europeo, y entre todos aquellos que profesan el “espíritu romántico”, ya que permite llevar a la práctica elementos defendidos por éste, tales como la comunicación de los sentimientos, del estado de ánimo y de las impresiones, desde una perspectiva subjetiva e íntima; como también, permite expresar todo ello con las formas más variadas, sin tener que someterse a reglas ni dictámenes preestablecidos, contra lo que se oponían con vehemencia los románticos.

III.2. El relato de viaje a través del género epistolar.

James Butler afirma en su texto “Travel Writing” que: *“Indeed, many –perhaps most-Romantic writers wrote or read travel literature”*⁵⁶, (de hecho, muchos – quizás la mayoría -, de los escritores románticos escribieron o leyeron literatura de viaje). Y agrega: *“Several features of travel literature made it a central Romantic genre”*⁵⁷, (muchas características de la literatura de viaje la hacen principalmente un género romántico). Por consiguiente, la literatura de viaje, en su esencia, es un género –como la carta- de espíritu propiamente romántico, y una de las características fundamentales que señala Butler para respaldar su afirmación, es el modo de expresarse de los autores: prácticamente todos lo hacen en primera persona y se convierten así en el “pequeño héroe” de cada historia.

Lo primero que debemos determinar es en qué consiste un relato de viaje, es decir, qué es éste, precisamente. Y para ello nos servimos de las palabras de Sofía Carrizo Rueda, quien aborda el problema de su definición: *“Los relatos de viaje constituyen un tipo de discurso narrativo-descriptivo en el cual la segunda función absorbe a la primera, aún en los momentos en que se relatan aventuras, ya que éstas no empujan al receptor hacia la averiguación del desenlace, sino que lo retienen como cualquiera de los seres u objetos descritos, en el sistema de cualificaciones que constituye la función privativa de la red textual”*.⁵⁸ Un relato de viajes, por consiguiente, tiene como principal función la

⁵⁴ Morales, Leonidas, *La Escritura de al lado. Géneros Referenciales*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001, pág. 109.

⁵⁵ Salinas, Pedro, *Aprecio y Defensa del Lenguaje*, Editorial Universitaria, San Juan (Puerto Rico), 1948, pág. 62.

⁵⁶ VV.AA, *A Companion to Romanticism*, 1998, pág. 364. (Las traducciones son mías).

⁵⁷ Ídem.

descripción, la cual se posiciona por sobre la función narrativa. Y de esta manera, “la economía del relato está siempre regida por la configuración del espectáculo del mundo recorrido”.⁵⁹

Además, el relato de viaje es una “inescindible conjunción de lo documental con una serie de rasgos que se reconocen como propios de la literaturidad”.⁶⁰ Es decir, no cualquier texto cabe dentro de este género. Y esto lo señalamos, porque si pecamos en generalizaciones, podríamos incluir dentro de esta literatura a la de caballería, a los viajes de personajes narrados en novelas, a tratados de carácter científico, crónicas, y un sin fin de otros textos. No obstante, lo que se considera hoy en día como relato de viaje, propiamente tal, y en cuanto a género literario específico, es todo texto que cumpla con las características formales antes mencionadas (en el que la función descriptiva se sobreponga a las demás), y que también, responda a lo que actualmente entendemos por documental: dejar constancia de haber realizado el viaje. María Antonia López-Burgos insiste en este punto: “debemos pensar en este género literario como en un documental cinematográfico que, desde la tranquilidad de nuestro hogar nos muestra costumbres de países para nosotros insólitos y extemporáneos”.⁶¹ Y de esta manera, “el viajero se convierte en el notario de lo que ve al viajar. Es, al mismo tiempo, guionista y operador de la cámara que va grabando distintos paisajes”.⁶² La académica continúa definiendo este tipo de relatos, destacando que en ellos “se recoge hasta el más mínimo detalle, (y el viajero) se hace notario de lo que acompaña en su recorrido y la obra se hace íntima como un diario. Son sus experiencias las que se ponen en letras de molde con el objetivo de que el lector pueda desde un país lejano, y desde el sosiego de un rato de lectura, compartir y saborear con él todo lo que vivió, sintió, vio, olió o comió a lo largo de un viaje cuyas dificultades se hacen elemento clave de la obra, y donde la <<fidelidad>> a la hora de hacer el retrato <<del otro>> es importante para transportar al lector y hacerle temblar de miedo, o sentir frío, o rascarse indignado imaginando una cama llena de chinches”.⁶³

Es dentro de este género –relatos de viaje– que debemos incluir las cartas que analizaremos en el siguiente capítulo. Estas expresiones son, tal como las llama Lilianet Brintrup, <<cartas de viaje>>.⁶⁴ Éstas tendrían su origen en las cartas de Colón y

⁵⁸ Carrizo Rueda, Sofía, *Poética del relato de viajes*, Editorial Kassel, Reinchenberger, 1997, pág. 13.

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 15.

⁶⁰ *Ibidem*, pág. 2.

⁶¹ López-Burgos, María Antonia, “Literatura de viajes: las cartas finlandesas. La imagen <<del otro>> y la imagen <<propia>>”, en VV.AA., *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de <<Cartas finlandesas>>*, Edición de María Carmen Díaz de Alda Heikkilä, Editorial Castalia, Madrid, 2000, pág. 181.

⁶² *Ídem*.

⁶³ *Ibidem*, pág. 185-186.

⁶⁴ Véase, Brintrup, Lilianet, *Viaje y Escritura. Viajeros románticos chilenos*, Peter Lang Publishing, New York, 1992.

Américo Vespucio, y a partir de ellas se establecería una larga tradición. “La <<carta de viaje>> no ficticia del siglo XIX, (...), fue haciéndose más y más personal, motivo por el que el viajero de este siglo poseyó libertad suficiente no sólo para describir su itinerario, sino también para expresar sus pensamientos”.⁶⁵

Lilianet Brintrup señala ciertas características propias de la <<carta de viaje>>, destacando por sobre todo su flexibilidad. Primero, respecto a que en ella “cabe de todo, desde la expresión espontánea, hasta confesiones de carácter más o menos íntimo, junto a la descripción de la naturaleza y de la sociedad”.⁶⁶ Segundo, respecto a su tono, ya que éste puede ser serio, satírico, humorístico, etc. Tercero, su libre extensión. Finalmente, la posibilidad de jugar con los tiempos verbales, sin mayores explicaciones. Por consiguiente, la <<carta de viaje>> tiene ciertas características formales y particulares invariantes que la diferencian de otros tipos de texto del género de literatura de viaje (de otros relatos de viaje); sin embargo, comparte con éstos (con el <<Diario>>, con el <<Recuerdo>>, etc.) “casi todos sus rasgos, que nos son otros que los propios del género llamado <<literatura de viaje>>”.⁶⁷ Estos rasgos comunes son: la presencia de un narrador-viajero, a la vez protagonista y héroe, que otorga a su narración un punto de vista único; y la relación entre narrador-viajero y su lector o destinatario, enfocada en recordar implícita o explícitamente el predominio de su perspectiva sobre lo narrado (es él quien viaja controlando lo narrado). Por lo tanto, no cabe duda que el <<tema sobresaliente>> de la <<carta de viaje>>, como el de los demás textos del género de <<literatura de viaje>>, es el viajero mismo, “quien (tal como lo señala Brintrup) hace de su vida en movimiento la materia de su obra literaria”.⁶⁸ La narración, en definitiva, presenta una perspectiva subjetiva, que es la del narrador-viajero. Cabe señalar, que es justamente este carácter personal y subjetivo de los relatos de viajes, el que atrae al lector, ya que “éste no busca únicamente <<información>> y <<datos>>, sino que busca la interpretación de la información junto a la <<anécdota>> y a la <<experiencia personal>>, lo que ameniza su lectura y lo entretiene”.⁶⁹

Finalmente, queremos mencionar los cuatro tipos de <<cartas de viaje>> a los que se refiere ésta académica. La distinción que ella realiza en su estudio es respecto a la relación del narrador-viajero con su destinatario (aunque no necesariamente con su lector). Los tipos son: cartas al editor, cartas entre corresponsales, pseudocartas o cartas a un amigo, cartas familiares. Los textos a los que nos referiremos más adelante, están dentro de los dos últimos tipos, como ya veremos; siendo la de Mérimée dirigida a una amiga, la de Mme. de Brinckmann a un familiar y, las de Edelfelt, tanto a un amigo como a un familiar.

⁶⁵ Ibídem, pág. 119.

⁶⁶ Ibídem, pág. 120.

⁶⁷ Ibídem, pág. 247.

⁶⁸ Ibídem, pág. 123.

⁶⁹ Ibídem, pág. 249.

III.3. De medio comunicativo a texto literario.

Una de las grandes discusiones que atraviesan el campo de nuestra tesis es la cuestión del valor literario de las fuentes que se analizan. Constantemente, como ya decíamos en el capítulo anterior, los relatos de viajes se han incluido y se han excluido del dominio del canon literario. Esto es resultado, en parte, de que los autores de relatos de viaje a menudo no poseen la intención de publicar sus textos, ni de crear con ellos literatura.

Eduardo Galindo, Jairo Montero y José Luis Bueno, afirman en un estudio conjunto, que *“historia, memoria y ficción se confunden en una experiencia vital-literaria”*⁷⁰ en los relatos de los viajeros románticos. Es decir, debemos tener en cuenta que los viajes, finalmente, eran producto no sólo de la experiencia, sino también de los juicios preconcebidos, los cuales, en gran medida, eran de origen literario. Por consiguiente, *“lo soñado antes que visto, lo irreal, vienen a ser sustituidos, tan sólo en parte, (...), por la experiencia”*.⁷¹ Siempre quedará algún elemento, alguna influencia de aquellas imágenes soñadas o preconcebidas a raíz de las fuentes literarias; y por consiguiente, el punto de partida del viaje romántico *“es siempre interior. Sólo podemos analizar ese nuevo mundo de la retina para dentro”*.⁷² En definitiva, los relatos de viaje no son sólo datos e información objetiva y real, sino que gran parte de su contenido puede estar constituido por la imaginación, por la ficción, conformándose así el relato en un texto literario.

La discusión de si los relatos de viaje son literatura o no ya ha sido resuelta por teóricos y académicos idóneos en la materia. Y se les considera como tal, ya casi sin oposición. Sin embargo, a nosotros nos aqueja otra discusión, y ésta es respecto al género epistolar en sí. ¿Son las cartas escogidas textos literarios o éstos no pasan de ser medios comunicativos? La verdad es que la pregunta es bastante compleja; sin embargo, intentaremos aclararla con la ayuda de los estudiosos de este género.

Basta ver la estructura de la carta para comprender que ella intenta establecer un contacto o conversación con un interlocutor. La carta tiene una enunciación (Estimado Señor), y una recepción (atentamente suyo), que establece y marca un contrato o intercambio epistolar, es decir, una interacción, una relación comunicativa. Sin embargo, *“la carta es terreno tan resbaladizo, que la intención estrictamente humana, de comunicarse con otra persona por escrito, al tener que servirse inevitablemente del lenguaje, puede deslizarse al otro lado de las fronteras de lo privativo, sin que el autor se dé cuenta apenas, y convertirse en intención literaria”*.⁷³ Es decir, por el sólo hecho de

⁷⁰ Galindo, E., Montero, J., Bueno, J.L., “Cádiz: aportación al modo de sentir del viajero romántico”, en VV.AA., *IX Encuentro de la Ilustración al Romanticismo 1750-1850 <<Historia, Memoria y Ficción>>*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1999, pág. 73.

⁷¹ *Ibidem*, pág. 79.

⁷² *Idem*.

⁷³ Salinas, Pedro, *El Defensor*, Editorial Alianza, Madrid, 1967, pág. 42-43.

que nuestros viajeros tuviesen que emplear el lenguaje para expresar sus experiencias, ya se enfrentan al hecho de construir literatura. Todos ellos manifiestan una cierta preocupación por el modo de escribir, por el estilo y por la elección de las palabras; y por ende, tanto Mérimée, como los otros dos viajeros que no son escritores consumados, buscan una cierta perfección al decir, y allí cruzan a la frontera literaria.

Para ejemplificar lo anterior, Salinas se refiere a las cartas que Madame de Sevigné dirige a su hija, donde el traspaso de la frontera literaria es ya muy exagerado, llegando a afirmar que *“la madre toma a su hija como tema literario, como pretexto de su anhelo –escribir hermosamente– que va más allá del origen (...) estrictamente personal y humano de la carta”*.⁷⁴ Luego agrega que *“sus páginas ofrecen pasto de goce y admiración a cualquier persona sensible, y así está escribiendo para muchos, para la posteridad, para nosotros”*.⁷⁵ Algo similar ocurre con nuestros viajeros, ya que Mérimée, siendo un reconocido escritor, debió tener en mente que todo lo que salía de su pluma alguna vez habría de ser publicado; por lo tanto, hubo de cuidar siempre su manera de escribir, y por lo demás, era cosa que no le costaba. Edelfelt, por su parte, manifiesta explícitamente en una de sus cartas a su madre, que intentaría cuidar su escritura, puesto que un amigo suyo, editor de periódico, se obstinaba por publicar e informar todo lo relativo a la vida y a la obra del pintor.⁷⁶ Finalmente, respecto a la escritura de Joséphine de Brinckmann, ella confiesa que en un primer momento no cuidó de sus palabras, ya que no tenía la intención de publicar sus cartas, sino sólo de comunicarse con su hermano. Sin embargo, afirma, en el momento de su publicación, que para el evento ha modificado algunas frases, y ha revisado su estilo por vergüenza a cometer muchas faltas y hacer de su relato algo indescifrable y aburrido para el lector.⁷⁷ El efecto que se produce, según Salinas, es que el destinatario real, de carne y hueso, se convierte en personaje, en figura de ficción. Por lo tanto, a pesar de estar destinada a una persona específica, quien resalta es quien escribe la carta. *“La intención del autor [que se supone era la clave para diferenciar la carta privada de la pública], no es terreno bastante firme, ya que el curso de la escritura no es cosa imposible de mudar, sin darse cuenta, de*

⁷⁴ Ibídem, pág. 42.

⁷⁵ Ídem.

⁷⁶ En la carta que escribe Edelfelt a su madre desde Madrid, con fecha 11 de abril de 1881, el autor señala la preocupación de que su amigo B.O.S (Otto Berndt Schauman) publicase sus cartas. Por lo mismo, le dice a su madre que no le escribirá a éste hasta que se encuentre en Granada y tenga el tiempo para dedicarse a la escritura. (La carta que le envía a B.O.S, desde Granada, fue publicada, tal como temía Edelfelt, en el periódico *Helsingfors Dagblad*, pocos días después de que aquél la recibiera). De todos modos, el pintor manifiesta su preocupación constantemente, y en otra de las cartas a su madre, específicamente, la que escribe en Toledo el 4 de mayo de 1881, se dirige a ella de la siguiente manera: *“por nada del mundo publique usted mis cartas, necesitan corregirse enteramente antes de poderse leer”*. (Edelfelt, Albert, *Cartas del Viaje por España*, Editorial Polifemo, Madrid, 2006, pág. 234). Todo esto demuestra, claramente, que el autor tenía contemplada una posible publicación y lectura masiva de sus relatos.

⁷⁷ De todos modos, en una de sus cartas escritas durante su viaje a España, cuando aún no “tenía en mente” publicar su libro, ella le dice a su hermano: *“...te lo aseguro, seré menos habladora en lo que sigue, sin querer aburrir a ti ni a mis lectores, si por casualidad los tuviera”*. (Brinckmann, Joséphine de, *Paseos por España (1849 y 1850)*, Editorial Cátedra, Madrid, 2001, pág. 146.)

*intención profunda, sustituyendo al humilde corresponsal, amigo, hermano, a quien se empezó a escribir por la gran destinataria de todas las obras de la literatura, la fama perdurable”.*⁷⁸

En conclusión, los relatos de viaje, y específicamente, las <<cartas de viaje>> que analizaremos a continuación, son textos literarios, en el sentido en que todos ellos son fruto de una responsabilidad asumida por sus autores, de hacer todo lo posible por demostrar su capacidad de expresarse y decir las cosas de manera bella.

⁷⁸ *Ibidem*, pág. 46.

VI. ANÁLISIS DE LOS TEXTOS.

IV.1. Aclaraciones teóricas acerca del análisis del espacio narrativo.

Atendiendo a la definición de “relato de viaje” de Sofía Carrizo, que ya hemos especificado en el capítulo anterior, la esencia misma de este tipo de relatos se funda en el predominio de la función descriptiva por sobre la narrativa. En la función narrativa el desarrollo del discurso “*evoca constantemente el avance hacia un desenlace*”⁷⁹, lo que provoca el suspenso. En la función descriptiva, el “*recorrido y el desenlace pueden ser menos importantes que el mundo que les sirve de escenario*”⁸⁰. En los relatos de viajes, propiamente tales, hasta las acciones se subordinan a la descripción, y por ende, el mundo que es escenario de la travesía suele ser más importante que dicha travesía y el desenlace de ésta.

Si la descripción es la función principal del discurso de los relatos de viajes, el análisis de aquélla es un paso forzoso para ahondar en el conocimiento de éstos. Carrizo

⁷⁹ Carrizo Rueda, Sofía, 1997, pág. 11.

⁸⁰ Ídem.

señala dos razones por las que es necesario estudiar la descripción en los libros de viajes, para así comprender éstos: primero, porque sus elementos seleccionados son la clave que permite acceder a los códigos particulares que individualizan un texto; segundo, porque desde el contexto histórico, algunas descripciones revelan aquellos puntos en los que el espectáculo se carga de tensiones. Tensiones que *“manifiestan las de un grupo social que busca en el género <<relato de viajes>> ciertas respuestas a inquietudes sobre sus modos de existencia”*.⁸¹

Esta autora añade, sin embargo, que *“faltan estudios o desarrollos sistemáticos dedicados a indagar las peculiaridades de la descripción en los textos que nos ocupan y a medir los alcances de su función”*⁸². Y es por esta razón que nos sentimos impulsados a aventurarnos en este análisis.

Hay otros autores que comparten este pensamiento, y que señalan la importancia del estudio de la descripción en los relatos de viajes. Jesús Manuel Zulueta afirma que *“en el siglo XIX se produce una evolución cada vez más intimista del género, de manera que las descripciones y circunstancias del viaje describen el espíritu del autor”*⁸³. Lilianet Brintrup dice que *“cada <<descripción>> incorpora en su interior <<comentarios>>, <<opiniones>>, <<recuerdos autobiográficos>> (de la infancia, confesiones, biografías de otros), <<evaluaciones>> del viajero, palabras <<típicas>> del hablar del local visitado (anglicanismos, galicismos, germanismos, etc.) o recordado (...), como también conserva palabras y expresiones <<intraductibles>> de otros idiomas como una manera de mostrar lo <<típico>> de algunas sociedades”*⁸⁴. Todo esto revela la importancia de estudiar la descripción en los relatos de viajes, y en nuestro caso, de las cartas de los viajeros escogidos. Sólo analizando la descripción, y específicamente, la de un monumento tan evocador y hechizador como la Alhambra de Granada, podremos conducirnos a la comprensión de quiénes eran los que describían, y qué significó para ellos dicho objeto descrito.

Abordaremos la descripción como función de un texto narrativo desde la postura de Luz Aurora Pimentel. Esta teórica señala que *“describir es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero, ante todo, es adoptar una actitud frente al mundo: describir es creer en lo discontinuo y discreto de la realidad, creer, por lo tanto, en su descriptibilidad (...) es hacer irrumpir una palabra con vocación de espejo en el mundo de lo supuestamente no verbal; es aspirar a la máxima confusión y, por ende, a la máxima ilusión de realidad: hacer creer que las palabras son las cosas”*⁸⁵. Ahora, desde un punto de vista más específico, la descripción en un texto es el “fenómeno de

⁸¹ Ibídem, pág. 28.

⁸² Ibídem, pág. 7.

⁸³ Zulueta, Jesús Manuel, 2002, pág. 17.

⁸⁴ Brintrup, Lilianet, 1992, pág. 248.

⁸⁵ Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, Editorial Siglo XXI, México D.F., 2001, pág. 16-17.

expansión textual – lo cual correspondería, en cierta medida, a la noción de la amplificación de la antigua retórica - : la descripción pone en equivalencia un nombre y una serie predicativa, cuyos límites no están determinados a priori”⁸⁶. Por consiguiente, el nombre, objeto a describir, que se convierte en tema descriptivo, se despliega en una serie de atributos, partes y/o detalles que “van dibujando el objeto”⁸⁷.

Nuestro análisis de la descripción se centrará, en primer lugar, en la dimensión icónica⁸⁸ de los elementos que constituyen aquella, es decir, del nombre propio, del nombre común, y del adjetivo.

