

TRINIDAD PARDO BALLESTER

FLAMENCO: ORIENTALISMO, EXOTISMO  
Y LA IDENTIDAD NACIONAL ESPAÑOLA

GRANADA  
2017

© TRINIDAD PARDO BALLESTER  
© UNIVERSIDAD DE GRANADA  
© PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE  
FLAMENCO: ORIENTALISMO, EXOTISMO Y LA IDENTIDAD  
NACIONAL ESPAÑOLA

I.S.B.N.: 978-84-338-5944-0.

Edita: EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GRANADA.

Campus Universitario de Cartuja. Granada.

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Patronato de la Alhambra y Generalife

Traducciones: Trinidad Pardo Ballester.

Cubierta: Cuadro *El Jaleo* (1882) de John Singer Sargent. Isabella  
Stewart Garner Museum. (Boston, Ma).

*Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.*

## AGRADECIMIENTOS

 A publicación de este libro se debe grandemente al estímulo y al constante apoyo del catedrático Timothy Mitchell de la Universidad A&M (Texas). Su libro, *Flamenco Deep Song* (1994), está considerado internacionalmente como un estudio objetivo de consulta indispensable sobre el flamenco y su cultura, que ha servido de referencia y apoyo a todo tipo de estudiosos del flamenco, como se evidencia en los estudios sobre el mismo aparecidos con posterioridad a su publicación. Del mismo modo, *Flamenco: Orientalismo, Exotismo y la Identidad Nacional Española* se ha beneficiado de las investigaciones, análisis y hallazgos de *Flamenco Deep Song*, además de contar con la rigurosa lectura de cada una de las partes del manuscrito realizada por el profesor Mitchell, con sus perspicaces comentarios, todo lo cual le agradezco sobremanera.

Por su cuidadosa revisión de la totalidad de este libro, por su rigurosidad, por su entusiasmo, por ser fuente de inspiración y por iluminarme el camino que surge de la conexión entre el campo del flamenco y el campo de los estudios culturales, le agradezco hondamente su dedicación al profesor Alejandro Yarza, de la Universidad de Georgetown, en Washington DC.

Por sus cuestionamientos teóricos y estilísticos, por sus sabios consejos y por su apoyo con la bibliografía, le agradezco su ayuda al profesor Vivaldo Santos, también de la Universidad de Georgetown.

Al Programa de Cooperación Cultural entre los Ministerios de Educación, Cultura y Deportes de España y las Universidades de

Estados Unidos le agradezco la concesión de una beca que apoyó mi investigación en el Centro Andaluz de Flamenco, en Jerez de la Frontera, Cádiz.

Mi reconocimiento por la labor que realiza el personal del sistema de bibliotecas de la Universidad de Georgetown y de la Biblioteca del Congreso, ambas en Estados Unidos.

Para con el personal del Archivo Manuel de Falla, en Granada, estoy obligada a reconocer la magnífica labor de apoyo a la investigación que llevan a cabo desde hace muchos años. En particular, mi agradecimiento a su gerente, María Elena García de Paredes, por su apoyo con la publicación de este libro y por la concesión de los permisos relativos a las ilustraciones fotográficas de Falla. Al anterior director musical del Archivo Manuel de Falla, Yvan Nommick, le agradezco su lectura de una parte del manuscrito y la aportación de datos de gran valor. A su bibliotecaria, Concha Chinchilla le agradezco su ayuda con distintos aspectos del proyecto de investigación de este libro, y también le expreso la gran apreciación que siento por su humanidad, paciencia y sentido del humor. Y a su periodista, Rafael del Pino, le agradezco su ayuda por conseguirme artículos periodísticos de gran relevancia, así como sus consejos y su ánimo, decisivo para la inclusión de las ilustraciones de este libro. Y a Aurora Fernández Ruiz por la digitalización y envío de las fotografías de Falla.

Quedo también muy agradecida a Ana Tenorio Notario, documentalista del Centro Andaluz de Flamenco, en Jerez de la Frontera, por su atención, su dedicación y por su constante ayuda a la investigación de este libro tanto en mis numerosas visitas al Centro como por el envío de material de investigación a Estados Unidos. Al resto del personal de esta Institución, les agradezco su incansable ayuda con la visualización de docenas de películas, y por facilitarme para su consulta el acceso a numerosísimos libros y documentos.

Igualmente, agradezco la ayuda de Laura García Lorca de los Ríos, directora de la Fundación Federico García Lorca en Madrid y anterior directora de la Huerta de San Vicente: Casa-Museo de Federico García Lorca, en Granada. También le agradezco a Jesús Ortega, a cargo de la gestión cultural de la Huerta

San Vicente, por la concesión de los permisos necesarios para la publicación de algunas fotografías de Lorca de la colección de la Huerta de San Vicente. También en Granada, mi agradecimiento va para el personal del Centro de Estudios Lorquianos de Fuente Vaqueros; para el personal del Centro de Documentación Musical y en particular para su director, Reynaldo Fernández Manzano y para su bibliotecaria, Natalia Cobos Serrano; para la Hemeroteca-Museo Casa de los Tiros; para la Fundación Rodríguez Acosta; para la Fundación Secretariado Gitano; para la Biblioteca de Andalucía y para el Archivo de la Real Chancillería.

A Joanne Rappaport y a Gwen Kirkpatrick, catedráticas de la Universidad de Georgetown, de Washington, Distrito de Columbia, les agradezco su interés y ayuda con diversos aspectos de este proyecto.

Al director de la Fundación Néstor, Daniel Montesdeoca, en Gran Canaria le agradezco su amable colaboración que ha hecho posible la reproducción de las fotografías del Pastora Imperio y Víctor Rojas, y del único decorado existente de la representación de *El amor brujo* de 1915.

A los miembros de la Peña Taurina de los Hermanos Montenegro, en Granada, en particular a José Roldán y a Juan de Dios Benítez, les agradezco toda su ayuda que me facilitó la consulta de su archivo y que posibilitó la reproducción de fotografías y documentos muy relevantes para el mundo del toreo y para la cultura española.

A José Antonio García Sánchez, director técnico de la Editorial Universidad de Granada, le agradezco mucho su continuo apoyo con la publicación de este libro y le expreso mi admiración por la excelente labor profesional que lleva a cabo. Mi agradecimiento va también para todo el equipo editorial de la Editorial Universidad de Granada.

Por último, agradezco el apoyo constante de tres seres muy queridos, uno de ellos, mi marido, lamentablemente ausente. A mi madre, Isabel Ballester Sáenz le agradezco sus envíos puntuales desde España de libros indispensables e imposibles de conseguir en Estados Unidos, así como su colaboración con la aportación de algunas de las fotografías de este libro.

A mi hijo David le agradezco su comprensión de la total obsesión de este proceso, que le ha robado tantas horas de mi compañía y con cuyo producto espero hacerme digna de su persona.

A la memoria del Dr. Robert «Bob» Dennis Massey, por el gran entusiasmo que demostró en este proyecto, por los grandes ánimos que me dio así como por la ayuda que me dio a lo largo de todo el proceso de escritura, con la búsqueda de artículos en una lengua que desconocía y por conseguirme películas difíciles de encontrar, así como numerosos libros, algunos provenientes directamente de sus autores y autografiados.

