



Una colección invisible. Los dibujos españoles de Richard Ford

FRANCISCO JAVIER RODRÍGUEZ BARBERÁN

Entender la naturaleza de los objetos que se convierten en la materia de un proyecto investigador, aun siendo necesario, puede condicionar de modo decisivo la aproximación a dichos objetos y obligarnos por tanto a una reflexión previa. Eso ocurre con las obras que ocupan el centro de esta exposición y, por ende, de este artículo: los dibujos realizados por Richard Ford durante los casi tres años en los que el viajero británico recorrió nuestro país, tras su apariencia de algo sobradamente estudiado, no son tan conocidos en realidad. De hecho, el conocimiento de esta fuente esencial para la imagen de España en el siglo XIX ha sido indirecto hasta hace muy pocos años. Como consecuencia de ello, el peso específico de Ford en la construcción de dicha imagen proviene sobre todo de un texto –el de su *Handbook for Travellers in Spain*– que no fue acompañado, como solía ser habitual en la época, por ilustraciones; para acercarse al registro gráfico que en buena medida hizo posible la redacción de su guía hubo que esperar más de un siglo, y siempre con los condicionantes de que las obras iban siendo desveladas en función de una serie de circunstancias a menudo casuales.

◀ [CAT. 54] Sevilla. Iglesia del monasterio de Santa Paula

Ford realizó la mayoría de sus acuarelas y dibujos en coincidencia con sus rutas por la Península Ibérica: eran pues apuntes del natural hechos con la voluntad de quien desea fijar lo visto de un modo gráfico; en realidad, tan solo se apartan de este arco cronológico (1830-1833) unas cuantas reelaboraciones de los

[IL. 12] Sevilla. La Cruz del Campo



dibujos que fueron ejecutadas ya años después, en la tranquilidad de su residencia inglesa, como ejercicio de estilo de un artista *amateur* y quizás para mitigar la nostalgia. En 1833 Richard Ford se llevó consigo el fruto de sus trabajos y sus días españoles: cuadernos repletos de minuciosas anotaciones, hojas sueltas de los más variados formatos, bocetos conviviendo con obras realmente elaboradas... Era un archivo personal, guardado con la voluntad de que pudiera ser útil más adelante, pero carente de otra pretensión que no fuera la de componer un diario completo de sus andanzas. Solo algunos amigos se asomaron a ese

espléndido repertorio iconográfico, y fue ese hecho el que hizo posible la aparición de levisimos atisbos del mismo: en efecto, apenas unos pocos dibujos sirvieron de base para la realización de estampas destinadas a ilustrar libros de muy diversa naturaleza. Cuesta trabajo creer que detrás de este disperso y ciertamente escaso puñado de obras –en torno a una decena– se ocultara uno de los conjuntos más importantes para la iconografía de la España del siglo XIX. Por eso creo necesario detallar, antes que nada, el proceso por medio del cual los dibujos de Ford fueron adquiriendo la visibilidad merecida.



[CAT. 127] Mérida (Badajoz). Vista del entorno con el Acueducto de los Milagros y el Anfiteatro

El otro viaje de Ford. La difusión de sus dibujos

Ya he señalado con anterioridad que cuando se publicó en 1845 *A Hand-book for Travellers in Spain*, una de las guías más difundidas para los viajeros por España de lengua inglesa durante largo tiempo, el libro carecía casi por completo de ilustraciones, salvo algún mapa. La *mirada de Ford* no era tal en sentido estricto: construyó una visión del país a partir de la palabra –que no se limitó al mencionado *Manual*, ya que a las sucesivas ediciones de éste ha de añadirse sobre todo la obra *Gatherings from Spain*–, y como tal ha de ser analizado el impacto de sus noticias y opiniones sobre los investigadores preocupados por la época hasta mediado el siglo XX. Fue en ese momento cuando los dibujos de Ford, que habían permanecido en manos de la familia, empiezan a dejar de lado su condición de *colección invisible*. Aquí resulta esencial el papel del Sir Brinsley Ford (1908-1999), descendiente directo del viajero inglés y figura clave en este proceso. El artículo que publica en 1942 en *The Burlington Magazine* –entonces denominado *The Burlington Magazine for Connoisseurs*– es el primero en el cual aparecen reproducidos algunos de los dibujos de Ford –en realidad solo son tres: dos acuarelas y un pequeño apunte de su hijo– y, lo que es aún más importante, en el que se analizan las circunstancias en que fueron realizados¹. Desde el comienzo del artículo Brinsley Ford advierte de que, a pesar del reconocimiento de la figura de su antepasado, la actividad de éste como dibujante era desconocida, ya que solo algunas de sus obras se habían convertido en grabados –“*out of recognition*”, subraya el autor– para ilustrar libros como las *Ancient Spanish Ballads* de Lockhart o las guías conocidas como *Landscape Annual*.

Ya encontramos en esta toma de contacto inicial elementos que deberían ayudarnos a comprender mejor el perfil de Richard Ford como dibujante: el carácter de simple *aficionado*, de alguien que utiliza el dibujo porque ha sido parte de su educación y de su entorno –desde pequeño había estado en contacto con la obra del acuarelista británico Richard Wilson a través de la colección que obraba en poder de su familia–, y que además lo hace con un carácter *instrumental*, como un modo de fijar lo que veía. Como ya he comentado en alguna ocasión anterior², en los dibujos de Ford la voluntad de levantar acta de su periplo por España o de las ciudades en las que vivió durante esos años le lleva a reducir al mínimo el papel de la invención, a diferencia de lo que ocurría, por ejemplo, con la obra de su amigo –y ocasional compañero de andanzas peninsulares– J. F. Lewis, de la cual se ocupa precisamente Brinsley Ford



[IL. 13] Sevilla. Vista desde la Cartuja

¹ Brinsley Ford, “J. F. Lewis and Richard Ford in Seville, 1832-1833”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, v. 80, nº 470 (1942) 124-129.

² F. Javier Rodríguez Barberán, “Sevilla en tiempos de Richard Ford. Una mirada singular sobre la ciudad y sus gentes”, en F. J. Rodríguez Barberán (coord.), *La Sevilla de Richard Ford 1830-1833*, Sevilla: Fundación Cajasol, 2007, pp. 116-117. En adelante, y salvo indicación en otro sentido, las citas a la publicación *La Sevilla de Richard Ford* correspondrán a este artículo.

en ese artículo: y es que Lewis es un artista para quien el viaje resulta esencial en su formación como pintor, mientras que Richard Ford es uno de esos *curiosos impertinentes* –en expresión afortunada de Ian Robertson³– que, movidos por muy diversas circunstancias vitales e intereses, se internan en un mundo ajeno sin la voluntad –al menos en principio– de su representación.

El impacto de esta incursión en la obra de Richard Ford debió ser, no obstante, muy limitado: eran tiempos difíciles, poco propicios para preocupaciones intelectuales, y que unas breves notas y tres imágenes aparecieran en una revista especializada no hacían presagiar una rápida respuesta. Los dibujos permanecieron en la oscuridad más de una década –guardados dentro de los “colosales volúmenes” a los que Brinsley Ford alude⁴ y que son los que todavía contienen la mayoría de los mismos– hasta que en 1955 aparece la primera obra en castellano donde dichos dibujos y los textos del *Hand-book*– no traducido aún a nuestra lengua por aquel enton-

ces⁵– se muestran de un modo parcial pero, y esto es lo más importante, estableciéndose entre ellos una clara interrelación. A raíz de una visita de Brinsley Ford a Granada, Alfonso Gámir Sandoval, entonces catedrático universitario en esa ciudad, es el encargado de publicar una selección de fragmentos granadinos del *Manual* y un conjunto de más de cuarenta dibujos y acuarelas⁶. El trabajo de Gámir –en el que también se incluyen algunas de las cartas escritas por Richard Ford a su amigo Henry Unwin Addington⁷–, a pesar de estar circunscrito a Granada y su entorno, abre en cierta medida el camino a cualquier estudio posterior sobre el viajero inglés y España. En efecto, aislar el *Hand-book* de la correspondencia de Ford y de sus dibujos resulta un error, porque es el conjunto el que nos ayuda a entender cómo los paisajes de nuestro país se van construyendo en la mente del viajero: la urgencia del apunte, siempre analítico y descriptivo, se mezcla con la sensibilidad de alguien formado en un contexto cultural tan particular como es el del tránsito desde la mentalidad ilustrada a las primeras impresiones

³ Ian Robertson, *Los curiosos impertinentes: viajeros ingleses por España 1760-1855*, Madrid: Editora Nacional, 1977.

⁴ B. Ford (1942), *op. cit.*, p. 124.

⁵ La primera edición –no completa– de la obra en español, en versión de Jesús Pardo de Santayana, es el *Manual para viajeros [...] y lectores en casa [...]* (10 vol., Madrid: Turner, 1980-1988), la cual ha sido revisada recientemente (7 vol., Madrid: Turner, 2008). Para un resumen de la bibliografía sobre Ford, con especial atención a las obras españolas, véase Carmelo Medina y José Ruiz, “Introducción. Richard Ford el ‘Rerum Hispaniae Indagator Acerrimus’ del siglo XIX”, en C. Medina y J. Ruiz (eds.), *Las cosas de Richard Ford. Estampas varias sobre la vida y obra de un hispanista inglés en la España del siglo XIX*, Jaén: Universidad, 2010, pp. 13-46.

⁶ Richard Ford, *Granada. Escritos con dibujos inéditos*, edición a cargo de A. Gámir Sandoval, Granada, 1955. Existe una nueva edición –de carácter facsímil– con introducción de Juan M. Barrios Rozúa (Granada: Universidad, 2012).

⁷ Rowland E. Prothero (ed.), *The Letters of Richard Ford 1797-1858*, Londres: John Murray, 1905. Se trata de una edición parcial de dicha correspondencia.

[CAT. 73] Granada. Vista de la Alhambra desde San Nicolás

del mundo del Romanticismo. Las cartas, por su lado, ofrecen retazos, también casi en *tiempo real*, de lo que Ford estima como reseñable de sus itinerarios y estancias españolas. El *Manual*, por su parte, es el resultado de un proceso de decantación, surgido de la memoria alimentada por las notas y los dibujos realizados *in situ*, pero enriquecido a través de sus vínculos con España y del propio interés erudito que le hace seguir profundizando –a través de las lecturas de las obras adquiridas sobre todo en nuestro país– en su pesquisa *de Rerum Hispaniae*.

Los comentarios de Gámir Sandoval en su prólogo a los textos de Ford son en este sentido de una enorme precisión. En primer lugar, y a pesar de que con su trabajo se iban a ofrecer como primicia al público castellano-parlante una serie de textos de la obra fundamental de Ford, se pronuncia de un modo taxativo sobre el valor de los dibujos, que en cualquier otra publicación serían considerados meras ilustraciones. “La contribución más importante a este libro”, dice textualmente en la introducción, “la constituye la colección de dibujos de Richard Ford, que publicamos aquí por primera vez”⁸. Por si ello no fuera suficiente, Gámir señala: “Sus propios apuntes [de Ford] concuerdan prodigiosamente con la forma literaria que él emplea en su visión de España [sic]”⁹. Aunque habrá tiempo más adelante para debatir sobre este tema, ya que las opiniones de los especialistas en torno a la *visión* de Ford presentan discrepancias a veces notables, lo verdaderamente acertado en el análisis de Gámir es que la mirada del viajero no varía en función del medio utilizado para proyectarla –la imagen o la palabra– o por el tiempo transcurrido entre sus años españoles y el momento de redacción del *Manual*.



[CAT. 89] Granada. Alhambra. Torre de Comares desde el Peinador de la Reina, junio 1831

Como es lógico, la publicación dedicada al Ford *granadino* parecía convertir en una simple cuestión de tiempo que la otra ciudad en la que tuvo su residencia en España –y durante más tiempo incluso–, pudiera también recibir la atención merecida. En este sentido, podemos apreciar cómo el interés de Brinsley Ford por difundir la obra de su bisabuelo se va haciendo creciente, ya que el proceso de puesta en valor de la obra de Richard Ford no solo se acelera, sino que también responde a una progresión lógica. Entre el artículo del *Burlington Magazine* –todavía, recordemos, no dedicado en exclusiva a su antepasa-

⁸ R. Ford (1955), *op. cit.*, p. XIII. Curiosamente, Gámir emplea hasta en dos ocasiones en su texto la palabra “grabado” –pp. XX y 153– al referirse a los dibujos de Ford. Probablemente se trate de un lapsus involuntario, ya que aunque solo debió conocer los mismos por fotografías, el resto de las indicaciones no parecen dejar lugar a la duda.