“*El nombre propio es quizás el de más alto valor referencial.*”⁸⁹ Así, darle a un espacio diegético el mismo nombre que el de un espacio del mundo real, hará remitir al lector, necesariamente, a dicho espacio y no a otro. Por consiguiente, en el caso de los textos que analizaremos en este capítulo, el nombre propio del objeto del que se dice algo, del objeto en el que recae una serie predicativa, en definitiva, del objeto que se describe, es la Alhambra, y por ende, un sitio real, con un alto valor referencial, tanto desde la perspectiva del autor, como del lector de estos relatos.

El nombre común, en cambio, es mucho más general. Éste no posee un referente individual, aunque sí puede tener distintos grados de generalidad. Por ejemplo, entre los lexemas <<silla>> y <<jamugas>>⁹⁰, encontramos una mayor especificidad en el segundo término respecto a la generalidad del segundo; y, a pesar de que ambos son nombres comunes, <<jamugas>> nos refiere una imagen más concreta que <<silla>>.

El adjetivo, finalmente, “aunque por sí mismo no tenga referente, en relación con el nombre cumple con una importante función calificativa, y por lo tanto, particularizante, que intensifica la ilusión de la realidad”.⁹¹ De ahí que un sintagma como: <<la jamugas de la Alhambra, que aún se conserva, es de madera tallada, con incrustaciones de piedras, y su tapiz, de un fino cuero>>, permita una mayor visualización que el solo lexema <<silla>>. “El alto grado de visualización en la descripción depende de estas constantes particularizaciones.”⁹²

Comprendemos, con lo anterior, la importancia de cada elemento constituyente de la descripción, y de su dimensión icónica. Sin embargo, “*nombrar un lugar, incluso*

⁸⁶ Ibídem, pág. 20.

⁸⁷ Pimentel, Luz Aurora, *El Relato en perspectiva*, Editorial Siglo XXI, México, 2005, pág. 25.

⁸⁸ En la descripción de imágenes, en este caso, del monumento: la Alhambra.

⁸⁹ Pimentel, Luz Aurora, 2001, pág. 29.

⁹⁰ La RAE define <<jamugas>> como: silla de tijera, con patas curvas y correones para apoyar la espalda y brazos, que se coloca sobre el aparejo de las caballerías para montar cómodamente a mujeriegas.

⁹¹ Ibídem, pág. 36.

⁹² Ídem.

describirlo en rigor, no es suficiente para proyectarlo en la conciencia del lector; sólo la repetición, la insistencia textual, por así llamar a este fenómeno descriptivo redundante, es capaz de dar cuerpo y presencia al espacio u objeto representado.⁹³ De ahí que sea necesario analizar más allá que los elementos básicos de una descripción, tales como sus nombres y sus adjetivos, y adentrarse en el estudio de lo que se conoce como “sistemas descriptivos” y “configuraciones descriptivas”.

Entendemos por sistema “*un conjunto organizado, de acuerdo con algún esquema, plan o modelo, cuyas partes se conectan entre sí para formar una unidad compleja*.”⁹⁴ Un sistema descriptivo organizado en un texto es, en definitiva, un complejo de sistemas imbricados e interdependientes. La serie predicativa (descripción) va configurando un sistema descriptivo complejo “*en el que se integran y traslapan otros sistemas, contruidos a partir de diversos esquemas o modelos*.”⁹⁵ Algunos modelos para organizar la descripción de objetos son: el de las <<cuatro variables>> de Foucault (forma, cantidad, tamaño y distribución en el espacio), o el de los sentidos (color, textura, olor, sabor, sonoridad). También están los modelos binarios de espacialidad basados en categorías lógico-lingüísticas, tales como: cercano/lejano; arriba/abajo, dentro/fuera, etc.; o bien, el <<modelo taxonómico dimensional>> de Greimas, que es el resultado de la articulación de tres categorías espaciales: horizontalidad, verticalidad y prospectividad.

Los sistemas descriptivos utilizarán todos estos modelos, según el nivel de su propia complejidad. El sistema más básico es el que puede revelar el lexema solo, dado como tema descriptivo. Ejemplo, el lexema Alhambra, y todo lo que pueda aparecer inherente a dicho término. Un sistema descriptivo en un segundo nivel, será el que tienda a la serie: enumeración, inventario, catálogo. Luego, vendrán los sistemas de modelos lógico-lingüísticos, junto con los de representación espacial, como el modelo dimensional de Greimas. Éstos son los tres niveles que fundan la descripción; sin ellos, no se concibe ésta. Finalmente, están todos aquellos sistemas de organización suplementaria que hacen significar a la descripción como otra cosa. Éstos se “*constituyen en puntos de articulación con formas de significación simbólica o ideológica, trascendiendo así el mero propósito de proyectar un espacio diegético como puro marco y escenario de la acción*”.⁹⁶ En este nivel de sistemas podemos encontrar aquellos adjetivos que califican a los objetos subjetiva o moralmente, tales como: mezquino, desagradable, vulgar, de segunda mano, etc. A diferencia de los adjetivos que revelan una visión objetiva, como los que se refieren, por ejemplo, al color y la forma. Y así, podemos encontrar un sistema de referencias a códigos culturales compartidos entre el autor y el lector. Ejemplo: “*cama semejante a los lechos de un dormitorio de colegio*”.⁹⁷ En este caso, autor y lector deben

⁹³ Ibídem, pág. 58.

⁹⁴ Ibídem, pág. 59.

⁹⁵ Ídem.

⁹⁶ Ibídem, pág. 64.

⁹⁷ Ibídem, pág. 68.

compartir la misma experiencia, tener algo en común, para poder comprender la semejanza que se le aplica al lexema <<cama>>.

De la redundancia o repetición de lexemas, se forma una cierta configuración descriptiva, la cual genera una cierta significación. Por consiguiente, también nos preocuparemos de evidenciar la existencia de configuraciones descriptivas en los textos que analizaremos, y sus posibles significaciones.

La metáfora será otro de los recursos posibles para la proyección del espacio diegético. Y entenderemos ésta como *“un verdadero proceso que perturba y transforma la significación del enunciado o texto en el que se aparece.”*⁹⁸ Veremos cómo la metáfora *“nos ofrece, no sólo un extraordinario poder de transformación de la realidad, sino su enorme capacidad de significación sintética.”*⁹⁹ A veces veremos en los relatos que analizamos, que recurrir a una metáfora, en vez de caer en una excesiva expansión en la descripción, será mucho más exitoso.

Finalmente, intentaremos explicar y comprender cómo todos los recursos anteriores nos permiten, o no nos permiten, la representación verbal de un objeto (écfrasis).

Una vez analizados los distintos aspectos de la descripción de los textos, en relación a nuestro tema escogido: la Alhambra, nos centraremos en otros aspectos, tales como la perspectiva en el texto narrativo, ya sea la del narrador-autor, como la del lector. Entenderemos “perspectiva” como la define Genette, es decir, como principio de selección y restricción de la información narrativa. Para lo que respecta al análisis de la perspectiva del narrador en cada uno de los relatos que estudiamos, tendremos que comprender el concepto de “focalización” de Genette, quien la define como un filtro, o una especie de tamiz de conciencia, por el que se hace pasar la información transmitida por medio del discurso narrativo. Es decir, se trata de las elecciones narrativas que realiza el narrador respecto a si ha de relatar desde su propia perspectiva, o desde la de uno o varios personajes, o bien, desde una perspectiva neutra, fuera de toda conciencia.

La perspectiva del lector, por otra parte, es privilegiada, “porque reúne todas las demás, es una instancia de mayor apertura y complejidad; un punto de vista que le lleva ventaja a todos los demás, pues es capaz de englobarlos a todos.”¹⁰⁰ El lector tiene el rol de converger todas las perspectivas que aparecen en el texto (narrador, personajes, trama). Luego, si éstas presentan contradicciones y/o incongruencias entre sí, el lector tendrá que tomar una postura frente a estas perspectivas en conflicto.

Lo interesante de esta parte del análisis es que es *“en el cruce de las cuatro grandes perspectivas que organizan el relato y la perspectiva propia del lector donde se articulan dimensiones ideológicas, simbólicas e intertextuales, que le dan toda su complejidad a una <<lectura>>, entendida ésta como una de las múltiples actualizaciones posibles de un texto.”*¹⁰¹

⁹⁸ Ibídem, pág. 92.

⁹⁹ Ibídem, pág. 91.

¹⁰⁰ Pimentel, Luz Aurora, año 2005, pág. 128.

Una vez aclarados los ítems y alcances de nuestro análisis textual, damos paso a un estudio más profundo de cada uno de los aspectos aquí mencionados y superficialmente descritos.

IV.2. Análisis de la descripción del espacio diegético: Alhambra, en los textos epistolares de nuestros tres viajeros.

a) Dimensión icónica de los elementos constitutivos de la descripción: el nombre propio, el nombre común y el adjetivo:

La carta que escribe Prosper Mérimée a su amiga Sophie Duvaucel, fechada en Granada el 8 de octubre de 1830, posee ocho párrafos, y sólo uno de ellos, el menos extenso, está dedicado a la Alhambra. El resto menciona la carencia de recursos por parte del viajero para continuar sus aventuras gozando de comodidad, como también, los pesares que se deben soportar para recorrer el trayecto Algeciras-Granada, la falta de suerte al no haberse encontrado aún con ningún ladrón, y reflexiona acerca de una que otra característica típica de la raza andaluza. La mínima referencia al palacio es algo poco usual en los relatos de viajes por Andalucía, no sólo en los del siglo XIX, sino también, en los actuales. Llama la atención que un viajero y buen conocedor de España, como lo era Mérimée, no dedique más que nueve líneas de su carta (la única que hemos encontrado fechada en Granada) a la descripción de la Alhambra. Y su manera de hacerlo, por lo demás, es bastante especial.

El párrafo se inicia así: “No le diré nada sobre la Alhambra”¹⁰² (“Je ne vous dirai rien de l’Alhambra”¹⁰³); sentencia que no deja de estremecernos como lectores e indagadores justamente de la imagen de este palacio en los viajeros. Sin embargo, ese “nada” puede referirse a “muchas cosas”. Pimentel señala que los nombres comunes, en este caso, “nada”, se caracterizan por su extensión o potencial referencial. Por consiguiente, al decir que no se dirá nada, al mismo tiempo se está diciendo mucho. De hecho, Mérimée agrega inmediatamente después de dicha oración: “la tiene usted en su biblioteca”¹⁰⁴ (“vous l’avez dans votre bibliothèque”¹⁰⁵); siendo en este caso el nombre

¹⁰¹ Ibidem, pág. 128-129.

¹⁰² Mérimée, Prosper, *Viajes a España*, Editorial Aguilar, Madrid, 1988, pág. 33.

¹⁰³ Mérimée, Prosper, *Lettres d’Espagne*, Editions Complexe, París, 1989, pág.144.

¹⁰⁴ Mérimée, Prosper, 1988, pág. 33.

¹⁰⁵ Mérimée, Prosper, 1989, pág. 144.

común “biblioteca” el que resalta, acompañado del adjetivo posesivo “su”. La palabra “nada”, por lo tanto, está directamente ligada con “su biblioteca”, puesto que si el autor cree conveniente no describir detalladamente el palacio, debe responder a que considera suficiente y fidedigno el material pictórico que posee su amiga en su biblioteca particular, la cual debió conocer muy bien Mérimée. Es muy probable que las personas con las que se relacionara el autor se preocupasen de estar bien documentadas, puesto que el círculo de sus amigos y los mismos intereses que nos revela el autor a través de sus otras cartas y sus novelas, responden a espíritus sumamente cultos y bien entendidos en todo orden de materias. Por consiguiente, ese: *“No le diré nada sobre la Alhambra: la tiene usted en su biblioteca”*, está transmitiendo una serie de mensajes a su interlocutora, que sólo ellos dos pueden comprender del todo. Mérimée le está diciendo a Sophie que el palacio es muy similar a como lo muestran las imágenes que ella conserva en su casa en Francia, que éstas son muy fieles y revelan la verdad.

Si dejásemos de leer aquí esta carta nos sentiríamos desilusionados. ¿Cómo podría ser que un escritor como Mérimée, en ese momento histórico y cultural, prefiriese unas representaciones por sobre la experiencia real frente al monumento árabe? Pues bien, nuestra sorpresa queda atrás cuando continuamos con la lectura de la siguiente sentencia del autor: *“pero créame que no está dispensada de hacer el viaje a Granada, y que ningún libro en cuarto, ni siquiera en folio, podrá darle una idea del Patio de los Leones y del Salón de Embajadores”*¹⁰⁶ (*“mais croyez que vous n’êtes pas dispensée de faire le voyage de Grenade et qu’aucun livre in-quarto, voire même in-folio, ne pourra vous donner une idée de la tour des Lions et de la Salle des Ambassadeurs”*¹⁰⁷). Al afirmar que la dama no está “dispensada”, perdonada, autorizada para no hacer el viaje a Granada, está asumiendo que de todos modos no es suficiente con las fotografías y las descripciones de los libros, por muy fidedignos que éstos sean. La palabra “dispensada” es tajante, implica una obligación; ésta asegura con vehemencia que la interlocutora debe emprender viaje a Granada sí o sí, pues de lo contrario no podrá aprehender nunca la realidad del monumento. Luego alude a tipos de libros, “en cuarto y en folio”, señalando que ni el mejor de ellos es capaz de darle una idea de dos espacios específicos del palacio granadino. El nombre común “idea” no está acompañado de ningún adjetivo, tal como: leve idea, pequeña idea, gran idea, etc., sino que se presenta completamente solo; y, por consiguiente, se afirma que no hay manera, es decir, es imposible, conocer, captar, esbozar, si quiera, estos dos espacios desde un medio que no sean los propios ojos.

Las dos sentencias primeras del párrafo analizado: *“No le diré nada sobre la Alhambra: la tiene usted en su biblioteca”*, pierden su fuerza y su carácter drástico con las palabras que le siguen. Basta que Mérimée afirme que no hay perdón para aquél que quiera forjarse una idea de la Alhambra a través de libros, para que podamos reconocer la necesidad de experiencia del viajero romántico.

En el corto párrafo que le dedica este autor al palacio, menciona cuatro nombres propios: “Alhambra”, “Granada”, “Patio de los Leones” y “Salón de Embajadores”.

¹⁰⁶ M. P., 1988, pág. 33.

¹⁰⁷ M. P., 1989, pág. 144.

Pimentel señala que *“el nombre propio (...) carece de extensión, puesto que el objeto designado es único”*.¹⁰⁸ Por consiguiente, estos cuatro nombres aluden a lo que son y no a otra cosa: espacios específicos; sin embargo, no por ello, poco significativos. La misma autora asegura que el nombre propio de los espacios: *“está cargado de significaciones que la colectividad /autor (a) le ha ido atribuyendo gradualmente”*¹⁰⁹. La palabra “Alhambra”, por lo tanto, así como “Granada” y los dos palacios mencionados, son nombres colmados de sentido, espacios significantes, que por el sólo hecho de nombrarlos evocan diversas imágenes posibles.

Debemos agregar también, que: “el nombre propio está dotado de un fuerte potencial sintético – referencial: es una cobertura lingüística única que agrupa una constelación de significados”¹¹⁰. Es así como basta con decir “Alhambra” para que el lector, en este caso, la interlocutora Sophie Duvaucel, evoque una constelación de significados en su mente, y comprenda el mensaje que el emisor pretende transmitirle.

Mérimée, por su parte, escoge cuatro nombres sumamente potentes en significados. El nombre del palacio granadino, de por sí, aludía, ya en esta época, a un cúmulo de ideas, proyecciones, e imágenes en general, dadas por distintos medios: pintura, literatura, historia, experiencias, leyendas, etc.; sin que se requiriera haber estado en dicho sitio alguna vez. El caso de “Granada” es muy similar, puesto que su nombre ha evocado tradicionalmente una magia y fuerza especiales, al haber sido la última ciudad que ocupasen los árabes en Europa. Para el europeo, en general, allí todavía se percibía la misteriosa luz de las lámparas árabes, y se escuchaban los ecos de las llamadas a las cinco plegarias diarias desde las mezquitas. Los dos espacios específicos del palacio: “Patio de los Leones” y “Salón de Embajadores”, son justamente los dos más señalados, descritos, pintados, y cantados por los distintos géneros artísticos y otras disciplinas. Por consiguiente, no es casual que Mérimée los nombre en su carta dirigida a una mujer instruida y conocedora del monumento a través de todos esos medios: la pintura, la literatura, la historia, la arqueología, etc. Y al mencionarlos, no sólo está queriendo resumir los espacios más importantes del palacio, y así crear una misma sintonía o un canal de comunicación entendible y claro para su interlocutora; sino que además, está dejando en manifiesto cuáles son sus sitios favoritos del palacio. Mérimée es capaz de resumir toda la magnanimidad de la Alhambra en esos dos espacios, porque justamente son los que más sentidos guardan, los que más imágenes evocan, los que más inspiran a los artistas, y los que mayormente quedaron en la retina del romántico, tanto en el que los vio verdaderamente, como en el que se los imaginó a través de palabras o de representaciones.

En conclusión, Mérimée no intenta realizar una descripción minuciosa de la Alhambra en la carta dirigida a su amiga, no porque ella poseyese material fidedigno en su biblioteca, que le permitiera hacerse una idea clara y real del palacio; sino, por todo lo

¹⁰⁸ Pimentel, Luz Aurora, 2001, pág. 33.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pág. 31.

¹¹⁰ *Ibidem*, pág. 56.

contrario, porque considera que es imposible transmitir con palabras lo que sólo puede entenderse por experiencia plena de los cinco sentidos.

Joséphine de Brinckmann, a diferencia de Mérimée, escribe una carta de veinte páginas, de las cuales siete corresponden a una descripción detallada de los distintos espacios de la Alhambra. Las páginas restantes son dedicadas a la ciudad de Granada, con detención especial en todos aquellos lugares de acento árabe. El estilo que predomina es el descriptivo por sobre el narrativo; sin embargo, no deja de introducir cada uno de los objetos o espacios descritos con una breve reseña histórica, y además, se preocupa de amenizar la lectura con diversos relatos anecdóticos.

Esta viajera francesa, por consiguiente, sí responde a la referencia esperada frente al palacio granadino. Ella sí dedica un buen número de párrafos a la descripción física de la Alhambra y al relato de los diversos acontecimientos que allí sucedieron. Su carta coincide con el orden cronológico que supuestamente ella siguió al conocer Granada. Así, paso a paso, nos va conduciendo hacia el monte en que se alza el palacio árabe.

Desde el principio la autora señala cómo todo lo que observa satisface sus sentidos: *“Subiendo siempre por bellas y silenciosas avenidas de este parque de la Alhambra, donde el ruido de las aguas os incita a la ensoñación”*¹¹¹ (*“En montant toujours dans les belles et silencieuses allées de ce parc de l’Alhambra, où le bruit des eaux vous excite à la rêverie”*¹¹²). Los adjetivos que aquí utiliza aluden a dos sentidos: la vista y la audición (bellas y silenciosas); y finalmente, todo ello conduce a un trance especial, único: la ensoñación. Como su relato coincide con su propio recorrido, va a ir enunciando los diversos sitios específicos del palacio, en la medida en que los conozca por sus nombres propios, agregando a dichos nombres un predicado de adjetivos y relaciones con otros objetos. Así, nombrará entre los primeros, la “Puerta del Juicio”, el “Patio de los Aljibes” y la “Torre de la Vela”; por ser el orden en que los fue conociendo. Una vez nombrados, seguirá siempre la misma lógica: explicar sus nombres, ya sea del árabe o puestos por la tradición; contar qué acontecimientos relevantes se vivieron en dicho sitio específico; el estado actual en que se encuentra; y, finalmente, qué es lo que ella experimenta allí. La lógica a la que obedece fielmente a lo largo de su carta, responde a un afán documental; sus intenciones no sólo se dirigen a contarle a su interlocutor (su hermano) cómo se encuentra ella en dichos espacios, sino también, en transmitir datos fidedignos y fieles a la historia del lugar, con el propósito de desenmascarar ciertas exageraciones y fantasías que se habían impreso en algunos libros por los que ella se había informado sobre los monumentos y España, en general.

Nos detendremos justamente en los dos espacios del palacio especificados anteriormente por Mérimée, para evidenciar cómo varía de uno a otro autor, el modo de aprehender y plasmar lo observado en el papel.

A diferencia del famoso escritor, la autora dedica un párrafo completo al Salón de los Embajadores. Primero cuenta cómo llegó a dicho sitio – su propio recorrido –; en segundo lugar, nombra el espacio que conoce: “Patio de los Arrayanes”, y en este caso prefiere el

¹¹¹ Brinckmann, Joséphine, *Paseos por España (1849-1850)*, Editorial Cátedra, Madrid, 2001, pág. 273.