*A la memoria del  
Dr. Robert «Bob» Dennis Massey,  
a mi hijo David y a Isabel, mi madre.*

## INTRODUCCIÓN

**E**N el mundo actual se considera que el flamenco forma parte de la identidad nacional española. Este hecho no resulta inaudito dado que de entre la variada música popular española, ninguna como la del flamenco ha sobresalido tanto, desde el siglo XIX, como para identificarse con la españolidad. Esta fama ha sido ampliamente acreditada en distintos medios, entre los que se encuentran las campañas publicitarias, los círculos sociales y artísticos, los folletos turísticos, el material educativo de promoción de cursos de español para extranjeros, y los estudios especializados. Dejando al margen todo tipo de comentarios, así como la publicidad y su recepción, nos encontramos con una serie de estudios que se han enfocado en temas como la relación entre flamenco e identidad andaluza, aquella que aparece entre flamenco y nacionalismo, o en la identidad del flamenco aparecida en el cine español. Fundamentado en esa establecida relación entre flamenco y representación de la imagen de lo español, este libro contribuye con la misma mediante la investigación de sus orígenes y desarrollo, según aparecen en la política, la cultura y la sociedad, tanto española como extranjera, y según se manifiestan en la literatura, la música, la pintura, el teatro y el cine. Su finalidad es la de entender los procesos implícitos que se han ido dando, a lo largo de casi dos siglos, tanto en el origen como en la evolución de esa imagen española, para obtener de este modo un conocimiento pleno de su estado actual. Enfocándose en esos procesos, este libro analiza los distin-

tos acercamientos al flamenco y a su cultura hechos por cuatro élites —una extranjera y tres españolas—, sus representaciones del artista flamenco gitano, y sus efectos en la identidad nacional española. Además, indaga en el simbolismo de la prenda de la mantilla, y en su utilización dentro de los mitos de Carmen y de la España exótica.

Una de las formas de expresión del flamenco, que está más condicionada a todo tipo de interpretaciones en materia nacional, es la constituida por las actuaciones flamencas en vivo. Independientemente de su naturaleza o entorno, ello es, ya integren o separen el cante, toque y baile, ya expresen cualquiera de las tendencias de la música flamenca —del cante jondo a la fusión—, o ya se produzcan en Sevilla o en Nueva York, esas actuaciones flamencas tienen la peculiaridad de que a menudo proyectan imágenes, que, ajenas generalmente a la voluntad de sus artistas, se asocian con lo español. Las causas que determinan esos juicios e impresiones personales son diversas, como las históricas y la sociológicas, quedando mediadas, en todo caso, por cualquiera de las representaciones ideológicas de la cultura del flamenco que han ido surgiendo a lo largo del tiempo. Una de las más marcadas es la del romanticismo europeo, en la que España se representa como un país primitivo, lleno de color, sensual y cruel —ilustrada en los dibujos del flamenco y de los gitanos de Gustave Doré, publicados en *Viaje por España*— cuando, en realidad, esa España se encontraba en vías de reconstrucción tras la invasión napoleónica y en proceso de recuperación tras la pérdida de las colonias americanas. En cuanto a la cultura que surge en torno a la música flamenca y a sus bailes, este libro se refiere esencialmente a aquella compuesta por grupos de artistas flamencos, ya sean o no gitanos; a sus ambientes, como la región andaluza, con sus ciudades de leyenda, sus ferias, romerías y concursos flamencos; a sus instrumentos, como la guitarra y las castañuelas; a las modas de sus atuendos y complementos; y a su conexión con el mundo taurino. Esos componentes culturales, ya sean de naturaleza subjetiva u objetiva, se caracterizan porque se identifican o se les indentifica plenamente con el mundo del flamenco, y porque comunican la existencia de una expresión artística extraordinaria y conflictiva, que ha esta-

do históricamente sujeta a una serie de condicionantes de naturaleza legislativa, política, económica y social.

Las representaciones de la cultura del flamenco han aparecido en una amplia muestra de obras de arte, tanto en España como en el extranjero, obras que, en su mayoría, han establecido una relación mutuamente identificadora entre flamenco e identidad nacional. Como ejemplo representativo tenemos el monumental cuadro *El jaleo*, del pintor norteamericano John Singer Sargent, expuesto en el Salón parisino en 1882, y reproducido en la portada de este libro gracias a la amabilidad del museo Isabella Stewart Garner. Sin duda, *El jaleo* denota la popularidad que, a fines del siglo XIX, había alcanzado el flamenco fuera de las fronteras españolas. En este cuadro, Singer Sargent captó magistralmente un momento arrebatador del baile flamenco de una bailaora gitana, cuando actuaba en un local flamenco o café cantante. Su movimiento, congelado al estilo del impresionismo francés, y construido con claroscuros, fue motivo de elogios por tratarse de una expresión única de la modernidad. Pero más allá de la técnica pictórica y de la naturaleza del espectáculo flamenco, tan de moda en el París de aquellos años, lo que quizás impactara más entre su público fuera el inquietante mensaje que emitía<sup>1</sup>. Se trataba de una asociación de imágenes por las que la bailaora de *El jaleo* se intercambiaba con la Carmen de la novela del mismo título de Prosper Mérimée, así como con la Carmen de la ópera de Georges Bizet. Si para la burguesía francesa, esas Carmenes significaban un atentado moral, por la provocación sexual y el libertinaje que su personaje comunicaba, para los pensadores, escritores y políticos españoles significaba, además, la clara manifestación de un hecho que turbaba la conciencia nacional: la reafirmación de la españolidad como gitana, y por tanto, la continuidad de la imagen lanzada anteriormente por el romanticismo europeo. De este modo, la fuerza que se desprendía de esa ima-

1. Ver «El flamenco y la vanguardia», de María de los Santos García Felguera. *La Caña* 30-31 (2000) 36-39. Y *John Singer Sargent: The Sensualist*, de Trevor Fairbrother. New Haven and London Seattle Art Museum and Yale University Press, 2000.

gen de *El jaleo*, fue infiltrándose progresivamente en el subconsciente colectivo español y extranjero, afectando a la percepción de distintas obras maestras españolas, aparecidas posteriormente al referido cuadro del pintor norteamericano. Un claro ejemplo de ello lo tenemos en la primera versión de *El amor brujo*, del compositor gaditano Manuel de Falla, la cual examino detalladamente en el segundo capítulo, bajo el subtítulo de «La anti-Carmen modernista». Por consiguiente, para entender la dinámica de algunas de las más destacadas representaciones del flamenco, como la de Singert Sargent, y sus efectos entre los públicos que asisten a las actuaciones flamencas de hoy, hay que adentrarse en la cultura del flamenco, ir más allá de lo espectacular, e indagar en las fuerzas en tensión que han intervenido en su producción a partir del siglo XIX, cuando el flamenco se popularizó.