⁹ *Ibidem*, p. XIII.





do– y el libro de Gámir median trece años. Con un margen menor –ocho años– aparecerá la obra sobre Sevilla, y después de ésta, B. Ford podrá acometer el proyecto más ambicioso: la exposición, acompañada por su correspondiente catálogo, *Richard Ford in Spain*, celebrada en Londres en 1974. Todos estos libros tienen un nexo común: aun cuando pueda haber espacio para los textos –el *Manual*, las cartas– del viajero inglés, sus dibujos y acuarelas reclaman el protagonismo. Abandonan los “colosales volúmenes” que Richard Ford encargó para ellos y, seleccionados por su descendiente, se convierten en una de las referencias iconográficas claves para la imagen de España en el siglo XIX.

El Consejo Superior de Investigaciones Científica fue el responsable en 1963 de la publicación de un pequeño volumen titulado *Richard Ford en Sevilla*¹⁰. En él, Brinsley Ford redacta un prólogo –centrado especialmente en la relación de su bisabuelo con la capital hispalense– que sirve para presentar

una colección de unos cuarenta dibujos y acuarelas –a los cuales habría que añadir nuevamente algunas obras de J. F. Lewis– realizados a lo largo de las diferentes estancias de la familia Ford en Sevilla. El interés de los mismos reside en que, mientras que en el caso de Granada una parte muy importante de las obras estaban centradas en la Alhambra, la iconografía de Sevilla resultaba mucho más variada. Ello fue puesto de relieve en un breve pero interesantísimo texto escrito por uno de los grandes historiadores del arte españoles, Diego Angulo, cuyo análisis pormenorizado de cada uno de los dibujos desvelaba el enorme valor de la mirada de Ford: se trataba del registro de un mundo en gran parte desaparecido, y que en muchas ocasiones –véase lo que señala, por ejemplo, respecto al dibujo de las antiguas Carnicerías¹¹– suponía la única referencia iconográfica de lugares y edificios que no alcanzarían a ser fijados por la fotografía, bien por haber desaparecido antes de su popularización, bien porque, como ya se ha señalado en otras oca-

[Il. 14] Sevilla. Vista desde las Delicias ([...] going to St. Sebastian)

[Il. 15] Sevilla. Puerta Real. Vista desde el exterior

¹⁰ Brinsley Ford, *Richard Ford en Sevilla*, notas de Diego Angulo a las imágenes, Madrid: CSIC, 1963.

¹¹ *Ibidem*, p. 41.



siones, no resultaron interesantes para los autores y el público del nuevo medio como sí lo habían sido para Ford¹².

De un modo no exento de carga simbólica parecería que, resueltas las deudas más importantes con España –Granada y Sevilla–, hubiera llegado el momento de la auténtica reivindicación del Ford *hispanófilo* en su propio país: éste es el significado que podemos dar a la exposición *Richard Ford in Spain*, celebrada entre los meses de junio y julio de 1974 en la galería Wildenstein de Londres¹³. Si ya el libro sobre Sevilla aparecía, de modo muy significativo, en una colección titulada genéricamente “Arte y artistas”, el hecho de que la muestra esté centrada en los dibujos y las acuarelas del viajero inglés significa que la dimensión de Ford va más allá del autor del reconocido *Hand-book*, y que sus obras poseen la suficiente entidad como para ser mostradas con cierta autonomía. Es verdad que en la muestra hay piezas de pintores como Lewis o el sevillano Do-

mínguez Bécquer, así como algunas *fordianas* –un vestido de maja de su esposa Harriet o el reloj del propio Ford; el pasaporte utilizado por él en España; libros y cartas...–, pero básicamente están orientadas a la creación del contexto: el núcleo de la exposición serán unos cien dibujos y acuarelas –de los cuales se reproducen casi sesenta– seleccionados por Brinsley Ford y que por primera vez son mostrados públicamente. Es también significativo que B. Ford no solo sea el encargado del “catálogo” –en el cual incluye, junto a la ficha de las obras, comentarios de gran interés sobre cada una de ellas–, sino que también lleve su firma uno de los artículos introductorios, con el muy revelador título de “*Richard Ford as a Draughtsman*” –“Richard Ford como dibujante”–¹⁴. Han pasado más de treinta años desde su primera aportación: ya no es necesario presentar la figura de su bisabuelo junto a un *artista consagrado* como Lewis, sino que puede hacerlo *en solitario*; además, lo que se pretende con la exposición es diferente de lo que se buscaría en el caso de que el viajero

[Il. 16] Sevilla. Las Carnicerías

[Il. 17] Sevilla. Cementerio de San Sebastián

¹² Como constatación de esto, véase por ejemplo F. Javier Rodríguez Barberán, “El cementerio de San Sebastián”, en F. J. Rodríguez Barberán, F. J. (coord.) (2007), *op. cit.*, pp. 247-251.

¹³ *Richard Ford in Spain*, Londres: Wildenstein, 1974.

¹⁴ Brinsley Ford, “Richard Ford as a Draughtsman”, en *Richard Ford in Spain*, *op. cit.*, pp. 31-35.

inglés tuviera que ser reivindicado como artista. Dos detalles atestiguan esto a la perfección. En primer lugar, la ilustración utilizada en la portada del catálogo no es un dibujo de Ford, sino que es una parte de su triple retrato *como majo* que realizara en Sevilla José María Domínguez Bécquer¹⁵; el énfasis, por tanto, recae sobre el *viajero*, sobre el autor del *Hand-book*. En segundo lugar, ya en el comienzo del texto Brinsley Ford señala que “[los dibujos son] el registro más completo de las ciudades españolas y sus monumentos [...] antes de la irrupción, o mejor antes del desarrollo, de la fotografía”. Y además, apostilla: “Ya que ninguno de los artistas españoles hacía dibujos de las ciudades en las que vivía, los cuidadosos dibujos de Ford constituyen un extraordinario registro de España en la década de los 30 del siglo XIX y proporcionan un complemento visual al *Hand-book*”¹⁶. Aunque volveremos más adelante a este texto, las bases del mismo –y de las que la exposición es un fiel reflejo– apuntan en una línea que, sin apartarse de las publicaciones anteriores, se hace aun más explícita: la obra de Ford no puede ser medida por los mismos parámetros que aplicaríamos a la producción de Lewis o de David Roberts –por citar a dos coetáneos y amigos del viajero–, sino que en ella pesa sobre todo su carácter de *documento*. De hecho, B. Ford señala, a partir de unos comentarios sobre las dificultades con las que se topaban los viajeros de la época para hacer sus dibujos –tema que será analizado más adelante–, que Roberts o Lewis solo hicieron vistas de las ciudades “más visitadas”, mientras que su antepasado retrató muchos lugares fuera de las rutas más transitadas¹⁷.

Es fácil imaginar que una publicación de esta naturaleza –o mejor aún, *la existencia de una colección como ésta*– no iba a pasar desapercibida en un con-



[CAT. 50] Sevilla. La Giralda desde la calle Abades, febrero 1831

texto donde el tan denostado hasta entonces siglo XIX empezaba a ocupar un espacio de privilegio, más allá incluso de los círculos académicos. En el caso español, los estudios sobre la época alcanzaron prácticamente a todos los campos, desde la historia a la literatura, pasando como es lógico por la arquitectura y las artes. Buscando precisamente en ese siglo el sentido a la España contemporánea, fue adquiriendo carta de naturaleza la reflexión sobre

¹⁵ F. J. Rodríguez Barberán (coord.) (2007), *op. cit.*, pp. 110 y 123 (cat. 7).

¹⁶ B. Ford (1974), *op. cit.*, p. 32.

¹⁷ *Ibidem*, p. 33.



[CAT. 183]
Toledo. Vista hacia San Juan de los Reyes

la imagen de España, y ello hizo crecer el interés por quienes, en una medida muy importante, habían sido responsables de dicha imagen: los viajeros extranjeros, a pesar de su heterogeneidad –o precisamente por ella–, aparecieron como figuras que, sin la carga de la condición nativa, eran capaces de aproximarse mejor a la realidad española. Se olvidaron en bastantes ocasiones la cantidad de prejuicios que los mismos arrastraban, y cómo los tópicos eran el alimento más habitual de muchos de ellos. No hay aquí espacio evidentemente para analizar este fenómeno en profundidad, pero sí para reconocer cuánto repercutió ese ambiente en el conocimiento de la figura de Richard Ford. Su protagonismo dentro de obras como *Los curiosos impertinentes*, de Ian Robertson o en antologías de textos como la de José Alberich¹⁸, supuso el reconocimiento del viajero inglés como pieza esencial para la proyección de una visión de España que todavía conservaba una sorprendente vigencia. La ya comentada edición en castellano del *Manual* tuvo la correspondencia en el tiempo con la primera exhibición pública de algunos de sus dibujos –apenas una veintena– en la muestra *Imagen romántica de España*, celebrada en Madrid en 1981¹⁹. Que su obra se mostrara en compañía de la de los artistas –tanto foráneos como nacionales– que habían creado esta *imagen romántica*, suponía una constatación de que el registro visual de Ford, aun con sus limitaciones expresivas, resultaba esencial para el conocimiento de la época. Además, el éxito editorial del *Manual* –entre la primera y la segunda edición española del mismo solo media un año– nos habla de un *regreso triunfal* del viajero inglés. La fuerza de sus textos, tan sugerentes por aunar el registro de una época con la expresión de una mentalidad ante lo español en la que la admiración y la crítica se superponían de un modo realmente

singular, no pasa en absoluto desapercibida: a partir de este momento, la abundante –y creciente– bibliografía sobre el siglo XIX tendrá siempre una referencia obligada al mundo de Ford.

A pesar de ello, no podemos aceptar que este lento desvelarse del extraordinario repertorio iconográfico compuesto por Ford se hallara ya plenamente resuelto: el desequilibrio entre el conocimiento de Ford como escritor y su faceta como dibujante seguía siendo notable, y aún hoy lo es en cierta medida. Aunque la traducción completa del *Manual* ha debido esperar hasta fechas relativamente recientes²⁰, el bloque más importante del mismo ya estaba a disposición del público en lengua castellana desde principios de la década de los ochenta. También existían en ese momento ediciones en español de su obra *Gatherings from Spain* –habitualmente traducida como *Cosas de España*–, escrita poco después del *Hand-book* con la intención de ofrecer una síntesis de los aspectos menos descriptivos del mismo²¹. Sin embargo, la mayoría de los dibujos y acuarelas eran conocidos a través de imágenes llenas de limitaciones, que parecían alimentar más la curiosidad bibliófila que el estudio riguroso. Las obras sobre Sevilla y Granada se habían convertido en piezas de coleccionista; el catálogo de la muestra londinense era también difícilmente accesible. La suma de todas las obras reproducidas apenas si llegaban al centenar, y únicamente algunos proyectos editoriales no centrados en la figura de Ford –el caso más significativo es la *Iconografía de Sevilla* de Ediciones El Viso y la Fundación FOCUS, cuyo volumen dedicado al siglo XIX presentaba un número muy importante de las obras de Ford hechas en la ciudad²²– ofrecían novedades sustanciales respecto a lo aportado en su día por Brinsley Ford, Gámir San-

¹⁸ Ian Robertson (1977), *op. cit.* José Alberich, *Del Támesis al Guadalquivir. Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla: Universidad, 1976.

¹⁹ *Imagen romántica de España*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981.

²⁰ Véase nota 5. Las partes no incluidas en la primera edición eran las correspondientes a Extremadura, Galicia y Asturias.

²¹ Richard Ford, *Gatherings from Spain*, Londres: John Murray, 1846. Para la consulta de las ediciones en castellano, véase Carmelo Medina y José Ruiz (2010), *op. cit.*, pp. 38-39.

²² Francisco Calvo Serraller *et al*, *Iconografía de Sevilla: 1790-1868*, Madrid: El Viso, 1991.



