

# José Domínguez Bécquer y la creación de la imagen romántica de Andalucía en Europa

Jesús Rubio Jiménez

*Universidad de Zaragoza*

Aludir a José Domínguez Bécquer (1805-1841) como uno de los pintores notables en la formación de *la imagen romántica* europea de Sevilla, de Andalucía y aun de España es un lugar común de la crítica, pero pocas veces se ha intentado averiguar qué hay de cierto en esta afirmación y describir su alcance. Esto me llevó a escribir un estudio publicado por la Diputación de Sevilla, que es la base de este breve ensayo: *José María Domínguez Bécquer*<sup>1</sup>. En él se encuentran precisiones sobre el pintor y su entorno. Aquí solo me voy a referir a cómo sus pinturas contribuyeron a la construcción de la imagen romántica de Andalucía en Europa, identificada con aspectos y tópicos de la cultura andaluza.

Durante los años treinta del siglo XIX, que fue el decenio de sus creaciones más notables, la producción pictórica cambió notablemente en Sevilla al adquirir la vida cultural en ella un nuevo dinamismo. Todo convergía hacia la aparición de una nueva *escuela sevillana de pintura* que supuso desde una renovación de las enseñanzas pictóricas a la aparición de una demanda de pinturas diferente que los pintores jóvenes se aplicaron a satisfacer. Se desarrollaron una sociabilidad y unos hábitos de consumo suntuario entre los que se contó la pintura de tal manera que a finales de los años treinta se habían establecido ya instituciones

---

1 - Rubio Jiménez, Jesús, *José María Domínguez Bécquer*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2008.

burguesas como el Liceo Sevillano, promovido por personas de cultura cosmopolita como el duque de Rivas o Serafín Estébanez Calderón, donde se hicieron exposiciones de pintura y donde los sevillanos iban conociendo nuevas tendencias. Los pintores mejoraron su consideración social, desarrollando formas de producción y reproducción artística que revolucionaron en pocos años el panorama, proyectando el trabajo de los talleres sevillanos hacia el resto de la península y hacia otros países europeos, lo que dio lugar a la construcción de la *imagen romántica de España* en la que jugó un papel sustancial Andalucía.

La iglesia y la aristocracia dejaron de ser los clientes de los pintores y la burguesía ocupó su lugar demandando pintura destinada al ornato de sus casas —tipos costumbristas, vistas y paisajes— y a dejar constancia de su dominio social: retratos. Las tipologías pictóricas se renovaron surgiendo una pintura destinada a exaltar aspectos cotidianos de la vida de las clases populares, con una visión amable y pintoresca de sus costumbres. Iban a ser los géneros en los que José Bécquer encontró un medio de vida. Sobre este dinámico telón de fondo de una ciudad embarcada en un proceso de renovación hay que situar a José María Domínguez Insausti Bécquer, nacido el 22 de enero de 1805 en Sevilla donde morirá el 28 de enero de 1841. Fue la suya una vida breve truncada cuando tras años de intenso trabajo había logrado hacerse un nombre como pintor con una clientela internacional.

Dos documentos me han permitido reconstruir su vida familiar y artística: cinco álbumes de dibujo —hoy en la Real Academia formando parte del legado de Antonio Rodríguez Moñino— y su *Libro de cuentas*, donde anotó encargos de sus clientes y otros aspectos de su trabajo y vida familiar. Muchos de los encargos anotados en este registro se concretan y precisan con los dibujos que recogió el pintor en sus álbumes de dibujo donde encontramos abocetados los cuadros y un repertorio de apuntes de variada temática.

El primer tipo de pinturas que llama la atención por el volumen de encargos son los *figurines de costumbres*. Eran pequeños cuadros a la acuarela, a la tinta o al óleo donde se representaban tipos populares. En el taller de don José se creaban y copiaban estas pinturas. Existían modelos que se presentaban a los clientes en un muestrario y sobre estos se podían encargar variaciones. En el *Libro de cuentas* junto a los nombres de los clientes aparecen listados de números de «figurines encargados» que

deben corresponder a este catálogo. Sólo los cuadros de mayor empaque o los retratos tenían un tratamiento original. Don José había descubierto, además, otra forma de aprovechar mejor todavía comercialmente sus dibujos: su reproducción litográfica, que multiplicaba la difusión de sus composiciones y los ingresos.

Manuel Piñanes rescató algunas de aquellas aguadas con tipos populares. Los tipos muestran analogías con los de las estatuillas de barro que se fabricaban en Málaga y con los que ofrecen las colecciones de oficios y trajes populares desde el siglo XVIII: «Un valenciano», «Maja tapándose», «Majo tocando la guitarra», «Bandolero con trabuco» y «Una bailaora»<sup>2</sup>. Todas ellas firmadas y fechadas en Sevilla: entre 1833-1841. En las más tempranas —«Un valenciano»—, responde a los cánones de las estampas de tipos regionales del siglo XVIII mientras las otras son ejemplos característicos de los tipos sevillanos que José Bécquer popularizó. Aguadas como estas jugaron un gran papel en sus colaboraciones gráficas en libros de viajes y en series de litografías sobre España. Y contribuyeron a la fijación de la *imagen romántica de España* identificada con tipos andaluces y sus maneras de vestir. Cuando lo español se puso de moda en Francia a mediados del siglo XIX, aquellos figurines sirvieron para diseñar trajes *a la española* y alimentaron el desarrollo de la *espagnolade*<sup>3</sup>.

Partían de una iconografía tradicional sobre la que los nuevos pintores ejercitaban el arte de la variación. El reto de los pintores era dar a estos tipos un toque personal que los hiciera atractivos a los clientes. Comparando los *figurines* de don José con las estatuillas se comprueba su procedencia y su adecuación a una sociedad en cambio que se muestra en las modificaciones en la vestimenta con el acortamiento de la capa o las alas de los sombreros o en los tipos femeninos llaman la atención las telas progresivamente más lujosas. El acabado dibujo y las ricas transparencias en los vestidos atraían la

---

2 - Piñanes García-Olías, Manuel, «Algunas aguadas inéditas de José D. Bécquer», Laboratorio de Arte. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, 6, 1993, pp. 359-366.