¹¹² Mme. de Brinckmann, *Promenades en Espagne pendant les années 1849 et 1850*, Editorial Franck, París, 1852, pag. 247.

patio que adorna al Salón de los Embajadores, antes que al salón mismo. Inmediatamente, y entre paréntesis, incluye otros posibles nombres a este patio (patio de los Mirtos o del Estanque), seguramente, por si sus lectores lo conocían por uno de éstos; y es así como cumple con el primer elemento de su lógica: señalar el nombre propio del nuevo espacio visitado. Luego, enfatiza en lo maravilloso que debió ser todo ello en su tiempo de esplendor, utilizando adjetivos tales como: “pórticos tan ligeros”, “conjunto tan hermoso”. El adjetivo “ligero” ya ni siquiera alude a la visión o al oído, sino que a una sensación profunda en la mente, construida por la mera percepción. Ambos adjetivos van acompañados del adverbio “tan”; de modo que ambos objetos: “pórticos” y “conjunto”, no sólo son “ligeros” y “hermoso”, sino que extremadamente ligeros y hermoso, respectivamente.

Con el afán de mostrar cómo se encontraba todo en el pasado glorioso de la construcción, señala lo siguiente: “*a la derecha estaba en otro tiempo la puerta principal de entrada, bajo la galería*”¹¹³ (“à droite était jades la grande porte d’entrée, sous la galerie”¹¹⁴). Simplemente utilizando el tiempo pasado, logra cumplir con su lógica antes señalada, y además, con su afán documental, también expuesto. Si seguimos con la descripción, observamos que la autora sigue el siguiente paso de su lógica, al exclamar: “¡Cómo se nota el paso del tiempo!”¹¹⁵ (“comme la main du temps se fait sentir!”¹¹⁶); y así pone en evidencia, de algún modo, el mal estado en que se encuentran los espacios descritos. No obstante el deterioro, ella cumple con su último paso de la lógica: describir qué es lo que experimenta en dicho patio del Salón de Embajadores. Y para ello señala: “*La vista se queda deslumbrada*”¹¹⁷ (“*Le regard est ravi*”¹¹⁸). En esta sentencia final, es “la vista”, por sí sola, la que se queda “deslumbrada”. Es tan fuerte el impacto al sentido de la visión, que la persona que está presente en dicho sitio se olvida de todo, incluso de su cuerpo, y es la vista, separada de todo lo demás, la que está en éxtasis.

En el “Patio de los Leones”, el otro espacio señalado también por Mérimée, encontramos otra vez la lógica estructurada de la autora. Primero menciona el nombre propio del espacio, y se refiere a la fuente que le da su nombre (la Fuente de los Leones). Luego, de manera implícita nos da a entender cómo debió ser este patio en sus momentos de máximo esplendor; como cuando se refiere a sus ciento cuarenta y una columnas de mármol blanco que sostienen la galería: “*parecen haber sido creadas por un soplo divino*”¹¹⁹ (“*et qui semblent avoir été créés par un soufflé divin*”¹²⁰). Con las dos últimas palabras la autora revela la tradicional idea de que la construcción del palacio

¹¹³ Mme. De Brinckmann, 2001, pág. 274.

¹¹⁴ Mme. de Brinckmann, 1852, pág. 249.

¹¹⁵ Mme. De Brinckmann, 2001, pág. 274.

¹¹⁶ Mme. De Brinckmann, 1852, pág. 249.

¹¹⁷ Mme. De Brinckmann, 2001, pág. 274.

¹¹⁸ Mme. De Brinckmann, 1852, pág. 249.

tuvo que tener inspiración sobrenatural, puesto que sus espacios son extremadamente placenteros y asombrosamente bellos como para ser creación netamente humana.

Su siguiente paso es describir el estado actual de dicho espacio; y continúa así: *“las deliciosas terrazas que cubrían todas las salas que dan al patio de los Leones habían sido sustituidas por un espantoso techo de tejas”*.¹²¹ (*“les délicieuses terrasses qui couvraient toutes les salles ouvrant sur la tour des Lions, remplacées par un effroyable toit de tuiles”*¹²²). La autora denuncia de esta manera, los desafortunados cambios que ha ido sufriendo el palacio, generalmente, en detrimento del estilo y los materiales originales con que fuera construido. Debemos fijarnos en los adjetivos de esta sentencia, es decir, “deliciosas” y “espantoso”, y su evidente relación de antonimia. Las terrazas eran exquisitas, fascinantes, y todo lo que pudiere apuntar a una sensación agradable para el sentido del gusto; y a partir de este, para la satisfacción general; mientras que el techo de tejas resulta espantoso, una falta de respeto al sentido de la vista, incapaz de deleitar, finalmente, a ninguno de los sentidos humanos. No obstante a las críticas, algunas referencias de la autora a este patio responden al orden de alabanzas, como la siguiente: “ciento cuarenta y una columnas de mármol blanco de una sola pieza, de un blanco tan puro como el día de su edificación.”¹²³ (*“colonnes de marbre blanc d’une seule pièce, d’un blanc aussi pur que le jour de l’édification”*¹²⁴). En este caso pareciera que la autora destacase todo lo contrario que en la sentencia anterior; ahora se percibe la detención del tiempo, la conservación y buen estado de lo observado. El blanco del mármol permanece “tan puro”, limpio, como el día en que fue construida la famosa fuente. Cabe señalar que el adjetivo que usa (puro) aumenta en gran medida la intensidad del color blanco de la fuente, produciéndose así un especial efecto en la imaginación de nosotros, los lectores. No habría sido lo mismo decir, por ejemplo, “muy blanco”.

Respecto al último paso de su lógica, esto es, la manifestación de lo que la autora experimenta en el lugar, debemos precisar dos fuertes reacciones de su parte al estar en el patio. En primer lugar, manifiesta que debe confesar que: *“mi primera impresión fue penosa (...), la infiel memoria me lo representaba mucho más grande de lo que es”*¹²⁵. (*“Lei, je dois l’avouer, ma première impression fut punible: cette tour était restée dans ma mémoire telle que je l’avais vue au temps de sa splendeur, et cette infidèle mémoire me la représentait bien plus vaste qu’elle ne l’est”*¹²⁶). Ella experimenta una desilusión

¹¹⁹ Mme. De Brinckmann, 2001, pág. 275.

¹²⁰ Mme. De Brinckmann, 1852, pág. 250.

¹²¹ Mme. De Brinckmann, 2001, pág. 275.

¹²² Mme. De Brinckmann, 1852, pág. 250.

¹²³ Mme. De Brinckmann, 2001, pág. 275.

¹²⁴ Mme. De Brinckmann, 1852, pág. 250.

¹²⁵ Mme. De Brinckmann, 2001, pág. 275.

respecto al tamaño del lugar. Se lo imaginaba mucho “más grande” de lo que realmente es. Con esta alusión nos damos cuenta que Joséphine iba a su viaje con conocimientos previos, y con una idea minuciosamente preestablecida de cómo eran los sitios que conocería. Su impresión penosa es evidente, ya que el patio efectivamente es pequeño, y muchas veces fue representado más amplio en pinturas. Incluso, actualmente, en fotografías se crea un efecto similar. Pero así como la viajera nos revela una impresión negativa del lugar, por otra parte, nos recuerda una idea que proviene de los mismos constructores de la Alhambra, es decir, de los árabes. Esta idea es la de que este palacio es “*el paraíso en la tierra*”;¹²⁷ (“*le paradis sur la terre*”¹²⁸), palabras que expresan la magnanimidad y belleza que dejan sin aliento al visitante, incluso en nuestros días. Con esta sentencia final, queda en manifiesto que la viajera adora el palacio a pesar del impactante deterioro de su estado.

De nuestros autores, Albert Edelfelt es quien más líneas le dedica a la Alhambra. El pintor escribe tres cartas a su madre desde Granada, una de ellas remitida desde el palacio mismo, y una carta a su amigo Otto Berndt Schauman. Su estadía en Granada acontece en plena Semana Santa del año 1881; por lo que debió presenciar importantes tradiciones y fiestas religiosas que los andaluces y los españoles, en general, suelen celebrar en dicha fecha. De hecho, dedica algunos párrafos para contarle a su madre cuál fue su impacto frente a una procesión más bien folklórica que religiosa. Sin embargo, y a pesar de su interés por las prácticas pintorescas de los andaluces y de los gitanos, su atención se centra, sin duda, en el palacio granadino.

Su primera carta comienza con la expresión propia de un viajero romántico por Andalucía: “*Esta mañana en la Alhambra, con Andalucía y Granada frente a mí, con el aroma de las rosas, las adelfas y el aire primaveral penetrándome por todos los poros, me he sentido embargado de tal entusiasmo que me siento aún joven y capaz de hacer muchas cosas, de lo contrario mi pulso no palparía con tanta fuerza, ni sentiría este ardor en mi corazón, ni mis ojos verían tan claro.*”¹²⁹ El ambiente y paisaje envuelven todos los sentidos del autor, e influyen profundamente en su estado anímico. Albert menciona tres nombres propios: “Alhambra”, “Granada” y “Andalucía”, para explicar dónde se encuentra, y qué objetos maravillosos presencia; es decir, para dar a entender por qué se siente con tanto ánimo y energía. El sentido de la vista y el olfato (“con el aroma de las rosas,...”) son capaces de despertar en el sujeto entusiasmo y juventud, es decir, bienestar, en general. Esta primera experiencia que nos revela va a marcar el tono apasionado y sensible de sus relatos, y su descripción fuertemente influida por su adoración al palacio granadino.

Justo antes de entrar al recinto fortificado en que se encuentra la Alhambra, el viajero ya ha derramado sus primeras lágrimas de emoción por estar en dicho sitio: “*El corazón*

¹²⁶ Mme. De Brinckmann, 1852, pág. 249.

¹²⁷ Mme. De Brinckmann, 2001, pág. 275.

¹²⁸ Mme. De Brinckmann, 1852, pág. 250.

¹²⁹ Edelfelt, Albert, *Cartas del Viaje por España*, Editorial Polifemo, Madrid, 2006, pág. 186.

empezó a latirme con fuerza y los ojos se me llenaron de lágrimas"¹³⁰. Inmediatamente después, enfatiza en la incapacidad de los libros o guías de viaje de transmitir la real belleza del palacio, y señala: *"lo que los libros no pueden transmitir es la impresión que yo tenía, cuando a solas, en una maravillosa mañana de primavera, bebía a largos sorbos esa belleza"*.¹³¹ De esta sentencia destacamos las siguientes palabras: "yo", "a solas", "sorbos". En primer lugar, Edelfelt no reprime su instinto de señalar que es él quien está experimentando todas las sensaciones que expresa. La presencia del <<yo>> manifiesta que su intención no es enviar un documental a su madre, sino más bien, un cúmulo de sentimientos y vivencias profundas y personales, a una persona que comparte su misma sensibilidad fina y delicada, propia del espíritu artístico. El siguiente término <<a solas>>, recalca, sin duda, el carácter subjetivo de la experiencia expresada, como también la unicidad y originalidad de ésta. Sólo él está en esa mañana, sólo él es quien mira y, mejor dicho, <<sorbe>> dicha belleza.

Al igual que en los otros dos viajeros, encontramos la referencia a otros sentidos, distintos al de la vista, cuando es justamente ésta la que debiera operar. Nos referimos, en este caso específico, a la utilización de la palabra "sorbos" para captar la belleza; es decir, una referencia a un sustantivo acorde con el sentido del gusto, para percibir un sustantivo (belleza) acorde con el sentido de la vista. Este mecanismo permite un efecto especial en el lector, ya que al romper nuestras expectativas - como en este caso en que lo que se pretende es expresar con palabras lo que realmente no se puede decir de ninguna manera- comprendemos que justamente ése es el mensaje, es decir, que como lectores no podremos aprehender nunca lo que ha experimentado quien escribe. Esa imposibilidad expresiva es lo que conduce a la ruptura y a la distorsión del "orden normal". Y esa "locura" se expresa más adelante con sus propias palabras: *"Mi fantasía se desbocó de una forma salvaje"*,¹³² en donde <<salvaje>> destaca por sobre las demás.

Generalmente, todas las afirmaciones del pintor finlandés son de extrema alabanza al palacio. Incluso en un momento llega a manifestar que: *"Este es el arte más sublime que he visto jamás"*;¹³³ destacando en este caso el adjetivo "sublime", dando a entender que no ha conocido ninguna otra manifestación artística mejor que la Alhambra.

Respecto a los dos espacios descritos por Joséphine y Mérimée (el Patio de Los Leones y el Salón de Embajadores), debemos señalar que Edelfelt se refiere al primero en pocas líneas, con un efecto muy parecido al de la viajera francesa: *"El famoso Patio de Los Leones me gustó menos. Ahora está desnudo, pero hay que imaginarlo lleno de flores, sultanas y esclavos."*¹³⁴ Por consiguiente, al pintor tampoco le agradó el famoso

¹³⁰ Ibídem, pág. 189.

¹³¹ Ídem.

¹³² Ídem.

¹³³ Ídem.

¹³⁴ Ibídem, pág. 189-190.

patio al conocerlo realmente, y también desea presenciarlo en su pasado esplendor. Respecto al segundo espacio, no se refiere especialmente. Esto último responde a su tono particular y subjetivo, más preocupado de expresar lo que él experimenta en cada sitio, que en describir los aspectos físicos de cada uno de éstos.

Edelfelt también llamará a la Alhambra como <<paraíso>>, atendiendo a su hermosa vegetación y su agradable clima. Además, agrega que: *“nada me ha cautivado de esta manera”*.¹³⁵ Una vez más, una sentencia tajante respecto a su preferencia por la Alhambra respecto a cualquier otro sitio del mundo.

Insistimos, otra vez, en la idea de que las descripciones que realiza este viajero sobre el palacio están profundamente teñidas de un tono lírico, ya que el autor no encuentra palabras adecuadas para poder describir con éxito lo que presencian sus sentidos, y por consiguiente, acude a la expresión de sus sentimientos y sensaciones que le produce el lugar. Por lo mismo, Edelfelt extiende el espacio Alhambra mucho más allá del palacio mismo. Él incluye la Sierra Nevada, los jardines, y la vista a la ciudad de Granada; todo eso, como propio del espacio Alhambra, por el encanto asombroso que en su conjunto produce en el sujeto.

Sólo resta poner atención a las constantes repeticiones en sus cartas del término: ensueño, y sinónimos de éste, tales como: hechizo, embriaguez; u oraciones que se refieren a perder el control de uno mismo, tales como: *“Se apoderan irremediabilmente de ti”*¹³⁶; *“tan enteramente poseído”*¹³⁷, para expresar así, el enorme poder que posee la belleza de este lugar en el sujeto del artista.

En resumen, tanto para Mérimée, como para Joséphine y Edelfelt, la utilización de nombres, tanto propios, como comunes, y adjetivos, es una actividad cuidadosamente practicada. Cada uno debió escoger muy bien sus palabras, incluso a veces al nivel de un verdadero poeta, como es el caso del pintor finlandés; para, de esta forma, lograr, en lo posible, describir la magnanimidad, la belleza, y el carácter divino de la Alhambra.

b) Sistemas y configuraciones descriptivas:

En el capítulo IV.1 se explica qué se entiende por sistemas y configuraciones descriptivas. Allí se señala que no basta con nombrar un lugar y describirlo (atribuirle adjetivos), para que el lector logre hacerse una idea del espacio diegético; sino que es necesaria la repetición, la insistencia textual de ciertos elementos, para dar cuerpo y presencia al espacio u objeto representado. La reiteración de dichos elementos de la descripción, puede estar enmarcada en ciertos sistemas, tales como: las cuatro variables de Foucault, el de los sentidos, los binarios de espacialidad, y el modelo taxonómico dimensional de Greimas, entre otros.¹³⁸ Estos sistemas, a su vez, se clasifican en niveles, según su grado de complejidad.

¹³⁵ Ibídem, pág. 194.

¹³⁶ Ibídem, pág. 201.

¹³⁷ Ibídem, pág. 256.

Pimentel ubica en un primer nivel aquellas descripciones que se limitan a nombrar objetos o espacios (sustantivos). Luego, en un segundo nivel, estarían aquellas que se desarrollan como inventarios, enumeraciones o catálogos. El tercer nivel correspondería a las descripciones que se estructuran en base a uno de los sistemas mencionados en el párrafo anterior, como, por ejemplo, el taxonómico dimensional de Greimas. Y además de estos tres niveles, a veces existe un cuarto, en el que Pimentel ubica todos aquellos sistemas suplementarios que pretenden hacer significar a la descripción como otra cosa. Son sistemas que trascienden el propósito de proyectar un espacio diegético como puro marco y escenario de la acción, constituyendo significaciones simbólicas o ideológicas. Estos sistemas del último nivel tienen base subjetiva, en comparación con los sistemas del tercer nivel que pretenden transmitir un mensaje objetivo.

De la redundancia del uso de los sistemas de todos los niveles y de la repetición de lexemas y predicados similares, se conforman las configuraciones descriptivas, las cuales tienen significaciones propias, que intentaremos descubrir a través de este análisis.

A continuación, mostraremos la presencia o no de los sistemas descriptivos, por niveles, en las cartas estudiadas; y observaremos que los tres viajeros también describen la Alhambra con sistemas pertenecientes al cuarto nivel.

Prosper Mérimée, como se puede comprobar ya en el punto “a” de este capítulo, prácticamente no utiliza adjetivos; pero no por ello no describe. El autor nombra sustantivos propios, tales como: *Alhambra*, *Granada*, *Patio de los Leones*, *Salón de Embajadores*; manteniéndose la descripción, en este caso, en un primer nivel, en que sólo se nombran los espacios u objetos. Si bien Mérimée no vuelve a nombrar en su carta estos cuatro sustantivos propios, de todos modos, decimos que se conforma una configuración descriptiva, puesto que estos cuatro nombres ya se han repetido numerosas veces en la tradición de la escritura de viajeros y de documentos acerca del palacio árabe; y por consiguiente, la reiteración, necesaria para la configuración descriptiva, se ha realizado en otros textos¹³⁹, de los que se sirve Mérimée para crear en la conciencia de su lectora una representación del espacio descrito.

Este autor omite el segundo y el tercer nivel de sistemas de descripción, salvo por una excepción, que ya fue analizada en el primer punto de este capítulo. Dicho caso se observa cuando Mérimée nombra apenas un adjetivo para referirse al palacio granadino, al decir: “*ruinas venerables*”. En este caso, estaría calificando a las ruinas árabes como un espacio virtuoso, digno de ser venerado y respetado; calificación que apunta a un sistema descriptivo del tercer nivel, ya que señala el modo de ser del objeto descrito: su calidad. Sin embargo, la calidad de un objeto también puede estar designada por un parámetro subjetivo, y, por consiguiente, no podemos afirmar con precisión que el autor esté utilizando un sistema descriptivo netamente del tercer nivel (objetivo).

La carta de Mérimée es la menos extensa entre las que estudiamos; recordemos que

¹³⁸ Estos sistemas se explican con mayor detalle en el capítulo IV.1.

¹³⁹ Entre los viajeros franceses que acudieron a España, y que publicaron antes de Mérimée, se encuentran: Louise Viardot (1823) y Chateaubriand (1823). También presidieron al autor algunos viajeros ingleses, entre ellos: Alexander S. Mackenzie (1826) y el barón Taylor (1820 y 1823); y, por supuesto, el conocido norteamericano Washington Irving (1828).

apenas dedica un párrafo a la Alhambra. No obstante, en esas pocas líneas descubrimos diversas referencias a descripciones del cuarto nivel. Por consiguiente, el autor con un número escaso de términos alude a muchas ideas, transmitiendo mensajes ideológicos y culturales. Pensemos que los nombres propios mencionados ya evocan muchísimos significados por la enorme tradición que éstos recorren. Además, aparece en la carta el sustantivo común “*ruinas*”, concepto que tiene una importante tradición entre los viajeros y hombres románticos del siglo XIX. Por otra parte, recordemos que la sentencia “*la tiene usted en su biblioteca*”, es un mensaje que sólo puede ser descifrado por su interlocutora, pues se refiere a algo que sólo el emisor y el receptor específico de la carta conocen, volviéndose este elemento descriptivo en un sistema completamente subjetivo, o del cuarto nivel.

Hasta aquí sólo hemos mostrado qué sistemas descriptivos utiliza Mérimée en su carta; sin embargo, nos resta la parte más relevante del análisis: el porqué de la utilización o no de estos sistemas y la significación de sus configuraciones descriptivas.

Postulamos aquí que el autor utiliza sistemas descriptivos del primer nivel, es decir, nombra objetos; y, luego, avanza inmediatamente a sistemas descriptivos del último nivel, esto es, calificar el objeto desde una perspectiva subjetiva; debido a las características particulares de la receptora de su carta: su amiga Sophie Douvancel. Esta mujer, como nos hemos podido informar a través de las mismas cartas de Mérimée, contaba con una completa biblioteca y conocía perfectamente el palacio granadino a través de sus colecciones fotográficas; por consiguiente, el autor omite sistemas descriptivos del segundo y tercer nivel: sistemas objetivos que se refieren a la forma, tamaño, disposición de las cosas, etc.; porque su interlocutora ya conocía en detalle aquellos aspectos del objeto descrito. Y, de hecho, el autor expresa directamente que no dirá nada acerca de la Alhambra, pues la tiene ella en su biblioteca. Sin embargo, no puede dejar de nombrar ciertos espacios del palacio, puesto que es fundamental para evocar las imágenes de lo que él ha visto en la mente de Sophie, y entablar así la comunicación. Es decir, utiliza sistemas descriptivos del primer nivel como una necesidad primordial para transmitir su mensaje. Pero, además, no logra reprimir el deseo de expresar al menos un comentario subjetivo (sistema descriptivo del cuarto nivel) sobre la Alhambra. Y esto último creemos que se debe, en primer lugar, a la impresión que produce el palacio al conocerlo verdaderamente, haciéndose imposible no dirigir alguna apreciación personal sobre éste; y, en segundo lugar, por el afán del viajero de la época en hacer de su viaje y de sus experiencias una versión única; y, por lo tanto, alguna descripción del palacio debía provenir de su propia vivencia frente a éste.