[CAT. 29]

Granada. La Alhambra desde la Torre de San Cristóbal



[CAT. 24] Alhama de Granada. Vista urbana con la Casa de la Inquisición



[CAT. 25] Alhama de Granada. Casa de la Inquisición. Detalle arquitectónico

doval o Diego Angulo. Con el prólogo de la exposición *Artistas románticos británicos en Andalucía*, celebrada en 2005 en Granada²³, dos años después tiene lugar en Sevilla la primera gran muestra monográfica en nuestro país sobre el viajero inglés. Aunque el núcleo central de la misma fue la estancia de éste en la capital hispalense, *La Sevilla de Richard Ford 1830-1833*²⁴, aparecía centrada en el registro visual de sus acuarelas y dibujos: las piezas expuestas –de las cuales más de un centenar eran debidas al propio Richard Ford– excedían deliberadamente el marco sevillano, y el proyecto se articulaba como un *estudio de caso* que hiciera posible la visión integral del legado iconográfico creado por Richard Ford. En cierta medida, los temas centrales de este texto surgen como un desarrollo de dicha visión: es el momento de abordar los mismos.

Richard Ford como dibujante. De la técnica a la intención

Elijo de modo deliberado el título del artículo de Sir Brinsley Ford²⁵ para comenzar el acercamiento a la obra de su antepasado. Precisamente por su condición de fuente (casi) primaria, los comentarios de aquél han sido la referencia inexcusable para todos quienes en un momento u otro se han acercado al tema. De B. Ford proviene, como ya he citado anteriormente, el adjetivo *aficionado* –*amateur*– aplicado a las obras de su bisabuelo, solo matizado levemente cuando se trata de valorar sus acuarelas las cuales, sin embargo, fueron realizadas en la mayoría de los casos años después de su paso por España. Es también B. Ford quien nos traslada notas sobre la formación de su antepasado, señalando inicialmente la influencia de los paisajes de Richard Wilson y, más adelante, las clases recibidas de John Gendall

al instalarse de nuevo en Inglaterra. Finalmente, de los artículos de Brinsley Ford han sido extraídas las noticias de aquellas obras que, de modo aislado, se convirtieron en estampas para ilustrar libros editados en las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo XIX²⁶. ¿Cabe pues añadir algo más?

Lo primero que sería necesario apuntar tiene que ver con el contexto cultural: creo que el énfasis puesto en las obras de Wilson, que Ford conoció directamente en su entorno familiar, debe ser matizado –que no necesariamente negado– con la mirada puesta en un horizonte más amplio. El pintor galés²⁷, cuya vida se desarrolló íntegramente en el siglo XVIII, es un autor en la estela de los paisajistas de corte clásico de la centuria anterior, lo cual viene reforzado por su estancia en Italia: sus cuadros están llenos de edificios antiguos y de figuras que evocan ese periodo. Si aceptáramos esto como absolutamente decisivo, estaríamos negando el propio transcurso del tiempo:



[IL. 18] Granada. Molino del Rey Chico

²³ *Artistas románticos británicos en Andalucía*, Granada: Agencia Consular Británica y CajaGranada, 2005. Se exhibieron en ella un total de quince dibujos y acuarelas de Ford, en color, además de tres dibujos de Harriet, centrados sobre todo en Granada.

²⁴ F. J. Rodríguez Barberán (coord.) (2007), *op. cit.*

²⁵ B. Ford (1974), *op. cit.*

²⁶ *Ibidem*, pp. 32-33. Véase también B. Ford (1942), *op. cit.*, p. 124.

²⁷ Para más información en torno a Wilson, véase Brinsley Ford, *The Drawings of Richard Wilson*, Londres: Faber and Faber, 1951.

Richard Ford creció cuando comenzaba a fraguarse un cambio estético notable que tiene su origen en la literatura y que se traslada a las artes²⁸. En ese mundo británico de finales del XVIII y las dos primeras décadas del XIX, el peso que adquiere *lo pintoresco* es crucial, y no es difícil imaginar a un joven Ford fascinado por los relatos heroicos de una Guerra de la Independencia en la que los ingleses se enfrentan a la Francia napoleónica en un país como España, al que le cuadra tan bien ese adjetivo. De todos modos, el debate en torno a la naturaleza de las obras de Ford en este tiempo de transición entre la herencia ilustrada y la irrupción del Romanticismo será abordado más adelante. Lo que conviene ahora subrayar es que, al adquirir como parte de su educación la destreza en el dibujo, se sentaron desde su adolescencia las bases de una actividad que absorberá muchas de las horas de sus viajes y estancias españolas²⁹.

De hecho, entender que un apunte se convierte en el único modo de fijar la memoria de lo vivido resulta para Ford algo obvio. Y no es extraño que así siga considerándolo cuando se halle inmerso en la redacción del *Hand-book*, ya que a principios de la década de los cuarenta del siglo XIX la fotografía dista mucho de aparecer como una alternativa al apunte del natural³⁰. Por eso precisamente, las “Observaciones generales” del *Manual* abundan en comentarios dirigidos a un viajero cultivado para quien *mirar* es sinónimo de *dibujar*. Ya en el apartado dedicado al documento destinado a garantizar la seguridad de quien se dispone a recorrer España –el *Pasaporte*–, Ford comenta varias cuestiones relacionadas con el dibujo: “Los que piensen dibujar durante el viaje [...] debieran poner el más grande cuidado en estar *en regle* por lo que se refiere a pasaportes, ya que no hay nada que despierte mayor recelo o envidia en España



[CAT. 6] Granada. Vista de Sierra Nevada con el Pico del Veleta (“Peñón de S. Francisco”), agosto 1831

que el viajero que se pone a dibujar o a tomar notas en un cuaderno [...] [porque] es sospechoso inmediatamente de ser ingeniero [sic], espía, o en cualquier caso de estar haciendo algo malo. [...] Los naturales mismos dan poca o ninguna importancia a las vistas, ruinas [...] porque lo ven a diario. [...] Juzgan al extranjero por su propio baremo, y es que en España son pocos los que se dedican a ir por ahí dibujando, y los que lo hacen pasan por ser profesionales al servicio de otros”³¹. Que el tema no es baladí lo ratifica una carta fechada en Valencia en septiembre de 1831 y en la cual le solicita a Henry U. Addington que interceda a favor de un artista inglés –cuyo nombre omite– que ha sido detenido por hacer un dibujo del Palacio Real de Madrid. Para subrayar lo *peligroso* de la actividad no duda en poner su propio ejemplo, señalando que él mismo “[fue] casi llevado ante el alcalde por dibujar unas palmeras en Elche”³².

²⁸ Sobre este momento de la cultura inglesa, con especial atención a la literatura y al mundo de los viajes, véase Santiago Henríquez Jiménez, “Del cansancio europeo de la Ilustración a la recreación e improvisación de lo pintoresco: Richard Ford en *Gatherings from Spain*”, en C. Medina y J. Ruiz (eds.), *op. cit.*, pp. 173-192.

²⁹ B. Ford (1974), *op. cit.*, p. 32. En el texto se señala que la primera incursión de Richard Ford con cierta trascendencia en este campo fueron unos apuntes –“*very amateurish*”– de obras del pintor Salvatore Rosa, los cuales fueron incluso convertidos en estampas.

³⁰ Sobre el avance del uso de la fotografía en España, véase el estudio ya clásico de Lee Fontanella, *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid: El Viso, 1981.

³¹ R. Ford (1845; ed. 2008), *op. cit.*, v. I, pp. 17-18.

³² Rowland E. Prothero (ed.) (1905), *op. cit.*, p. 57.



[IL. 19] Mérida. Arco de Santiago

Que para Ford todo lo relacionado con este tema forma parte de la información básica para sus compatriotas lo ratifican las numerosas recomendaciones de tipo práctico que se incluyen en las “Observaciones generales”, desde la necesaria ayuda de “alguna persona de la plaza” para evitar molestias cuando se dibuja, hasta los materiales que debe incluir en su equipaje el viajero a caballo si desea realizar los correspondientes apuntes³³. Aquí nos encontramos, claramente, con la propia voz de la experiencia: mientras que la estancia de Ford en algunas ciudades –y los casos de Sevilla y Granada son los más evidentes– le proporcionaba, como se comentará más adelante, un ritmo para su trabajo relativamente pausado, las rutas que le llevaron a recorrer gran parte de la geografía peninsular no hicieron fácil en absoluto su tarea³⁴. Basta para ello con observar, por ejemplo, la diversidad de forma-

to y de *soportes* –papeles de muy variados colores, texturas...– de los dibujos de Ford; pensemos en los recorridos en diligencia y a caballo, en la necesidad de que el viaje progrese y al mismo tiempo en el deseo que sentía de fijar a través del dibujo sus impresiones. Imaginemos la dificultad que la climatología podía suponer: así lo recoge, por ejemplo, una carta escrita en Salamanca donde habla de su viaje por Castilla permanentemente acompañado por el viento y la lluvia, que hacen volar los papeles y los empapan hasta hacerlos inútiles³⁵.

En parte por ello, y en parte por la lógica que le lleva a recoger aspectos que no son susceptibles de hallar cabida en los dibujos, Richard Ford mantuvo un doble registro de sus días españoles, el cual, lamentablemente, se ha perdido. Y es que, del mismo modo que ha llegado hasta nosotros un número importantísimo de dibujos, los cuadernos que también utilizó solo se conservan de modo testimonial. En efecto, y según el testimonio de su hijo, Francis Clare, Ford tomó la decisión, poco tiempo antes de su muerte, de quemar todos esos cuadernos que le habían servido para la redacción del *Manual*, salvándose tan solo dos de la destrucción, hoy en propiedad de la familia³⁶. Es curioso que en estos “*pocket-books*”, como los denominó Francis Clare, haya también espacio, junto a las detalladísimas anotaciones de índole muy diversa, para algunos pequeños bocetos. Vemos, pues, hacerse explícito el deseo de que nada de lo que pueda interesarle quede solo sujeto a la memoria, siempre susceptible de errores, sino que exista en todo momento la posibilidad de reconstruir lo vivido a través de las noticias que unas notas o un apunte puedan aportar. Ello nos lleva a un tema clave: ¿buscaba el trabajo de Ford como dibujante una repercusión futura que fuera más allá

³³ R. Ford (1845; ed. 2008), *op. cit.*, v. I, pp. 20 y 100-101.

³⁴ Para un estudio pormenorizado de las rutas de Ford, véase Ian Robertson, *Richard Ford 1796-1858. Hispanophile, Connoisseur and Critic*, Wilby (Reino Unido): Michael Russell, 2004, pp. 39-140.

³⁵ Rowland E. Prothero (ed.) (1905), *op. cit.*, p. 93. La carta, fechada el 6 de junio de 1832, insiste también en el problema de la seguridad, ya que a las molestias del tiempo atmosférico ha de añadir “[el miedo ante] la posibilidad de recibir un disparo como si fuera un espía”.

³⁶ B. Ford (1974), *op. cit.*, p. 81 (cat. 170).

de su propia satisfacción, un reconocimiento que excediera del ámbito de lo privado?

La primera reflexión que conviene hacer para responder a esta pregunta ya ha sido formulada en cierta medida: a diferencia de sus amigos y contemporáneos en el viaje por España –J. F. Lewis y D. Roberts, con quien, pese a coincidir en nuestro país, sólo trazaría amistad ya en Inglaterra–, Ford es un *aficionado*, y sus obras no están destinadas a convertirse en un medio de vida o en una base para el desarrollo de carrera artística alguna. En segundo lugar, nada hace pensar que existiera ya durante su estancia en la Península voluntad alguna de redactar una obra tan ambiciosa como el *Hand-book*: en la correspondencia de Ford de vuelta a Inglaterra sólo se habla de ir escribiendo algunos artículos –como así hizo– de tema español, y de la posibilidad de un libro divulgativo, probablemente en la línea de lo que después fueron sus *Gatherings*. Así, no es hasta junio de 1839 cuando, a instancias del editor John Murray, se habla por primera vez de un “*Handbook for Spain*”³⁷. Si me refiero aquí a esta obra es porque lo más habitual en la época era que dicha literatura de viajes apareciera ilustrada por estampas con las cuales hacer más atractiva la edición; de hecho, esas ilustraciones terminaban por convertirse en elemento clave a la hora de la construcción de lo que tantas veces se ha denominado la *imagen (romántica)* –por el contexto cultural en el que nos movemos– de un determinado país o territorio. Parecería por tanto lógico que, ante la ingente cantidad de material gráfico de elaboración propia que Ford guardaba, hubiera podido utilizarse para su libro. Sin embargo, el complejo proceso que llevó a la impresión de la obra y la dimensión final que la misma adquirió –dos volúmenes, más de mil páginas–, además de

las propias características de las guías que Murray editaba, terminarían por descartar esa posibilidad³⁸. Podríamos pensar que, para Ford, el objetivo de los dibujos, equiparado en este contexto con el de sus cuadernos, se conseguía finalmente: de ellos había surgido su magna obra y no era necesario darles mayor relevancia. De hecho, y en coincidencia con la redacción del *Manual*, ya habían dado otros frutos que, en cierta medida, debieron satisfacer la faceta de Ford como *artista*: algunos de los apuntes españoles se convirtieron en el punto de partida para una serie de acuarelas llevadas a cabo a partir de 1843, en coincidencia con las clases de pintura que venía recibiendo desde hacía algunos años del paisajista inglés John Gendall³⁹.