3 - Pageaux, Daniel Henri, «Une constante culturelle: l'exotisme hispanique en France», *Exotisme et création, Actes du congrès de Lyon III*, Lyon, Hermès ed., 1983, pp. 109-119; «Recherches sur l'espagnolade en France (1870-1914). Elements d'une bibliographie», *Récifs*, 8, 1986, pp. 122-134; Sentaurens, Jean, «Des effets pervers d'un mythe littéraire romantique: à Séville, toutes les cigariérez s'appellent Carmen», *Bulletin Hispanique*, 96-2, 1994, pp. 453-484.

atención de los coleccionistas. Y, además, en aquella década ocurrieron cambios que resultaron decisivos en la contribución de estas pinturas a la conformación de la imagen romántica de Andalucía: su reproducción litográfica permitió incluirlos en libros de viajes o ser vendidos sueltos, cada vez más masivamente en varios países cuando importantes litógrafos aplicaron su arte a estos dibujos.

El pintor se relacionaba con viajeros que frecuentaban el consulado inglés cuyo responsable era Julian Williams. Los cónsules británicos en las ciudades andaluzas coleccionaban arte y fueron clientes de estos pintores a quienes, además, les remitían otros compradores. En aquellos años fueron cónsules o vicecónsules británicos de Sevilla –Julian Williams–, de Cádiz –John Brackenbury– y de Málaga, William Mark. Los dos primeros al menos fueron clientes de José Bécquer. José Bécquer retrató a Julian Williams. De John Brackenbury figuran en el *Libro de cuentas* encargos. Williams se había establecido en Sevilla, casándose con una andaluza. Fue mencionado por quienes acudían a España para conocerla y estudiar sus tradiciones como uno de los mejores conocedores del país y como un experto en pintura española clásica con la que comerciaba. Richard Ford en su célebre *Manual para viajeros por España*, Mr. Standish en sus memorias o Delacroix en su *Journal* proporcionan testimonios de la alta estima que gozaba y de cómo ser aceptado en su tertulia significaba un verdadero honor.

La tertulia de Williams favoreció encuentros entre pintores españoles y extranjeros. En ella coincidieron pintores, intermediarios y coleccionistas como Franck Hall Standish o el barón Taylor y sus ayudantes los pintores Pharamond Blanchard (1805-1873) y Adrien Dauzats (1804-1868) cuando vinieron pensionados en 1836-1837 por Louis Philippe con el fin de adquirir cuantos cuadros notables encontraran a la venta. Durante sus veladas se cerraron operaciones comerciales mientras eran obsequiados por su esposa e hijas –Dauzats anduvo flirteando Florentina, su «comadrita»– y les introducía en el mundo andaluz facilitándoles la asistencia a ferias, espectáculos de cante y baile o a cuanto evento social notable tenía lugar en Sevilla. Dauzats refleja en sus *carnets de voyage* estas veladas<sup>4</sup>.

---

4 - Guinard, Paul, *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*, Bordeaux, Féret & Fils Éditeurs, 1967, pp. 226-242.

Los británicos primero y siguiendo su estela franceses o alemanes fueron conformando una visión de España como país romántico sin percatarse muchas veces que esa imagen se construía sobre apreciaciones no siempre ajustadas a la realidad. Las guías de viaje facilitaban esta información e interesantes interpretaciones de las costumbres del pueblo español tan diferentes de las de quienes acudían a visitar España. Los Ford entraron de tal modo en la vida sevillana que adoptaron la manera de vestir de los sevillanos. Su esposa, Harriet, recibía clases de guitarra, paseaba vestida de maja por la ciudad y hasta organizaron bailes de carnaval en su casa<sup>5</sup>. Y no solo su esposa se vestía a la andaluza sino todos los miembros de la familia como testimonian los dibujos que Ford hizo de sus hijos. Viajando por España Richard Ford adoptó el traje nacional y de esta guisa fue retratado por José Bécquer así como vestido de majo en la feria de Mairena, personalizando uno de sus *figurines* más conocidos.

Algunos pintores británicos importantes pasaron por allí: John Frederick Lewis (1805-1876) viajó por España entre 1832 y 1834, alojándose en la casa sevillana de los Ford durante el invierno de 1832 y la primavera de 1833. Cuando retornó a Inglaterra dio a conocer los resultados de su viaje en libros con litografías<sup>6</sup>. Lewis sabía buscar rincones pintorescos y construir vistas con atractivas perspectivas que daban realce y profundidad a los cuadros. Fueron muy imitadas. En la manera de interpretar a la mujer andaluza el pintor británico no hay que excluir la influencia de las pinturas de *figurines* populares de majas y cigarreras en las que tan brillante se mostraba José Bécquer, actualizando los tipos y enriqueciendo su interpretación con trajes y mantillas que están muy cercanos a los del pintor británico, aunque no buscó su dimensión popular sino que enaltecía a los modelos resaltando su belleza y distinción. Y destacando su intensa mirada o los rizos de sus peinados. Las mujeres *salerosas* de Sevilla contribuían ya a crear el prototipo de mujer española que cuajaría en *Carmen* (1845), de Merimée, luego consolidada en una versión más superficial pero más masiva por Bizet en su ópera homónima en 1875. En el límite de la *espagnolade*.

---

5 - Ford, Brinsley, «John Frederick Lewis and Richard Ford in Seville, 1832-1833», *Burlington Magazine*, LXXX, 1942, pp. 124-129; Ford, Brinsley, *Richard Ford en Sevilla*, CSIC, Madrid, 1963; Con notas de Diego Angulo. Ford, Richard, *Manual de viajeros por Andalucía y lectores en casa*, Turner, Madrid, 1980.

6 - Lewis, John Frederick, *Lewis' Sketches of Spain & Spanish Character, made during his Tour in the Country in the Years 1833-1834. Drawn on Stone from his original Sketches entirely by himself*, Printed at C. Hullmandel 'Lithographic London, 1834, London, 1836.

De Andalucía, David Roberts conoció Córdoba, Granada, Gibraltar y Cádiz, pasando luego por Jerez a Sevilla, adonde llegó en mayo de 1833, permaneciendo en la ciudad hasta finales de septiembre. Roberts fue acogido en el círculo de Julian Williams y los jóvenes pintores siguieron con gran interés su trabajo. Su llegada a Sevilla fue un soplo de aire nuevo para los pintores sevillanos<sup>7</sup>. En Sevilla, Roberts trabajó como paisajista ante la atenta mirada de estos jóvenes, pintando cuadros como «El Guadalquivir y la Torre del Oro» (Museo del Prado). Con su peculiar concepción teatral de la pintura aprendida y perfeccionada durante sus años de pintor escenógrafo, variaba el emplazamiento de los edificios para resaltar su carácter pintoresco. Pintó otros cuadros para particulares sobre la Giralda vista desde calles cercanas. Realizaba también bocetos que guardó en su cartera y que utilizó en la creación de cuadros, grabados y litografías que iban a inundar Europa con sus imágenes de España.