Entre las vías de estudio del flamenco, destacan, por su objetividad, las formadas en base a un método científico y producidas dentro de campos de estudio, como el sociológico o el antropológico. En esta línea sobresale la labor de especialistas como Timothy Mitchell, Gerhard Steingress, o William Washabaugh. Por ejemplo, la obra de Mitchell, titulada *Flamenco Deep Song*, ha abierto nuevos caminos para nuestra comprensión del flamenco. De entre sus meritorios análisis, necesariamente hay que destacar tres: el de la juerga flamenca, el de los señoritos, y el de los intelectuales —referente a la influencia que éstos tuvieron al transformar la música popular del flamenco en un arte superior—. En conjunto, el estudio de Mitchell se caracteriza por su brillantez y claridad de exposición, así como por su relevancia, por ejemplo, en su progresiva identificación de los distintos grupos marginales y étnicos que integran el flamenco. Productiva es, sin duda, su manera de encadenar gradualmente las distintas tendencias de la música flamenca, evitando rupturas innecesarias, y tratando al flamenco como un estilo continuo, que evoluciona según el tiempo en que vive (223). (Esta línea de pensamiento recuerda las ideas de la modernidad como un tiempo continuo, formuladas por Matei Calinescu en *Cinco caras de la modernidad*). Por su flexibilidad y objetividad, esa manera de entender y estudiar el flamenco resulta especialmente atractiva, lo cual determinó mi adhesión a la misma. Con ello, no he dejado de tener presentes

los estudios más tradicionales del flamenco, hechos por especialistas como Antonio Machado y Álvarez, Anselmo González Clement, Félix Grande, o Ricardo Molina y Antonio Mairena, así como los estudios que iluminan ciertos aspectos de las relaciones entre el flamenco y otros campos de estudio, como el musical y el cinematográfico, de críticos como Michael Chritoforidis, José Colmeiro, o Ángel Custodio Gómez González.

Vista a través del flamenco, la identidad nacional española ha ido experimentando, a partir del siglo XIX, una serie de cambios, que se reflejan plenamente en la literatura y en las artes. En ellas, aparecen frecuentemente alrededor de lo gitano, posturas de rechazo, defensa, apropiación, o reconocimiento de lo flamenco, que han ido dando forma a distintos modelos de lo español. Históricamente, el estado de la política española ha determinado la progresiva aparición de diversos intereses por el flamenco y su cultura, tomados por destacados escritores, músicos, políticos, dramaturgos, directores de teatro, pensadores y cineastas. Tomemos, por ejemplo, la aplicación del concepto de pureza étnica o limpieza de sangre, prevalente en la época de Cervantes. Ese concepto, establecido por los Reyes Católicos como parte de su política de unión de España, y continuado por la monarquía de los Habsburgos, se basaba en la hipotética existencia de seres humanos de sangre castellana-cristiana pura, ello es, sin mezcla de sangres consideradas indeseables, como la judía, la árabe o la gitana. Asociado a la religión católica, el concepto de limpieza de sangre infundía honor a quienes lo poseían, e inversamente, traía desdicha, exclusión y desprestigio a los que no contaban con él, ya que estaba en gran parte condicionado por una serie de leyes, que afectaron negativamente a grupos marginales como el de los gitanos. Consecuente con ese tipo de legislaciones restrictivas e inhumanas, se fosilizaron en la sociedad española sentimientos de superioridad racial, que dieron lugar a la toma de actitudes de rechazo hacia esas minorías, en las cuales, consecuentemente, se produjeron sentimientos de inferioridad étnica. Con todo ello, algunas minorías, como la gitana, se vieron favorecidas por las clases pudientes castellanas, debido al atractivo que generaban sus cantes y bailes (denominados flamencos o gitanos), y representados bajo la animación de ins-

trumentos musicales como la guitarra, las castañuelas o el pandero. De este modo, en el siglo XVII, las actuaciones flamencas se configuraban como fuentes de entretenimiento social, debido a que el interés por el flamenco manifiesto en las clases pudientes castellanas, positivó el trato benévolo que éstas prodigaron a los gitanos, modificando, indirectamente, el curso de las leyes<sup>2</sup>. Igualmente, y en relación con el estado de la política de su tiempo, nuestro español universal, Miguel de Cervantes, se acercó benévolamente al flamenco y a los gitanos. De su interés se dedujo una reafirmación de la identidad nacional castellana, bajo la que prevalecía el concepto político de la limpieza de sangre. De este modo se evidencia en su novela corta *La gitani-lla*, en la que aparece Preciosa, como el personaje clave que porta la identidad nacional de su época, de cuyos detalles, y posterior andadura en el siglo XIX de mano del escritor francés Prosper Mérimée, me ocupó ampliamente en «De Miguel de Cervantes a Prosper Mérimée: Subversión de la gitani-lla cervantina y nacimiento del mito de Carmen», dentro del primer capítulo.

Las huellas literarias que dejó Preciosa en *La gitani-lla* dejan claro que ya desde la época de Cervantes aparecen los gitanos situados en una posición central en el flamenco, al tiempo que se les representa desligados de lo español, por ser parte de otra nación: la gitana. Sin embargo, esta situación cambiaría dos siglos más tarde —tras el extremo debilitamiento del imperio español— dando lugar a la aparición de un cambio relevante en la percepción de la españolidad, por el que la nación gitana se colocaba en un primerísimo plano, para pasar a representar lo español —como aparece en la referida pintura de Singer Sargent—. Entre los grupos que intervinieron en la producción de ese cambio se han señalado a los románticos europeos, especialmente franceses, y a las clases pudientes españolas, en conjunto o por separado, quedando, por tanto, desestimada la posibilidad de que los gitanos originaran el cambio de una españoli-

2. Sobre la aplicación de las leyes y edictos contra los gitanos, ver el capítulo cuarto titulado «Traumatic Ethnogenesis in Spain» de *Flamenco Deep Song*, de Timothy Michell, Yale: Yale University Press, 1994.

dad castellana a otra gitana. Los motivos por los que los artistas flamencos gitanos no han producido, ni las imágenes ni los conceptos necesarios para representarse a sí mismos, pudieran tal vez deberse a causas históricas, legislativas, físicas y anímicas. Esta hipótesis se fundamenta en la existencia de unos factores socio-políticos —el enraigamiento de una política racial discriminatoria, las exigencias físicas, anímicas y sociales que conlleva la expresión del arte flamenco—, que, al ir contra natura, impiden cualquier tipo de movilización que esté orientada a otros objetivos que los de la mera supervivencia. Incapaces de ocuparse de otras necesidades que no fueran las inmediatas, el grupo étnico de los gitanos dejó un vacío que fueron llenando sucesivamente otros grupos, los cuales produjeron sus propias representaciones de lo español, a partir de su observación, su contacto, su conocimiento y sus fantasías de la cultura del flamenco.

A lo largo de su existencia, el flamenco ha generado los más diversos sentimientos y posturas. En su caso más extremo nos encontramos con el rechazo y afilado ataque de sus detractores o antiflamenquistas. Es el caso de Emilia Pardo Bazán, Pío Baroja y Eugenio Nöel, quienes lo han caricaturizado, ironizado y ridiculizado. Otros casos de rechazo hacia el flamenco y su cultura han aparecido en distintos grados entre la mayoría de los escritores de la generación del 98, como parte de su pensamiento que rechazaba el protagonismo que había adquirido Andalucía, para buscar las raíces españolas en Castilla. Frente a esas actitudes de rechazo del flamenco se dan otras muchas que lo defienden y favorecen, de entre las cuales resultan particularmente enigmáticas, aquellas que se construyen en base al exotismo que encuentran en la cultura del flamenco. Por ese exotismo me refiero a la poderosa atracción que genera el flamenco, la figura del gitano, Andalucía, los toros, y por ende España misma, dado que en ella se albergan todos los elementos anteriores.