Frente a los dibujos realizados en nuestro país, dominados por la línea y los efectos de sombras del lápiz, matizados ocasionalmente con toques de blanco, ajenos casi siempre al color, las acuarelas significan una irrupción de elementos atmosféricos y una presencia muy acusada de efectos dramáticos. Conociendo su admiración por Turner –de quien llegó a poseer varias obras⁴⁰–, y teniendo en cuenta lo que debió significar para Ford el conocimiento de la evolución posterior de artistas tan cercanos como David Roberts, no es de extrañar que todos los comentarios que se han escrito sobre estas obras realizadas en Inglaterra insistan en su deuda con Turner y en su perfil decididamente *romántico*⁴¹. Ello se hace más evidente si se lleva a cabo la comparación con otras acuarelas fechadas en España, y cuyo estilo, sin dejar de buscar el lado pintoresco de la representación, está perfectamente en consonancia con el trabajo de los dibujos que discurre en paralelo. El caso más evidente sería el que se corresponde con una pequeña serie de obras ejecutadas en

³⁷ I. Robertson (2004), *op. cit.*, pp. 171-172. Con algunas variantes así lo recoge Prothero (*op. cit.*, p. 173) y el propio hijo de Ford, Francis Clare [citado por B. Ford (1974), *op. cit.*, p. 82].

³⁸ I. Robertson (2004), *op. cit.*, pp. 196-216. Véase también F. J. Rodríguez Barberán (2007), *op. cit.*, p. 119.

³⁹ B. Ford (1974), *op. cit.*, pp. 33-34.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 34.

⁴¹ Es importante recordar que, junto al apunte costumbrista de su hijo vestido de *majo*, las dos primeras obras usadas para dar a conocer la faceta de Ford como dibujante fueron una vista de Sevilla desde la Cartuja, que Brinsley Ford denominó sencillamente como “*Seville*” y la de los Caños de Carmona, también en Sevilla, a la que se le da el título de “*Tower of the Giralda and Entrance to Seville*” [B. Ford (1942), *op. cit.*]. De la primera, en el catálogo de la exposición de Londres dice Brinsley Ford [B. Ford (1974), *op. cit.*, p. 34, cat. 70; aquí la llama ya “*Seville from the Convent of the Cartuja*”] que muestra con claridad “*Turneresque effects*”. Para una imagen en color de ambas, véase ilustraciones 13 y 30 del presente catálogo.



[CAT. 128]

Mérida (Badajoz). Acueducto de los Milagros

Sevilla entre los meses de febrero y marzo de 1831. Desde diciembre del año anterior, esto es, nada más instalarse en la ciudad, Ford comienza a realizar sistemáticamente dibujos que, tras ocuparse sobre todo del entorno de la ciudad y de sus límites –puertas y murallas–, empiezan a dejar hueco para edificios singulares que atraen su atención⁴². Es aquí donde se insertan cuatro obras que comparten bastantes aspectos. La que más se aparta de la serie es la que, en cierta medida, parece aproximarse a lo que será el espíritu de las acuarelas inglesas: me refiero a la vista de la que Ford denomina “*Casa de Murillo*”⁴³. Para empezar, se conserva un boceto de ella⁴⁴, lo que no ocurre en las otras tres obras; pero sobre todo son los juegos de luces y sombras, y la visión de las torres y murallas volcadas hacia una cierta *poética de las ruinas* lo que refuerza el tono de escena romántica para la composición. Por el contrario, las acuarelas que nos muestran la iglesia de San Andrés, la iglesia del monasterio de Santa Paula y las Carnicerías Reales, apuestan por un lenguaje notablemente descriptivo⁴⁵. El tono pintoresco está mucho más diluido, e incluso los personajes que aparecen en dos de ellas son utilizados para fijar la escala de la arquitectura, sin incurrir además en ninguna deformación de la misma, como era por otro lado tan habitual en la pintura y el grabado de la época⁴⁶.

Cuando lo que toca es analizar las acuarelas realizadas en Inglaterra, debemos acomodarnos al nuevo contexto en el cual se ejecutan. El registro del natural deja paso a la obra elaborada para satisfacción del propio Ford y para demostrar en cierta medida que ha asimilado las lecciones de Gendall; mientras que en Sevilla echaba de menos un “maestro de dibujo”, como reconoce textualmente en sus cartas⁴⁷, ahora ya es alguien que ha madura-



[ILL. 20] Sevilla. Casa de Murillo



[ILL. 21] Sevilla. Iglesia de San Andrés



[CAT. 15] Xàtiva (Valencia). Vista desde el castillo

do, y aunque sigue siendo un *artista aficionado*, sus carencias técnicas no son tan evidentes. El tiempo tiene para él un valor distinto del que tenía en España, y además ha podido observar la evolución de la pintura a lo largo de esos años. Cuando han llegado hasta nosotros los dibujos que sirven como punto de partida para las acuarelas, es fácil percibir de qué modo se enfrenta Ford a ellas: tomemos como ejemplo la vista desde la parte alta del castillo de Xàtiva⁴⁸. El dibujo, con su representación del paisaje que Ford contempla, plantea como siempre una imagen sintética –la fortificación adaptada a



[CAT. 16] Xàtiva (Valencia). Vista desde el castillo

la topografía del lugar; la población cercana; los montes lejanos, apenas esbozados– de lo visto por el viajero. En la aguada, realizada en coincidencia con la redacción del *Manual*, aparece el color que precisamente menciona en el libro –“La Torre de la Campana, en la cima, domina el panorama de la huerta de Valencia, que yace a nuestros pies en todo su esplendor. La fértil llanura es verde, como el mar, y la blanquean quintas que relucen como velas”⁴⁹– y surgen también las licencias que, como se analizará más adelante, otorgan a la pequeña obra su singularidad.

⁴² Para un estudio pormenorizado de los dibujos sevillanos de Ford véase F. J. Rodríguez Barberán (coord.) (2007), *op. cit.* Está en marcha un proyecto de investigación sobre los itinerarios y la cronología de Ford como dibujante por la ciudad realizado por Marta Cruz García, a quien agradezco el adelanto de este trabajo inédito.

⁴³ Diego Angulo hace un preciso comentario sobre esta imagen en B. Ford (1963), *op. cit.*, pp. 40-41. Véase F. J. Rodríguez Barberán (coord.) (2007), *op. cit.*, p. 204 (cat. 147).

⁴⁴ *Ibidem*, p. 55 (cat. 148).

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 227, 228 y 216 (cat. 171, 172 y 166).

⁴⁶ Por establecer una comparación, piénsese en lo que ocurre muy a menudo con las estampas de David Roberts. Para un ejemplo sevillano, véase F. J. Rodríguez Barberán, “La mirada de David Roberts”, en *Ver Sevilla. Cinco miradas a través de cien estampas*, Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2002, pp. 70-71.

⁴⁷ Rowland E. Prothero (ed.) (1905), *op. cit.*, p. 23. En una carta del 2 de febrero de 1831 habla de la cantidad de dibujos que ha hecho “de esta pintoresca ciudad histórica” y se queja de que no haya en ella nada que se parezca a un “maestro de dibujo [*master drawing* en el original]”. Y añade: “Los nativos están interesados y sorprendidos ante todo lo que hacemos, y realmente parecen creer que hemos llegado de la luna”.

⁴⁸ B. Ford (1974), *op. cit.*, p. 68 (cat. 113 y 114).

⁴⁹ R. Ford (1845; ed. 2008), *op. cit.*, v. IV, pp. 59-60.



Hay un elemento, no obstante, que debe ser recordado antes de concluir este apartado dedicado a la técnica y las intenciones de Richard Ford como dibujante: las acuarelas tampoco fueron exhibidas públicamente, y su conocimiento se limitaba al círculo más cercano al autor. Por eso merece la pena recordar aquellos casos en los que sus obras, aunque no tuvieran un reconocimiento explícito –recuérdese lo señalado por Brinsley Ford en su artículo de 1942–, sí que demostraron su valor desde el punto de vista iconográfico. Me refiero a las estampas que tomaron como punto de partida algunos de los dibujos españoles de Ford. Familiarizado desde su juventud con el tránsito de la obra única a la

seriada⁵⁰, no es de extrañar que viera con complacencia cómo algunos de sus dibujos servían de base a ilustraciones para trabajos en cuyo proceso de edición se encontraban inmersas personas cercanas a él. Precisamente por eso, las obras en las que se utilizan de modo reconocible los frutos del periplo peninsular de Ford tienen un carácter muy diverso: es lógico, por ejemplo, que se incluyan en esta breve lista libros de viajes como los *Landscape Annual*, unas guías cuya publicación se inició en 1830 –con un volumen dedicado a Suiza e Italia, redactado por Thomas Roscoe y con Robert Jennings como editor– y que en los años siguientes fueron una de las obras de referencia para los viajeros ingleses por



[IL. 22] Sevilla. Murallas junto al Convento de Capuchinos

[IL. 23] Sevilla. Murallas junto al Convento de Capuchinos (estampa)

⁵⁰ Véase nota 29. En este mismo contexto podría inscribirse la prueba de una estampa de las murallas de Sevilla junto al convento de Capuchinos que se conserva en la colección familiar.

Europa⁵¹. Menos normal podríamos considerar que los dibujos encontraran cabida en libros de poesía, pero en los dos casos en que así ocurre las razones son más que evidentes. Tanto las *Ancient Spanish Ballads* de John Gibson Lockhart como el *Childe Harold's Pilgrimage* de Lord Byron estaban, ya en su totalidad, ya en parte, ambientadas en España. Además, se daba la circunstancia de que las dos obras tuvieron ediciones en 1841 debidas a John Murray, quien iba a convertirse en el editor del *Hand-book*. Podríamos decir que la de Ford es en ellas una presencia testimonial: una imagen del Patio de los Naranjos de la Giralda de Sevilla, que reinterpreta un dibujo muy detallado del viajero inglés⁵², o un paisaje desde el llamado “*Suspiro del Moro*” en Granada⁵³, tomado de un apunte de gran formato realizado por Ford durante sus excursiones por los alrededores de Granada, son los más interesantes.

También sería un caso análogo el que motivó que unos pocos dibujos de Ford fueran utilizados para una atracción propia de la época: me estoy refiriendo al diorama o panorama realizado para mostrar las campañas de Wellington en España y que, en palabras de Prothero, era la “*most popular sight*” de Londres en 1852⁵⁴. Para la realización de algunos lienzos de los que compondrían el panorama parecía lógico que se recurriera a los dibujos de Ford, máxime cuando éste era un fervoroso admirador de Wellington y además había mostrado un gran interés por la Guerra de la Independencia, plasmado de modo evidente en el vínculo entre varias de sus rutas españolas y aquel conflicto bélico. Además, la primera obra que publicó en Inglaterra a su vuelta fue *An Historical Enquiry into the unchangeable Character of a War in Spain*, editada por John Murray en 1837⁵⁵. La aportación de Ford,

además de un texto usado para una pequeña publicación que se editó a partir del diorama, fueron cuatro dibujos en los que los paisajes y las vistas desde la distancia de ciudades a las que era tan aficionado sirvieron como punto de partida para las escenas de las batallas de Talavera, Ciudad Rodrigo, Salamanca y Vitoria⁵⁶.