Visitó las ruinas de Itálica y Carmona; estuvo invitado en la casa de campo que Julian Williams tenía en Alcalá de Guadaira y de esta población pintó una conocida vista, «El castillo de Alcalá de Guadaira» (Museo del Prado), de llamativo efectismo lumínico y que iba a ser muy imitado en paisajes con ríos o lagos al igual que sus vistas del Guadalquivir a su paso por Sevilla con la Torre del Oro destacándose en la ribera<sup>8</sup>.

José Bécquer participaba en todos los ámbitos culturales de su ciudad: exposiciones en el Liceo, publicaciones ilustradas y otras empresas artísticas. La demanda de obras del pintor era tal que llegó a encargar a alumnos de su taller cuadros, que después él retocaba y vendía como propios. Otros cuadros encontraban acomodo a través del establecimiento litográfico que regentaba Vicente Mamerto Casajús con quien mantuvo una estrecha relación comercial que les condujo a introducir en Sevilla el arte litográfico.

Alguno de los clientes gaditanos de José Bécquer alcanzó singular relevancia. Es el caso de Frank Hall Standish (1799-1841) perteneciente a

7 - Roberts, David, *Picturesque Sketches in Spain. Taken during the years 1832-1833*, London, Hodgson & Graves, London, 1837; Giménez Cruz, Antonio, *La España pintoresca de David Roberts. El viaje y los grabados del pintor*, Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, Málaga, 2004, p. 289.

8 - Así aparecen ya en *The Tourist in Spain. Andalusia* (London, Robert Jennings and Co. Cheapside, 1836) de Thomas Roscoe, que contiene varias vistas de Sevilla: «Plaza Real and procession of the Corpus Christi at Seville», «Seville from the Cruz del Campo», «Moorish tower at Seville called the Giralda», «Entrance to the court of the orange trees», «Entrance to the hall of Ambassadors. Alcazar at Seville», «The golden tower. Seville» y «Ruins of the ancient city of Itálica».

una antigua familia de Durham, notable viajero y comerciante, que había recorrido buena parte de Europa hasta que se afincó en Cádiz. Reunió una importante colección de arte, que legó al morir junto con su biblioteca a Louis Philippe cuando estaba formando su *galería española*. Acudía a la tertulia sevillana de Julian Williams y recogió sus recuerdos en *Seville and its Vicinity* (1840), que ha sido traducido y editado parcialmente como *Sevilla revisitada* (1996)<sup>9</sup>. Mr Standish mantuvo una continuada relación comercial con José Bécquer quien anota con reiteración su nombre en su *Libro de cuentas* como «Standis», «Standhis» o «Standish». Le encargó varias obras, tanto copias de Murillo o Zurbarán como nuevas.

En el inventario de la colección de pintura de Standish añadida al Museo español en 1842 que recoge Ilse Hempel Lipschutz son otros cuadros los que figuran formando uno de los lotes más importantes de los que se llegaron a reunir de José Bécquer —cuyo nombre, no obstante, aparece confundido como «Jean»—, pero hoy ilocalizados tras pasar a formar parte de la galería española de Louis Philippe, que fue subastada en Londres<sup>10</sup>.

De José Bécquer lo más difundido en Europa y lo que más influyó en la conformación de una imagen pintoresca de Andalucía fue la pintura de tipos y cuadros de costumbres populares donde integraba estos tipos en composiciones narrativas. Antonio Reina Palazón destacó ya el limitado repertorio de imágenes de aquella pintura y cómo algunas de ellas tuvieron una especial fuerza de gravedad iconográfica<sup>11</sup>. Los *figurines* de don José ofrecen un catálogo significativo de tipos andaluces con su despliegue de majos, *bailaores* y guitarristas, cigarreras, gentes marginales como bandidos, contrabandistas, mendigos y músicos ciegos. Y otro tanto sucede con sus cuadros de escenas costumbristas de oficios ligados a la vida urbana o a las celebraciones festivas: lavanderas, buñoleras o castañeras o vendedores de agua.

Con ellos componían los pintores sus cuadros al igual que los escritores costumbristas sus escenas. La literatura y la pintura costumbristas dieron

---

9 - Standish, Franck Hall, *Seville and its Vicinity*, London, 1840, traducido y editado como *Sevilla revisitada*, Caja San Fernando, Sevilla, 1996. Traducción de F. Hidalgo y E. Miro.

10 - Lipschutz, Ilse Hempel, *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge (Mas.), 1972; Existe traducción española: *La pintura española y los románticos franceses*, Taurus, Madrid, 1988, p. 266; Baticle Jeannine y Marina, Cristina, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre*, Paris, 1981.

11 - Reina Palazón, Antonio, *La pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1979.

lugar a un discurso complementario que afirmaba la singularidad andaluza frente a las tendencias niveladoras de la modernidad. A la larga, este casticismo se identificó desde fuera de España con «lo español». Juntas compusieron una imagen amable de un país que paradójicamente vivía en extrema inestabilidad ejerciendo una función balsámica de las tensiones y de los conflictos surgidos por la profunda reestructuración social que siguió a la extinción del antiguo régimen. La pintura de José Bécquer ofrece una de las muestras mejores y más completas de este discurso y no en vano sirvió para ilustrar en más de una ocasión textos como los de Serafín Estébanez Calderón que definieron el casticismo del que hablamos. No obstante, no se deben recalcar excesivamente los aspectos amables de aquella pintura ya que a la postre no deja de testimoniar la dureza de la vida diaria de las clases populares, denuncia lacras como la mendicidad o en más de una ocasión detrás de la representación de majos y majas se traslucen un erotismo y hasta una promiscuidad que no debía dejar indiferentes a los espectadores.

Los cuadros costumbristas con grupos de personajes andaluces ocupados en el cante o en el baile fueron habituales. Tenían demanda y don José frecuentó el tema. Eran conocidos y apreciados tocadores y tocadoras de guitarra jaleados por otros personajes.