A ningún lector le sorprenderá el hecho de que la atracción exótica hacia la cultura del flamenco aparezca en escritores y artistas extranjeros como Alexandre Dumas, Henri Murger, o Eduard Manet, pero que ese exotismo se manifieste dentro de España y entre algunos intelectuales españoles, puede, indudable-

mente cuestionarse. Sin embargo, la cuestión se clarifica al indicar que ni la localización de ese exotismo en una situación geográfica única, ni la erudición que se tenga de esa cultura, constituyen situaciones que indiquen la existencia de un mundo único, que enmarque armónicamente a todos los ciudadanos españoles. Por el contrario, los distintos grados de diferencias interraciales y sociales que han ido marcando el quehacer histórico de la sociedad española, han delimitado la existencia de dos mundos respecto a la cultura del flamenco, formados por los observadores de esa cultura —entre los que se encuentran destacados escritores, pensadores, políticos y cineastas— y por los que son observados —o artistas flamencos, de los que sobresalen los gitanos—. Con la diferenciación de esos dos mundos, el dominante y el dominado, aparece otra diferencia creada en el plano mental por el mundo dominante: la creación de una geografía imaginada dentro de las delimitaciones españolas —la cual permite que el mundo dominante u observador desplace imaginariamente a un área geográfica del mismo país al mundo observado o dominado—. De este modo, las diferencias e intereses contrapuestos existentes entre esos dos mundos constituyen la causa por la que se manifiesta dentro de España un marcado exotismo hacia la cultura del flamenco. Ese exotismo se acentúa al enfatizar algunas de las raíces orientales del flamenco —indúes o africanas— por la añadida distancia que supone esa lejanía. En España, la presencia del exotismo flamenco se manifiesta peculiarmente entre los miembros de tres élites —pertenecientes respectivamente a las estéticas del modernismo, posmodernismo y kitsch, esta última, además, inherente a la política del franquismo— a través de sus intereses particulares, que, singularmente, aparece unidos por su orientalismo. Por orientalismo no me refiero a la existencia de un modo de inspiración artística o literaria centrado en el Oriente y en lo oriental —árabe, judío, gitano— sino a la construcción de un discurso político y cultural elaborado por una élite, ya sea española u extranjera, ya pertenezca a un imperio o a una nación, o ya aplique su discurso fuera o dentro de la misma nación o imperio —si bien como parte del mismo se produzcan obras literarias y artísticas que contengan temas orientales—. El fin del discurso orientalista es el de

imponerse política y culturalmente, ya sea dentro de un mismo país o sobre otro imperio o país, ya sobre una etnia marginada o sobre distintas etnias. Este concepto de orientalismo parte de los estudios orientalistas de Edward Said, y de su definición del orientalismo como una tendencia del pensamiento occidental, caracterizada por catalogar al Oriente como un mundo inferior, una vez que ha puesto en evidencia su pobreza y marginación. El propósito de esa catalogación es el de indicar la superioridad del Occidente, mediante el contraste entre su riqueza y poderío con la pobreza y debilidad del Oriente. Una de las consecuencias que sufre el Oriente como resultado de esta relación de dominio occidental es la alteración de su imagen, mediante la aparición de distintas redefiniciones según los conceptos occidentales (2-5). De entre esas redefiniciones se destaca la promovida por el romanticismo europeo, que contempla al Oriente como un paraíso de placer, caracterizado por su gran belleza, colorido y exotismo, redefinición que originó en la Península ibérica el mito de la España exótica, al trasladar imaginariamente ese Oriente a España<sup>3</sup>. La construcción de ese mito está en directa relación con la primera de las orientalizaciones hechas sobre la cultura del flamenco: la del orientalismo francés, dirigida por su élite romántica y contenida en el primer capítulo.

El exotismo que se desprende de la cultura del flamenco ha sido el elemento que ha causado sus repetidas orientalizaciones, debido a su proveniencia de una de las regiones rurales más pobres de España: Andalucía, y por atribuírsele su origen generalmente al grupo marginal de los gitanos españoles. Esos aspectos configuran la repetida identificación de esa cultura como inferior, motivo principal de su orientalización primera. De este modo, las distintas representaciones de lo flamenco surgen como producto de las sucesivas orientalizaciones de su cultura, ocurridas durante los siglos XIX y XX, y están en estrecha conexión con las peculiares imágenes de la identidad nacional española que han ido apareciendo en ese tiempo. Una de esas imágenes procede

3. Ver el capítulo 8 de *Flamenco Deep Song*, titulado «Romantique Espagne».

de un orientalismo enraizado en una ideología política radical de corte facista, y guiada por un modelo de nacionalismo oficial, o aquella que caracterizó al régimen franquista. Su imagen de una identidad nacional homogénea —al estilo de la proyectada por los Reyes Católicos con medios como el anteriormente descrito de la limpieza de sangre— proviene de su orientalización de la cultura del flamenco, de la que se deducen resultados tales como la aparición de un gitanismo desconectado de Andalucía o como la estilización de los gitanos. Esta representación, a cuyo estudio —concretado en el cine y en las *españoladas* franquistas— se dedica el tercer capítulo, contiene una de las imágenes orientalistas más lejanas de la realidad flamenca y gitana, formada con elementos como la castellanización del lenguaje gitano. La falta de una representación gitana fidedigna en el cine franquista ha sido señalada por Lou Charnon-Deutsch en *The Spanish Gypsy*, lo que constituye una llamada humanitaria por la causa gitana, a la que me adscribo. Por ello, mi postura orientalista coincide con la iniciada por Said, en cuanto a su toma de conciencia de las realidades orientalizadas, y por tanto, se sitúa en línea con los estudios orientalistas posteriores al de Said, como el de Daniel Martín Varisco en *Reading Orientalism: Said and the Un-said*, que enfatiza la presencia de las dos caras de las representaciones orientales: las orientalistas, y las que describan fidedignamente la realidad oriental. Ambas representaciones son mutuamente incompatibles, si bien en ocasiones aparezcan espejismos que puedan indicar lo contrario, como en el caso del discurso orientalista y desmitificador del posmodernismo español, analizado en el cuarto capítulo, por contener a un tiempo —si bien fuertemente contrastadas— distintas representaciones de la cultura del flamenco, de entre las que sobresalen las heterogéneas.

Aunque la imagen evolutiva de lo español pueda escrutarse desde distintos ángulos y perspectivas, como han demostrado, por ejemplo, José Álvarez Junco y Adrian Shubert, personalmente he encontrado que al examinar esa imagen a través de la cultura del flamenco no solo aparecen resultados que coinciden con los hallados en otros campos, sino que además se obtiene una detallada panorámica nacional e internacional de lo español, que desvela aspectos nuevos, como el de la desmitificación de los mitos

de Carmen y de la España exótica, analizado en las secciones tituladas «La muerte de Carmen» y «La desaparición del mito de la España exótica», dentro del cuarto capítulo. Por último, me queda indicar que si bien mi interés por la cultura del flamenco se debe en parte a mis orígenes andaluces y a mi contacto con la misma en el extranjero, mi postura de defensa del artista flamenco no proviene de una vinculación sanguínea con la etnia gitana, tampoco se debe a que tenga cualquier tipo de lazos profesionales como artista flamenca, ni a que sea una ferviente aficionada, sino que, en realidad proviene mayormente de mi solidaridad por los artistas flamencos, y por la raza gitana, ya que creo con firmeza que el respeto y consideración hacia las diferencias culturales constituyen valores en alza, que nos son indispensables para construir una España más humana y tolerante, cuyo flamenco, en su proyección nacional e internacional, nos comunique un entendimiento de su historia y de su identidad, y, continuamente nos sirva de herramienta para entender los cambios que se produzcan en la identidad nacional española del mañana.