Respecto a la significación de las configuraciones descriptivas de esta carta, podemos darnos cuenta de que en tan pocas líneas es muy difícil encontrar lexemas que se repitan, y de allí extraer algún significado concreto. Nuestra interpretación, por consiguiente, debe abarcar las relaciones que puedan existir entre este párrafo y otros textos de diversos viajeros que hayan recorrido el sur de España y hayan publicado sus aventuras con anterioridad a Mérimée. Este autor dialoga, justamente, con dichos textos, puesto que se limita a nombrar los dos espacios más conocidos y referidos por dichos autores: el Salón de Embajadores y el Patio de los Leones; y, además, utiliza un término sumamente valorado por los románticos de su época, por el significado que éste evoca

en la sensibilidad de estos hombres. Nos referimos a las ruinas y su permanente utilización como objeto de inspiración artística durante el siglo XIX. Las ruinas son un motivo romántico, así como, los cementerios, los sepulcros, la noche, entre otros ambientes de atmósfera misteriosa y de fantasía. Además, éstas tienen la particularidad de representar algo que tuvo su esplendor en un tiempo anterior; y el paso del tiempo, y la vulnerabilidad del hombre para detenerlo, son algunas de las grandes aflicciones por las cuales se quejaron los románticos.

En definitiva, el hecho de que un viajero del siglo XIX llamara a unas ruinas “venerables”, no es un elemento sin importancia; por el contrario, es justamente en este adjetivo y en la utilización de un término recurrente para el hombre de la época, en los que encontramos el significado del corto párrafo con el que Mérimée “describe” la Alhambra. Las configuraciones descriptivas de estas líneas nos revelan que están escritas por un hombre plenamente romántico, en el sentido en que entendemos dicho concepto en esta investigación.¹⁴⁰ Es decir, un hombre que es capaz de apreciar y respetar un espacio en ruinas, que ya ha perdido su esplendor, y que nunca más volverá a poseer su fidedigna actualidad. Y es ésta, precisamente, la significación de las configuraciones descriptivas que se observan en la carta de Mérimée: en primer lugar, el reconocimiento de que nadie está dispensado de acudir a la Alhambra para poder jactarse de haberla conocido; y, en segundo lugar, el referirse al palacio con un término netamente romántico (ruinas), y calificarlo de venerable, apreciación que comparten prácticamente todos los viajeros románticos de su época.

En las cartas de Joséphine de Brinckmann apreciamos un paseo por todos los niveles de sistemas descriptivos. Sus escritos son extensos, y sus descripciones parecieran intentar reflejar hasta el más mínimo detalle.

En primer lugar, la escritora menciona muchísimos nombres propios, referentes a sitios específicos del palacio granadino. Entre ellos, menciona: la Puerta del Juicio, el Patio de los Aljibes, la Torre de la Vela, el Patio de los Arrayanes, la Torre de Gomares, el Patio de los Leones. Ella a menudo se refiere al lexema “patio”, lo que desde un principio despierta en el lector la idea de un espacio con muchos accesos hacia el exterior. Debemos señalar también, que una de sus reiteraciones más constantes es la referida al lexema “agua”, ya que encontramos numerosas alusiones a términos en función con aquélla, tales como: beber, fuente, estanque, baños, cántaros, etc. Con la utilización de este primer nivel, que se limita a nombrar lo percibido, la autora muestra al lector cuáles son los objetos que abundan en el palacio, y así ambientarnos en un sitio sumamente particular, repleto de fuentes, que en sus aguas se reflejan diversas formas, refrescan el aire y emiten sonidos agradables. En esta primera parte, por consiguiente, también se hace uso del segundo nivel de sistemas descriptivos, ya que se enumera y se da un catálogo de los diferentes componentes del espacio descrito.

El tercer nivel de sistemas descriptivos es utilizado intensamente por Joséphine. Alude a sistemas objetivos referentes a los cinco sentidos, tales como la forma, el color, el tamaño, etc., de lo observado. Siguiendo esta línea, encontramos la siguiente descripción: “ *vemos una mano y una llave de gran dimensión*”¹⁴¹ (“*nous verrons une*

¹⁴⁰ Ver capítulo II.1. de esta tesis.

main et une clef d'une grande dimension"¹⁴²), para referirse a la Puerta de Justicia, uno de los accesos a la fortaleza. O bien, referencias no al tamaño de los objetos, sino que a su forma: *"nos encontramos en un patio circular"*¹⁴³ (*"on se trouve dans une cour circulaire"*¹⁴⁴). Respecto al Patio de los Arrayanes (o Patio de los Embajadores), la autora dice: *"Su forma es la de un cuadrado alargado"*¹⁴⁵ (*"Sa forme est celle d'un carré long"*¹⁴⁶). También, se encuentran alusiones al color, tal como: *"estanque de mármol blanco"*¹⁴⁷ (*"bassin de marbre blanc"*¹⁴⁸); e incluso, se atreve a mencionar el peso que pudieran tener algunos objetos, tal como la siguiente observación lo indica: *"pequeñas columnas graciosas y ligeras"*¹⁴⁹ (*"petit colonnes gracieuses et légères"*¹⁵⁰). La utilización de este tipo de sistemas, revela una intención de parte de la autora por no dejar escapar ningún aspecto del espacio que recorre y, que luego, describe en su carta.

Dentro del tercer nivel de sistemas descriptivos, la viajera francesa también maneja aquéllos que se refieren a la dimensión del espacio. Así podemos observar en las siguientes afirmaciones de su carta: *"Al fondo de estos bonitos reductos encontramos unas ventanitas"*¹⁵¹ (*"Au fond de ces jolis réduits"*¹⁵²); haciendo alusión, de esta manera, a la profundidad del sitio. También hace referencias a la horizontalidad y verticalidad, como se puede advertir en las siguientes sentencias: *"A cada extremo del patio encontramos un pequeño templo (...); veremos allí, a derecha y a izquierda, una especie de alcobas (...)"*¹⁵³ (*"A chaque extrémité de la tour, nous trouverons un petit temple (...); Nous y verrons, à droite et à gauche, des espèces d'alcoves (...)"*¹⁵⁴); *"Regresemos a la*

¹⁴¹ Mme. De Brinckmann, 2001, pág. 273.

¹⁴² Mme. De Brinckmann, 1852, pág. 247.

¹⁴³ Mme. De Brinckmann, 2001, pág. 274.

¹⁴⁴ Mme. De Brinckmann, 1852, pág. 249.

¹⁴⁵ Mme. De Brinckmann, 2001, pág. 274.

¹⁴⁶ Mme. De Brinckmann, 1852, pág. 249.

¹⁴⁷ Mme. D. B., 2001, pág. 275.

¹⁴⁸ Mme. D.B., 1852, pág. 230.

¹⁴⁹ Mme. D. B., 2001, pág. 274.

¹⁵⁰ Mme. D. B., 1852, pág. 249.

¹⁵¹ Mme. D. B., 2001, pág. 274.

¹⁵² Mme. D. B., 1852, pág. 249.

¹⁵³ Mme. D. B., 2001, pág. 275.

*Sala de los Embajadores para subir, a través de construcciones posteriores a la conquista, al tocador de la reina (...); Volvamos a descender aún a la Sala de los Embajadores*¹⁵⁵ (*“Revenons à la salle des Ambassadeurs pour monter, par des constructions postérieures à la conquête, au tocador de la reina”*¹⁵⁶). El uso de las tres dimensiones ejemplificadas, prospectividad, horizontalidad y verticalidad, provocan un efecto grandioso, puesto que permite al lector ir avanzando e introduciéndose en el espacio imaginado, como si realmente se estuviese en éste. Al utilizar este tipo de sistemas descriptivos, Joséphine cumple con un rol similar al del documental actual, tal como si fuese captando los sitios a través de cámaras de grabación, las que realizan el recorrido del espacio para quienes serán receptores, posteriormente, de dichas imágenes.

Sin embargo, y, a pesar del afán por el detalle objetivo en sus descripciones, la autora, al igual que Mérimée, utiliza sistemas descriptivos subjetivos, propios del cuarto y último nivel. Gran parte de sus predicados consisten en apreciaciones completamente personales, que provienen, ya no de la intención declarada por la misma viajera en sus cartas, de ser fiel, veraz y objetiva en sus descripciones¹⁵⁷, sino que de sus reacciones y emociones nacidas por la fuerte experiencia que resulta la visita a la Alhambra.

Algunas de estas descripciones contienen hermosa poesía, puesto que se acude a figuras literarias para poder expresar la belleza de este palacio. Así menciona: *“Tras atravesar el umbral de esta puerta, os vais a encontrar en medio de un lugar mágico”*¹⁵⁸ (*“passé le sevil de celte porte, vous allez vous trouver au milieu d’un séjour féérique”*¹⁵⁹); o bien, *“parecen haber sido creadas por un soplo divino”*¹⁶⁰ (*“semblent avoir été créées par un souffle divin”*¹⁶¹). A pesar de estas sentencias que destacan las cualidades de la Alhambra, la autora no sólo se dedica a alabar al monumento, sino que también manifiesta su opinión categórica respecto a la noción de arte y arquitectura que tienen los árabes, y de su valor o no respecto a otras obras. Así, por ejemplo, Joséphine escribe: *“No hay que buscar allí lo grandioso, que por otra parte no se encuentra en ningún lugar*

¹⁵⁴ Mme. D. B., 1852, pág. 230.

¹⁵⁵ Mme. D. B., 2001, pág. 277.

¹⁵⁶ Mme. D. B., 1852, pág. 232.

¹⁵⁷ En el prólogo que escribe Joséphine, tiempo después, cuando sus cartas serían publicadas, ella estipula que sus escritos tuvieron como intención principal constatar si las descripciones realizadas por los viajeros anteriores, que publicaron sus textos, eran fidedignas o no. Y, por supuesto, denunciar los errores que estos cometieron respecto de la realidad.

¹⁵⁸ Mme. D. B., 2001, pág. 174.

¹⁵⁹ Mme. D. B., 1852, pág. 249.

¹⁶⁰ Mme. D. B., 2001, pág. 175.

¹⁶¹ Mme. D. B., 1852, pág. 230.

en las obras moriscas, sino los mil detalles tan bonitos de esta arquitectura, la armonía perfecta (...)”¹⁶² (“*Il ne faut pas y chercher le grandiose, qui d’ailleurs ne se trouve nulle part dans les oeuvres mauresques, mais les mille détails si jolis de cette architecture, mais l’harmonie parfaite (...)*”¹⁶³). La autora es tajante al afirmar que la arquitectura morisca no es grandiosa; y esto revela que sus apreciaciones artísticas habrían sido formadas bajo los cánones occidentales europeos, los cuales, a menudo han alabado la majestuosidad, perfección y solidez de las estructuras clásicas occidentales, por sobre las demás.¹⁶⁴ La autora se permite, al mismo tiempo, comparar y juzgar a las distintas obras moriscas que ha ido conociendo durante su viaje; y así, dirá: “*me parece mucho más perfecto de lo que vi en Sevilla*”¹⁶⁵ (“*cela me paraît bien plus parfait que ce que je revis à Séville*”¹⁶⁶).

Finalmente, y dentro de este último nivel de sistemas descriptivos, podemos apreciar ciertas sentencias que revelan la completa fusión de los elementos o ideales propios al romanticismo de la época. Joséphine se lamenta permanentemente del estado deplorable en que se encuentra la Alhambra, pero al mismo tiempo, la alaba y goza con su belleza y encanto, que son actuales al momento en que ella la visita. En sus palabras hay un profundo deseo por vencer al tiempo y mantener todas las creaciones en su momento de esplendor; pero a la vez, su ánimo se enciende al poder apreciar algo tan hermoso y mágico, capaz de transportarla a otros tiempos. “*¡Qué vista más adorable! Pero ¡cómo se entristece el alma ante el montón de ruinas que se ven por todos lados!*”¹⁶⁷ (“*Quelle adorable vue! Mais combien atheriste l’âme cette réunion des ruines qu’on aperçoit de tous côtés!*”¹⁶⁸), dice contenta y triste al mismo tiempo. O bien, “*Ciertamente, si el gobierno no aporta un serio y rápido cuidado a la restauración y al mantenimiento de esta obra maestra oriental, en veinte años no quedarán apenas restos de la Alhambra. Sin embargo, es lo más perfecto que hay, lo más puro en este género, no sólo en España, sino en Europa*”¹⁶⁹ (“*Certainement, si le gouvernement n’apporte pas une sérieuse et prompte attention à la restauration et l’entretien de ce chef-d’oeuvre oriental, dans vingt ans il restera à peine quelques vestige de l’Alhambra. C’est ce pendant ce qui’il y a de plus parfait, de plus pur en cegenre, non seulement en Espagne, mais Europe*”¹⁷⁰).

¹⁶² Mme. D. B., 2001, pág. 175.

¹⁶³ Mme. D. B., 1852, pág. 230.

¹⁶⁴ Muchos críticos destacan la grandiosidad arquitectónica del palacio de Carlos V construido al frente del palacio morisco; y a su vez, alaban la minuciosidad decorativa de éste último.

¹⁶⁵ Mme. D. B., 2001, pág. 276.

¹⁶⁶ Mme. D. B., 1852, pág. 251.

¹⁶⁷ Mme. D. B., 2001, pág. 277.

¹⁶⁸ Mme. D. B., 1852, pág. 253.

¹⁶⁹ Mme. D. B., 2001, pág. 278.

Tal como decíamos al inicio, Joséphine de Brinckmann emplea todos los niveles de sistemas descriptivos para referirse al palacio granadino. En primer lugar, nombra y enumera ciertos elementos propios de la construcción árabe, aludiendo, principalmente, a aquellos objetos que conforman los espacios externos, es decir, los patios de la Alhambra. Su preferencia de dichos espacios por sobre otros se evidencia, sobre todo, por su constante alusión a los términos que se relacionan con el agua y las fuentes, elemento fundamental en todo patio árabe. En segundo lugar, la autora utiliza sistemas descriptivos pertenecientes al tercer nivel, es decir, aquellos que aluden a una descripción objetiva de lo que se observa, entregando información acerca de la forma, el color, el tamaño y la ubicación de las cosas. Como ya decíamos, creemos que la significativa preferencia de Joséphine por este tipo de sistemas descriptivos, se debe al afán que ella se auto-impone de manifestar información fidedigna y real de los sitios que visita en su viaje. Finalmente, la autora francesa no puede evitar las descripciones subjetivas del palacio, y es por eso que critica y alaba éste, como también da su opinión respecto a la falta de responsabilidad que han cometido los españoles al no cuidar el monumento. Al realizar este tipo de descripciones, la viajera está respondiendo a los cánones del pensamiento de sus contemporáneos, es decir, al romanticismo, puesto que no puede evitar hacer de sus descripciones, y por ende, de sus observaciones, y, en definitiva, de su viaje, algo personal y único. Al mismo tiempo, creemos que el uso de los sistemas de este último nivel se debe, en parte, a las características propias del género epistolar, puesto que de por sí se trata de una manifestación donde quien escribe, es decir, el autor, es el protagonista y el narrador al mismo tiempo; y, por consiguiente, no puede evitar expresar sus ideas personales respecto a lo que observa.

Albert Edelfelt, al igual que Joséphine, utiliza los cuatro niveles de sistemas descriptivos; sin embargo, el modo en que se sirve de éstos es bastante especial, puesto que todos ellos están fuertemente marcados por la perspectiva subjetiva del pintor. Adelantándonos al análisis, podríamos decir, a grandes rasgos, que el cuarto nivel de descripción abunda por sobre los demás en los textos del pintor.

En sus cartas permanentemente está nombrando los objetos que observa. Así, menciona numerosas veces el nombre del palacio: “Alhambra”; como también, menciona los nombres de las distintas partes que componen ésta, entre ellos: “Puerta de la Justicia”, que también ha sido nombrado por la viajera anterior. La diferencia con ésta última, es que Edelfelt no sólo nombra estos espacios, conocidos tantas veces por los relatos de viajeros, sino que, además, define, o bien, alarga sus oraciones con extensos predicados. Por ejemplo, respecto al nombre propio “Alhambra”, añade lo siguiente: “*no es un castillo, es más bien una ciudad entera fortificada*”¹⁷¹. Algo parecido hace con el nombre propio “Puerta de la Justicia”, diciendo tras éste: “*labyrintho de fabulosa belleza*”¹⁷². Con estos dos ejemplos podemos advertir que el estilo descriptivo del pintor abunda en adjetivos, lo que está por sobre el afán de situar al lector en el lugar que se intenta

¹⁷⁰ Mme. D. B., 1852, pág. 234.

¹⁷¹ Edelfelt, Albert, 2006, pág. 188.

¹⁷² Ídem.

representar, intención sumamente pronunciada en Joséphine.

Edelfelt no recurre prácticamente a los inventarios o catálogos (sistemas descriptivos del segundo nivel), pero de todos modos, evidenciamos una leve intención por pretender que no se le escape nada de sus apreciaciones, y, por ende, enumerará algunos sitios precisos del palacio.

Respecto a los sistemas descriptivos del tercer nivel, el autor, en un principio, pareciera estar refiriéndose a aspectos objetivos, tales como la forma, el color, el tamaño, etc., de los objetos. No obstante, todos esos aspectos tienden a ser reemplazados por cualidades y apreciaciones personales. Así, por ejemplo, veremos que califica a la Alhambra como un lugar “fresco” y “hermoso”. Ambas cualidades no responden a los sistemas descriptivos estudiados, tales como: el de las tres dimensiones de Greimas, o el que indica información precisa e indiscutible, como la forma, el color, etc.; sino que apuntan a una sensación que el sujeto experimenta en el espacio (“frescor”), y a partir de allí, éste describe (“hermoso”). En la segunda carta que el pintor escribe a su madre desde Granada, leemos: “*Se puede estar sentado durante horas en el alféizar de una ventana mirando Granada desde allí*”.¹⁷³ Edelfelt, por consiguiente, no describe el alféizar de la ventana, sino que señala que es placentero permanecer en dicho sitio, y deja al lector la tarea de interpretar lo maravilloso que debe ser el sitio sobre el que escribe.

Es, por lo tanto, de las manifestaciones de su gozo, de su experiencia feliz en la Alhambra, que nosotros como lectores debemos descubrir el espacio narrado. Y así, de sentencias, tales como la anterior, podemos hacernos una idea de cómo es realmente el palacio granadino. En la cuarta carta que escribe desde Granada, el autor señala: “*viviendo en este paraíso, donde el arte y la naturaleza más grandiosa que existe se apodera de ti (...), es lo suficientemente poderosa para ablandar el corazón y tocar las fibras más románticas del alma*”.¹⁷⁴ Si bien, en estas líneas no se utilizan sistemas descriptivos del tercer nivel, de todos modos, se mencionan sustantivos con mucho significado, y que permiten comprender cómo es el sitio en el que el autor se encuentra. Por ejemplo, el término “paraíso”. Al escribir tal concepto, no se está describiendo con sistema objetivo alguno; sin embargo, se está comparando el palacio con un paraíso, e independiente de cómo sea dicho paraíso, todos sabemos que es el término que se utiliza para indicar el mejor espacio que pueda existir.

En resumen, Edelfelt, si bien da muestras de querer describir con sistemas objetivos (del tercer nivel), y dar una idea del palacio a su receptora, no logra desprenderse de la subjetividad con la que mira; e incluso, afirma que la escritura es inapropiada para describir algo tan ornamentado como la Alhambra: “*Únicamente la fotografía puede dar una pálida idea de la gran variedad de finos ornamentos que se extienden a lo largo de las paredes, techos y suelos*”¹⁷⁵; no pudiendo evitar, de esta manera, emitir juicios de valor.

¹⁷³ Ibidem, pág. 194.

¹⁷⁴ Ibidem, pág. 256.

¹⁷⁵ Ibidem, pág. 261.

Por consiguiente, a pesar de que existe en el pintor una permanente intención por describir a sus interlocutores el espacio físico que él ha conocido; más que describir, precisamente, lo que él está haciendo es evaluar. Es decir, todos los niveles de sistemas descriptivos en las cartas de Edelfelt están teñidos, o más bien, interconectados con el último nivel de descripción, que es el de los sistemas subjetivos. Sus cartas permanentemente enjuician, alaban, critican, etc.