206

La inmersión de los visitantes extranjeros en «lo andaluz» resultaba intensa y constante y comprendía desde estos improvisados actos íntimos hasta la asistencia a locales acreditados en ventas y aguaduchos o en casas particulares del barrio de Triana, la participación en las ferias de Mairena o Santiponce. El acercamiento mimético era tal que estuvo de moda vestirse como los personajes populares. Dauzats anotó en su *carpet* con entusiasmo el regalo de uno de estos trajes que le hizo Blanchard: «il me donne un costume de majo délicieux»<sup>12</sup>. En la feria de Mairena de 1837, tras visitar Alcalá de Guadaíra, se encontraron Mr. Standish, el barón Taylor y Dauzats. Probablemente iban vestidos de majos para mezclarse y confundirse con los paisanos andaluces tal como había hecho Richard Ford antes que ellos. Cuando Estébanez Calderón describió «La feria de Mairena» no hacía simple literatura al afirmar que:

Allí un levitín o el frac más elegante de Borrel o Utrilla fueran un escándalo, una anomalía. Allí en los hombres (las mujeres, reinas absolutas)

---

12 - Guinard, *op. cit.*, p. 227.



es obligatorio vestir aquel traje airoso, propio y al uso de la tierra. Los ingleses y otros extranjeros que vienen a visitar la feria desde Gibraltar y Cádiz son los primeros en someterse a tal costumbre; si alguno al llegar a Mairena no viene preparado en su recámara con el vestido andaluz, compra inmediatamente un calañés, y con su bota y fraque de Londres se lo cala (¡qué cosa tan cuca!) y va gravemente paseando, como si fuese de todo punto atildado a lo andaluz y la majeza<sup>13</sup>.

En otros casos las actividades festivas dan lugar a tipos y escenas relacionadas con la vida cotidiana y con los oficios callejeros. En mi libro ya citado y al que remito estudié algunos casos como «Escribano de portal» y «Zapatero de portal», que espejean, además, con la literatura costumbrista. El primero con los *memorialistas* fue grato también a los escritores costumbristas constituyendo uno de los primeros tipos recogidos en la colección de *Los españoles pintados por sí mismos, pintados con su pluma* por Antonio García Gutiérrez: «El escribiente memorialista»<sup>14</sup>.

«Zapatero de portal» representa a una mujer probándose un zapato observada por el zapatero y algunos caleseros que departen en agradable tertulia. El efecto de profundidad se consigue mediante la colocación de una columna en sombras en el primer plano y la diferenciación de otras estancias con muros. Resulta otra vez clave la iluminación y la tendencia al murillismo en el tratamiento de las telas blancas y en general las luces. Martínez Villergas pergeñó en un irónico artículo en verso las venturas y desventuras de los caleseros madrileños fácilmente extrapolables a los sevillanos, siempre a la búsqueda de clientes, tratando de exprimir a los viajeros ingenuos al ajustar los precios de los recorridos, presumiendo de sus saberes sobre los monumentos del recorrido, contrabandeando y, en definitiva, malviviendo de un oficio que estaba destinado si no a desaparecer a quedar reducido al servicio de visitantes de las ciudades predispuestos a la ensoñación pintoresca<sup>15</sup>.

También el tema del zapatero de portal contaba con una tradición propia anterior al ser un oficio popular. La escena no está exenta de

---

13 - Estébanez Calderón, Serafín, «La Feria de Mairena» y «Un baile en Triana», en *Vida y obra de D. Serafín Estébanez Calderón, El Solitario*, Edición, prólogo y notas de Jorge Campos; Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1955.

14 - García Gutiérrez, Antonio, «El escribiente memorialista», *Los españoles pintados por sí mismos*. Gaspar y Roig eds., Madrid, 1851, pp. 20-22.

15 - Martínez Villergas, Juan, «El calesero», *Los españoles pintados por sí mismos, op. cit.*, pp. 138-142.

malicia al mostrar una mujer una parte de su pierna. Para las recatadas costumbres españolas la simple imagen de una mujer mostrando la parte inferior de su pierna al calzarse se cargaba de connotaciones eróticas. Goya contribuyó a darle un intenso carácter satírico en sus *Caprichos* explotando con contundencia una situación análoga en su capricho 17: «Bien tirada está». La escena representa a una joven mujer estirándose su media con la pierna descubierta por encima de la rodilla ante la atenta mirada de su celestina. La frase tiene un doble sentido: la media está bien tirada o estirada, pero el comentario satírico se refiere más bien a que la joven mujer está tirada, prostituida. En la literatura costumbrista continuaban vivos estos tipos celestinescos –recuérdese el artículo de Estébanez Calderón «La Celestina» en *Los españoles pintados por sí mismos*– y también la atávica curiosidad por ver las piernas a las mujeres.

La vida diaria daba lugar a interesantes asuntos de cuadros. El abastecimiento de agua resultaba una ocupación continuada e inevitable en las poblaciones y dio lugar en consecuencia en el mobiliario urbano a fuentes y a tipos característicos como el aguador o a otras escenas relacionadas con el transporte y la venta del agua, o con las lavanderas. El *Libro de cuentas* menciona cuadros de estos asuntos. Algunos cuadros: «Las lavanderas» sintetiza esta visión amable de tan dura profesión. En un modesto patio de vecinos una joven mujer –que ocupa el centro de la composición– está haciendo su modesta colada observada por un majo embozado. Completan la composición otras dos mujeres –una sentada y la otra sacando agua de un pozo–, y en la parte izquierda otra pareja de personajes: un calesero requebrando a una mujer.

Manuel Bretón de los Herreros perfiló unos pocos años después el tipo de «La lavandera» en *Los españoles pintados por sí mismos*. Llamaba la atención sobre la dureza de un oficio con el que malvivían numerosas mujeres humildes, que atendían las necesidades higiénicas del vestido propias y las de las clases medias urbanas. Se refería a las lavanderas madrileñas y de refilón a las vascas pero no resulta violento extrapolar sus consideraciones a las lavanderas sevillanas<sup>16</sup>.

Forma pareja este cuadro con otro que nos devuelve a las escenas callejeras y a las ferias: «La buñolera». Esta vez ocupa el centro del

---

16 - Bretón de los Herreros, Manuel, «La lavandera», en *Los españoles pintados por sí mismos*, op. cit., pp. 90-94.

cuadro la buñolera sentada junto a su horno, que aviva un niño con un fuelle. Fríe sus buñuelos en una sartén ante la atenta mirada de un majo y de un hombre que pesa en una balanza buñuelos. La anónima calle adquiere sentido y significación gracias a algunos detalles arquitectónicos del fondo, en particular las grandes columnas de la Alameda de Hércules sevillana vistas en la lejanía.