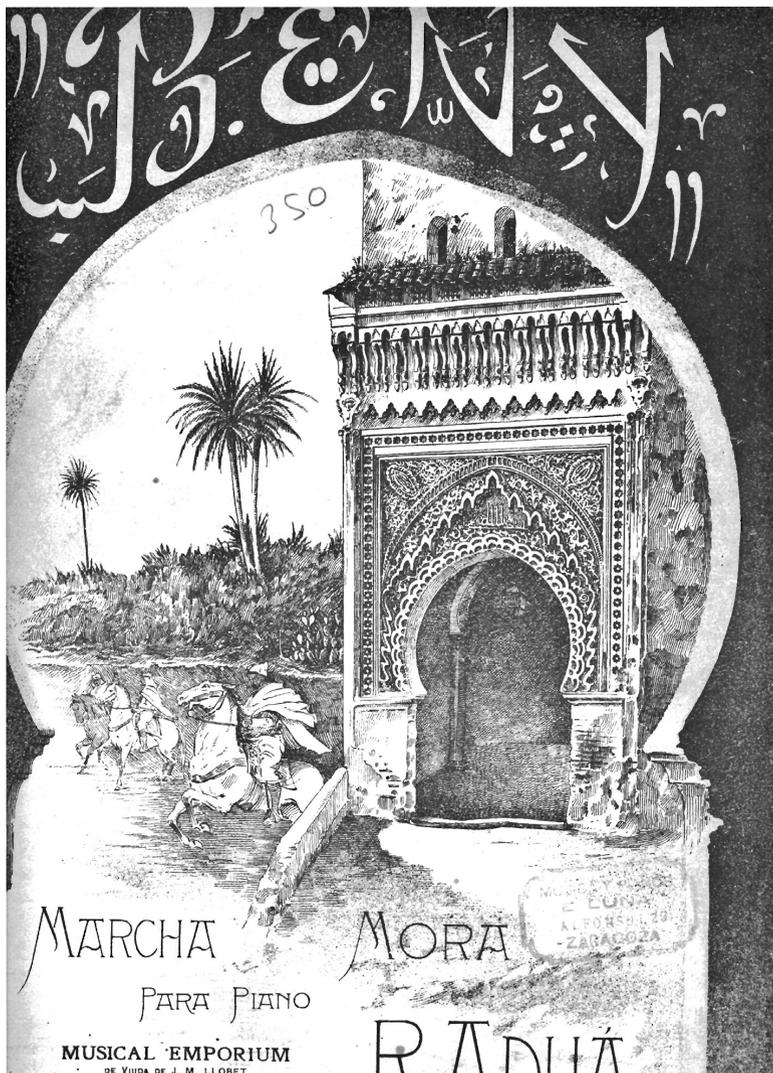
CAPÍTULO I  
LA ESPAÑA ORIENTALIZADA  
DEL ROMANTICISMO EUROPEO

*Todavía España es el Oriente*  
Víctor Hugo

1. ORIENTALISMO Y EXOTISMO O LA CANDELA ARDIENTE  
DEL ROMANTICISMO EUROPEO

**E**L nuevo auge que el orientalismo ha experimentado desde fines de los años setenta supone una toma de conciencia del estado político-social en el que se encuentran las realidades orientalizadas —naciones, grupos étnicos o ambos—. A pesar de la profusión de publicaciones orientalistas del último cuarto del siglo XX y principios del siglo XXI, existen escasos estudios en el área del hispanismo peninsular<sup>1</sup>, el cual, sin embargo, requiere una reconsideración, dada su importancia en directa relación con la imagen española, pues la lente orientalista ha alterado drásticamente esa imagen afectando profundamente el concepto de la identidad nacional española desde principios del siglo XIX. Naturalmente, el planteamiento del problema de la orientalización hispánica exige una revisión de

1. El tema del orientalismo hispánico es tratado en el estudio de José Colmeiro «Exorcising Exoticism: Carmen and the Construction of Oriental Spain». Ver también el capítulo tercero de *Georges Bizet Carmen* de Susan McClary.



*Partitura de la Marcha mora de R. Aduá. El dibujo, que ilustra magníficamente la partitura, evidencia el orientalismo español en el campo musical. De este modo, la música de inspiración árabe de Aduá sirve para dar realce y poderío a su marcha occidental, comunicando un triunfo del Occidente en relación continua con las antiguas luchas entre moros y cristianos. (La copia se encuentra en el Centro de Documentación Musical de Andalucía).*

los conceptos de orientalismo, exotismo y romanticismo, que abordaré en esta sección, e igualmente requiere una revisión de la idea del Oriente y de su (re)localización geográfica, junto con una indagación de las condiciones históricas en que el orientalismo se origina en España, temas en los que me concentraré en la segunda sección de este capítulo. La explicación del término orientalismo que propongo y que utilizaré en este libro parte del reconocimiento ineludible de la existencia de un discurso político-cultural elaborado por una élite —eruditos, gobernantes, arqueólogos, historiadores, traductores, escritores-viajeros, poetas, músicos, directores de cine— perteneciente a un imperio o a una nación y guiada por una ideología política o movimiento cultural concreto —romanticismo, modernismo, franquismo, posmodernismo—; discurso creado con el fin de imponerse política y culturalmente sobre otro imperio o país y/o sobre una etnia marginada ubicada fuera o dentro de la misma nación o imperio y de cuyas acciones resulta una afirmación de la identidad de la élite que orientaliza y con ello, una demostración de su propia superioridad, que es también aquella del país o imperio a la que pertenece, revirtiendo ambas en una evidenciación de la inferioridad política-social del mundo orientalizado y en una negación o subversión de la identidad inherente a la realidad orientalizada.