En todo caso, creo que hay un tema que debe ser destacado en esta relación de Ford con las estampas de otros autores, y es lo concerniente al uso *instrumental* de sus dibujos en la obra de una de las figuras claves para la construcción de la imagen romántica de España, David Roberts. Como ya se ha señalado antes, diversas circunstancias impidieron que se conocieran en España, como sí ocurrió con Lewis; no obstante, hay referencias a Roberts que aparecen en la correspondencia de Ford nada más volver a Inglaterra y que permiten conocer el interés que éste tenía por la obra del pintor escocés tras saber de su paso por nuestro país⁵⁷. De hecho, en los momentos en que Roberts consigue el contrato para el que está llamado a ser uno de los trabajos que más fama le reportará –sus ilustraciones para la guía sobre España *The Tourist in Spain*, editada inicialmente en cuatro volúmenes entre los años 1835 y 1838⁵⁸– Ford es su mejor consejero. Él mismo es quien le propone que use sus apuntes si los necesita para completar las carencias de su viaje por España, ya que las guías le iban a demandar vistas de ciudades y monumentos que Roberts no había visitado. Es interesante señalar, como escribe Giménez Cruz, que mientras que en el volumen tercero Roberts omite qué obras le habían servido como punto de partida para su trabajo, no lo hace así en el cuarto, “debido a los consejos de Richard Ford”⁵⁹. Al margen de cuál fue exactamente la ayuda prestada por éste al pintor

⁵¹ Joanne Shattock, *The Cambridge Bibliography of English Literature 1800-1900*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999 (3ª ed.), v. 4, pp. 2969-2970. A partir de 1834 fueron conocidas con la denominación *Jenning's Landscape Annual* al cambiar su editor.

⁵² Para la comparación de la estampa y del dibujo de partida –que curiosamente no se conserva en la colección de la familia sino en el Museo de Bellas Artes de Córdoba–, véase F. J. Rodríguez Barberán (coord.) (2007), *op. cit.*, p. 119 (cat. 156 y 157).

⁵³ Antonio Gámiz Gordo, “Dibujos de Richard Ford en Granada. Nuevos puntos de vista sobre su paisaje urbano (1831-1833)”, en F. J. Rodríguez Barberán (coord.) (2007), *op. cit.*, p. 91.

⁵⁴ Rowland E. Prothero (ed.) (1905), *op. cit.*, p. 209. Una mención expresa a este *panorama* en el contexto de este tipo de obras puede verse en Mimi Colligan, *Canvas Documentaries. Panoramic Entertainments in Nineteenth-Century Australia and New Zealand*, Melbourne: Melbourne University Press, 2002, p. 25.

⁵⁵ I. Robertson (2004), *op. cit.*, p. 155.

⁵⁶ Richard Ford, *A Guide to the Grand National and Historical Diorama of the Campaigns of Wellington*, Londres, 1852 [citado por Rowland E. Prothero (ed.) (1905), *op. cit.*, p. 209]. La comparación con los dibujos conservados es bastante clara en el caso de Ciudad Rodrigo y Talavera; menos reconocible es el paisaje de Salamanca y los Arapiles si se compara con el dibujo existente en la colección familiar. En el caso de Vitoria no ha sido localizada la obra que pudo servir de inspiración.

⁵⁷ I. Robertson (2004), *op. cit.*, pp. 138-140. Un detallado estudio de esta relación puede verse en Antonio Giménez Cruz, “Richard Ford, amigo y mentor de David Roberts”, en F. J. Rodríguez Barberán (coord.) (2007), *op. cit.*, pp. 56-71.



[CAT. 14]
Talavera. Vista desde el campo de batalla

en forma de dibujos –las vistas de Plasencia, Salamanca y Santiago de Compostela no admiten dudas sobre la inspiración; no considero que ocurra lo mismo, por ejemplo, en el caso de Segovia y El Escorial, bastante alejadas de las obras conservadas de Ford–, hay un elemento que me parece mucho más importante: Ford, como hemos dicho, es consciente de sus limitaciones, y sabe también el perfil que van adquiriendo los trabajos de Roberts, plenamente insertos en la estética del Romanticismo. Por ello, es muy revelador lo que le señala en la correspondencia a la que antes se aludía: Roberts podía contar con lo hecho por Ford “para hacer sus propios dibujos”, usar pues los bocetos de Ford, “que quizás no sean gran cosa, pero sí son fieles a la realidad”⁶⁰. De eso precisamente me ocuparé a continuación.

Lo que conviene observar en España. Temas e intereses en los dibujos de Ford

El título de este apartado recoge de modo literal el de uno de los capítulos de las “Observaciones Generales” de su *Manual*. El breve texto⁶¹, que funciona en realidad como introducción a lo que serán las rutas *temáticas* incluidas por Ford en su libro, muestra la vehemencia con la que el viajero inglés desgana cuántas y variadas cosas puede ver en España cualquier persona culta. Pero hay algo mucho más interesante: no es tanto que hable de la posibilidad de disfrutar de sus monumentos, tradiciones o naturaleza, sino que explícitamente convierte al espectador atento en un *dibujante*. Para Ford, éste encontrará material suficiente para quedar satisfecho “[a poco que vague] con lápiz y cuaderno en ristre por este curioso país”⁶². Ello subraya una vez más la idea central de este texto: sin el registro gráfico, el viaje queda siempre incompleto. Conviene por

tanto reflexionar sobre los valores que alimentan dicho registro en el caso de Ford, y comenzaré por el que ha sido siempre considerado pieza clave dentro de estos *temas transversales*: la objetividad.

Prácticamente todos los estudios sobre los dibujos tienen este aspecto presente: implícito en el artículo pionero de Brinsley Ford, Gámir Sandoval señala que “[ante todo], Ford es exacto [y objetivo en cierto modo] y por ello sus dibujos nos proporcionan un documento muy valioso de información arqueológica”⁶³. El propio B. Ford en el catálogo de la muestra londinense –como ya se ha citado– hace suyo por completo dicho planteamiento, y lo que se produce a partir de ahí son interpretaciones más o menos precisas en torno a la cuestión. Conviene que nos detengamos en algunas de ellas.



[CAT. 140] Salamanca. Vista general

⁵⁸ Para una lista completa de las ilustraciones de Roberts, véase Antonio Giménez Cruz, *La España pintoresca de David Roberts. El viaje y los grabados del pintor*, Málaga: Universidad, 2002.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 383 y 384.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 342. También recogida más extensamente por I. Robertson (2004), *op. cit.*, pp. 139-140.

⁶¹ R. Ford (1845; ed. 2008), *op. cit.*, v. I, pp. 129-131.

⁶² *Ibidem*, p. 130.

⁶³ R. Ford (1955; ed. 2012), *op. cit.*, p. 13.

En primer lugar hay dos notas que sitúan a Ford en un ámbito donde pasado y futuro parecen hallar un espacio de encuentro. La primera de estas notas vendría expresada por aquellas lecturas que ven en la obra de Ford una herencia tardía de los dibujos topográficos de la Edad Moderna, la cual permitiría trazar un puente entre el siglo XIX y, por ejemplo, las vistas de Wyngaerde de la España del siglo XVI⁶⁴. Sin embargo, ello no impide otra lectura complementaria, pero cuyo desarrollo apunta hacia el futuro: la relación entre Ford y la fotografía. También aquí son varios los análisis que interpretan sus dibujos como un prólogo a la extensión de la *mirada fotográfica*, en una secuencia cuyo origen hay que situar en 1839⁶⁵. No cabe duda de que también esta manera de observar la



[IL. 24] Coria (Cáceres). Vista desde la distancia

obra de Ford es válida. En todo caso, convendría matizar la hipótesis formulada en alguna ocasión de que si su viaje hubiera tenido lugar algunos años después, la fotografía habría reemplazado a los útiles del dibujante⁶⁶. Para ello hubiera sido necesario un desarrollo de la técnica fotográfica –cámaras, soportes materiales de la imagen– que no tendrá lugar hasta mucho más tarde y es que, como señalan los historiadores de la fotografía, los avances de ésta a lo largo de las décadas que van desde 1840 hasta 1870 limitan notablemente su uso en comparación con el que será habitual a partir del siglo XX⁶⁷. Por ceñirnos al caso español, no es difícil advertir que los fotógrafos activos responsables de la imagen de nuestro país hasta 1900 –de Clifford a Laurent, por citar las dos fi-

⁶⁴ Pedro Galera Andréu, *La imagen romántica de la Alhambra*, Madrid: El Viso, 1993, p. 128. Véase también F. J. Rodríguez Barberán (2007), *op. cit.*, p. 117. En la exposición de Sevilla uno de los apartados tuvo como título precisamente “Ciudades desde la distancia”.

⁶⁵ F. J. Rodríguez Barberán (2007), *op. cit.*, p. 119.

⁶⁶ Juan A. Díaz López, “Richard Ford, artista, crítico y coleccionista de arte español”, en C. Medina y J. Ruiz (eds.) (2010), *op. cit.*, pp. 89-110. De modo textual afirma que Brinsley Ford “acierta plenamente cuando dice que, de haber tenido una cámara, Ford hubiera hecho miles de fotos para fijar su archivo de imágenes españolas” (p. 94). Creo, al no señalar exactamente la procedencia de la cita, que es una interpretación errónea del texto ya citado de B. Ford para el catálogo de Londres, y en el cual habla de que es el mayor conjunto de imágenes anterior a la irrupción de la fotografía.

⁶⁷ Una demostración de dicha complejidad puede verse en Agustí Moral, “Captura de la luz y conservación de la memoria: la evolución de los procedimientos fotográficos (1839-1870)”, en *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*, Madrid: Fundación MAPFRE, 2011, pp. 211-221.



[IL. 25] Granada. Alhambra. Vista del Peinador de la Reina



[CAT. 9]
Toledo. Vista desde el río Tajo

guras más importantes– son principalmente profesionales, cuyo objetivo es la comercialización de su trabajo, ya sea de un modo empresarial o bien como actividad al servicio de una clientela noble –la propia Casa Real en el caso de Clifford– que desea disfrutar de este todavía nuevo invento⁶⁸. La relativa facilidad con la que Ford resolvía sus recomendaciones sobre los útiles de los que debería proveerse el pintor *amateur* nada tendrían que ver durante mucho tiempo con las que podrían aplicarse a un fotógrafo, y de ahí el sentido de esta reflexión.



[IL. 26]
Zaragoza. Patio de la Infanta (apunte)

No obstante, estas dos interpretaciones de la obra del viajero inglés se encuentran en un punto: el deseo de ser fiel a la realidad. Como ya comenté en el apartado anterior, las intenciones de Ford dejan bien claro que sus dibujos y apuntes, con independencia de la lógica satisfacción por el trabajo bien hecho y de su no renuncia a la belleza –visible sobre todo en aquellas obras hechas, como en el caso de Sevilla y Granada, con tiempo suficiente–, quieren levantar acta de lo visto. Lo que se traslada al papel es siempre lo que se tiene ante los ojos, y cuando ello no es así –solo he podido documentar un caso–, Ford advierte haberlo hecho *de memoria*⁶⁹. Pensemos así en la cantidad de dibujos que recogen anotaciones exactas de la fecha en que fueron realizados, del lugar preciso desde el cual fue tomada la vista o de lo que se muestra. De hecho, muchas de las imágenes de ciudades incluyen también pequeñas notas que identifican los edificios singulares: la vista general de Salamanca, citada anteriormente como punto de partida de la litografía de David Roberts, es un espléndido ejemplo de esto. Es también la mezcla entre el perfil documental de su obra y las condiciones en las cuales la realiza la que me lleva a dar respuesta a una pregunta que podríamos formular a la vista del conjunto de los dibujos: ¿por qué, pese al evidente interés que Ford tiene por los monumentos de España, son escasísimas las imágenes que muestran el interior de los mismos? Con independencia de que podamos pensar que no todos los dibujos realizados por Ford han llegado hasta nosotros, ya en el texto principal de la exposición de Sevilla yo apuntaba que, en la línea de lo recogido en la correspondencia y en las páginas del *Manual*, no era de su agrado sentirse observado e incluso acosado cuando realizaba una tarea que tanta satisfacción le producía⁷⁰. Cualquier cosa que limi-



[CAT. 21] Granada. Alhambra. Detalle arquitectónico (“Capitel [...] en la puerta de la mezquita de la Alhambra”), agosto 1831

tara su libertad iba contra el modo de ser de Ford, y es de suponer que acceder a determinados lugares debía suponer entonces una serie de complicaciones que colisionaban con el tiempo que podía dedicar a los dibujos. Además, me atrevo a decir que, a la vista de los pocos dibujos de interiores o de detalles arquitectónicos, Ford sería consciente de sus limitaciones como artista; éstas podían quedar en un segundo plano en vistas generales, pero cuando se trataba de captar algo mucho más preciso, donde el ornamento por ejemplo desempeñara un papel importante, la evidencia se impondría⁷¹. Es interesante

⁶⁸ Lee Fontanella (1981), *op. cit.*, pp. 57-88 y 127-158.

⁶⁹ F. J. Rodríguez Barberán (2007), *op. cit.*, p. 120. Se trata de un apunte del *Tenebrario* renacentista de la Catedral de Sevilla.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 120-121.