Por ejemplo, encontramos el siguiente juicio: *“Este es el arte más sublime que he visto jamás, sólo podría compararse con las mejores obras de Bramante”*.¹⁷⁶ Y así como alaba la Alhambra, al igual que otros autores anteriores a él, posee sus propias ideas al respecto. Mientras Joséphine se quejaba de la falta de preocupación de parte de las autoridades españolas por el palacio, Albert reclama por lo contrario, es decir, porque los jardines estén demasiado bien cuidados, lo que perjudicaría el valor que significa la mantención fiel al estado natural de los objetos. Con este último juicio, el autor deja atrás una mera intención descriptiva de lo que observa, y abre su discurso a una discusión sumamente atingente al hombre de fines del siglo XIX, que se debatía entre las siguientes posturas: la mantención exhaustiva de los monumentos, al punto de intervenir en la originalidad de éstos, la mantención moderada, o bien, la negación a intervención alguna de éstos. De hecho, el hombre romántico es un sujeto que debe enfrentarse de por sí a esta paradoja: dejar las cosas tal como fueron, no intervenir; pero al mismo tiempo, luchar contra la fuerza del tiempo y sus secuelas devastadoras.¹⁷⁷

Las cartas de Edelfelt, por consiguiente, sin duda, describen, pero lo hacen de un modo distinto al de los dos autores franceses. Y a partir de esta afirmación, podemos agregar que los tres viajeros describen de manera diversa, lo cual puede explicarse por las intenciones comunicativas, o por las intenciones, en general, que hayan depositado en sus escritos.

Merimée, por ejemplo, se comunica con una dama sumamente lectora, que conocía perfectamente el espacio que el autor describe en su carta, a pesar de no conocerlo directamente. Edelfelt también se dirige a una mujer (su madre) sumamente entendida en el tema, y lectora de libros de viajeros que describían sus aventuras en el sur de España, pero que al igual que la interlocutora de Mérimée, tampoco había estado nunca en la Alhambra. Ambos autores, por lo tanto, se expresarán con libertad para prescindir de los niveles más objetivos de descripción, pues parten de la base de que sus interlocutoras ya conocen el espacio, y a ellos sólo les resta emitir juicios al respecto.

Joséphine, en cambio, tiene una tarea más rigurosa. Ella misma se impone la labor de describir detalladamente el palacio y ser fiel a los objetos tal como son en la realidad. Este propósito hará de sus descripciones algo más prolijo y ligado a los sistemas objetivos de descripción.

A pesar de estas diferencias de estilos descriptivos, nos encontramos con una coincidencia entre los tres viajeros y sus escritos, la que al mismo tiempo, los distancia

¹⁷⁶ Ibídem, pág. 189.

¹⁷⁷ Para profundizar sobre la discusión mencionada, véase: Riegl, Alois, *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*, Editorial Visor, Madrid, 1987.

notablemente. El punto en común es que los tres autores escriben cartas a una persona que jamás ha estado en la Alhambra físicamente, independiente de que estas personas conozcan algo de ella o no. El elemento de distancia entre los tres textos radica justamente en ese punto en común, es decir, en que ninguno de sus receptores ha estado realmente en el palacio granadino, ya que por esa condición cada uno de estos viajeros emitirá libres juicios de valor acerca del monumento, y describirá, en definitiva, con sus propias palabras, con sus propios prejuicios, es decir, desde sus propias experiencias y perspectivas.

En conclusión, si bien los tres escritores están describiendo un mismo objeto: la Alhambra, y suelen coincidir en el uso de ciertos sistemas descriptivos, cada uno de ellos introdujo a sus descripciones elementos personales, ya que por un lado el monumento fue cambiando en el tiempo (recordemos que las visitas de estos tres viajeros se distancian por algunos años); pero sobre todo, porque tuvieron la libertad de poder fijarse y concentrarse en lo que a ellos más les llamó la atención, dándole un propósito diverso a sus textos: Mérimée más bien dialoga con su amiga acerca del palacio, como si éste fuese un tema cultural entre otros más que ya han discutido; Joséphine describe prolijamente cada detalle y sitúa al lector dentro del palacio, porque así se lo ha propuesto como una de las primeras mujeres francesas que acudió sola a aventurarse por el sur de España; Edelfelt, finalmente, describe por sobre todo lo demás, las emociones que él mismo experimenta al encontrarse en el espacio, y a través de sus estados de ánimo dialoga con su madre, aprobando o desaprobando el palacio, en un tono más bien lírico.

c) La metáfora en la proyección del espacio diegético:

Acabamos de afirmar que Albert Edelfelt es, entre los tres viajeros estudiados, el que desarrolla un estilo más lírico. Sin embargo, a pesar de que seguimos postulando la misma idea, las cartas de los tres viajeros, y no sólo las de Edelfelt, utilizan recursos poéticos o figuras literarias, especialmente, la metáfora. La presencia de esta figura en las cartas no nos parece nada extraña, ya que todos los autores señalan, de alguna u otra manera, que la Alhambra es un espacio imposible de describir con palabras. La metáfora, por consiguiente, será un recurso que suplirá, en cierta medida, esa incapacidad de los términos existentes, para poder representar lo que se observa. Luz Aurora Pimentel señala que *“una metáfora es capaz de producir una ilusión de lo visual – o de lo sensorial en general – mucho más vívida que una descripción supuestamente objetiva y puntual”*.¹⁷⁸ Y esto es lo que justamente intentaron conseguir los viajeros con sus cartas: crear en sus receptores una imagen viva de lo que ellos observaron.

Lo interesante de la metáfora como recurso de expresión, en general, es cómo ella logra construir un sentido nuevo, único, a partir de la interacción de dos campos semánticos diferentes. Es decir, la metáfora se produce en la medida en que dos campos semánticos diferentes interactúen, y de esa relación surja una conjunción (identidad) o disyunción (diferencia), que le dé sentido al discurso. En definitiva, *“el enunciado*

¹⁷⁸ Pimentel, Luz Aurora, 2001, pág. 99.

metafórico propone una identidad imposible entre ambos campos semánticos, obligando al lector a buscar áreas semánticas homologables que le den sentido".¹⁷⁹

Podemos decir que los tres autores utilizan esta figura, sin duda, por el carácter natural del idioma, incapaz de transmitir a otro de manera vívida lo que significan ciertas cosas; por el enorme poder representativo del que goza este recurso metafórico; y, además, por las particularidades del objeto descrito, en este caso, la Alhambra, que de por sí - por sus detalles y su compleja belleza - es una obra difícil de describir.

En esta parte del análisis nos enfocaremos en la lectura de las metáforas utilizadas por los tres viajeros en sus cartas para efectos de describir la Alhambra.

Mérimée, como ya hemos señalado varias veces, escribe tan sólo un párrafo sobre el palacio granadino, y ya por esta razón, creará pocas metáforas. Sin embargo, transforma, o bien, expresa algunas ideas a través de este recurso poético. Así, por ejemplo, la ya tan nombrada frase: "*No le diré nada sobre la Alhambra: la tiene usted en su biblioteca*"¹⁸⁰ ("*Je ne vous dirai rien de l'Alhambra: vous l'avez dans votre bibliothèque*"¹⁸¹), está evocando una imagen imposible, compleja, que se escapa de los controles racionales, característica propia de la metáfora, según Pimentel. No es posible seguir la lógica literal de la frase, ya que Sophie Douvacel, la receptora de la carta del autor francés, sin duda alguna, no puede tener la Alhambra metida en su biblioteca en Francia. Por consiguiente, es trabajo del lector buscar la relación que le dé sentido a lo que el escritor está diciendo.

En un principio, puede resultar casi absurdo este proceso, ya que no necesitamos hacer un gran examen para entender qué es lo que está diciendo Mérimée con estas palabras; sin embargo, es sumamente relevante comprender que su metáfora empleada no sólo busca expresar una idea con otros términos (transformar), sino que sobre todo, hay detrás de ella una significación sintética.¹⁸² Es más exitosa, a veces, una metáfora que una excesiva expansión descriptiva. Y esto es justamente lo que sucede en el caso de la frase de Mérimée; mejor que explicar a Sophie cómo es la Alhambra, y cuánto se parece o no a lo que los libros señalan, menciona su ya tan nombrada frase, y con eso basta, y lo dice todo. Es interesante enfatizar en que el rol sintético de esta sentencia ("la tiene usted en su biblioteca"), tiene un gran significado, sobre todo, para las personas letradas, ya que de alguna u otra manera se está evocando a la idea de que todo se puede encontrar en una biblioteca.

Un caso distinto, es aquél en el que el autor en vez de mencionar el palacio por su nombre, lo llama "*ruinas venerables*"¹⁸³ ("*ruines venerables*"¹⁸⁴), pues en esta frase

¹⁷⁹ Ibídem, pág. 94.

¹⁸⁰ Mérimée, Prosper, 1988, pág. 33.

¹⁸¹ Mérimée, Prosper, 1989, pág. 144.

¹⁸² "La metáfora nos ofrece, no sólo su extraordinario poder de transformación de la realidad, sino, su enorme capacidad de significación sintética" (Pimentel, 2001, pág.91)

¹⁸³ M. P., 1988, pág. 33.

Mérimée no pretende sintetizar ideas, sino transformar la realidad para dar mayor sentido a lo que está diciendo, o bien, para lograr darse a entender a su interlocutora, explicarle cómo es el lugar en donde se encuentra, a qué se parece, y así evocar en ella, ya sea una imagen familiar, o, ya sea una imagen nueva, que la ponga en comunicación o en sintonía con quien le escribe.

En resumen, Prosper Mérimée utiliza la metáfora para poder describir a su receptora cómo es la Alhambra; sin embargo, son tan pocas las líneas que dedica a esto, que no es posible hallar tantas metáforas como quisiéramos.

Joséphine de Brinckmann, por su parte, prácticamente no emplea el recurso poético metafórico. Tan sólo hallamos un pasaje de la descripción de la Alhambra en que se expresa con una metáfora, y justamente coincide con que dichas líneas relatan una leyenda del palacio, es decir, se trata de una parte del texto que tiene más presente un enfoque literario, por sobre el documentalista, que tanto resalta en la mayor parte de su carta. Su metáfora, por lo demás, es sumamente sencilla, poco audaz. Ésta aparece cuando la autora se refiere al famoso árbol del Generalife (casa de veraneo de los sultanes, ubicada a un costado de la Alhambra), bajo el cual Zoraida, una sultana, besó a uno de los Abencerrajes, siendo infiel al sultán. El árbol sigue en pie, y los visitantes, tal como cuenta Joséphine, se llevaban un trozo de la corteza de éste como recuerdo. En ese contexto, la autora dice lo siguiente: “(...) para que el viajero se lleve un recuerdo de este anciano del Generalife”¹⁸⁵ (“pour que le voyageur emporte un souvenir de ce vieillard du Généralife”¹⁸⁶). Al decir “anciano”, se está refiriendo al famoso árbol que ha perdurado por siglos, y a través de él se ha mantenido viva una leyenda, la de la sultana infiel. Es posible entender a qué se refiere con “anciano”, a pesar de que, como lectores, no estuviésemos insertos en la tradición de los libros de viajes que relatan esta leyenda de la Alhambra. Por consiguiente, se trata, sin duda, de una metáfora sencilla, fácil de interpretar, a pesar de estar completamente ligada a la tradición de la cual siente formar parte esta autora: la de los viajeros franceses por Andalucía.

A parte de esta ocasión, no encontramos ninguna otra metáfora en las páginas dedicadas a la descripción del palacio granadino. Sí hallamos, en cambio, un importante uso del recurso de la comparación, que resulta lógico por el afán descriptivo de Joséphine. Recordemos que la autora tiene el propósito permanente de transmitir un discurso basado en sistemas descriptivos objetivos, dando datos precisos y reales de lo que observa; lo que le impedirá utilizar con mayor soltura la metáfora.

En el caso de Edelfelt, tal como habíamos adelantado, sus cartas han de tener muy pocas descripciones objetivas, y muchísimos juicios de valor y descripciones subjetivas. De hecho, sus textos están plasmados con figuras literarias diversas, con las cuales, más que describir precisamente lo que ve, alude con pasión a qué es lo que él siente al estar en la Alhambra.

¹⁸⁴ M. P., 1989, pág. 144.

¹⁸⁵ *Ibidem*, pág. 279.

¹⁸⁶ Mme. de Brinckmann, 1852, pág. 235.

Al inicio de la primera carta que dirige a su madre desde Granada, el autor quiere darle a entender cómo es el paseo natural que rodea el palacio. Y para ello, expresa lo siguiente: “*Si piensa en una mañana de primavera con el canto de miles de pájaros, el perfume de las rosas y un corazón joven que palpita, entonces podrá Usted imaginar ese paseo matinal en su conjunto*”¹⁸⁷. Si ponemos atención, más que a un espacio, lo que describe el pintor es un momento: el paseo matinal. Por lo tanto, todas las descripciones espaciales del autor, estarán ligadas completamente a las descripciones de los momentos (descripciones temporales) en que el sujeto estuvo en dichos espacios. Esto se debe justamente a la intención del autor: expresar sus emociones y estados de ánimo experimentados en el palacio granadino.

Otra metáfora grandiosa del mismo autor, es la siguiente: “Lo que los libros no pueden transmitir es la impresión que yo tenía, cuando a solas, en una maravillosa mañana de primavera, bebía a largos sorbos esa belleza”¹⁸⁸. En estas líneas se mencionan muchísimos términos, que al estar unidos de esta manera, cobran un profundo significado. Los libros no pueden transmitir lo más importante, que es: lo que “yo”, como sujeto único, completamente solo, en un momento preciso y también único, sentía. Cuán profunda es esta idea, y al mismo tiempo, cuán romántica parece ser, pues allí está presente la conciencia de lo irrepetible que somos como sujetos, y de lo imposible que es representar, repetir, un momento en particular; ambos ideales característicamente románticos. Finalmente, la última frase, “bebía a largos sorbos esa belleza”, corresponde a una metáfora en todo su sentido, puesto que no se puede beber a sorbos la belleza; no obstante, explica audazmente al lector que el sujeto está embriagado de la hermosura del espacio.

En conclusión, los tres autores hacen uso del recurso metafórico; eso sí, cada uno lo hará con mayor o menor intensidad (Joséphine de Brinckmann preferirá el uso de otras figuras retóricas, como la comparación, más adecuadas para su propósito y estilo de escritura). Lo importante es que en sus cartas, los tres viajeros deben recurrir a recursos poéticos, precisamente, porque lo que intentan transmitir en ellas: la descripción de la Alhambra, es una actividad de por sí compleja, e incluso, imposible. La metáfora, y el uso de otras figuras, ayudarán indiscutiblemente a los tres autores a hacer más grata y exitosa la tarea de describir los espacios que conforman al palacio granadino. En el caso de Mérimée, observamos que no sólo emplea la metáfora para transformar y decir las cosas con otras palabras, dando más sentido a lo que expresa; sino además, hace uso de ella con un propósito sintético. Joséphine, por su parte, utiliza la comparación cuando las características reales de lo que intenta describir superan a los sistemas descriptivos objetivos; es por esto también, que recurrirá, a veces, a ideas más metafóricas –si así se las puede llamar– las que, sin duda, aportarán un importante valor literario a sus cartas. Edelfelt, finalmente, utilizará la metáfora permanentemente, más como estilo que como recurso, si así pudiéramos decirlo para compararlo con los otros dos autores. El estilo de escritura del pintor es sumamente lírico, y sus ideas estarán siempre transformando la realidad, evocando imágenes nuevas a partir de campos semánticos distintos y

¹⁸⁷ Edelfelt, Albert, 2006, pág. 188.

¹⁸⁸ *Ibidem*, pág. 189.

contrapuestos, para poder expresar con sentido lo que no puede comunicar con palabras.

d) Ecfrasis, representación verbal de un objeto:

Las tres cartas que hemos estado examinando, manifiestan un propósito utópico: presentar vívidamente al objeto mismo al que se refieren, en este caso, la Alhambra. Tal como lo estipula W.J. Thomas Mitchell: “*A verbal representation cannot represent – that is, make present – its object in the same way a visual representation can. It may refer to an object, describe it, invoke it, but it never bring its visual presence before us in the way pictures do*”¹⁸⁹. Pimentel asegura, por su parte, que: “*una descripción no vuelve a <<presentar>> al objeto, ni siquiera como una << copia >>: no el objeto, sino la idea del objeto*”¹⁹⁰. El lenguaje, por consiguiente, es limitado. Existe una imposibilidad por parte de éste para aprehender y capturar lo que rodea al hombre, la materialidad y plasticidad de aquello. No obstante, el lenguaje no sólo es inteligible, sino que también puede ser sensible. La poesía, por ejemplo, es el medio místico y mágico que nos lleva a experimentar sensiblemente. Mitchell, denomina a este fenómeno (que el lenguaje nos haga experimentar sensiblemente) “*Ekphrasis*”. “*Ekphrasis as a poetic mode, giving voice to a mute art object*”¹⁹¹. Pimentel la define como: “*descripción verbal de un objeto plástico*”¹⁹². Sin embargo, de todos modos no es posible, a través del lenguaje, presentar el objeto de manera vívida. De hecho, la descripción crea un objeto distinto al que se refiere, uno nuevo. Pimentel agrega: “*describir un objeto es <<inventar al otro en el mismo>>*”¹⁹³. La autora habla de dos momentos en la representación verbal de un objeto. Primero, el de la identificación; segundo, el de la construcción. La primera estaría mediada por el lenguaje mismo, y por el escritor, “*quien establece los puentes necesarios entre su descripción y el objeto al que remite haciendo posible la identificación*”¹⁹⁴. El momento de la construcción correspondería a la composición inédita del referente. En esta instancia el lector toma esos indicios textuales que le entrega el escritor, e identifica, interpreta, construye nuevos significados. En definitiva, “*el objeto citado, al ser descrito – y justamente por ser descrito – se convierte en otro*”¹⁹⁵.

Todo lo anterior nos da la base para afirmar que a pesar de que los tres autores

¹⁸⁹ Mitchell, W.J. Thomas, *Picture Theory: essays verbal and visual representation*, University of Chicago Press, London, 1995, pág. 152.

¹⁹⁰ Pimentel, Luz Aurora, 2001, pág. 110.

¹⁹¹ Mitchell, W.J.T., 1995, pág. 153.

¹⁹² Pimentel, L.A., 2001, pág. 113.

¹⁹³ Ídem.

¹⁹⁴ *Ibidem*, pág. 114.

¹⁹⁵ *Ibidem*, pág. 114 -115.

estudiados hayan descrito el mismo objeto, por el sólo hecho de describirlo, crearon otros nuevos y distintos al objeto remitido. Nuestro propósito es justamente, descubrir cómo son esos nuevos objetos creados a través de sus descripciones de la Alhambra. Lo complejo de nuestro afán, es que todo objeto descrito está *“existiendo en y por las perspectivas que lo configuran”* – es decir – *“se transforma incesantemente sin dejar de ser reconocible; es potencia y actualidad al mismo tiempo”*¹⁹⁶. En otras palabras, y tal como nos explica Pimentel con sus dos momentos o etapas de la representación verbal de un objeto, no sólo depende de la identidad que le otorgue el escritor, sino sobre todo, de la construcción de significados que realice cada lector. Lo cual otorga a nuestro estudio, queramos o no, un carácter subjetivo, puesto que nuestras interpretaciones acerca de los nuevos objetos que los autores crearon al describir la Alhambra, estarán necesariamente teñidas de nuestra reconstrucción de los indicios textuales del objeto descrito en sus cartas. En resumen, estos objetos nuevos, creados a partir de la descripción de los tres viajeros, son producto de un trabajo conjunto de cada uno de estos autores con sus posibles lectores. De ahí que sea tan importante estudiar la perspectiva del receptor, como pretendemos hacer en el capítulo IV.4. de esta investigación.

Lo que expondremos brevemente en este punto del presente capítulo, es cómo se desarrolla el momento de la identificación de la representación del objeto Alhambra en cada una de las cartas, ya que se trata de una etapa que inicia el escritor. Los tres autores dejan indicios textuales, que permitirán guiar a sus futuros lectores en el momento de la construcción del objeto que se describe. Revisaremos cómo nos ayudan los tres viajeros para que nosotros, sus lectores, iniciemos esta segunda etapa de la representación.

Prosper Mérimée, por ejemplo, no nos dice nada concreto sobre la Alhambra. De hecho, como ya hemos repetido varias veces, el escritor afirma que no dirá nada sobre aquella. Y agrega que ningún libro (palabras) podrá darle a su interlocutora una idea, si quiera, de lo que realmente es el Salón de los Embajadores y el Patio de los Leones, espacios ubicados dentro del palacio. Con esto, Mérimée nos guía hacia el camino de la imaginación y la fantasía. Si no es posible describir la Alhambra, es porque efectivamente no se parece a nada; y, por consiguiente, el viajero no puede completar la etapa de la identificación. Su única calificación o característica concreta es que lo que observa corresponde a *“unas ruinas venerables”*, indicio textual que nos encamina hacia una posible construcción de cómo podría ser el objeto descrito. En definitiva, el autor francés no entrega al lector variados elementos para que éste pueda iniciar fácilmente la etapa de la significación de lo que se describe. Sin embargo, no debemos olvidar que sus líneas estaban dirigidas a su amiga Sophie Douvanel, quien ya poseía su propia imagen o representación de la Alhambra, y, por consiguiente, no requería de muchos indicios textuales para lograr construir su propia representación de ésta.