En *Orientalism*, Edward Said expone que el origen del orientalismo —campo de estudio académico del Oriente— se remonta al año 1312, cuando el concilio eclesiástico celebrado en Viena crea en distintas ciudades europeas —Salamanca, París, Avignon, Oxford y Bologna— unas cátedras universitarias para el estudio del sirio, árabe, griego y hebreo (50). De este modo se inician los estudios orientalistas centrados en los estudios bíblicos, en las traducciones de las lenguas sagradas, dirigidos por el cristianismo y por su política expansionista, que busca reforzar su poder, el cual va ganando posiciones en guerras santas, como ocurre en el caso de España en el año 1571, con la victoria en la batalla de Lepanto contra los turcos. Paralelamente, la literatura europea expresa un interés hacia el Oriente<sup>2</sup>, que se propaga

2. Entre los escritores europeos que se interesan por el Oriente Edward Said cita a Milton, Marlowe, Cervantes y Shakespeare (63). En cuanto a la li-

gracias a la expansión de la imprenta. Desde el siglo XIV hasta la mitad del siglo XVIII, los estudios orientalistas tienen una connotación fuertemente religiosa, pues los orientalistas eran «eruditos de la Biblia, estudiantes de lenguas semitas, especialistas del Islam, o debido a que los jesuitas habían abierto una nueva área de estudio en China: la Sinología, eran sinólogos» (51). Durante el siglo XIX, los citados estudios se expanden al incluir como parte del orientalismo no sólo las fuentes religiosas sino las procedentes de distintos campos como la arqueología, la filología, la historia, la diplomacia, las traducciones de textos, el estudio general de las culturas africanas y asiáticas, la literatura y la economía (51-52); campos que amplían vastamente los conocimientos que el Occidente tiene del Oriente. Con este cambio de dirección del orientalismo, cambia también la naturaleza de los orientalistas, que ahora no son sólo eruditos, sino también escritores-entusiastas de lo oriental, —sin que importe el hecho de que se conozca físicamente el Oriente por medio de viajes—. Como resultado de esta expansión y renovación en los estudios del Oriente, el orientalismo alcanza su época dorada en este siglo decimonónico siendo París su capital cultural durante casi dos terceras partes del siglo XIX. Este lugar estelar orientalista que ocupa la capital francesa, junto al apoyo del Instituto de Egipto fundado por Napoleón tras su invasión de Egipto, sitúa a Francia en una posición pionera en la disciplina académica del orientalismo. Si la base política de los estudios orientalistas se establece en el siglo XIV sobre la misión de la expansión religiosa y la proclamación del poderío del cristianismo, en el siglo XVIII se puede hablar de una secularización del orientalismo, que, cimentado políticamente al imperialismo, se centra en la expansión colonizadora del Oriente, proyectada por los imperios europeos y por tanto, en el establecimiento de colonias orientales, que proclamen, precisamente por su estilo colonizador, el poderío del Occidente. El colonialismo supone, entonces, una apropiación geográfica del Oriente y una redefinición

---

teratura española, el Oriente aparece como sinónimo de lo árabe, por ejemplo, en *El Quijote* de Miguel de Cervantes.

del mismo de acuerdo con los ideales culturales occidentales. El orientalismo impone sus ideologías occidentales en el Oriente, imposición que resulta en la aparición de un Oriente idealizado. Para Edward Said el orientalismo es aquel estilo de pensamiento que establece una diferencia entre el Oriente y el Occidente, diferencia que marca al Oriente con la etiqueta del *otro*, del marginado (2). El discurso orientalista se forma, pues, con las representaciones del Oriente que aparecen en la literatura de viajes europea<sup>3</sup> y en la obra de los eruditos del Oriente o especialistas en campos como la antropología, la filología, o la diplomacia<sup>4</sup>. El estilo orientalista marca las diferencias entre *nosotros* — Europa, Occidente— y *ellos* —el Oriente— (43), delimitando una relación en la que el Occidente es superior y el Oriente inferior. Said describe esta relación como «una relación de poder, de diversas gradaciones de una hegemonía compleja» (5), donde el conocimiento del Oriente refuerza el poder del Occidente. A partir del siglo XIX, los cambios profundos experimentados en el orientalismo han formado según Said dos tipos distintos de orientalismo; manifiesto y latente. El orientalismo manifiesto —adoptado por el romanticismo— se caracteriza por el hecho de que incluye cambios en la forma y en el estilo, aunque generalmente no en el contenido, mientras que el orientalismo latente se distingue por la ausencia generalizada de los citados cambios, que en caso de que se produzcan, resultan tan sutiles que parece que no se han dado (221-223).

La obra orientalista de los escritores-viajeros románticos —como Prosper Mérimée y George Borrow— contiene no sólo el entusiasmo por lo oriental, sino que también se transparenta en ella la rigurosidad de los estudios académicos del Oriente de sus autores, el propósito profesional de sus viajes y la publicidad de sus acreditadas publicaciones u obras pertenecientes a un ca-

3. Algunos de los escritores viajeros del siglo XIX son Víctor Hugo, Gustave Flaubert, Georges Borrow, Prosper Mérimée, Théophile Gautier y el barón Jean Charles Davillier.

4. De entre esos orientalistas cabe citar a Silvestre de Sacy, Jean Humbert, Ernest Renán y Claude Fauriel.

non. Esas obras contienen las perspectivas de sus autores sobre las sociedades orientales, sus lenguas y su historia, perspectivas que están fuertemente influenciadas por su orientalismo, pues miran al Oriente a través de la lente orientalista, que oculta la realidad del Oriente. Bajo esa mirada orientalista, la imagen de España se alteró drásticamente en el siglo XIX, cuando el romanticismo europeo orientalizó a la Península Ibérica al equipararla ideológica e imaginariamente con el Oriente. La realidad del Oriente real o imaginado queda aún más oculta cuando el escritor es un entusiasta del Oriente, que no lo conoce bien y que, por tanto, sus sueños y fantasías prevalecen fuertemente sobre la realidad (Said 176). Por ejemplo, en *Les orientales* de Víctor Hugo aparece el romance castellano de los infantes de Lara —en el momento de la muerte de Don Rodrigo— interpretado como si fuera un romance moro —«Romance mauresque»— y fechado en el año 1828. Élisabeth Barineau afirma al respecto:

Hugo comete la imprudencia de declarar que ha leído un romance morisco, que no ha existido nunca. Los críticos se han burlado de su ignorancia y de las pretensiones de Hugo con más alegría que justicia. Al creer que los moros habían escrito cualquiera de esos romances históricos, Hugo no hace más que seguir la opinión de su tiempo (96).

Ese pensamiento propio de su época con el que Hugo se identifica y se compromete es el orientalista, tal y como aparece en la introducción de la obra citada:

Uno se ocupa mucho más del Oriente de lo que nunca había hecho antes. Nunca antes se han impulsado tanto los estudios orientales. En el siglo de Luis XIV uno era helenista, ahora uno es orientalista. El Oriente, sea como una imagen, sea como un pensamiento, se ha vuelto, tanto para las inteligencias como para las imaginaciones, una clase de preocupación general a la cual el autor de este libro ha obedecido, acaso/quizás sin saberlo (10-11).

Tal ignorancia del Oriente verdadero de la que Hugo se confiesa presupone que su interés por el Oriente distorsiona y altera

profundamente la imagen del mismo, pues Hugo lo mira desde la perspectiva del Occidente.