⁷¹ No comparto la opinión de Barrios Rozúa en la “Introducción” a Richard Ford (1955; ed. 2012, *op. cit.*, p. XXV), para quien el hecho de que el viajero inglés prefiera los exteriores a los interiores estriba en que “sus temas predilectos son pintorescos”. Eso significaría, por ejemplo, que lo pintoresco no podía hallarse en esos interiores, lo cual queda desmentido por la obra de Roberts o Lewis, por citar dos casos claramente vinculados a Ford.

aquí realizar la comparación, ya apuntada por algunos investigadores, entre la obra de Richard Ford y la de su esposa, autora también de interesantes dibujos. La coincidencia es absoluta: con independencia de que Harriet partiera en sus composiciones de la Alhambra de lo hecho por Lewis⁷², está claro que los pocos dibujos de Harriet que conocemos transmiten la impresión de un trabajo más preciso, que busca lo artístico, si es que cabe usar este término aquí con cierta flexibilidad⁷³.

En todo caso, y tanto por sus intenciones como por la propia naturaleza del trabajo, la objetividad es una característica inherente a Ford como dibujante. Ello le sitúa en esa posición de encrucijada sobre la que tanto se ha debatido, y que suele centrarse en una pregunta: ¿es Richard Ford un *viajero romántico*? Empiezo por decir que no creo que la respuesta deba ser unívoca, ya que en el fondo, y de hacerlo así, estaríamos optando por la comodidad de una etiqueta con la que resolver una cuestión compleja, que exige necesarias matizaciones. Además, la propia naturaleza de este texto ha de evitar que el debate se amplíe más allá de los límites del objeto de estudio. Me interesa, por tanto, de qué modo la obra de Ford responde al contexto de la época, y cómo pueden caber en ella expresiones que, lejos de aparecer como *anticuadas* o *a la moda*, expresen la pluralidad de su propio tiempo. El viajero que llega a la Península y que la recorre incansablemente es alguien cuya vida ha discurrido en paralelo con el propio desarrollo de un movimiento cultural tan importante para el mundo contemporáneo como el Romanticismo; sin embargo, de ahí a que debamos asumir sin titubeos que él mismo es un *romántico*, media una distancia notable. Me parece mucho más apropiado entenderlo como alguien



cuya formación participa todavía de ideales propios de un tiempo en el que las ideas ilustradas y las reacciones ante éstas han generado conflictos, pero también han propiciado lecturas de la realidad más complejas; verlo compartir los nuevos ideales estéticos que triunfarán en el continente europeo a partir del segundo tercio del XIX, y desde luego, estudiarlo como el personaje cuya visión de España, pese a las objeciones que puedan merecer algunos juicios, permite comprender a quienes, en alguna medida tras sus huellas, se iban a interesar en el futuro por las particularidades de nuestra nación⁷⁴. De todos modos, al estar centrado este texto en los dibujos y acuarelas de Ford, creo que hay un hecho que no debe pasar desapercibido: por decisivo que sea el peso de su educación en Inglaterra y aunque gran parte de esa obra quede marcada por el carácter objetivo que antes ha sido analizado, es imposible que la misma se desarrolle sin tener en cuenta algunas referencias estéticas del Romanticismo con el que estaba conviviendo, máxime si ya hemos hablado de qué modo admi-

[IL. 27] Sevilla. Tipos populares junto a San Telmo

⁷² Rowland E. Prothero (ed.) (1905), *op. cit.*, p. 106. En una carta fechada en Sevilla en noviembre de 1831 Ford señala que está “[esperando] con ansiedad sus dibujos [de Lewis] de la Alhambra, y espero que mi esposa hará buena copia de los mismos”. Sobre este tema véase Antonio Gámiz Gordo, “Los dibujos originales de los palacios de la Alhambra de J. F. Lewis (h. 1832-33)”, *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, año 17, 20 (2012) 76-87.

⁷³ Véase lo comentado por Juan Manuel Barrios Rozúa en la “Introducción” a Richard Ford (1955; ed. 2012), *op. cit.*, pp. XXIV-XXVII.

⁷⁴ F. J. Rodríguez Barberán (coord.) (2007), *op. cit.*, p. 111. De la complejidad que puede implicar un análisis global de Ford es un buen ejemplo uno de los primeros estudios publicados en España sobre su figura: véase José Alberich, “Richard Ford o el hispanista hispanófobo”, en *El cateto y el milor y otros ensayos angloespañoles*, Sevilla: Universidad, 1975 (reed. 2001), pp. 79-108.

raba a artistas –Lewis, Roberts, Turner– con una parte muy significativa de su trayectoria incardinada en esta corriente. Además, no conviene olvidar que él mismo considera a España, usando sus propias palabras en el arranque del *Manual* “[el país] más romántico y característico de Europa”⁷⁵. En todo caso, convendrá establecer cuáles de los temas que caracterizan al Romanticismo hallarán cabida en Ford.

Un ejemplo usado con anterioridad puede servir como ilustración para esto: me refiero a la vista desde el castillo de Xátiva. La comparación entre el dibujo y la aguada realizada en Londres ha de contar inicialmente con la diferencia entre el apunte del natural y la reelaboración en la que la técnica aporta los matices del color. No obstante, la reinterpretación va más allá. Podemos decir que, como todas las acuarelas hechas con posterioridad al viaje por España, se trata de una obra que incorpora conceptos románticos –Brinsley Ford usa para ellas la palabra “*romanticized*”⁷⁶– del paisaje. Y esto no solo es atribuible al color y a los efectos lumínicos, sino a detalles como la aparición de una vegetación salvaje para acentuar la sensación de edificio en ruinas, o la inclusión de una serie de personajes que si bien parecen testimoniar la escala de lo representado –como ocurre en muchos dibujos españoles de Ford–, no dejan de conceder un aire pintoresco a la escena. Precisamente este concepto, el de lo *pintoresco*, es uno de los más necesarios cuando se quiere entender el vínculo entre el viajero y la cultura de su tiempo. Y es que si tuviéramos la posibilidad de realizar un análisis estadístico del uso del lenguaje en los textos de Ford –y aquí incluyo tanto el *Manual* como sus cartas–, veríamos que dicho adjetivo se



[CAT. 10] Vista desde Montserrat

repite en múltiples ocasiones. De modo bastante significativo, su uso está referido sobre todo al paisaje y a los elementos –naturales y artificiales– que forman parte de él: cuando hace referencia a la ruta de Sevilla a Granada dice por ejemplo que “el paisaje es alpino y está lleno de pintorescos castillos”⁷⁷. Cerca de Alhama de Granada señala

⁷⁵ R. Ford (1845; ed. 2008), *op. cit.*, v. I, p. 1.

⁷⁶ B. Ford (1974), *op. cit.*, p. 34.

⁷⁷ R. Ford (1845; ed. 2008), *op. cit.*, v. II, p. 301.



[IL. 28] Alhama (Granada). Vista del Tajo

que el camino sigue el lecho del río y pasa “junto a un pintoresco molino”⁷⁸; los Pirineos, por su parte, son una barrera entre España y Francia “cortada por pintorescos y enrevesados parajes”⁷⁹. Y el camino costero entre Gijón y Santander “cortado por rías, tinas o estuarios [...] resulta cansino, pero pintoresco”⁸⁰. La lista podría prolongarse casi indefinidamente, pero hay una cita concreta que revela a la perfección en qué contexto podemos insertar la percepción de Ford de *lo pintoresco*. En las páginas del *Manual* Ford señala cómo ir desde Jaén hasta Granada: “La carretera [...] se terminó en 1828. Es sumamente pintoresca; la primera parte va por un valle. [...] La garganta se vuelve luego más silvestre y angosta y se hace túnel en el Puerto de Arenas”⁸¹. Cuando en una de sus cartas – fechada en la Alhambra el 22 de junio de 1831– habla de ese mismo camino, el cual acaba de recorrer, dice de modo textual: “De Jaén

a Granada [la carretera] es magnífica; Macadam [sic] no lo hubiera hecho mejor, y la escena es de lo más hermosa y pintoresca”⁸². Al margen de la referencia al ingeniero escocés John Loudon McAdam –inventor del material llamado *macadán* para la construcción de carreteras–, en esta cita confluyen otros factores de interés, más allá incluso de la aparición del término *pintoresco*. En primer lugar, el uso de la palabra “*scenery*”, cuya propia raíz está advirtiéndonos de una relación entre lo visto y su representación⁸³; y en segundo término hay algo que, aun siendo externo al texto, le otorga una nueva dimensión: sin conservarse apunte alguno de este lugar, como ocurre en la mayor parte de los casos, Ford hizo una hermosa acuarela del mismo en Inglaterra, llena de valores atmosféricos y en la que el concepto *pintoresco* parece acercarse a otra idea con gran peso específico en esta época: *lo sublime*. De un modo semejante a otras vistas reelaboradas en esos años – pensemos, por ejemplo, en las que hace de la montaña de Montserrat–, hay en ella un especial énfasis en la desproporción entre la figura humana y la inmensidad de la naturaleza, incluso en el carácter de ésta como desafío al hombre civilizado. Ello lo pone de manifiesto con claridad su descripción del ascenso a Sierra Nevada, el cual podemos seguir tanto por las páginas del *Manual* como por los abundantes apuntes y dibujos que hizo de esos lugares. Desde “el Pícharo”, Ford traza un hermoso cuadro: “El ojo viaja por el espacio infinito más rápidamente que por el ferrocarril”, y la evocación adquiere un tono casi dramático. “La fría *sublimidad*”, dice Ford, “de estas nieves eternas y silenciosas se siente de lleno sobre el pináculo mismo de estos montes alpinos, que se levanta solo, en estado de aislamiento, sin

[CAT. 155]
Camino entre Jaén y Granada (“Puerto de Arenas”)

⁷⁸ *Ibidem*, v. II, p. 366.

⁷⁹ *Ibidem*, v. IV, p. 127.

⁸⁰ *Ibidem*, v. VI, p. 193.

⁸¹ *Ibidem*, v. II, p. 311.

⁸² Rowland E. Prothero (ed.) (1905), *op. cit.*, p. 49.

⁸³ Una de las obras más importantes para la iconografía de España en el XIX es precisamente la titulada *Spanish Scenery*, una recopilación de estampas a partir de composiciones del artista inglés George Vivian, y que fue editada en Londres en 1838.



[CAT. 65] Granada. Vista de Sierra Nevada (“desde el Peñón de San Francisco”), agosto 1831

amigos, como un déspota, y demasiado elevado para tener nada en común con nada de lo que le rodea a sus pies”⁸⁴. Nuestro viajero, que se dibuja a sí mismo con un catalejo oteando el horizonte no es, desde luego, esa figura ante un mar de niebla que Caspar David Friedrich había retratado pocos años antes, pero comparte indudablemente algunos de sus ideales.

A pesar de todo ello no creo que los paisajes de Richard Ford deban quedar caracterizados por aquéllos en los que la huella del hombre está reducida a su propia presencia como espectador, es decir, como *constructor* de ese paisaje. En sus

dibujos nos muestra con claridad que le atraen mucho más los espacios en los que la huella de lo artificial se hace presente a través de la obra humana, incluso más que la propia figura. No hay contradicción alguna en ello respecto a esta visión pintoresca e incluso sublime que vengo apuntando: los paisajes de Wilson, tan importantes en su formación, están llenos de arquitecturas clásicas y figuras secundarias; y en el imaginario de la época, la poética de las ruinas compone, como se ha señalado en muchas ocasiones, un auténtico capítulo de la historia del gusto⁸⁵. Ford, quien tanta importancia concede a las obras que constituyen el patrimonio artístico de España –y al que



[CAT. 134] Mérida (Badajoz). Palacio del Conde de la Roca, mayo 1831

tanto molesta la desidia de quienes más deberían valorarlo⁸⁶–, no solo pretende *guardar la memoria* de unos bienes amenazados, sino que sabe también del valor estético de éstos dentro del paisaje. Para entender esto volvamos a ver de qué modo interactúan los diferentes registros de una misma realidad. En sus rutas por tierras catalanas, recomienda acercarse a ver, no lejos de Tarragona, “un sepulcro romano llamado la Torre de los Escipiones”: la carretera que lleva hasta él es “pintoresca”, y la vista del monumento arruinado le hace reflexionar sobre “la naturaleza [que] es desde luego perpetua, mientras que el hombre y su obra son perecederos”; luego advierte la belleza de la

vista de la ciudad desde la distancia y entonces, dice, “nos vemos dominados por el sentimiento, la sensación clásica, claudiana [sic], inspirada por la gris tumba romana”⁸⁷. El apunte que hizo *in situ* apenas si deja traslucir esta emoción: sitúa el monumento, que aparece abocetado, y poco más. Sin embargo, la acuarela inglesa⁸⁸ sí que muestra, con los matices del color y las sombras, la belleza de la tumba junto al mar, con la ciudad en la distancia: vemos pues ese “*classical Claude-like feeling*” –ésta es la expresión del texto original–, esa melancolía tan característica de los paisajes de Claudio de Lorena que Ford señala en su texto y que la imagen creada por él a posteriori intenta evocar.