Los álbumes son un verdadero inventario de escenas arrancadas de la vida cotidiana callejeando por las calles de Sevilla, Cádiz y otras localidades andaluzas cercanas. No puedo aquí sino puntear algunos temas como las ferias para resaltar el asunto central de este recorrido: la contribución de José Bécquer a la imagen europea de Andalucía. Su mejor formulación es «La feria de Mairena», litografía de *La España Artística y Monumental*, que se editó acompañada del artículo homónimo de Estébanez Calderón. La composición definitiva es compleja y ambiciosa, integradora de elementos que en otras piezas andaban sueltos. En la parte izquierda es destacada una vendedora de rosquillas o buñuelos y en la derecha equilibrando la disposición de personajes en el cuadro un puesto aún más modesto y sin parasol también de venta de este producto. En el centro del cuadro, una pareja con vestido tradicional se pavonea y, un poco más atrás, otra montada a caballo con trajes similares en medio del tráfago de la feria. Es plausible, que Estébanez Calderón escribiera su artículo costumbrista teniendo a la vista la imagen de José Bécquer a quien había tratado en el Liceo Sevillano. El artículo de *El Solitario* fue muy celebrado siendo reproducido de inmediato en distintas publicaciones periódicas, afianzando la imagen romántica castiza de Andalucía.

Estas imágenes nos sitúan en un tiempo nuevo en cuanto a sus posibilidades de difusión y que es fundamental para el asunto que trato: gracias a su reproducción mecánica llegaban a los rincones más insospechados. José Bécquer fue un pionero también con su obra gráfica. Recibió encargos como dibujante para la elaboración de algunas de las obras, que más contribuyeron a acuñar la *imagen romántica de España*. Ya no se trataba de *figurines* hechos uno a uno según un catálogo sino de reproducciones masivas gracias a la estampación litográfica. El *Libro de cuentas* proporciona datos muy valiosos para dilucidar su contribución en este aspecto. En su página nueve hallamos una relación de «Dibujos que he hecho litografías». Y aún hay otra página que ayuda a precisar más todavía aspectos de su producción gráfica, en concreto, las «Cuentas con Dn. Vicente M. Casajús que he de abonar en obras» originadas por la

compra de un coche y de sus guarniciones realizada en 1837 por valor de 2500 reales el primero y 200 las otras. Saldó la deuda con una remesa de «Obras que le he entregado por cuenta de su valor» muchas de las cuales fueron litografiadas. Queda aclarado cómo adquirió y pagó su carruaje, pero también algo más importante: el origen de sus litografías para el *Álbum sevillano* y la realización de otras litografías de *figurines* para el establecimiento de Casajús<sup>17</sup>.

Estos datos obligan a adelantar las fechas de la introducción de la litografía en Sevilla que la crítica sitúa en 1838 coincidiendo con la aparición del *Álbum sevillano*, de Vicente Mamerto Casajús, cuyas trece litografías consideró Yáñez Polo las primeras realizadas en la ciudad. Antes de esta publicación existieron otras. Vicente Mamerto Casajús puso a punto su litografía en 1836 y tras los primeros tanteos dibujó la portada de su álbum, la catedral y otros asuntos. Escogió dibujos inéditos de José Bécquer, Antonio María Esquivel y algún otro pintor alusivos a Sevilla, sus trajes y sus costumbres. Eran las bases de su álbum sevillano, que culminó abierto ya su establecimiento litográfico en la calle Sierpes, en 1837<sup>18</sup>. El establecimiento no duró mucho tiempo, pero realizó obras como el *Álbum sevillano*, libro editado y agotado en 1838, aunque apareció en agosto. Una mezcla de textos y láminas de diferentes autores sobre la ciudad: «Torre árabe de la catedral», y «Entrada al Salón de Embajadores», por Dauzats. También, «Puerta del Perdón» y «Plaza de San Andrés con vista del Postigo del Aceyte», por Blanchard. De este mismo pintor dos composiciones costumbristas: «A la salud de V.» (Sevilla 1836). Un hombre vestido al modo tradicional levanta su vaso brindando. Está tomado como pretexto para mostrar todos los elementos del traje andaluz. Y «Una carta de recomendación» (Sevilla, 1837). La escena presenta a un hombre con sus alforjas y catite, que espera a que otro personaje, colocado tras un mostrador y vestido a la moderna, termine la lectura de la carta de recomendación que le ha entregado.

Hay otras vistas: «Puerta de la Carne», de Joaquín Bécquer, recoge el monumento realzando su empaque arquitectónico y situando a su pie

---

17 - *Álbum Sevillano. Colección de vistas y de trajes de costumbres andaluzas*. Publicado por Vicente M. Casajús, Imprenta de El Sevillano, Sevilla, 1838. Un cuaderno en folio. Se compone de una advertencia del editor, V. M. Casajús, y a continuación 12 litografías sin numerar.

18 - Yáñez Polo, Miguel Ángel, *V. M. Casajús, introductor de la litografía y el daguerrotipo en Sevilla*. Sociedad de Historia de la Fotografía Española, Sevilla, 1987, pp. 31 y ss.

pequeñas escenas costumbristas: tenduchos y grupos de personajes. Y «Torre de Don Fadrique con vista de la huerta de S. Clara», por Antonio Bejarano. En el centro de la composición esta torre y se completa con algunas monjas recogiendo verduras en el huerto de su convento. También tipos costumbristas. De Antonio María Esquivel, pintado en 1836, «¿Quiere Vd. que lo moje?»: una mujer joven inclinada sostiene un cubo. Pretexto para pintar un traje andaluz femenino. Los textos seleccionados por el editor trataban de darle cierto tono picaresco a la estampa. Y de José Bécquer: «Señora con saya y mantilla» (1838). Una joven mujer vestida de esta guisa para asistir a los oficios religiosos. Es otra muestra de los trajes andaluces. Además, «Majo de feria», que ofrece el tipo y la pose convencionales que aplicará al conocido retrato de Ford en la feria de Mairena. Y «¿No oye Vd. que no?», que representa a una joven con mantilla y vestida de gala.