El poderoso atractivo que ejerce el Oriente sobre el Occidente radica en sus costumbres extrañas para el occidental, en la diferencia que emana de su extranjería, en la vivacidad de sus colores, en lo chocante de su paisaje, de su infraestructura ciudadana, en lo extravagante de las vestimentas de sus ciudadanos, en el misterio de su paisaje y de ciertas miradas de animales-humanos que pueblan ese paisaje, en el misterio de su lengua y de su poesía, en la sensualidad de sus bailes y en sus encantamientos, es decir, en su exotismo. El hechizo exótico es tal que para evitar que lo desarraigue, el sujeto occidental se lo apropia, ello es, lo domestica. La seducción es, pues, uno de los motivos de la domesticación de lo exótico, el otro motivo se cimienta en una amenaza que se alza incierta en el aire, en la posibilidad de un peligro, como el que supuso el Islam para el cristianismo, (Said, 60) o aquel que el imperio español supuso para el imperio francés; peligro y domesticación que trataré en la siguiente sección. Mas, ¿cómo se domestica lo exótico cuando no se quiere prescindir de la seducción oriental? Si se toma como ejemplo una prenda femenina deseada vehementemente por los románticos franceses, tal como la mantilla española, se podrá clarificar el proceso de domesticación, especialmente, si se tiene en cuenta que los orígenes de la mantilla se remontan a la cultura ibérica y que su significado es fundamentalmente religioso<sup>5</sup>. Un

5. El manto y sobretodo el velo, con los que desde la Antigüedad se cubrían la cabeza las mujeres españolas para asistir a las celebraciones religiosas, evolucionó en la mantilla española en el siglo XVI. Durante la Edad Media, algunos velos y mantos denotaron la influencia árabe. La mantilla, confeccionada originalmente en distintos tejidos para que sirviera de protección contra las inclemencias atmosféricas evolucionó en la confección exclusiva de encaje en el siglo XVII, cuando la nobleza y la realeza la incluyeron como parte de sus atuendos. El siglo XIX fue la época dorada de la mantilla, siendo Andalucía y Madrid los lugares donde arraigó fuertemente. La reina Isabel II fue una gran aficionada a la mantilla. Confeccionada ésta en negro indica un profundo significado religioso, mientras que el color blanco se reserva para asistir a la fiesta nacional y a la Feria de Abril de Sevilla.

ejemplo de esto es *Voyage en Espagne* (1843) en el que Théophile Gautier detalla las distintas fases de su viaje a España realizado en el año 1840 y la importancia de la mantilla como prenda del atuendo femenino que se corresponde con un tipo: el de la española (29).

La mantilla es parte de un sueño, aquél que se hacen los franceses de España y es una prenda de tal hechizo que transforma la fealdad en belleza:

La mantilla española es, por consiguiente, una verdad; yo había pensado que solo existía en los romances de M. Crevel de Carlomagno; es de encaje negro o blanco, aunque las negras son más habituales, se pone detrás de la cabeza sobre la peineta, algunas flores colocadas sobre las sienes complementan este tocado que es el más encantador que se pueda imaginar. Con una mantilla, la mujer más fea como las tres virtudes, parece bonita (91).

En aquel viaje de 1840, Gautier comprueba que la mantilla es una prenda fuertemente arraigada entre las madrileñas y las andaluzas, por lo que en su estancia en Granada no deja de ensalzarla:

Las mujeres han tenido el buen gusto de no quitarse la mantilla, el tocado más delicioso que puede encuadrar el rostro de una española, ellas van por las calles y de paseo en caballos, un clavel rojo en cada sien, agrupados con sus encajes negros, y desfilan a lo largo de los muros manejando el abanico con una gracia, una presteza incomparables (209).

Tal fascinación ejercía la mantilla no sólo sobre Gautier, sino sobre Francia en general, que se la domestica mediante su importación, introduciéndola primero en la capital francesa a través de los comerciantes y de los envíos de la aristocracia española a personalidades francesas. Con su domesticación, la mantilla u objeto domesticado cambia su representación original por una representación construida de acuerdo con el pensamiento orientalista que la domestica, pues el cambio de lugar que sufre la prenda la desvirtúa, transformándose, por ejemplo, de pren-

*Fotografía de Isabel Sáenz Fernández, que ilustra la imagen característica de la joven andaluza con mantilla. Granada, hacia 1923. (Archivo Trinidad Pardo Ballester).*



da relacionada con el catolicismo a prenda relacionada con el Islam o incluso con el ateísmo, como aparece en la novela *Carmen* de Prosper Mérimée —aspecto que analizaré en la cuarta sección de este capítulo.

Una parte del discurso orientalista representa, entonces, al Oriente como un lugar exótico, con paisajes ideales, primitivos, con habitantes exóticos y entornos misteriosos, productos de la imaginación romántica europea, que con la mejora de los transportes tales como el ferrocarril explora fácilmente lugares remotos, debido a que «el progreso, al facilitar los viajes, había estimulado el exotismo» (Hoffmann, 140) y debido también a la huida del romántico de la revolución industrial, que lo pone en camino del encuentro con países exóticos, es decir, orientales. En *La Renaissance Orientale*, Raymond Schwab define al orientalista como «un aficionado o un profesional entusiasta de todo lo asiático, lo cual, maravillosamente, era sinónimo con lo exótico, lo misterioso, lo profundo, lo seminal» (Said, 51). El erotismo es un componente de lo exótico dentro del orientalismo. Flaubert ha descrito la experiencia del viajero occidental en el Oriente como una experiencia en la que se percibe «casi uniformemente una asociación entre el Oriente y el sexo» (citado en Said, 188). Los escritores-viajeros han contemplado el Oriente como «un lugar donde uno puede buscar una experiencia sexual inasequible en Europa (190)». En España, ese exotismo emana de la Andalucía árabe; de sus ciudades de leyenda con sus baños, sus harenes y sus

arabescos, de la sensualidad del baile flamenco, de la pasión de los toros y de la España católica medieval con su *Romancero*, del que cabe destacar romances como *El Cid* o —el anteriormente citado— *Los infantes de Lara*, tal y como queda contrastado en la obras de escritores como Théophile Gautier, Prosper Mérimée y Víctor Hugo. En cuanto al exotismo y erotismo de la cultura del flamenco hay que considerar que tal cultura gira en torno a un estilo musical que exterioriza los sentimientos más trágicos de un grupo de marginados, en su mayoría gitanos, mediante una expresión corporal y anímica total, aquella del cante, toque y baile. Entonces cabe preguntarse: ¿donde está lo exótico de un estilo poético acongojador por la miseria de su existencia? ¿cómo se relacionan España, Andalucía y la figura del gitano a través del flamenco? La respuesta a estas preguntas puede encontrarse en *Colección de Cantes Flamencos* (1881), de Antonio Machado y Álvarez, probablemente el primer flamencólogo que se conoce, quien recoge y anota los distintos cantes flamencos, primordialmente gitanos, en un intento de preservarlos de la contaminación, a la que argumenta que se exponen continuamente ante el éxito comercial de los cafés de cante. Para Machado y Álvarez, el peligro al «andaluzamiento» del cante gitano consiste en su posible extinción, por lo que hace un llamamiento para la protección de los mismos:

Preciso será que los hombres serios reconozcan que este género es, entre los populares, el menos nacional de todos, y que es inexacta la idea propalada en Europa por algunos *touristes* de que es el cante flamenco genuinamente español, en cuyo apoyo citan el favor que parte de nuestra aristocracia dispensa a los toreros, acérrimos protectores de este género, sin considerar que entre los aficionados al arte de Montes y Pepe-Hilo y una buena parte de la aristocracia española hay, por motivos históricos y naturales, muchos puntos de afinidad y de contacto (IX-X).