⁸⁶ Al hablar de la arquitectura gótica se queja inicialmente de la ruina que provocó en muchas de ellas la Guerra de la Independencia, pero inmediatamente señala: “Muchos edificios que, desde un punto de vista artístico, merecían haber sido rodeados de un muro protector y conservados para la posteridad como modelos y que fueron solamente destripados por el enemigo armado, han sido luego demolidos. [...] Y sin duda alguna, destruir ha sido el negocio nacional desde 1836. Los más nobles monumentos del arte y la piedad han sido tratados vandálicamente y en muchos casos demolidos con el único objeto de venderlos al precio ruin de sus materiales”. R. Ford (1845; ed. 2008), *op. cit.*, v. I, p. 182.

⁸⁷ *Ibidem*, v. IV, pp. 151-152.

⁸⁸ B. Ford (1974), *op. cit.*, p. 68, cat. 115. La obra, no presente en la exposición, está recogida en F. J. Rodríguez Barberán (coord.) (2007), *op. cit.*, p. 34 (cat. 46).

⁸⁴ R. Ford (1845; ed. 2008), *op. cit.*, v. II, p. 418. El subrayado es del autor.

⁸⁵ Simón Marchán Fiz, “La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto”, *Fragmentos*, 6 (1985) 4-15. Para una mirada actualizada, no exenta de ánimo polémico, véase Ángel González García, “Quizás no fue para tanto (La arquitectura de lo sublime)”, en *El esplendor de la ruina*, Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2005, pp. 135-145.



[IL. 29] Tarragona. Vista desde la Torre de los Escipiones

En realidad, el perfil de Ford como personaje entre dos mundos queda de manifiesto con bastante claridad cuando vemos su obra como la de un “amante de las antigüedades”, esas personas –como él mismo– a quienes se dirige cuando, en sus recomendaciones sobre lo que hay que ver en España, habla de “los impresionantes monumentos de miles de años, [...] la magnificencia romana y la elegancia mora”⁸⁹. Los dos mundos de Ford responden a perfiles, por así decirlo, *estéticos* y, de un modo más amplio, al campo de las mentalidades. Sobre los estéticos, veamos de qué modo pueden tener cabida referencias que, sin ser desde luego diferentes, sí que ofrecen interesantes matices. Si la visión de la Torre de los Escipiones y su entorno le servía para evocar el ideal

clásico de belleza de Claudio de Lorena, cuando lo que se despliega ante sus ojos es Granada, las referencias se hacen más cercanas. Aquí el panorama –“espléndido”– es el que contempla desde la Torre de la Vela de la Alhambra. Lo describe minuciosamente, pero hace una recomendación cargada de significado: “Conviene subir a ella justo antes del atardecer [...] cuando el sol pinta de carmesí el cielo y la tierra [...] ¡Cómo pintaría esto Turner!”⁹⁰. Lo sorprendente no es la alusión al gran pintor inglés –ya se ha comentado en varias ocasiones la relación entre Ford y Turner, así como las influencias *turnerianas* que pueden advertirse en las acuarelas de Ford–, sino que entienda que la construcción del paisaje puede ser afrontada de modos diversos.

⁸⁹ R. Ford (1845; ed. 2008), *op. cit.*, v. I, p. 130.

⁹⁰ *Ibidem*, v. II, p. 383.



[CAT. 30]
Toledo. Puente de Alcántara y Castillo de San Servando (“de Cervantes” [sic])

Precisamente es en este contexto donde podemos entender ese otro perfil que yo situó dentro del ámbito de las mentalidades: y es que Ford, como en cierta medida ya podía advertirse en reflexiones anteriores, es consciente de la importancia que el registro fiel de lugares y de arquitecturas podría tener en un futuro. Pocas cosas resultan tan expresivas para esta dimensión de la figura de Ford como la lectura de su *Hand-book*. En cada pueblo o ciudad, el autor se detiene en la descripción detallada de los monumentos, dando cumplida información de las referencias históricas de los mismos, de sus elementos más destacados o del estado en que han llegado hasta nosotros. Sabe que los lectores de su obra van a buscar esta información, y es evidente que si ha podido trasladársela es por todo el aparato erudito del que se ha nutrido –su biblioteca de obras españolas, entre las que se incluyen las de los ilustrados Ceán Bermúdez y Antonio Ponz; la correspondencia mantenida con Pascual de Gayangos⁹¹–, por las anotaciones que conservara en sus desaparecidos cuadernos y, desde luego, por los dibujos que llevó a cabo. Lo comentado antes sobre su acuarela de las antiguas Carnicerías Reales de Sevilla es válido para muchas otras obras: observar el trabajo de Richard Ford nos permite tener la única referencia gráfica de importancia conocida de la iglesia de Santiago Apóstol en Guadalajara⁹², ciudad que Ford visitó en 1831; proporciona nuevas iconografías de edificios desaparecidos en el siglo XIX y con escasos testimonios de su imagen, como el Palacio del Conde de la Roca, en Mérida; o en la misma población, nos permite saber cuál era el estado de sus principales “antigüedades romanas”, desde el Acueducto de los Milagros hasta el Templo de Diana, casi un cuarto de siglo antes de que la fotografía iniciara sus registros. Además, y desde nuestra perspectiva, los dibujos de Ford establecen un diálogo con el presente en el que



permanencias y ausencias impulsan una reflexión sobre el complejo panorama de las ciudades históricas. A través de sus obras sentimos la pérdida de un bien como hecho irreparable –y no solo hablo de edificios singulares, sino de espacios urbanos–, del mismo modo que podemos aprender a valorar mejor la línea de continuidad que, desde luego en muchas menos ocasiones, se percibe. Quizás por eso cabe lamentar que las rutas españolas de Ford no se hubieran prolongado más en el tiempo: son muchas las ciudades importantes que, pese a ser visitadas por él, no tienen el reflejo que merecerían en sus dibujos; así, por ejemplo, son muy pocos los que se conservan –cabe la duda razonable de que algunos de ellos se hayan perdido– de Valencia o de Barcelona. Imaginemos lo que hubiera significado para algunas ciudades encontrarse con un registro tan sistemático –y pese a ello, como

[CAT. 180] Guadalajara. Vista con la iglesia de Santiago Apóstol

⁹¹ Sobre las “Autoridades citadas” en su obra véase el capítulo del mismo título en R. Ford (1845; ed. 2008), *op. cit.*, v. I, pp. 233-249. La correspondencia mantenida con Pascual de Gayangos no ha sido traducida al castellano. Existe una edición inglesa: Richard Hitchcock (ed.), *Richard Ford's Letters to Gayangos*, Exeter: University of Exeter, 1974.

⁹² La única imagen que se tiene del edificio lo muestra ya siendo demolido, y se corresponde con una estampa de Pérez Villaamil. Véase Pedro J. Pradillo Esteban, *Guadalajara pintoresca: la ciudad que retrató Genaro Pérez Villaamil*, Guadalajara, 2012. Agradezco al autor la información facilitada a partir del dibujo de Richard Ford.

ya se ha comentado, con algunas carencias– como el de Sevilla o Granada. En realidad es difícil saber qué razones últimas son las que moverían a Ford a elegir una cosa sobre otra: por ceñirnos justo al caso de Granada, los dibujos de la Alhambra y las vistas generales no se ven compensados por los de otras obras como la Catedral o San Jerónimo. En todo caso, cabe entender tras esto una fidelidad a sus ideas estéticas: para el viajero inglés, ni la arquitectura renacentista ni la barroca –a la que ataca con contundencia propia de su formación académica– pueden compararse con las obras de la Antigüedad y de la Edad Media –tanto cristiana como musulmana–, ensalzadas al unísono en las recomendaciones generales del *Manual*: “[En España] se pueden ver los monumentos clásicos, sin rival casi, incluso en Grecia o Italia, y en estos mágicos palacios de Aladino aparecen ante nosotros las criaturas de la esplendidez y la imaginación del Oriente”⁹³.



Éste es el último aspecto que quería glosar dentro de esta mirada transversal sobre los dibujos de Ford: la cuestión, tan importante en la sensibilidad romántica, del *orientalismo*. Como ya escribí en su momento, para los viajeros del siglo XIX menos osados, Andalucía podía ser un “Oriente cercano y confortable”, un territorio que les acercaba a un mundo exótico sin las complicaciones de lugares mucho más remotos⁹⁴. De hecho, la búsqueda de la autenticidad podía ser satisfecha de un modo no demasiado complejo: lo restringido del periplo –unos pocos días en mayo de 1833– de Ford por el norte de África, con paradas en Tánger y Tetuán, ilustra bastante bien todo ello. Así pues, para los lectores potenciales del *Hand-book* la oferta de España, y la de Andalucía de modo especial, podía colmar sobradamente sus demandas. Bastaba con recorrer una serie de cortas etapas para que la magia de ese Oriente se desplegara con todo su esplendor: pasear por la Mezquita

⁹³ R. Ford (1845; ed. 2008), *op. cit.*, v. I, p. 130. Para otras referencias y citas en torno a las ideas estéticas de Ford, véase la ya citada “Introducción” de Barrios Rozúa a Richard Ford (1955; ed. 2012), *op. cit.*, pp. XXVII-XXXII.

⁹⁴ F. J. Rodríguez Barberán, “Un Oriente cercano y confortable”, en *Ver Sevilla...*, *op. cit.*, pp. 68-69.

[IL. 31] Granada. Alhambra. Detalle de capitel

[CAT. 36] Tetuán. Mujer judía

[CAT. 37] Tetuán. Mujer judía

de Córdoba y extasiarse como Ford ante su “bosque de pilares”, ante el laberinto de columnas imposible de describir⁹⁵; visitar el Alcázar de Sevilla, donde las obras islámicas se mezclan con piezas como su “portal” –la portada del Patio de la Montería– “completamente moro y [que], sin embargo, fue construido en 1364 por don Pedro [...] deseoso de adoptar este estilo”⁹⁶; y, por supuesto, ceder a la fascinación única de la Alhambra. El conjunto granadino es sin duda el que mejor representó en el mundo occidental la atracción por Oriente, y Richard Ford resulta una pieza esencial en este contexto⁹⁷. Vivió allí como habitante, no ya de un monumento, sino de un lugar tan complejo como una ciudad y abundante en contrastes. Tanto él como su esposa Harriet se enfrentaron a sus estancias granadinas con la voluntad de traducir en imágenes la extraordinaria belleza de la Alhambra⁹⁸, y la suma de los trabajos de ambos resulta de un enorme interés. En el caso de Harriet, y como algún autor ha señalado ya, parece tomar cuerpo la idea de una especie de *inventario* de la riquísima ornamentación del conjunto⁹⁹, adelantándose en ese sentido a lo que Owen Jones hará unos años más tarde. La de Richard, por su parte, tiene otros perfiles.

Si el tema que ahora centra nuestra atención es el *orientalismo* de Ford, lo primero que debe ser traído a colación es que ese perfil no solo está presente en las obras granadinas. Cito en primer lugar, por resultar quizás lo más obvio, los dibujos realizados durante su mencionado recorrido norteafricano, y que están centrados sobre todo en tipos populares, como también ocurre con algunas obras que realizó con motivo de su estancia en Gibraltar, donde retrata con ingenuidad aquellos personajes que llaman su atención por el aire llamativo de su indumentaria.

Son, indudablemente, la concesión *costumbrista* –de hecho, son de los pocos dibujos en los que utiliza colores realmente vivos– de un Ford mucho más atraído por la vertiente paisajística o arquitectónica. Mayor interés tienen las aguadas y acuarelas con vistas de Toledo y Sevilla en las que aparece un gusto por lo exótico que no deriva solo del edificio o lugar representado, sino de la manera que Ford tiene de hacerlo: me refiero a algunas visiones *pintorescas* de los molinos junto al Tajo o de los Caños de Carmona en Sevilla, que dejan de lado la lectura topográfica para pasar a convertirse en lo que podríamos denominar como *apuntes de escenas orientalistas*¹⁰⁰. A pesar de ello, resulta difícil pensar en este tema y no evocar de inmediato el mundo de la Alhambra, “esa palabra mágica”, como se escribe en el *Manual*, “que en la mente de los ingleses constituye el resumen y la sustancia de Granada. Para ellos es el primer objeto, el imán, la perla preciosa”¹⁰¹.