Joséphine de Brinckmann, por su parte, exagera en la entrega de indicios textuales a sus posibles lectores. Ella realiza una completa etapa de identificación, y se esmera en transmitir detalladas pistas a su interlocutor, para que éste pueda enfrentar sin

¹⁹⁶ *Ibidem*, pág. 123.

equivocaciones la etapa de la reconstrucción. Recordemos que la autora utiliza sistemas descriptivos objetivos, con frases tales como: <<a la izquierda se encuentra...; a la derecha...; arriba se observa...; abajo...; etc.>>. Una vez más, es la función o intención de su escritura la que explica este modo de abordar el momento de la representación del objeto descrito, que en el caso de Joséphine es exponer de manera fidedigna las características reales del monumento granadino. Una y otra vez, a lo largo de sus cartas, manifiesta su descontento al darse cuenta que lo que dicen los libros de viajeros por Andalucía, no coincide con lo que sus ojos ven en este palacio árabe. Ella, por lo tanto, le impone una misión documentalista a su escritura, lo que influirá en su manera de identificar el objeto que describe, y entregar indicios textuales concretos y evidentes, para que sus lectores puedan atribuirle significados muy similares a los que ella otorgó al objeto remitido, es decir, a la Alhambra.

Albert Edelfelt, muy por el contrario de Joséphine, no otorga indicios textuales concretos y que intenten transmitir objetividad. Su estilo, como ya habíamos adelantado, es más lírico que el de los otros dos autores, y, por consiguiente, su etapa de la identificación de la representación del objeto “Alhambra” será más ambigua. El pintor entrega al lector muchos indicios textuales, pero estos no pretenden guiarlo por un camino específico de construcción del objeto remitido, sino todo lo contrario. Quizás sea especialmente en las cartas de Edelfelt en donde se manifieste con mayor fuerza la capacidad del lenguaje de provocar experiencias sensibles. El autor utiliza la poesía para poder representar lo que es imposible de presentar. Y es justamente a través del lenguaje poético que logra dar voz a un objeto artístico mudo, como define Mitchell el poder de la Ekphrasis. Con las cartas del pintor podemos, como lectores, sentir, experimentar sensaciones, y por ende, dar un significado más vívido al objeto descrito.

Con esto no pretendemos afirmar que es Albert Edelfelt quien crea el objeto más valioso a partir de la descripción de la Alhambra, sino simplemente, que es el pintor, a través de sus cartas, quien entrega ciertos indicios textuales en el momento de la identificación, que nos exigen, a nosotros, como lectores, una participación imaginativa y creativa importante, para poder construir nuestro propio objeto, nuestra propia Alhambra. Con Mérimée, permanentemente, nos sentimos perdidos en la etapa de la construcción, por falta de indicios; con Joséphine, nos perdemos entre tantos indicios concretos y que exceden en detalles; con Edelfelt, en cambio, se nos permite, como lectores, crear nuestra propia Alhambra; y a través de la experimentación de sensaciones, construimos felizmente, nuestro propio objeto.

IV.3 Perspectiva del narrador-autor en la descripción de la Alhambra en los textos epistolares que nos ocupan.

Una manera de lograr comprender qué objetos “nuevos” crearon los tres viajeros a partir de sus observaciones y descripciones personales de la Alhambra, es analizar cuáles son

sus perspectivas o puntos de vista narrativos, con los que seleccionaron la información que exponen en sus textos. Según Luz Aurora Pimentel, en un relato no importa tanto la cantidad de información que se nos ofrezca, sino la calidad de ésta. Es decir, *“importa no sólo qué tanto se narre sino desde qué punto de vista”*¹⁹⁷

Según Pimentel, influida por los conceptos de Genette, la <<perspectiva>> o <<punto de vista narrativo>> es: *“una restricción de campo, que es en realidad una selección de la información narrativa”*¹⁹⁸. La autora añade que hay dos aspectos que conforman, en su conjunto, la perspectiva narrativa: uno de ellos es el filtro o principio de selección y de combinación de la información narrativa; el otro, una orientación temática que es posible analizar en planos. El primer aspecto se define por una posición de referencia u origen de la perspectiva, a partir del cual opera el principio de selección y combinación de la información narrativa, y se organiza el relato. Las posiciones u orígenes de la perspectiva pueden ser cuatro: la del narrador, la de los personajes, la de la trama y la del lector. El segundo aspecto corresponde a la orientación temática de estas cuatro perspectivas o posiciones, que puede expresarse en siete planos: espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico. Todos estos planos son formas diversas de tematización de la perspectiva.

Lo que nos compete en este caso, es el análisis de la perspectiva del narrador; que la hemos identificado con la posición del autor, en virtud de que los textos que estudiamos son todos narrados en primera persona, y justamente son los escritores quienes nos cuentan sus relatos.

Cuando Pimentel nos explica en su obra la perspectiva del narrador, le parece adecuado recordar el concepto de <<focalización>> de Genette. Este se refiere a un filtro o tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información transmitida por medio del discurso narrativo. Son los tipos de elecciones narrativas que se le pueden presentar al narrador. Estas elecciones son las que le permiten narrar desde: su propia perspectiva, la de uno o varios personajes, o desde una perspectiva neutra, fuera de toda conciencia. Y estas tres posibilidades se traducen en lo que se denomina: focalización cero o no focalización, focalización interna, y focalización externa.

La focalización cero o no focalización corresponde a la del narrador que decide narrar desde su propia perspectiva. Se impone a sí mismo restricciones mínimas. Es lo que conocemos como narrador omnisciente, es decir, aquel narrador que puede ofrecer más información que la que dominan los personajes. En este caso *“la perspectiva del narrador es autónoma y claramente identificable, tanto por los juicios y opiniones que emite en su propia voz, como por la libertad que tiene para dar la información narrativa que él considere pertinente, en el momento que él juzgue el adecuado”*¹⁹⁹.

La focalización interna se centra en la conciencia de uno o varios personajes. Pimentel señala que un ejemplo de focalización interna es la narración epistolar, puesto

¹⁹⁷ Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Editorial Siglo XXI, México, 2005, pág. 95.

¹⁹⁸ Ídem.

¹⁹⁹ Ibídem, pág. 98.

que “*cada personaje se convierte en el narrador*”²⁰⁰. En este caso, el narrador deliberadamente cierra el ángulo de percepción y conocimiento y lo hace coincidir con el de un personaje.

La focalización externa se refiere a aquella en que el narrador se ubica en un punto dado del universo diegético, fuera de todo personaje, y que excluye cualquier posibilidad de información sobre los pensamientos de cualquiera de ellos.

En la literatura epistolar, como ya adelantamos, narrador y personaje coinciden, en la medida en que el primero se restringe en la mente del segundo. Es más, podemos decir que en la carta: narrador, personaje, punto de vista de la narración, e incluso, autor, son los mismos. “*Quien narra en <<yo>>, por definición, no puede tener acceso a otra conciencia que no sea la suya*”²⁰¹. Por consiguiente, en los textos que analizamos no se da la alternativa de que el narrador tenga una perspectiva (punto de vista) sobre el mundo distinta a la de su foco o filtro, en el caso de que éste último sea un personaje; ya que en la carta coinciden plenamente, la posición del narrador y la posición del personaje, dos de las cuatro posiciones desde las cuales opera el principio de selección y combinación de la información narrativa.

En vista de que está aclarado el primer aspecto que constituye la perspectiva narrativa de los textos que analizamos, sólo nos resta revisar el segundo aspecto que configura aquella, esto es la orientación temática o planos en que se expresan las posiciones de referencia. A continuación, revisaremos hacia qué planos se orienta la información de cada uno de los textos, para comprender la perspectiva del narrador-autor, y así, acercarnos un poco más hacia la construcción de los objetos que los tres viajeros crearon, a partir de sus propias descripciones de la Alhambra.

En la carta de Mérimée, al igual que en las cartas de los otros autores, se observa la presencia del plano espaciotemporal, más que nada como una necesidad del propio género del que se sirven para escribir, puesto que toda carta requiere la información del lugar y la fecha en la que se redacta. Sin embargo, y gracias a todo lo que hemos ido expresando en los capítulos anteriores, podemos afirmar que la carta de Mérimée acerca de la Alhambra, otorga menos importancia al plano espaciotemporal que la carta de Joséphine de Brinckmann, por ejemplo. Esto, porque la viajera francesa orienta su narración con deliberada intencionalidad hacia la temática del plano espaciotemporal. Su perspectiva estará fuertemente marcada por la apreciación de los detalles en este plano. Mérimée, en cambio, tendrá una posición cuya orientación temática tiende, sobre todo, hacia los planos cognitivo, perceptual e ideológico, con especial énfasis en el primero de ellos. Cognitivo, puesto que el intercambio de información que inicia con su receptora apunta a aspectos intelectuales, preponderantemente hacia conocimientos. Su interlocutora conoce la Alhambra (a través de otros discursos e imágenes), y por ende, se referirá y apoyará en dicho conocimiento. Por otra parte, está el plano perceptual, ya que termina su párrafo sobre el palacio granadino diciendo: “*¡Imagínese el placer que sentiré bebiendo buen vino de Jerez en el palacio de Boabdil!*”²⁰² (“*Imaginez un peu le plaisir que*

²⁰⁰ Ibidem, pág. 99.

²⁰¹ Ibidem, pág. 106.

*j'aurai à boire de bon vin de Jeréz, dans le palais de Boabdil!"*²⁰³. Es decir, se está refiriendo a una percepción o sentido; en este caso, al placer. No obstante, dicho goce tiene un origen intelectual, puesto que para poder sentirse pleno bebiendo en el palacio de Boabdil, se debe tener en conocimiento quién fue este personaje, cuál fue la importancia del monumento, qué significa, en definitiva, tomar un buen vino en dicho lugar. Finalmente, encontramos el plano ideológico, ya que en el corto párrafo de Mérimée se vislumbra una manera de pensar concreta, y esta es la del hombre romántico de la época. El hecho de que alabe a unas ruinas es esencial, puesto que el romántico de por sí amará el pasado y se quejará de su ausente esplendor actual; y, por consiguiente, uno de sus principales motivos de inspiración serán las ruinas, un símbolo significativo de su profundo paradigma que lidia entre volver a tiempos mejores o traer éstos al presente. La información que nos ofrece el relato de Mérimée ha de estar seleccionada y restringida, sin duda, según este punto de vista ideológico.

La carta de Joséphine de Brinckmann, tal como habíamos afirmado, tiende especialmente a la temática del plano espaciotemporal, por su preocupación por el detalle, y por su afán de ubicar al lector en el espacio, en los mismos tiempos en que ella los recorrió (propósito documental). Su perspectiva estará matizada también por el plano perceptual e ideológico, igual que en el caso de Mérimée, ya que permanentemente estará relatando qué percibe, pero sobre todo, cómo entiende lo que percibe, a partir de un plano ideológico. Un ejemplo concreto del uso de estos dos últimos planos en la carta de la viajera francesa, es el pasaje en que describe las galerías del Patio de Los Leones, y observa unos hierros que sostienen éstas para que no se derrumben. En este caso, la autora relata qué percibe (plano perceptual); pero al mismo tiempo, expresa, producto de lo que percibe, su descontento no sólo con el impacto horroroso que provocan los hierros en su vista, sino, con la falta de eficiencia del gobierno español.

En resumen, la orientación temática de esta autora tiende, principalmente, al plano espaciotemporal; sin embargo, también se observa, aunque con menor fuerza, una orientación perceptual e ideológica. Debemos incluir, finalmente, el plano ético, puesto que algunos de sus relatos corresponden a juicios respecto a acciones humanas en relación con el palacio. Un ejemplo de esto último es la sentencia de la autora cuando se refiere al famoso árbol del Generalife: *"Su corteza está tratada indignamente por los guías que conducen allí a los extranjeros"*²⁰⁴ (*"Son écorce est indignement traitée par les guides conduisant la des étrangers"*)²⁰⁵.

Las cartas de Albert Edelfelt orientan temáticamente hacia diversos planos. Nos atrevemos a decir que sus cartas apuntan a, prácticamente, todos los planos descritos por Luz Aurora Pimentel. A ratos, el pintor orienta su relato hacia un plano espaciotemporal; al mismo tiempo, dirige sus palabras hacia un plano cognitivo,

²⁰² Mérimée, Prosper, 1990, pág. 33.

²⁰³ Mérimée, Prosper, 1989, Pág. 144.

²⁰⁴ De Brinckmann, Joséphine, 2001, pág. 279.

²⁰⁵ De Brinckmann, Joséphine, 1852, pág. 255.

generalmente, con el propósito de compartir algunos conocimientos con su instruida interlocutora, su madre. Al igual que los otros dos viajeros, utiliza el plano perceptual y el ideológico, puesto que dirige su relato hacia lo que percibe, y al mismo tiempo va expresando sus ideas al respecto. Un ejemplo de este ejercicio es el pasaje en que relata la noche en que vio bailar a los gitanos, y de inmediato agrega: *“Hubiera podido ser interesante si no fuera porque a su alrededor había unos treinta ingleses e inglesas de pie, que han echado a perder la ilusión por completo”*²⁰⁶. Con esta sentencia podemos comprender que el pintor tiene una ideología concreta (romántica, valoración por las experiencias fidedignas) desde la cual orienta su temática: la Alhambra. Además, existe en las cartas de Edelfelt el plano afectivo, puesto que a menudo conduce su relato hacia lo que el sujeto siente frente al palacio, y manifiesta su adoración por éste. Así vemos en las siguientes líneas de su carta: *“lo primero completamente oriental que se percibe en este laberinto de fabulosa belleza- , el corazón empezó a latirme con fuerza y los ojos se me llenaron de lágrimas”*²⁰⁷. Se pasea además, por el plano ético. El relato quizás no suele emitir juicios concretos sobre las acciones humanas que se perciben, pero algo se puede desprender respecto a lo que se dice de ellas. Un ejemplo es aquél en que se refiere a la coquetería de las mujeres de la Alhambra, y en general, a las andaluzas: *“No se les puede mirar sin que te devuelvan una larga y agradecida mirada de reconocimiento, muchas veces con una suave sonrisa, lo que entre los nórdicos, o incluso entre los franceses, podría ser considerado como algo muy comprometedor”*²⁰⁸.

En conclusión, Edelfelt, como autor-narrador, y a diferencia de los otros dos autores, tenderá hacia un mayor número de planos en su relato, es decir, matizará su texto desde diversos puntos de vista, incluyendo el afectivo, plano que, prácticamente, no se aprecia en las cartas de los otros dos viajeros. Joséphine, como autora-narradora, también guiará su relato hacia diversos puntos de vista; sin embargo, centrará su temática en el plano espaciotemporal. Mérimée, finalmente, será, entre los viajeros, quien conduce su relato hacia menos planos temáticos o puntos de vista; y en sus pocas líneas dedicadas a la Alhambra, hará énfasis en el plano cognitivo.

IV.4 Perspectiva del lector y sus posibles efectos en la descripción del texto.

Las perspectivas u orígenes de las posiciones desde las cuales se selecciona la información en un texto, decíamos que podían ser cuatro: la del narrador, la de los personajes, la de la trama y la del lector. En este capítulo nos centraremos especialmente en ésta última, es decir, la perspectiva del lector.

²⁰⁶ Edelfelt, Albert, 2006, pág. 191.

²⁰⁷ *Ibidem*, pág. 189.

²⁰⁸ *Ibidem*, pág. 196.

La perspectiva del lector en un texto es sumamente compleja de analizar. Esto, porque primero hay que distinguir entre la posición del lector implícito del texto y la del lector real, que emprende su propia lectura en un momento o instancia determinada. En el caso de las cartas de los viajeros encontramos ciertos lectores implícitos, es decir, receptores determinados. Estos son las personas a quienes está dirigida cada una de las misivas. La carta de Mérimée se dirige directamente a su amiga Sophie Douvace; la de Joséphine, por su parte, interpela a su hermano, Hugues; Edelfelt, por su parte, escribe a su madre, y en otra ocasión, a su amigo Otto.

Sin embargo, la determinación de los lectores implícitos de estos escritos, es decir, de aquellos receptores en los que está pensando el escritor al crear su texto, no acaba aquí. Joséphine, por ejemplo, expresa en su primera carta, fechada en París, que se avergüenza de su estilo de escritura, y se disculpa con sus posibles lectores²⁰⁹. Por lo tanto, la viajera está absolutamente consciente que su hermano no ha de ser su único receptor. Edelfelt, por su parte, ruega a su madre y a su amigo Otto que no publiquen sus cartas en algún periódico, puesto que éstas no guardaban un estilo cuidado²¹⁰; solicitud que nos corrobora que el pintor también estaba en conocimiento de que sus textos podrían ser leídos por otras personas. Mérimée, finalmente, era en su tiempo un escritor sumamente conocido como tal, no sólo en Francia, sino también en España y en otros países del continente; por consiguiente, hubo de estar en pleno conocimiento de que sus cartas, tarde o temprano, serían publicadas y distribuidas masivamente.²¹¹

Si determinar a los lectores implícitos de cada texto es, como podemos ver, una tarea compleja, más difícil, y prácticamente, imposible, será distinguir la perspectiva o posición del “lector implícito” de cada una de las cartas estudiadas.

Nuestro análisis, por lo tanto, se centrará en la perspectiva del lector real del texto. Es decir, aquél que realiza su propia lectura, “entendida ésta como una de las múltiples actualizaciones posibles de un texto”²¹². En otras palabras, seremos nosotros, como lectores reales de las cartas de los tres viajeros, quienes desde nuestra posición o perspectiva reconstruiremos los objetos (Alhambra) creados por los autores mediante las descripciones de aquéllos (aquella).

Pimentel señala que: “El lector tiene el rol de converger todas las perspectivas que aparecen en el texto (narrador, personajes, trama); y si tienen contradicciones e incongruencias, el lector tendrá que tomar una postura frente a estas perspectivas en conflicto”²¹³. Por lo tanto, y tal como explicábamos en el último punto del capítulo IV.2., la construcción total del objeto descrito no se completa sino mediante la participación del

²⁰⁹ Véase De Brinckmann, Joséphine, 2001, pág. 65.

²¹⁰ Véase Edelfelt, Albert, 2006, pág. 234.

²¹¹ De hecho, muchas de las cartas de los viajes realizados por Mérimée en la península, tenían como propósito ser publicadas en un diario parisino (en “Le Monde”, entre otros). Entendemos que la escogida para este análisis no tuvo ese fin, en un principio, sino sólo la comunicación y contacto con su amiga.

²¹² Pimentel, Luz Aurora, 2005, pág. 128-129.

lector. “Es en el cruce de las cuatro grandes perspectivas que organizan el relato y la perspectiva del lector donde se articulan dimensiones ideológicas, simbólicas e intertextuales, que le dan toda su complejidad a una lectura”²¹⁴. En otras palabras, somos nosotros, los lectores reales de estas cartas, quienes podemos acabar el proceso de la reconstrucción del objeto descrito por los tres viajeros, en este caso, la reconstrucción de la Alhambra que cada uno de estos escritores pretendió representar a través de sus palabras.

Procederemos, por consiguiente, en nuestro rol como lectores reales, e intentaremos converger las posiciones manifestadas en las cartas estudiadas, para desarrollar una lectura adecuada de los textos. Para ello pondremos especial énfasis en las perspectivas de los narradores-personajes, que en este caso coinciden con la persona del autor, en cada texto; y, además, consideraremos las posturas de los receptores implícitos (personas a quienes está dirigida específicamente cada carta), entendiendo a éstos como otros personajes que conforman los relatos. Sólo de esta manera, si es que resulta posible, podremos reconstruir del todo la Alhambra de cada autor, y así, comprender qué significó este palacio para ellos. En palabras de Pimentel, “sólo de este encuentro y tensión entre dos mundos (el del texto y el del lector) surge el cúmulo de significaciones narrativas que aun el relato más elemental es susceptible de producir”²¹⁵.