Este llamamiento de Machado y Álvarez contiene el problema más acuciante de este capítulo, el de la orientalización del flamenco, que resulta en la transformación del género «menos po-

pular de todos los llamados populares» (VIII), en no sólo el más popular sino en el que toma las señas de identidad de lo español. De esta exotización del flamenco realizada por los turistas e intelectuales europeos se deriva una exotización del gitano, por ser su representante más sobresaliente, una exotización de Andalucía, por ser la cuna del flamenco, una exotización de los toros por ser parte del mundo del flamenco y finalmente una exotización de España, por contener en su seno a Andalucía, al gitano, al flamenco y a los toros.

El orientalismo, como el romanticismo, es un estilo en el que impera el punto de vista del autor, por lo que las representaciones que aparecen en la obra de ambos se consideran de gran validez e influencia en las naciones o imperios a los que pertenecen esos autores. El concepto de representación, o la producción de significado dentro de una cultura, se expresa en el orientalismo mediante la teoría intencional, o aquella que contiene la intención expresa del autor. Es por ello que Edward Said se aparta del acercamiento constructivista de la representación de Michel Foucault, donde el significado aparece en el receptor y opta por el análisis textual en razón de que:

Después de todo, el orientalismo es un sistema para citar obras y autores [...] Foucault cree que en general el texto individual o el autor cuenta muy poco; empíricamente, en el caso del orientalismo (y quizás en ninguna otra parte) encuentro que esto no es así. Por consiguiente mis análisis emplean lecturas textuales cercanas cuyo objetivo es revelar la dialéctica entre el texto o el escritor individual y la compleja formación colectiva sobre la que contribuye su trabajo (23-24).

Igualmente, considero que han de tratarse las obras románticas —literarias, pictóricas, musicales— pues, aparte de la inmersión del romanticismo en el orientalismo, el movimiento romántico le da prioridad al escritor o poeta romántico como creador del arte. Esta presencia autoritaria del autor romántico está expresada implícitamente en uno de los manifiestos del romanticismo más relevantes, aquel que aparece en el prefacio de *Los orientales* de Víctor Hugo, en el que el poeta asume las

consecuencias de su obra: «En poesía no hay ni buenos ni malos sujetos, sino buenos y malos poetas. [...] El espacio y el tiempo son del poeta. El poeta es libre. Pongámonos en su punto de vista y veamos» (5-6). En esta libertad con la que el poeta elige sus temas de inspiración artística radica su propia creación, que es parte de su propio ser, tal como se evidencia en las metáforas de expresión o de desbordamiento, en las cuales se desbordan o se expresan los sentimientos más íntimos del poeta (Abrams 48), quien ya no imita la naturaleza al estilo platónico, sino que crea y asume la responsabilidad de su creación, por lo que las metáforas de desbordamiento son también llamadas metáforas de la mente (57).

El complejo movimiento estético-cultural del romanticismo aparece en Alemania, Inglaterra y Francia a fines del siglo XVIII; debido a la crisis que origina el choque de las ideas del Antiguo Régimen, con su monarquía absoluta, con las ideas de la Ilustración y como rechazo de la revolución industrial. En *Romanticism*, John Halsted relaciona esta crisis con el comienzo de una nueva era alrededor del año 1780:

La época romántica era una en la que había un sentido de crisis muy difundido, el cual era evidente incluso antes del estallido de la Revolución Francesa y que indicaba que se avecinaba el final del Antiguo Régimen. Cuando la revolución estalló, las actividades de los intelectuales se incrementaron con urgencia, según se iba difundiendo el temor hacia el desastre político —se tenía temor hacia el Régimen del Terror, de los ejércitos de Napoleón, del caos en la política interna e internacional, a medida que avanzaba la guerra durante los siguientes veinticinco años. Entonces, el advenimiento de la Revolución Industrial, que ya había comenzado en Gran Bretaña y que se difundió por el continente después de 1820, añadió nuevos intereses y preocupaciones (3).

El rechazo de la Revolución Industrial y al comienzo de la nueva era del ferrocarril propicia, como dije antes, el escape romántico hacia mundos intocados por la industrialización, es decir, primitivos, en los cuales el romántico proyecta su imagina-

ción y sus deseos, apropiándose los tanto mental como físicamente. En *Culture and Society: 1780-1950*, Raymond Williams apunta igualmente a la Revolución Industrial como causa de la crisis del romanticismo y como factor desencadenante de un radical cambio tanto social como artístico asociado a la idea de la cultura (32). La imaginación romántica constituye, como Williams ha apuntado, una representación de la «realidad esencial» que vive el artista y un rechazo de la imitación aristotélica (39). La conciencia creadora del artista romántico posibilita que el arte romántico adquiera una posición superior y que, por tanto, se oiga su voz, puesto que «La consecuencia positiva de la idea del arte como una realidad superior era que ofrecía una base inmediata para una crítica importante del industrialismo» (43).

Como consecuencia del cambio religioso producido con la revolución francesa en el que la Iglesia pierde territorios y poder, aparece un fanatismo antirreligioso a través del cual

[...] aumentó la preocupación por la posible destrucción de todo lo viejo y establecido como fe cristiana, no solo mediante la crítica nacional, sino también a través de la acción revolucionaria de militantes que perseguían la religión (Halsted, 22).

Por ello, considero que los escritores románticos europeos quedan involucrados con tal cambio religioso. Por ejemplo, en *Voyage en Espagne*, Théophile Gautier relaciona

[...] el ambiente de violencia popular anticlerical que acompañaba a la legislación liberal —los asesinatos de monjes de julio de 1835, la intimidación de sacerdotes por parte de las autoridades locales, los sacrilegios perpetrados en las iglesias por los milicianos— (Carr, 178),

como consecuencia de la política liberal de Mendizábal y de su expropiación de los territorios eclesiásticos durante los años 1836-37 —con la ausencia total de fe católica:

[...] Ya no existe la España católica; la península está regida por ideas volterianas sobre la feudalidad, la inquisición y el fanatismo.



*Ilustración de Gustave Doré de un contrabandista de Ronda y su maja, perteneciente al Viaje por España del barón Charles Davillier y de Doré. El dibujo representa una de las imágenes de la España exótica más difundidas, que vivifica la historia de la gitana Carmen y el brigadier-contrabandista José Navarro, de la famosa novela de Prosper Mérimée. (Hemeroteca Casa de Los Tiros y Biblioteca de Andalucía).*

La demolición de conventos parece ser el colmo de la civilización (Gautier, 178).

Finalmente, el movimiento romántico converge con la era del nacimiento de los nacionalismos en Europa durante el siglo XIX y el pensamiento nacionalista es parte del pensamiento romántico (Halsted, 27). De los preceptos expuestos concluyo con la afirmación de que la imaginación romántica europea, especialmente francesa, y el orientalismo inherente a la misma enciende una candela que se aviva continuamente y que pasa de mano en mano con gran frenesí, así, si se toma por ejemplo el tema de la España orientalizada, lo veremos surgir continuamente ya sea en poesía, novela de viaje u ópera y podrá observarse como la publicación de una de estas obras demanda otra, de este modo, a la obra de Víctor Hugo *Les Orientales*, le sigue la de Théophile Gautier *Voyage en Espagne*, a esta le sigue *Carmen* de Prosper Mérimée, para continuar con *Voyage en Espagne* de Gustave Doré and Jean Charles, Baron de Davillier, y con *Carmen* de Georges Bizet, obras que muestran como durante el movimiento romántico, la candela orientalista se mantiene siempre ardiente.