Sin embargo, conviene advertir que, como de costumbre, los intereses de Ford en relación con el monumento siguen siendo diversos. Cometeríamos un error si juzgáramos las obras bajo un prisma único: de hecho, creo que es precisamente esto lo más interesante, es decir, la capacidad que tiene de extraer diferentes facetas de un lugar que parece reclamar sólo una mirada complaciente y extasiada. El dibujante *topógrafo* es el que realiza aquellos apuntes que toman los miradores de los palacios de la Alhambra como atalaya sobre Granada y el territorio que la circunda, creando las imágenes que harán posible, años después, descripciones como la del panorama desde la Torre de la Vela que antes se citaba. También se situarían aquí las vistas del monumento desde la ciudad, convertido en una acrópolis que domina todo el paisaje granadino; son estas visiones

⁹⁵ La cita entrecomillada está extraída de Rowland E. Prothero (ed.) (1905), *op. cit.*, p. 39. Véase también R. Ford (1845; ed. 2008), *op. cit.*, v. II, p. 254.

⁹⁶ *Ibidem*, v. II, p. 191.

⁹⁷ Para una primera aproximación monográfica sobre el tema, véase Pedro Galera Andréu (1993), *op. cit.* Una visión más actualizada puede verse en Cristina Viñes Millet, *La Alhambra que fascinó a los románticos*, Granada: Patronato de la Alhambra, 2007.

⁹⁸ El mejor análisis hasta el momento de los dibujos de Ford de la Alhambra puede verse en Antonio Gámiz Gordo (2007), *op. cit.*

⁹⁹ La idea es planteada por Pedro Galera Andréu (1993), *op. cit.*, p. 132. De Harriet Ford se conserva alguna hoja recogiendo calcos de diseños ornamentales.

¹⁰⁰ Las imágenes sevillanas pueden verse en B. Ford (1974), *op. cit.*, p. 58 (cat. 68) y en F. J. Rodríguez Barberán (coord.) (2007), *op. cit.*, p. 223 (cat. 97). Las diferencias con los apuntes *topográficos* (*ibid.*, p. 272; cat. 98) son más que evidentes.

¹⁰¹ R. Ford (1845; ed. 2008), *op. cit.*, v. II, p. 373.



[CAT. 35] Gibraltar. Tipo popular ante el Estrecho



[IL. 30] Sevilla. Caños de Carmona



[CAT. 28] Escena orientalista [?]



[CAT. 31] Granada. Alhambra. Detalle arquitectónico (Escena orientalista)

en las que el detalle deja paso a la impresión general de una arquitectura que, por así decirlo, completa y hace aún más hermoso el pintoresco entorno natural de colinas y sierras.

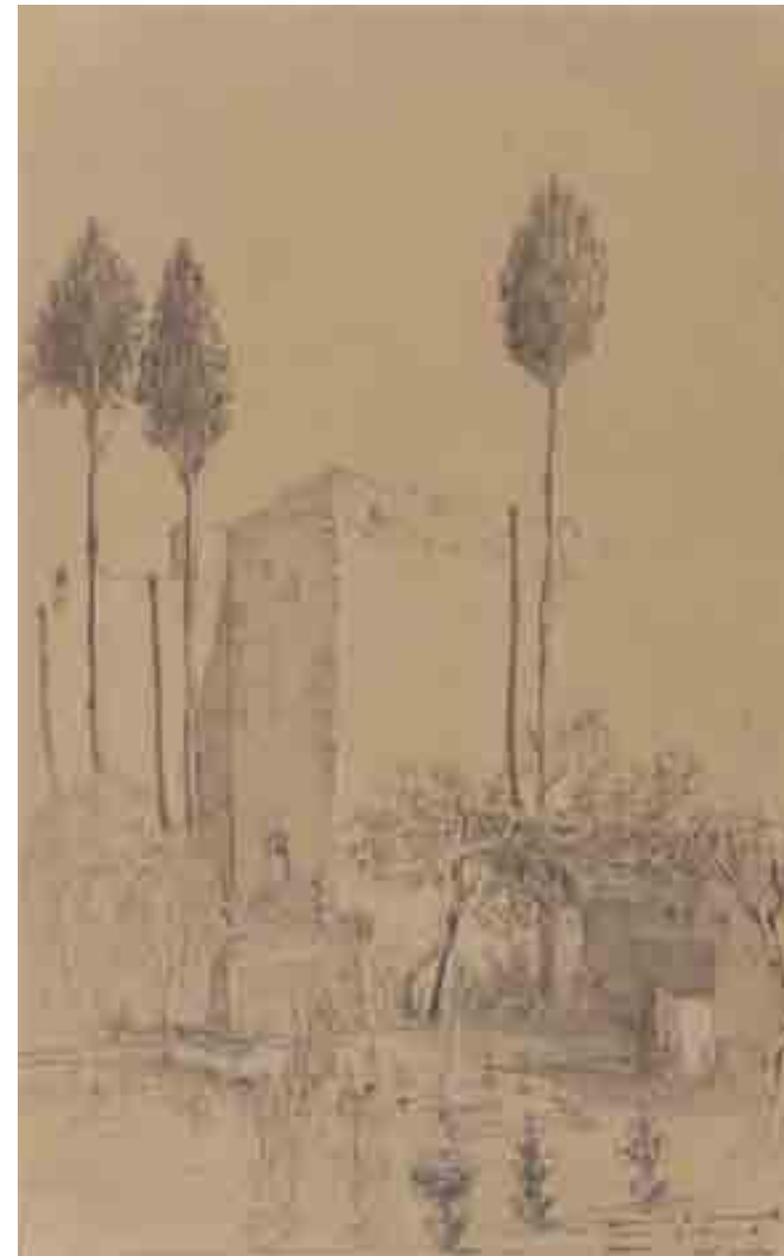
Un segundo apartado le correspondería al Ford que ve el monumento granadino como una obra que merece toda su atención porque “es triste la falta de aprecio hacia la Alhambra por parte de los natura-

les”, y cuya historia de degradación “merece ser registrada”¹⁰². Probablemente, y por hacer referencia a un tema que antes fue analizado, sea Ford el viajero que más hubiera necesitado de un medio de registro aún por nacer, la fotografía. Deja en un segundo plano lo pintoresco o lo propiamente artístico, para que los edificios de la Alhambra –torres, pabellones, estancias– sean trasladados al papel con la mayor fidelidad, ésa que a través de un medio mecánico consiguieron décadas más tarde Clifford o Laurent. También formarían parte de esta mirada *objetiva* aquellos dibujos de detalles arquitectónicos en los que Richard Ford parece compartir ese espíritu de las obras granadinas de su esposa al que me referí con anterioridad. Para alguien que pocos años después hablaría con entusiasmo de la aportación al conocimiento de la Alhambra de Owen Jones¹⁰³, el acercamiento a la obra nazarí con voluntad arqueológica resulta absolutamente coherente: columnas y capiteles son retratados de un modo detallado, aisladas en cierta medida de cualquier contexto, como también ocurre con las pinturas de las bóvedas laterales de la Sala de los Reyes; aquí la opción es más singular, ya que curiosamente dibuja las que presentan un tema *cristiano* y no los supuestos retratos de personajes de la corte nazarí.

Hay, no obstante, un pequeño grupo de obras que he querido dejar para el final: se trata de tres acuarelas, fechadas en agosto de 1831 –la primera estancia de Ford en la Alhambra–, y que sintetizan a la perfección la mirada del viajero inglés sobre el monumento. Las anotaciones de Ford en las mismas nos orientan con precisión sobre lo representado, a pesar de que dos imágenes se recortan sobre el fondo del papel sin que existan referencias espaciales, y la tercera también propone una cierta

¹⁰² *Ibidem*, v. II, pp. 373-374.

¹⁰³ En el *Manual (ibid., v. II, p. 369)* Ford desgrana las fuentes para el conocimiento de la Alhambra, señalando las de James Cavanagh Murphy y las de Girault de Prangey entre otras; sin embargo, afirma de modo contundente: “[Todas] se desdibujan ante la publicación inglesa de Owen Jones, *Plans of the Alhambra*, Londres, 1842”. Para el conocimiento de este tema, la mejor fuente reciente es *Owen Jones y la Alhambra*, Granada: Patronato de la Alhambra y V&A Museum, 2011.



[CAT. 91] Granada. Alhambra. Entrada al Jardín de los Adarves, septiembre 1831



[CAT. 22] Granada. Alhambra. Columnas del templete ante la Sala de los Reyes, agosto 1831

ausencia de contexto: se trata de “Pilar [sic] sopor-tando un arco en el centro de la alcoba de la Sala de los Abencerrajes”, “Pilar [sic] en el rincón a la derecha de la entrada de la antesala [sic] del Salón de los Embajadores” y “Nicho en el muro de la entrada al Salón de los Embajadores donde los moros ponían sus zapatillas”¹⁰⁴. Aunque Ford ya había hecho también una pequeña serie de acuarelas en Sevilla, que fueron comentadas con anterioridad, las de Granada responden a un planteamiento muy diferente. No se trata de componer, a priori, ninguna escena, sino de reproducir mediante el uso del color la riqueza ornamental de la arquitectura nazarí. La referencia a Owen Jones parece de nuevo inevitable: en el ya comentado elogio a su obra, Ford señala la importancia de la nueva técnica usada para el libro ya que “esta *litocrisografía* y esta *litocromatografía*, aunque los nombres basten por sí solos para amedrentar a cualquiera, parecen inventadas para hacer justicia a la Alhambra”¹⁰⁵. Probablemente con esta intención –hacer justicia a la Alhambra– se pintan estas acuarelas: el colorido es brillantísimo, y ello hace que las veamos como un claro precedente de las conocidísimas ilustraciones de Jones. La magia de los interiores del palacio, tan diferentes de lo que cabría esperar de su aspecto exterior, queda totalmente de manifiesto, y quizás sea esa puerta abierta a la ensoñación, esa sensación de *otros tiempos* que discurren en paralelo con el presente, la que pone a Ford en contacto con alguien que le había precedido en el monumento: me estoy refiriendo a Washington Irving. Entre 1828 y 1829, Irving recorrió España y, como en el caso de Ford, ocupó gran parte de su tiempo entre Sevilla y Granada¹⁰⁶. Este viaje se convirtió en el punto de arranque de la obra que le reportó fama internacional, sus *Cuentos de la Alhambra* –el título original



[CAT. 32] Granada. Alhambra. Nicho en la entrada del Salón de los Embajadores (Escena orientalista)

de la obra fue *The Alhambra: a series of tales*–, editados por primera vez en Estados Unidos en 1832. Ford los recoge en su *Manual*, pero por razones obvias de cronología no pudo conocerlos cuando residió en España. Sin embargo, las dos acuarelas dedicadas al Salón de los Embajadores bien podrían verse como una ilustración de los ideales de Irving: junto a la arquitectura, en cada una de ellas aparece un personaje ataviado *a la oriental*. No estamos ante la necesidad de dar escala a la composición –de hecho, en el caso del “Nicho...” el tamaño

ha aumentado un tanto respecto al original–, y tampoco ante el gusto por lo pintoresco o costumbrista que hace, por ejemplo, que en tantos dibujos aparezca un cura con el característico sombrero de teja. Las dos figuras vienen del pasado: son la evocación de lo que la Alhambra fue y que ya, en época de Ford, no es. El viajero es un hombre de su tiempo, y su pasión por la objetividad seguro que tendría límites; aceptemos, pues, como conclusión esta pequeñísima licencia poética en alguien que nos ha dado tanto.

¹⁰⁴ Las tres obras fueron incluidas en la exposición de Londres [B. Ford (1974), *op. cit.*, pp. 52-53 (cat. 28, 30 y 31)]. Una de ellas también fue expuesta en Sevilla, véase J. R. Rodríguez Barberán (coord.) (2007), *op. cit.*, p. 106 (cat. 61). El término usado en el original inglés es “pillar”, aunque en realidad convendría más *columna*.

¹⁰⁵ Véase nota 103.

¹⁰⁶ Clara L. Penney (ed.), *Washington Irving Diary. Spain 1828-1829*, Nueva York: The Hispanic Society of America, 1930.