La carta de Mérimée, como afirmamos en el capítulo anterior, presenta un narrador-autor, cuya perspectiva o postura para seleccionar la información tiende, preponderantemente, hacia una orientación temática cognoscitiva, lo que indica que la posición del narrador prefiere una descripción de la Alhambra basada en conocimientos y conceptos abstractos. Es decir, el autor (narrador) iniciará el proceso de construcción del objeto representado, y entregará indicios a su lectora implícita, desde una perspectiva teórica, y no plástica. Y, justamente, para comprender la razón por la cual Mérimée crea una Alhambra conceptual a través de su texto, debemos entender la posición o postura de su interlocutora o lectora determinada, Sophie Douvancel. Esta dama francesa, muy culta y educada, como ya hemos explicado varias veces, tenía una completa biblioteca en París, y de hecho, según lo que se puede desprender del texto, habría de tener pleno conocimiento del palacio granadino, gracias a lecturas e indagaciones personales. Sin embargo, dicho conocimiento, al no basarse en experiencia física y directa o vívida, el escritor-narrador se comunicará con ella, a través de una posición o postura conceptual, teórica; y así, le facilitará su rol en la reconstrucción del objeto representado.

Por consiguiente, si en la carta de Mérimée observamos: en primer lugar, una perspectiva del narrador (Mérimée) con orientación cognoscitiva; en segundo lugar, la perspectiva de personajes (Mérimée y Sophie Douvancel) con la misma orientación; y, en tercer lugar, una descripción de la Alhambra, cuya información es sobre todo, teórica y conceptual; entonces, nosotros, como lectores reales, podemos deducir de este

²¹³ Ídem.

²¹⁴ Ídem.

²¹⁵ Ibídem, pág. 133.

encuentro de perspectivas (ya que todas ellas coinciden), que se pretende una construcción de una Alhambra conceptual, abstracta, ligada a la teoría, es decir, una Alhambra inventada por otros textos, por otras voces. Éstos son los indicios que nos entrega Mérimée como autor-narrador de su carta; dejando a Sophie, su interlocutora implícita, y a nosotros, uno de sus tantos lectores reales, la tarea de reconstruir un palacio a partir de los conceptos e ideas sobre el monumento, que ha forjado una larga tradición literaria.

La carta de Joséphine de Brinckmann, por otra parte, pone de manifiesto un narrador-autor cuya posición u orientación temática es, sobre todo, de carácter espaciotemporal. Y, por lo mismo, decíamos que su propósito, al seleccionar la información de la descripción de la Alhambra, era ubicar al lector en los espacios representados, y hacerlo captar una imagen plástica del palacio. Cabe señalar que la misma autora, en su primera carta fechada en París, manifiesta su afán documentalista, es decir, expresa que tiene la intención de dar información sobre España, en general, desde una mirada imparcial, corregir los falsos juicios que se han cometido sobre este país, e informar sobre los inconvenientes que uno se puede encontrar como viajero al recorrer la península²¹⁶. Se trata, sin duda, de una especie de documental para el futuro viajero, o bien, para quienes se interesen por el territorio del que se informa. La autora se dirige a su hermano Hugues, quien no ha ido a la Alhambra. Al parecer, este interlocutor, a pesar de manejar muchísima información sobre el palacio, no conoce éste a cabalidad, desde el punto de vista teórico o desde la tradición literaria, como habría de conocerlo Sophie Douvancel, la interlocutora de Mérimée. Por consiguiente, Joséphine será sumamente detallista y prolija en la descripción de la Alhambra, ubicará al lector en cada habitación, y además, hará referencias intertextuales, es decir, citará a otros escritores que hayan descrito el monumento anteriormente, como también, relatará leyendas e historias tradicionales en relación al palacio granadino. Todo, con el propósito de transmitir una completa visión de éste.

En definitiva, la perspectiva principal del narrador(a)-autor(a) de la carta de Joséphine es de orientación espaciotemporal, y esto habrá de repercutir en la posición del interlocutor directo de la carta, Hugues, quien no conoce el palacio; pero, además, en todos los lectores implícitos en los que haya pensado Joséphine, al escribir sus cartas. La perspectiva del interlocutor directo y de los diversos lectores implícitos no habría de ser muy distinta, sino más bien, semejante; puesto que Hugues, al igual que el resto de los lectores a quienes escribe la viajera, no han ido jamás a la Alhambra. Es decir, se trata de lectores que buscan informarse precisamente del palacio en detalle, dejando afuera todos los conocimientos previos acerca del monumento, e intentando reconstruir el objeto Alhambra, a partir de los indicios plásticos proporcionados por Joséphine. Hugues, a diferencia de Sophie Douvancel, no reconstruirá el monumento desde indicios externos de la carta (ideas manifestadas por otros textos), sino que se sostendrá de todos los detalles que le informa su hermana, para realizar su propia reconstrucción del objeto representado. Al leer las palabras de la viajera francesa, se reproduce en el lector una perfecta imagen plástica de la Alhambra, al punto que se podría dibujar o hacer un plano de ella. Por consiguiente, la perspectiva espaciotemporal del narrador-autor, obliga al

²¹⁶ Véase De Brinckmann, Joséphine, 2001, pág. 65-69.

lector implícito a leer y reconstruir el objeto representado también desde una perspectiva espaciotemporal.

Una vez más, las perspectivas del relato coinciden, y nos encontramos con una Alhambra plástica, cuyos espacios, detalladamente descritos, nos posicionan en el interior del monumento, produciendo en el receptor los efectos de un documental. El lector implícito que no ha vivido la experiencia de visitar personalmente el palacio, puede, a través de la descripción de Joséphine, construir, prácticamente, una maqueta de la Alhambra. No corresponde ahondar en lo que experimenta el lector real, en este caso, nosotros, que sí hemos visitado personalmente el palacio granadino, ya que por supuesto nuestra imaginación estará fuertemente influida por lo experimentado en dicha ocasión. Sin embargo, a modo de comentario, es sorprendente el nivel de precisión en que la viajera logra describir cada habitación de la construcción nazarí. Su relato coincide con la realidad, plenamente.

Albert Edelfelt, como ya decíamos en el capítulo anterior, orienta su relato hacia un plano afectivo, entre otros, cosa que no se observa en los otros dos escritores. Es por eso que nos referiremos especialmente a esta orientación temática. Es sorprendente apreciar que quien es precisamente el pintor entre los tres viajeros, no sitúa su relato desde una perspectiva plástica, sino que prefiere la afectiva. Y Joséphine, justamente sin ser pintora, adopta la posición que muy bien pudiera preferir un artista plástico, como Edelfelt. La perspectiva del narrador-autor está fuertemente marcada por la expresión de los sentimientos que se despiertan en su persona al vivir instantes en el palacio granadino, pero también es posible observar otros planos de orientación temática.

Al pasearse por varios planos este narrador-autor, permite en sus interlocutores determinados, su madre o su amigo Otto, una gran libertad para poder escoger sus propias perspectivas desde las cuales abordar el texto y reconstruir el objeto representado. Al parecer, Edelfelt prefiere el plano afectivo, por el evidente tono lírico que manifiestan sus cartas; sin embargo, esto no obliga a que sus interlocutores tomen una determinada orientación al leer su relato, puesto que de todos modos, las cartas incluyen aspectos espaciotemporales, cognitivos, perceptuales, entre otros.

Por lo anterior, la Alhambra de Edelfelt es muy vaga, y se convierte en una tarea sumamente compleja reconstruir el palacio que este autor pretende representar. Sus indicios están trastocados por sentimientos personales, y más que detalles o conceptos de la Alhambra, el pintor transmite sensaciones que él experimenta al deambular por este espacio granadino. El autor describe olores, sonidos, y rememora tiempos pasados que le permiten evocar los distintos sitios de la Alhambra. Y, por consiguiente, al leer las cartas de este autor, si bien nos sentimos más libres como lectores para emprender la tarea reconstructiva, nos sentimos, a la vez, perdidos cuando pretendemos acertar en la reconstrucción del objeto que el autor precisamente quiso crear.

En conclusión, la perspectiva del narrador-autor de la carta de Mérimée es cognoscitiva, porque se adapta a la perspectiva de su interlocutora determinada. Y por consiguiente, la Alhambra de Mérimée estará marcada especialmente por la orientación de la perspectiva del otro. En el caso de Joséphine, la perspectiva del narrador-autor estará orientada especialmente hacia el plano espaciotemporal, cosa que está impuesta

por la misma autora, y repercutirá en una lectura obligada desde dicha perspectiva, olvidando otros planos temáticos. La Alhambra de Joséphine, por consiguiente, estará fuertemente determinada por su propia mirada acerca de ésta. Finalmente, la perspectiva de orientación diversa de parte del narrador-autor de las cartas de Edelfelt, dan una gran libertad al lector para reconstruir sus propias Alhambras, lo que sin duda, impide hacerse una idea concreta de cuál es el palacio de este viajero. Por lo tanto, diremos que la Alhambra de Edelfelt es una de carácter afectivo, sumamente abstracta, creada en base a momentos y sensaciones; que provoca en el lector la libertad de reconstruir una Alhambra única y distinta a todas las demás, sobre todo, a la del mismo Edelfelt.

IV.5 La Alhambra, tema central del relato.

No hay duda de que el tema central de las cartas escogidas de Albert Edelfelt sea la Alhambra; sin embargo, no podemos afirmar lo mismo, con plena seguridad, respecto al texto de Mme. de Brinckmann, ni al de Prosper Mérimée. La carta de la viajera francesa está destinada en gran parte a la descripción del palacio granadino, mas posee otros temas tratados con igual interés por la escritora, tales como las incomodidades de los trayectos, o bien, la descripción y apreciación de otras construcciones y sectores de la ciudad andaluza. Mérimée, por su parte, tan sólo dedica un párrafo de apenas nueve líneas de su carta para referirse a la Alhambra. No obstante, a pesar de estos datos, en los relatos de los tres viajeros evidenciamos un especial aprecio y una fuerte admiración por este monumento. Todos ellos, aunque sea con pocas palabras, como el caso de Mérimée, transmiten un fuerte interés porque sus receptores reciban una cierta representación del palacio, y logren comprender éste, tal como ellos han podido percibirlo, experimentarlo, vivirlo.

Después de desarrollar nuestra propia lectura de los textos epistolares, y analizar desde distintos aspectos la descripción de la Alhambra que en ellos se observa, podemos rescatar varios puntos que nos parecen trascendentales para poder conseguir los fines planteados por este estudio: primero, descubrir el significado que cada viajero otorgó al monumento visitado; segundo, evidenciar que a pesar de que los tres viajeros hayan pertenecido a una misma tradición, cada uno entendió, y por ende, creó su propia Alhambra.

En primer lugar, debemos recordar que Mérimée menciona en su carta cuatro nombres propios²¹⁷, todos ellos cargados de sentido y significantes, es decir, de ideas y proyecciones dadas por una cierta tradición literaria, pictórica, etc. Además, llama al palacio como "ruinas venerables", lo cual, decíamos, arrastra un enorme sentido romántico, puesto que precisamente este movimiento venera las ruinas. Por consiguiente, al recordar con su carta los dos espacios más nombrados²¹⁸ por esta tradición europea,

²¹⁷ Estos nombres propios son: "Alhambra", "Granada", "Patio de los Leones" y "Salón de Embajadores".

²¹⁸ Estos son: "Patio de los Leones" y "Salón de Embajadores".

conformada por escritores, pintores y artistas, en general, amantes todos de España, o bien, interesados en la península, Mérimée está dialogando con otros textos, y transmitiendo a su interlocutora, Sophie Douvancel, y a sus futuros lectores, una idea de la Alhambra basada en conceptos, en imágenes teóricas, que se han ido configurando a través de las obras o los textos, frutos de la tradición señalada.

Joséphine de Brinckmann, por su parte, señala todos los nombres propios de los espacios del palacio que pueda recordar; además, no utiliza el recurso metafórico, sino más bien, en su texto abundan las comparaciones concretas y fáciles de asociar. El plano temático que suele utilizar para seleccionar la información es espaciotemporal, complementando esta posición con un fuerte uso de los sistemas descriptivos del tercer nivel, los cuales se destacan por ser indicadores objetivos, tales como la ubicación espacial de los objetos, y las características concretas de éstos, como el color, la forma, el tamaño, entre otros. Por consiguiente, decíamos, que la representación de la Alhambra de esta viajera era sumamente detallada, en dónde se aprecia su fuerte afán documentalista, entendiendo ella misma su texto como un medio para que el lector conozca, y más bien, visite el palacio granadino.

Albert Edelfelt, finalmente, huye constantemente de las caracterizaciones concretas de la Alhambra. En sus cartas encontramos adjetivos que no apuntan a indicarnos cómo es el espacio mismo, sino más bien, cómo es estar allí. Por eso es que sus cartas contienen adjetivos tales como: salvaje, hechizante, entre otros. Éstos no buscan situar al lector en el lugar, sino más bien transmitir emociones o sensaciones personales experimentadas en aquél. Su lenguaje, por lo tanto, recurrirá a las figuras retóricas, sobre todo, a la metáfora, puesto que los sentimientos son, de cierta manera, intransmisibles con palabras. Su sistema descriptivo será de la orden del cuarto nivel, según la clasificación de Luz Aurora Pimentel, es decir, de carácter subjetivo, pues no está entre los propósitos de este viajero expresar detalles concretos del palacio visitado, sino sensaciones vividas en un momento determinado. La posición desde la cual seleccionará la información para su relato, será sobre todo desde un plano afectivo. La intimidad revelada por el pintor a través de sus cartas, con un tono muy lírico, nos llevará a pensar que su Alhambra es una de las más poéticas, en relación con la de los otros viajeros.

El primer fin de este estudio, por consiguiente, lo hemos alcanzado en cierta medida, ya que algo podemos afirmar, según lo analizado, respecto a lo qué hubo de significar la Alhambra para cada uno de estos escritores-viajeros.

Los indicios textuales de Mérimée nos invitan a reconstruir una Alhambra conceptual, abstracta, ligada al conocimiento teórico, que muy bien podríamos tener todos en una biblioteca. Su palacio habrá de ser uno inventado por otros textos o imágenes, o al menos con la ayuda de éstos. Se trata de un monumento creado no sólo por este escritor, y reconstruido por alguno de los diversos lectores posibles, sino también por una larga tradición literaria, y artística, en general.

La reconstrucción que nos llama a hacer Joséphine de Brinckmann con su descripción del palacio está apoyada en indicios textuales espaciotemporales. La Alhambra que ella construye, y que nosotros como lectores reconstruimos, es sumamente plástica, detallada, minuciosa, con la exactitud de una maqueta a escala del mismo palacio. Es la autora-narradora quien nos guía por un camino concreto, y nos ayuda a

conformar una imagen real y fidedigna del monumento. Esto, decíamos, radica principalmente en el propósito documentalista de su escritura. Y es por esto que denominaremos a su Alhambra como una de carácter histórica-turística; puesto que busca que el lector logre reconstruir un palacio particular, concreto y objetivo.

Es Albert Edelfelt quien nos provoca mayores problemas para determinar qué tipo de Alhambra nos propone; puesto que sus indicios textuales son vagos, etéreos, ya que generalmente nos expresa sensaciones o momentos, y se refiere poco a características espaciales. La Alhambra de este escritor-viajero es una de connotación única y personal, puesto que se conforma de momentos, sensaciones, y emociones, solamente vividos y experimentados por este autor. Y es por esto que concluimos que Edelfelt más que invitarnos a reconstruir su palacio con sus propios indicios textuales, nos llama a crear una Alhambra personal, única y diferente a todas las demás, incluso distinta a la suya. Por todo lo anterior, denominamos a su palacio como una obra poética, sinestésica, y sobre todo, íntima.

Sólo nos resta afirmar si se cumple o no el segundo fin de este estudio. Respecto a esto podemos deducir lo siguiente: si es posible darnos cuenta que cada uno de estos autores nos entrega a través de su escritura indicios textuales diversos, para que nosotros como lectores, reconstruyamos objetos también diversos, entonces, todos ellos crearon distintas Alhambras; y, por consiguiente, dejamos atrás una de las tantas categorizaciones generalizantes que suelen envolver a este tipo de escritores, como los viajeros románticos del siglo XIX, en un solo grupo. Hemos podido evidenciar que para cada uno de estos escritores la Alhambra significó algo distinto, completamente único, significado, eso sí, que jamás podrá ser cabalmente entendido por nosotros, sus lectores; a pesar de que nos entreguen indicios, algunos más concretos que otros, para iniciar nuestras propias reconstrucciones del objeto descrito.

Por lo tanto, creemos poco pertinente enmarcar a estos tres viajeros tal como se les conoce, es decir, como “Viajeros románticos del siglo XIX”, ya que si bien todos ellos vivieron con un ánimo de ese tipo – “romántico” -, dicha categorización impide al lector introducirse en aspectos tan interesantes como que cada uno de estos viajeros realizó un viaje personal, y creó para sí un objeto único, por el sólo hecho de describirlo.²¹⁹ Que los tres viajeros estudiados en esta ocasión nos inciten a reconstruir tres Alhambras desde distintas perspectivas, y, en definitiva, de distintas características, nos demuestra que leer sus textos a partir de lo que se conoce acerca del grupo en el que se les inserta o cataloga, o bien, desde la posición que, generalmente, se les estudia, nos limita y nos predispone a una incorrecta lectura de aquéllos. Las diversas Alhambras a través de estos textos concebidas, nos revelan la importancia de acercarse al estudio de cada autor desde una posición individualista, específica, al punto de descubrir qué significó un objeto concreto, a través de un texto concreto de cada autor. Creemos que sólo de esta manera podremos entender qué relevancia tiene un viaje, un texto, una obra de un autor, y cuánto nos pueden ayudar estos mismos viajes, textos u obras a comprenderlos, a encontrarnos con éstos, a actualizarlos y a leerlos correctamente, o al menos, a contribuir con una

²¹⁹ Recordemos lo que afirma Pimentel respecto a la efrasis: “Describir un objeto es <<inventar al otro en el mismo>>” (2001, pág. 113).

lectura significativa y valiosa de ellos.

V. CONCLUSIONES.

El resultado del análisis de la descripción de la Alhambra en los textos de Prosper Mérimée, Joséphine de Brinckmann y Albert Edelfelt; y la revisión de la perspectiva de sus relatos, confirman nuestra tesis. El hecho de que el palacio nazarí haya parecido un objeto distinto para cada uno de estos viajeros-autores, corrobora que aquél debió de significar cosas distintas para cada uno de ellos. Por consiguiente, a pesar de que los tres autores pertenecieron a una misma tradición, cada uno de ellos emprendió y desarrolló un viaje diferente y especial, dándole un significado personal y único a lo que observó y describió, y además destinando sus descubrimientos a un receptor especial y significativo. Y así, tal como anunciábamos al inicio de esta investigación, resulta poco pertinente estudiar a cualquiera de estos viajeros desde una categorización o dentro de un “catálogo” específico. Es absolutamente necesario leer sus textos de manera individual y separada, para descubrir los aspectos personales que cada uno de éstos nos revela.

Que la Alhambra de Mérimée, finalmente, sea tan distinta a la de Mme. de Brinckmann, y ésta se distancie tanto de la de Edelfelt, es razón suficiente para afirmar lo anterior. Los tres viajeros compartieron ciertas cosas, tales como: haber vivido en una misma época, haber estado influenciados por un “ánimo común” característico: el del Romanticismo; haber tenido un fuerte vínculo con la sociedad artística y culta de París; y, finalmente, haber escogido el género epistolar para expresar sus experiencias del viaje por España. No obstante, y a pesar de dichas coincidencias, no se les puede agrupar a todos como protagonistas de un viaje común. Todos fueron a la Alhambra, pero cada uno vino y se marchó de manera distinta.

Por consiguiente, el estudio de los textos de viajeros del siglo XIX debiera volverse uno de acercamiento individualizado, de tal manera que se investigue cada viaje como un fenómeno único y distinto al de los demás. El hecho de que se les siga estudiando de manera generalizada, habrá de impedir acercamientos más profundos y lecturas más certeras. Adentrarse en el camino de un viajero y leer sus escritos íntimos, desarrollados durante dicho caminar, se vuelve algo sumamente significativo si logramos comprender la perspectiva personal desde la que escribe dicho viajero, y descubrir el valor que le otorga, tanto al viaje mismo, como a lo que en éste encuentra.

Tal como se han estudiado obras literarias de manera específica y detallada, alcanzando aspectos profundos y valiosos de éstas, debiera desarrollarse un estudio más detallado y profundo de las obras de los viajeros del siglo XIX. Sólo así será posible saber por qué razón específica acudieron tantos de ellos al sur de España en una época determinada de la historia.

Si bien es cierto que existen aspectos objetivos y evidentes que habrían de provocar la marcha masiva de extranjeros hacia Andalucía en dicho siglo, sería muchísimo más importante conocer las razones, acicates o empresas personales por las cuales acudió cada uno de estos viajeros al sur de la península ibérica. Más interesante aún sería conocer por qué motivo la gran mayoría decidió dejar un registro personal (diarios o cartas) del viaje y de lo que éste significó para ellos.

El estudio de una obra en su contexto, en relación con las demás obras, es fundamental; sin embargo, el análisis de una obra en cuanto a sí misma, observando sus detalles, aspectos valiosos, etc., es tan trascendental como lo anterior. Es por esta razón que nos propusimos el desarrollo de esta tesis, e intentamos demostrar cómo a través de un examen detallado de un aspecto específico de los textos (mediante el análisis de la descripción de la Alhambra) es posible encontrarse con la persona misma del autor, y comprender más a fondo lo que éste quiso decir y expresar con sus palabras.