El *Álbum sevillano* buscaba difundir entre el público los aspectos pintorescos de la ciudad y de sus tipos. Estas litografías ofrecen claves fundamentales de la introducción del arte litográfico en Sevilla en el que jugaron un papel fundamental Dauzats y Blanchard. Cuando estuvieron en Sevilla eran experimentados pintores litógrafos. Dauzats desde finales de los años veinte había convertido la litografía en una de sus principales ocupaciones<sup>19</sup>. Y Blanchard fue uno de los primeros pintores litógrafos que se instalaron en Madrid cuando José de Madrazo reclutó el equipo de litógrafos para reproducir los cuadros de la Colección Real en el Real Establecimiento Litográfico<sup>20</sup>. Conociendo la relación que existía entre José Bécquer y Vicente Mamerto Casajús es fácil adivinar que cambiaron impresiones sobre el arte litográfico con Dauzats y con Blanchard, además de coincidir en el *Álbum sevillano*. Y no sólo ellos, sino otros pintores cercanos: su primo Joaquín, Antonio María Esquivel y Antonio Bejarano. Desaparecido José ellos continuaron colaborando en libros de viajes ilustrados, sumándose en 1844 Eduardo Cano en *Sevilla pintoresca*, de José Amador de los Ríos.

La contribución más importante de José Bécquer a esta literatura pintoresca, con todo, se encuentra *La España Artística y Monumental*. Fue una de las obras más singulares de aquellos años por su ambición

---

19 - Guinard, Paul, *op. cit.*, pp. 47 y ss.

20 - *Ibidem*, pp. 85-86.

artística y editorial<sup>21</sup>. Colaboraron en su ilustración: Cosme Algarra, José Bécquer, Valentín Carderera, Blas Crespo, Antonio María Esquivel, Vicente López, Federico Madrazo, Cecilio Pizarro, Jenaro Pérez Villaamil y Rosario Weis. Dirigieron la obra: Pérez Villaamil en la parte gráfica y Patricio de la Escosura que se encargó de los textos. Pérez Villaamil ya trabajaba en el proyecto en 1840. Don José murió en enero de 1841 pero incluyeron cinco litografías sobre dibujos suyos realizados tiempo antes: «El viático», «Una misa», «La feria de Mairena», «Un baile de gitanos» y «Ladrones en una venta»<sup>22</sup>.

El *Libro de cuentas* permite conocer el origen de estas litografías. El 20 de junio de 1840 José Bécquer apuntó el encargo con precisión. «La feria de Mairena» y «Un baile en Triana» o «Un baile de gitanos», litografiadas por Bayot, ilustran sendos artículos de costumbres de Estébanez Calderón que firma con su seudónimo. En la feria de Mairena, que se celebraba a finales de abril, veía Estébanez Calderón una precursora de la de Ronda, la más rica de todas las ferias andaluzas entonces. La contemplaba como un vistoso espectáculo, invitando a los lectores a mirarla a través de su pluma. El artículo es la narración encomiástica de su visita a la feria tras cantar las bellezas del viaje desde Sevilla y las glorias históricas de Mairena. La feria era para él una manifestación de la vida popular: «El refinamiento de la civilización no ejerce allí su odiosa y exclusiva tiranía; todos disfrutan; los goces, la holgura son allí el patrimonio de la muchedumbre, porque están al alcance de todos»<sup>23</sup>. En la feria «se compendia, cifra y encierra toda la Andalucía, su ser, su vida, su espíritu, su quinta esencia. (...) En ti, Mairena, es donde se fija cada año el uso que ha de regir, los adornos que más han de privar, el corte que han de tener las diversas partes y aditamentos del traje andaluz»<sup>24</sup>.

Hasta tal punto era así, que los extranjeros venidos a la feria se vestían a la andaluza y Mairena dictaba las normas de la moda en el vestido y en el adorno de los caballos. Una pareja formada por Basilisa y un buen mozo

---

21 - Arias Inglés, Enrique, *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, CSIC, Madrid, 1986.

22 - *La España Artística y Monumental, vistas y descripciones de los sitios y monumentos más notables de España*. Paris chez A. Hauser, Bouar. des Italiens, 11, Imp. Lemercier, Bernad et Cie. À Paris. 1842, 1844, 1850. Folio máximo. La obra completa consta de 144 grandes estampas litografiadas en París por los originales de Jenaro Pérez Villaamil. Aunque la mayor parte de las estampas están hechas sobre dibujos originales de J. Pérez Villaamil, este utilizó en algunas de ellas dibujos de otros artistas, entre ellos José D. Bécquer.

23 - Estébanez Calderón, Serafín, *op. cit.*, p. 162.

24 - *Ibidem*, p. 162.

en su caballo enjaezado le sirven al final para ejemplificar el donaire y la gracia antes de concluir que «Mayrena será siempre la universidad de los trajes y costumbres de Andalucía en toda su pureza, sin mezcla ni arrendajos de vestimentas ni de usos advenedizos de allende el mar, ni allende los Pirineos»<sup>25</sup>. Con este artículo Estébanez Calderón realizó una contribución fundamental en la fijación de la imagen tópica de Andalucía. Escribía así no por provincianismo sino por convencimiento castizo que le llevaba a defender las costumbres españolas frente a los procesos niveladores de la modernidad.

En «Un baile en Triana», Estébanez Calderón abordó la explicación del baile andaluz desde los mismos planteamientos casticistas y con un elogio de la mujer andaluza:

En Andalucía no hay baile sin el movimiento de los brazos, sin el donaire y provocaciones picantes de todo el cuerpo, sin la ágil soltura del talle, sin los quiebrros de cintura y sin lo vivo y lo ardiente del compás, haciendo contraste con los dormidos y remansos de los cernidos, desmayos y suspensiones. El batir de los pies, sus primores, sus campanelas, sus juegos, giros y demás menudencias, es como accesorio al baile andaluz y no forman, como en la danza, la parte principal. *La Gallarda*, el *Bran de Inglaterra*, la *Pavana*, la *Haya* y otras danzas antiguas españolas, fundaban sólo su vistosidad y realce en la primera soltura y batir de los pies, y en el aire y galanía del pasear la persona<sup>26</sup>.

Sevilla era para él el taller donde se refundían los bailes antiguos en otros nuevos y «Saliendo un baile de la escuela de Sevilla, como de un crisol, puro y vestido a la andaluza, pronto se deja conocer, y es admitido desde Tarifa a Almería, y desde Córdoba a Málaga y Ronda»<sup>27</sup>. Y ensayaba después una clasificación de los bailes y sus peculiaridades de ejecución antes de describir una fiesta en Triana donde participaban *El Planeta*, el *Fillo*, Juan de Dios, María de las Nieves, *La Perla* con su amante *el Jerezano* y otras notabilidades de canto y de baile.

*La España Artística y Monumental* tuvo una notable difusión entre gentes de prestigio y ayudó a conformar la visión romántica europea de España. Los dibujos de tipos y escenas andaluces de José Bécquer habían

---

25 - *Ibidem*, p. 164.

26 - *Ibidem*, p. 223.

27 - *Ibidem*, p. 223.

alcanzado gran prestigio y se difundían acompañando tanto a textos españoles como escritos en otras lenguas. Se comprueba siguiendo el devenir de las litografías de *La España Artística y Monumental*. En 1864, Emile Guimet publicó *L'Espagne. Lettres familières* donde narra como tantos otros viajeros extranjeros en una serie de cartas su experiencia de viaje por nuestro país<sup>28</sup>. El libro mantiene el gran formato y la suntuosa presentación de *La España Artística y Monumental*. Se utilizó un tercio de las imágenes de la obra anterior, pero se mantuvieron las de José Bécquer. Se les otorgaba el interés de representar genuinamente las costumbres populares de la Andalucía más castiza. Durante aquellos años se habían sucedido las ediciones de aquellas imágenes o las de otras inspiradas en ellas. En los libros europeos que incluyeron litografías basadas en dibujos de José Bécquer se intuye que fue su prestigio internacional lo que motivó el encargo de estampas basadas en ellos y utilizando piezas procedentes del muestrario de *figurines* que ofrecía a sus clientes.

M. B. Honan en *The Andalusian Annual for 1837* (Londres, 1836), incluye ya una docena de litografías iluminadas que realizó M. Gauci sobre dibujos de José Bécquer<sup>29</sup>. Las imágenes nos devuelven a los *figurines* del pintor, estando bien representados el bandido —dos versiones: «The Bandit» y «The Bandit»—, el contrabandista: «The Contrabandist». El mundo marginal y aventurero andaluz quedaba así evocado. Los trajes y tipos populares de majos y majas en «The Andalusian Peasant» y algunos tipos femeninos: «La Hermosa Rafaella» y «La Rosa». El mundo femenino lo amplían «Doña Mariana Quintana», vestida con teja y un retrato de la actriz «Matilda Díez», es decir, Matilde Díez, la gran actriz española de aquellos años. Y completan esta representación del mundo femenino andaluz sendas figuras femeninas sentadas y con guitarras: «The Andalusian Maid» y «The Betrothed».

Un lugar aparte ocupa «The Matador», que ofrece un torero en posición de entrar a matar. En esta obra tenían más peso todavía algunos tipos que los toros que iban a ser mucho más representados por los litógrafos franceses al menos en otras colecciones de litografías a partir de sus estampas de tipos populares, las conocidas como series de Bulla y

28 - Guimet, Emile, *L'Espagne. Lettres familières avec des post-scriptum en vers par Henri de Ribolles*, Paris, L. Cajani et Cie Editeurs, 7, rue de Calais, 1864.

29 - *The Andalusian Annual for 1837*, M. B. Honan, Londres, John Macrote, St. James Sq. Impreso por G. Hullmandell (1836).



Devéria. La primera remite a la casa litográfica en que fueron publicadas formando una serie de *Costumes espagnoles*<sup>30</sup>. Son 12 litografías a dos tintas numeradas del 1 al 12. Consta el autor: «José Bécquer pinto» y el litógrafo «Bayot dibujo».

Salvo la segunda, que constituye un retrato del torero Francisco Montes (1805-1851), conocido como «Paquiro», el resto contiene una selección de tipos y escenas andaluces que hemos visto reiterados a lo largo de este estudio. El mundo del toreo y todo lo que lo rodeaba fue ganando terreno con el correr de los años en la conformación de la imagen romántica de España. Si en la serie inglesa de Honan da lugar a la estampa de «The Matador», aquí se ha personalizado con el retrato del torero que representa el toreo romántico. «Paquiro» en la estampa aparece vestido de luces –se trataba de una serie de trajes españoles– con su capote y rodeado de otros participantes en la lidia, tanto ayudantes como un picador visto de espaldas. La estampa es tanto un retrato como un figurín. El mundo del toreo se completa con la estampa sexta de la serie, «Picadores», que presenta a dos de estos de frente, ataviados con su traje de faena y apoyados en unos burladeros.

La mujer andaluza aparece representada en la colección en distintas estampas. En la primera, «Señoras andaluzas» posan de frente dos mujeres, una ataviada con mantilla y la otra con velo y teja, más popular la primera y más aristócrata la segunda. Contraponen modelos aunque siempre resalta su belleza y su atractivo: talle esbelto, rostro despejado, actitud de recogimiento, pero también los inevitables rizos que tanta literatura romántica produjeron.

Tipos marginales: «Contrabandista Andaluz» y «Contrabandista Rondeño». El primero, montado en su caballo, mantiene la frontalidad, para que se vean su traje y su rostro patillado. El caballo no sólo era un útil de trabajo para estos contrabandistas, sino la prolongación misma del personaje. Cuidadosamente enjaezado. La estampa «Contrabandista Rondeño» reúne a dos personajes que son variaciones del mismo tipo. Se mantiene la pose y se resalta el colorismo pintoresco de su vestimenta.

---

30 - *Costumes espagnoles*. Paris, Bulla éditeur, rue Ticquetonne, 18 et à Cádiz chez Antoine Bulla. Impresa en el establecimiento de Lemercier en París (algunas litografías cambian de editor e impresor: La cita, n° 11: París S. Stampa fils, r. des Gds. Augustins, 1, Lith. Becquet frères. Son 12 litografías a dos tintas (generalmente iluminadas) numeradas del 1 al 12. Consta el autor: «José Bécquer pinto» y el litógrafo «Bayot dibujo».

«Miqueletes» es la otra cara de la moneda de las estampas anteriores. Bandidos y contrabandistas eran perseguidos por estos militares. Se representa su uniforme. Los clientes extranjeros gustaron de estas escenas pintorescas que formaban también parte de su imaginario andaluz como tierra peligrosa, habitada por salteadores y por la que viajar tenía los ingredientes siempre de la aventura y el riesgo.

El tema del majismo comparece en «La cita» y «Majos de feria». Ambas con parejas de majos. En la primera los tipos con la pose convencional: el majo situado de frente y apoyado sobre el mostrador de un aguaducho requiebra a la maja, que pasa engalanado su pelo con una rosa, pero envuelto su cuerpo hasta los pies con un oscuro vestido y con mantilla. La pose del majo es idéntica a la que presenta el tipo en retratos como los realizados a Richard Ford y la de la maja como en las aguadas de José Bécquer.