La Alhambra de Mérimée es una cuyo único dueño es este mismo autor. Prósper se sentía parte de una tradición de viajeros, cuyos textos y obras leía o conocía, y aunque hubo de servirse de éstos para construir su propia Alhambra, su obra es completamente única y personal. El palacio de Mme. de Brinckmann también le pertenece a esta autora plenamente, nadie nunca volverá a observarlo y a expresarlo de igual manera. Su Alhambra, sumamente detallada, de la cual conocemos cada rincón, es producto del propósito personal de esta viajera de mostrar el monumento, a modo de documental, a su hermano y a sus posibles lectores. La Alhambra de Edelfelt, conformada por pocos indicios objetivos, y por muchísimas sensaciones y emociones subjetivas, corresponde de por sí a una Alhambra muy personal y única. Lo más interesante de estas diferencias es que cada vez que leemos a uno de estos autores, nosotros, como lectores, creamos una Alhambra única, distinta a las demás, incluso diferente a la del mismo autor. Y, por consiguiente, leer y analizar con profundidad este tipo de textos, nos permite, como lectores, no sólo comprender qué expresan las obras, sino también, crear las nuestras propias, lo cual se torna enormemente significativo.

En conclusión, esta investigación no sólo permitió comprobar que Mérimée, Mme. de Brinckmann y Edelfelt emprendieron viajes únicos y distintos, ya que cada uno expresó y

construyó una Alhambra inédita; sino que, sobre todo, habrá de servir de apoyo, y tal vez, de estímulo, para que otros investigadores comiencen a examinar y analizar los textos de viajeros del siglo XIX de manera más detallada y profunda, sin limitarse a estudios “catalogados” de éstos, logrando así desarrollar lecturas más certeras, originales y, por supuesto, significativas.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

De Brinckmann, Joséphine, *Paseos por España (1849 y 1850)*, Edición y traducción de María Luisa Burguera, Editorial Cátedra, Madrid, 2001.

Edelfelt, Albert, *Cartas del Viaje por España*, Estudio preliminar, traducción, edición y notas de María Carmen Díaz de Alda Heikkilä, Editorial Polifemo, Madrid, 2006.

Mérimée, Prosper, *Viajes a España*, Traducción, prólogo, notas y cronología de Gabino Ramos González, Editorial Aguilar, Madrid, 1988.

Mérimée, Prosper, *Carmen*, Editorial Garnier Frères, París, 1954.

* Nota: Para el análisis de los textos se consultarán las fuentes en su idioma original, cuando así sea necesario:

Edelfelt, Albert, *Av Albert Edelfelts brev. Resor och Intryk*, Edición de Holger Schildt, Helsingfors, 1921.

Mérimée, Prosper, *Lettres d'Espagne*, Editorial Complexe, París, 1989.

Mme. de Brinckmann, *Promenades en Espagne pendant les années 1849 et 1850*, Editorial Franck, París, 1852.

Fuentes secundarias

Otras fuentes

- Alarcón, Pedro A. de, *Viajes Andaluces*, Caja General de Ahorros y M. de P. de Granada, Granada, 1990.
- Andersen, Hans Christian, *Viaje por España*, Editorial Alianza, Madrid, 2005.
- De Amicis, Edmundo, *España, diario de viaje de un turista escritor*, Editorial Cátedra, Madrid, 2000.
- Doré, Gustavo y Davillier, Charles, *Viaje por España*, Editorial Grech, Madrid, 1988.
- Dumas, Alejandro, *Cuatro días en la Granada de 1846*, Caja General de Ahorros de Granada y Ayuntamiento de Granada, Granada, 1996.
- Ford, Ricardo, *Cosas de España*, Editor Jiménez Fraud, Madrid, (192-).
- Gautier, Teófilo, *Viaje por Andalucía*, Editorial Zig-Zag, Santiago, 1947.
- Irving, Washington, *Cuentos de la Alhambra*, Editorial Ramón Sopena, Barcelona, 1967.
- Lundgren, Egron, "Anotaciones de un pintor", *Revista Cuadernos de la Alhambra*, Nº 5, Año 1969, Granada, págs. 95-128.
- Münzer, Jerónimo, *Viaje por España y Portugal*, Editorial Polifemo, Madrid, 2002.
- Navajero, Andrés, "Viaje por España del magnífico Micer Andrés Navajero, embajador de Venecia al Emperador Carlos V", en *Viajes por España de Jorge de Eingen, del Barón León de Rosmihal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*, Edición y traducción por A.M. Fabié y Escudero, Editorial Librería de los Bibliófilos, Madrid, 1879.
- Palma, Ricardo, *Recuerdos de España precedido de la bohemia de mi tiempo*, Imprenta La Industria, Lima, 1899.
- Regnault, Henri, *Viaje a España del pintor Henri Regnault 1868-1870*, Editado por María Brey Mariño, Editorial Castalia, Madrid, 1964.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Viajes por Europa, África y América: 1845-1847 y diario de gastos*, Editorial Fondo de Cultura Económica, Argentina, 1993.
- Von Schack, Adolf Friedrich, *Poesía y Arte de los árabes en España y Sicilia*, Editorial Hiperión, Madrid, 1988.
- Zorilla de San Martín, Juan, *Resonancias del camino*, (s. edit.), Montevideo, 1986.

Estudios teóricos

El viaje

- Brintrup, Lilianet, *Viaje y Escritura. Viajeros románticos chilenos*, Publicaciones Peter Lang, New York, 1992.
- Carrizo Rueda, Sofia, *Poética del relato de viajes*, Editorial Kassel, Reinchenberger, 1997.
- Echeverría Pereda, Elena, *Andalucía y las viajeras francesas en el siglo XIX*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, Málaga, 1995.
- Ette, Ottmar, *Literatura de viaje: de Humboldt a Baudrillard*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, D.F., 2001.
- Farinelli, Arturo, *Viajes por España y Portugal, desde la Edad Media hasta el siglo XX, Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*, Reale Academia d'Italia, Roma, 1942.
- Fernández, Leandro Félix, *La España de Mérimée*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lengua y Literatura española, Universidad de Málaga, Málaga, 1990.
- Hindley, Geoffrey, *Tourists, travellers and pilgrims*, Hutchinson Publishers, London, Melbourne, Sydney, Auckland, Johannesburg, 1983.
- López-Burgos, María Antonia, *Aportaciones metodológicas al estudio de la literatura de viajes. Viajeros ingleses en Granada en el siglo XIX*, tesis doctoral, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Granada, 1989.
- López-Burgos, María Antonia, *Viajeras en la Alhambra*, Consejería de Turismo, Comercio y Deporte. Junta de Andalucía, España, 2007.
- Pratt, Mary Louise, *Ojos Imperiales, literatura de viajes y transculturación*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1997.
- Robertson, Ian, *Los curiosos impertinentes: viajeros ingleses por España, 1760-1855*, Editorial Nacional, Madrid, 1975.
- Sanhueza, Carlos, *Chilenos en Alemania y alemanes en Chile. Viaje y nación en el siglo XIX*, LOM, Santiago, 2006.
- Serrano, María del Mar, "Viajes y viajeros por la España del siglo XIX", *Cuadernos Críticos de Geografía Humana*, Universidad de Barcelona, Nº 98, año 1993.
- Serrano, María del Mar, *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1993.
- Simmons, James C., *Peregrinos apasionados. Viajeros por el mundo de los desiertos árabes*, Editorial Mondadori, Madrid, 1989.
- VV.AA., *Libros de viaje y viajeros en la literatura y en la historia*, Universidad de Murcia, Murcia, 2006.
- Zulueta, Jesús Manuel, *Viajeros hispanoamericanos por la España de fin de siglo (1890-1904)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 2002.

El Romanticismo

- Ballesteros, Manuel, *El principio romántico*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1990.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- Calvo Serraller, Francisco, *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX*, Editorial Alianza, Madrid, 1995.
- Gabaudan, Paulette, *El Romanticismo en Francia (1800-1850)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1976.
- Gras Balaguer, Menene, *El Romanticismo, como espíritu de la Modernidad*, Editorial Montesinos, Barcelona, 1983.
- Honour, Hugh, *El Romanticismo*, Editorial Alianza, Madrid, 1981.
- VV.AA., *A Companion to Romanticism*, Editorial Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Carlton, 1998.
- VV.AA., *IX Encuentro de la Ilustración al Romanticismo 1750-1850, Historia, Memoria y Ficción*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 1999.

Análisis teórico de las fuentes

- Burke, Peter, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1996.
- García de León, Encarnación, *Un espacio propio para la descripción literaria*, Editorial Octaedro, Barcelona, 2003.
- Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, Editorial Cátedra, Madrid, 1998.
- Góngora, María Eugenia, "Imágenes para comprender el pasado. Apuntes al pensamiento de Ralph Waldo Emerson (1803-1882)", *Revista Chilena de Literatura* Nº 56, año 2000, págs. 111-116.
- Greimas, Algirdas, *Figuras y estrategias en torno a una semiótica de lo visual*, Editorial Siglo XXI, México, 1994.
- Kalinowska, Sophie-Irene, *El concepto de motivo en literatura*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1972.
- Mitchell, W.J. Thomas, *Picture Theory: essays on verbal and visual representation*, University of Chicago Press, London, 1995.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Editorial Siglo XXI, México, 2005.
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, Editorial Siglo XXI, México, 2001.
- Pimentel, Luz Aurora, "El espacio en el discurso narrativo: modos de proyección y significación", *Morphé* 1, 1986.
- VV.AA., *La poética de la ciudad. La imagen de la Alhambra*, Editorial Grupo de Editores Universitario, Granada, 1998.

-
- VV.AA., El espacio, la luz, las formas...aprendamos a ver la Alhambra, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 2001.
- White, Hayden, Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- White, Hayden, El texto histórico como constructo literario, Apuntes Biblioteca Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

El género epistolar

- Álvarez, Miriam, Tipos de escrito III: Epistolar, administrativo y jurídico, Editorial Arco Libros, Madrid, 1997.
- Calvino, Italo, Mundo escrito y mundo no escrito, Editorial Siruela, Madrid, 2006.
- Grau, Olga, Tiempo y Escritura: El Diario y los escritos autobiográficos de Luis Oyarzún, Tesis Doctoral Universidad de Chile, Santiago, 2006.
- Morales, Leonidas, La escritura de al lado. Géneros referenciales, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001.
- Morales, Leonidas, "Género y discurso: el problema del testimonio", Revista Mapocho, Nº 46, Segundo semestre de 1999, págs. 167-176.
- Sábato, Ernesto, El Escritor y sus fantasmas, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1979.
- Salinas, Pedro, Aprecio y defensa del lenguaje, Editorial Universitaria, San Juan (Puerto Rico), 1948.
- Salinas, Pedro, El Defensor, Editorial Alianza, Madrid, 1967.
- Spang, Kurt, Fundamentos de Retórica, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1984.
- Violi, Patrizia, "La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar", Revista de Occidente Nº 68, s/a, págs. 87-99.
- VV.AA. Revista Anthropos, "La autobiografía y sus problemas teóricos", Nº 29, Barcelona, 1991.
- VV.AA. Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de <<Cartas Finlandesas>>, Edición de María Carmen Díaz de Alda Heikkilä, Editorial Castalia, Madrid, 2000.

El monumento y la Alhambra

- Aguiló, Miguel, "La Alhambra como lugar", en *Ingeniería Hispano Musulmana*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 2003.
- Caballero Magaña, F., *La Alhambra Romántica*, s/e, Granada, 1970.
- Castillo Ruiz, José, "La valoración paisajística de la Alhambra en los libros de viajes y su reconocimiento tutelar en la declaración de ésta como monumento nacional", *Revista Cuadernos de la Alhambra*, Nº 29-30, Años 1993-94, Granada, págs. 273-284.

- Chamorro, Victoria Eugenia, *La Alhambra. El lugar y el visitante*, Patronato de la Alhambra y Generalife, Tinta Blanca Editor, Editorial Almuzara, Granada, Jaén y Córdoba, 2006.
- Díez Jorge, María Elena, *La Alhambra y el Generalife. Guía Histórico-Artística*, Universidad de Granada y Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa, Granada, 2006.
- Galera Andreu, Pedro, *La imagen de la Alhambra*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Patronato de la Alhambra y Generalife, s/a.
- Gallego Morell, Antonio, “*Dos poemas de Ganivet*”, *Revista Cuadernos de la Alhambra*, Nº1, año 1965, Granada, págs. 93-98.
- Gallego y Burín, Antonio, “*La Alhambra y el arte granadino*”, *Revista Cuadernos de la Alhambra*, Nº3, año 1967, Granada, págs. 3-14.
- García Montero, Cristóbal, “*La Alhambra vista por un político del siglo XIX*”, *Revista Cuadernos de la Alhambra*, Nº 7, Año 1971, Granada, págs. 85-110.
- Jelin, Elizabeth; Langland, Victoria, *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 2003.
- La Alhambra*, Periódico de Ciencias, Literatura y Bellas Artes, Publicado por el Liceo de Granada, Granada. Tomo 2, Año 1840; Año I, 1884, Nº 2 y Nº 14-15.
- Puerta Vilchez, José Miguel, “*La utopía arquitectónica de la Alhambra de Granada*”, *Revista Cuadernos de la Alhambra*, Nº 24, Año 1988, Granada, págs. 55-76.
- Revilla Uceda, Mateo, “*La Alhambra: arquitectura y lugar*”, *Revista Cuadernos de la Alhambra*, Nº 27, Año 1991, Granada, págs. 127-150.
- Riegl, Alois, *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*, Editorial Visor, Madrid, 1987.
- Rivera Hernández, Manuel, “*Paseo por la luz de la Alhambra*”, *Revista Cuadernos de la Alhambra*, Nº 28, Año 1992, Granada, págs. 299-316.
- Rodríguez Domingo, José Manuel, “*La Alhambra restaurada: De ruina romántica a fantasía oriental*”, en *Luz sobre papel. La imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*, Patronato de la Alhambra y Generalife, Consejería de Cultura y Caja de Granada, Granada, 2007.
- Rubiera, Jesús, *La arquitectura en la literatura árabe*, Editorial Hiparión, Madrid, 1988.
- Soria, Andrés, “*La Alhambra de Víctor Hugo*”, *Revista Cuadernos de la Alhambra*, Nº2, año 1966, Granada, págs. 113-125.
- Strömbom, Sixten, “*Episodio de amor y arte en la Alhambra, del pintor Hugo Birger*”, *Revista Cuadernos de la Alhambra*, Nº4, año 1968, Granada, págs. 135-153.
- VV.AA., *Palacios Reales en España: Historia y Arquitectura de la magnificencia*, Editorial Visor, Madrid, 1996.
- VV.AA., *Pensar la Alhambra*, Editado por J.A. González Alcantud y A. Malpica Cuello, Editorial Anthropos, Granada, 2001.
- Viñes Millet, Cristina, “*Aspectos de la significación militar de la Alhambra en el siglo XIX. El informe de 1834*”, *Revista Cuadernos de la Alhambra*, Nº 19-20, Años 1983-84, Granada, págs. 213-234.

- Viñes Millet, Cristina, *La Alhambra de Granada. Tres Siglos de Historia*, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, s/a.
- Viñes Millet, Cristina, “*Alhambra fin de siglo*”, *Revista Cuadernos de la Alhambra*, N° 41, Año 2005, Granada, págs. 131-144.
- Viñes Millet, Cristina, *La Alhambra que fascinó a los románticos*, Editorial Almuzara, Patronato de la Alhambra y Generalife, Tinta Blanca Editor, Córdoba, Granada y Jaén, 2007.

Granada y Andalucía

- Bernal Rodríguez, Manuel, *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX (Antología)*, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla, 1985.
- Bosch Vilá, Jacinto, “*Andalucía Islámica: arabización y berberización*”, en *Andalucía Islámica. Textos y Estudios*, Universidad de Granada, Granada, 1980.
- Damián Cano, Pedro, *Al-Andalus. El Islám y los pueblos ibéricos*, Editorial Sílex, Madrid, 2004.
- Domínguez Ortiz, Antonio, “*La imagen exterior de Andalucía*”, en *Historia de Andalucía*, Vol. VI, Editorial Cupsa y Planeta, Barcelona, 1981.
- Encinas Morales, Ángel Luis, *Cronología Histórica de Al-Andalus*, Editorial Miraguano, Madrid, 2005.
- Ganivet, Ángel, *Granada la Bella, en Obras Completas*, Vol. VI, Editorial Beltrán, Madrid, s/a.
- Gilabert Gómez, Manuel Jesús, *La Granada del romanticismo. Un paseo por Granada leyendo los “Cuentos de la Alhambra”*, Editorial Mágina, Granada, 1999.
- Luplau Janssen, Aase y Carl, “*H.C. Andersen, en Granada*”, *Revista Cuadernos de la Alhambra*, N°2, año 1966, Granada, págs. 71-76.
- VV.AA., *Visiones sobre Andalucía*, Comentarios y Selección de textos por José Manuel Pérez y José Ramón Jiménez, Editorial Almuzara, España, 2005.
- VV.AA., *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y Homenaje a Gerarld Brenan*, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1987.
- VV.AA., *La imagen romántica del legado andalusí*, Editorial Lunweg, España, 1995.
- Viñes Millet, Cristina, *Granada en los libros de viaje*, Editorial Miguel Sánchez, Granada, 1999.
- VV.AA., *Imagen romántica de España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981.

Orientalismo

- Goytisolo, Juan, *Crónicas Sarracinas*, Editorial Alfaguara Bolsillo, España, 1998.
- Morales Lezcano, Víctor, *Africanismo y Orientalismo español en el siglo XIX*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1988.
- Peña Méndez, Antonio Miguel, *Evolución de la influencia de la cultura del Extremo*

- Oriente en la pintura occidental*, Tesis doctoral Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Universidad de Granada, 1994.
- Said, Edward, *Orientalismo*, Editorial Debolsillo, Barcelona, 2003.
- Goytisolo, Juan, *Crónicas Sarracinas*, Editorial Alfaguara Bolsillo, España, 1998.
- Seco de Lucena, Luis, *Orígenes del Orientalismo literario*, Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1963.
- VV.AA., *Orientalismo, exotismo y traducción*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000.
- VV.AA., *Pintura Orientalista Española (1830-1930)*, Fundación Banco Exterior, España, 1988.

Pintura del siglo XIX

- LeyMarie, Jean, *La Pintura Francesa. El Siglo XIX*, Editorial Carrogio, Barcelona, 1995.
- Pantorba, Bernardino de, *Los Madrazos*, Editorial Iberia, Barcelona, 1947.
- VV.AA., *Fortuny (1838-1874)*, Patronato del Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2003.
- Yxart, José, *Fortuny: Ensayo biográfico-crítico*, Editorial Maucci, Barcelona, s/a.

Sitios web

- www.hispanismo.cervantes.es/documentos/rodriguez.pdf: Rodríguez, Francisco, *El paisaje de España y Andalucía en los viajeros románticos. El mito andaluz en la perspectiva actual*, Universidad de Granada. (Página consultada el 16/10/07)
- www.denison.edu/collaborations/istmo/n06/historia2.html : Fumero, Patricia, *Historia y Literatura: Una larga y compleja relación*, Universidad de Costa Rica. (Página consultada el 16/10/07)
- www.fabula.org/actualites/article18508.php: Rodríguez, María Victoria, *Hugo y Mérimée: entre la España imaginada y la España vivida*, Universidad de Salamanca. (Página consultada el 16/10/07)
- www.dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1250029: Valladares, Aurelio, *La comarca de Sierra Mágina en libros de viajes extranjeros y españoles*, Revista de Estudios sobre Sierra Mágina. (Página consultada el 16/10/07)
- www.diss.fu-berlin.de/2006/413/kap3.pdf : Lühr, Volker, *La literatura de viajes y los viajeros latinoamericanos*, Freie Universität Berlin. (Página consultada el 10/10/07)
- www.descargas.cervantesvirtual.com/servlet/ : Rubio, Jesús; Ortas, Esther, *El Viaje Romántico por España*. (Página consultada el 10/10/07)
- www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/3solerpascual.pdf : Soler, Emilio, *El trabuco romántico. Viajeros franceses y bandoleros españoles en la Andalucía del siglo XIX*, Universidad de Alicante. (Página consultada el 16/10/07)

revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/2392/1869

Sanhueza, Carlos, *En busca de un lugar en el mundo: viajeros hispanoamericanos en la Europa del siglo XIX*. (Página consultada el 8/01/08)

dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=172517 García-Montón, Isabel;

García-Romeral, Carlos, "Viajeros americanos en Andalucía durante los siglos XIX y XX" , *Revista Complutense de Historia de América*, Año 2000, N° 26, págs. 261-279. (Página consultada el 8/01/08)

Anexos

Ver anexos de esta tesis en:
www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2008/ramirez_v_anexos/sources/ramirez_v_anexos.pdf