Y al mundo festivo remite «Buñoleros andaluces»: una buñolera fríe buñuelos con su sartén y el correspondiente hornillo. Su compañero que los vende pesándolos con una balanza a un comprador vestido de calesero. No faltan estampas relacionadas con la música y baile andaluces: «El Bolero», «La Cachucha» y «Los tocadores de guitarra». En las primeras, sendas parejas muestran dos pases de estos bailes populares. En la tercera, dos guitarristas y un cantaor con sus pintorescos trajes aparecen en sus respectivas funciones.

Otra gran colección de litografías basadas en dibujos de José Bécquer representando vestidos y tipos españoles es *Costumes historiques de ville ou de Théâtre et Travestissements par A. Devéria*<sup>31</sup>. Fue impresa en París, en el establecimiento de Cattier. La obra completa está compuesta por 125 litografías iluminadas por Cattier, numeradas del 1 al 121 (las 4 últimas sin numerar). De la número 85 a la 96 son las que aquí interesan y aparecen identificadas como: «Lith. par A. Devéria d'après Bécquer». Resumen la imagen más tónica de la Andalucía romántica: una mezcla de cante y baile, religiosidad supersticiosa y atractivas mujeres. Diversiones peligrosas como el toreo y restos de grupos marginales dedicados al robo y al contrabando. Achille Devéria (1800-1857) fue uno de los grandes pintores litógrafos

---

31 - *Costumes historiques de ville ou de Théâtre et Travestissements par A. Devéria*. Paris Goupil et Vibert, 15, boulevard Montmartre et rue de Lancry, 7. Impresa en el establecimiento de Cattier, rue de Lancry, 12. Algunas litografías pueden variar de editor: «Bulla et Delarne, succés. De Mr. Aumont, rue J. J. Rousseau, 10.

franceses, que produjo un gran número de litografías entre 1828 y 1835, publicándolas en cuadernos y en álbumes. Colaboró en revistas como *L'Artiste*, *La Caricature* y *Le Musée des familles*. Ilustró importantes obras literarias y fueron muy celebradas sus litografías eróticas.

Devéria no se limitó a reproducir los tipos andaluces de José Bécquer sino que los sometió a un tratamiento personal. Sus formas redondeadas y su fantasía en los adornos traen a la memoria otras estampas suyas. Y su dinamismo, ya que aunque posan siguiendo las convenciones para que sus trajes puedan ser apreciados no se pierde la sensación de movimiento. En ocho estampas, además, los tipos se han duplicado con lo que la composición queda a medio camino entre la estampa de *figurín* y la estampa que recoge una escena de costumbres andaluzas. La colección de estampas de Devéria es un ejercicio manierista: construye imágenes sobre un tema bien conocido, pero dotándolas de un sello personal.

Los tipos marginales han perdido dramatismo y se ha acentuado su carácter pintoresco: el contrabandista se confunde con el aldeano, mostrando ambos las vestiduras características. El majismo se muestra civilizado y hasta aristocrático: las telas de los trajes y los adornos con una riqueza más parecida a los trajes de los visitantes extranjeros o burgueses andaluces visitaban las ferias que con los tipos populares. El religioso de la orden de San Francisco viste con un hábito azul muy lejano de los tonos marrones y pardos de la tradición. Se mantiene un tópico humorístico: es la caricatura de un personaje orondo y satisfecho.

Lo más llamativo es el avance de un tipo que en series anteriores tenía una representación contenida: el torero y la fiesta nacional. Ya en la primera estampa —«Bolero»— el tipo masculino viste más como un matador de toros que como un bailarín. En segundo plano, una maja rasguea la guitarra. Otras tres estampas reinciden en lo taurino: «Taurero Capeador», «Taurero 1ª Espada» y «Taureador». Las dos primeras recogen suertes de la lidia: el torero citando al toro con su capote y el torero disponiéndose a entrar a matar. La tercera corresponde a una pose del tipo completo, con su traje y su capote, una pose similar a la que se ha visto de Paquiro. La importancia que la fiesta de los toros había adquirido para los ojos entre curiosos y sorprendidos de los viajeros europeos estaba cuajando en una de las imágenes más típicas de lo español vigente hasta hoy mismo.

El repaso de estas colecciones de tipos andaluces evidencia la enorme importancia que la pintura de José Bécquer tuvo en la fijación de

tópicos románticos españoles en Europa. La dispersión de su pintura ha impedido valorar cómo merece su contribución a la conformación de la *imagen romántica* de Andalucía y por extensión de España. Ningún pintor de su tiempo difundió con tanta eficacia tipos cuya excelente ejecución los convirtió en punto de partida para otras versiones que sumadas cristalizaron en los tópicos reseñados. Se ha podido señalar así su influencia hasta en Manet, en un cuadro titulado «Joven en traje de torero», copia de la litografía de Devéria «Taurero Capeador»<sup>32</sup>.

Y para concluir, se puede añadir otra litografía de Devéria que es un ejercicio concentrado de su visión de Andalucía. Me refiero a su litografía: «Andalous»<sup>33</sup>. Se trata de una composición en la que, en el interior de una iglesia, aparecen arrodillados ante una estatua de la virgen una pareja de jóvenes andaluces. Ella viste de negro, con velo y teja, él un colorista vestido entre majo y torero. Se están prometiendo amor eterno en un estado de emoción que roza el éxtasis. Detrás, un religioso reza recogido y también una vieja beata. Estos dos personajes dan una dimensión inquietante a la escena. Representan dos mundos diferentes: la religiosidad el fraile y la falsa religiosidad la beata celestinesca.

Las litografías inspiradas por José Bécquer a Achille Devéria constituyen una muestra singular de la moda de lo español identificado con lo andaluz popular y castizo. Devéria nos deja a un paso de la *espagnolade*. Paso que damos si no acertamos a comprender el origen primero de estas estampas, cuánto tenían de afirmación nacional, pero también cómo el tiempo superpone otros mensajes que desfiguran el sentido originario.

---

32 - Caso, Jacques de: «Una fuente del hispanismo de Manet», *Goya*, 68, 1965, pp. 94-97.

33 - Firmada en el ángulo inferior izquierdo «A Deveria» y encima del título impreso «A Devéria del.»: «Andalous.» Litografía en color.