

**DON QUIJOTE EN UN JARDÍN ANDALUZ.
UN DOCUMENTO HISTÓRICO EN
PROGRESIVO DETERIORO**

Francisco M. Pérez Carrera

RESUMEN:

El artículo estudia la extensa serie de azulejos del *Quijote* que se encuentra en la Glorieta de Cervantes del Parque de María Luisa de Sevilla, inaugurada en 1916, que interpreta la obra cervantina según las ideas regionalistas de Francisco Rodríguez Marín (para quien se creó una Glorieta gemela), y que remiten, en fin, al ambiente cultural vigente en nuestro país en los años precedentes a la Exposición Iberoamericana de 1929. La colección de azulejos constituye un modelo iconográfico extendido después por España y América.

Palabras clave: . Iconografía del *Quijote*, azulejos a la “cuerda seca”, Exposición Iberoamericana 1929, hermanos Álvarez-Quintero, glorieta de Bécquer, Cervantes, nacionalismo, regionalismo, andalucismo, sevillanismo, Francisco Rodríguez Marín.

SUMMARY:

This report focuses on the extensive set of *Quijote* ceramic tiles which can be found at the Cervantes Monument in María Luisa Park in Seville, founded in 1916, which interpret Cervantes work according to the regionalist ideas of Francisco Rodríguez Marín (for whom a twin monument was created), and represents the cultural ambience in this country in the years preceding the Iberoamerican Exhibition in 1929. The collection of tiles became an iconic model throughout Spain and America.

Key words: Iconography of the *Quixote*, tile “a la cuerda seca”, Ibero-american Exhibition 1929, Álvarez-Quintero brothers, glorieta de Bécquer, nationalism, regionalism, andalucismo, Francisco Rodríguez Marín.

A principios de 1993, acompañado de un amigo fotógrafo, visité la Glorieta de Cervantes (Plaza de América del Parque de María Luisa de Sevilla), donde recordaba haber visto en otro tiempo una rica colección de azulejos con escenas del *Quijote*. Seleccioné unas cincuenta y me hice con otras tantas copias en diapositivas para proyectarlas en clase y comentar con los alumnos determinados capítulos de la famosa novela. El caso es que, a medida de que me fui familiarizando con aquellas viñetas, me fui dando cuenta de que escondían mucho más de lo que mostraban a primera vista y quise averiguar qué clase de instrumento didáctico estaba manejando, en realidad.



De aquella investigación salió un trabajo que titulé “Don Quijote en los espacios públicos sevillanos. Estudio de materiales didácticos” y que leí en el Congreso *Cervantes, el Quijote y Andalucía*, celebrado en Sevilla en el año 2005, organizado por la Asociación Andaluza de Profesores de Español “Elio Antonio de Nebrija”. Fue publicado en las Actas correspondientes en 2007. Al año siguiente, quedó incluido en el libro *Bibliografía del Quijote por unidades narrativas y materiales de la novela*, que compiló Jaime Antonio Fernández y publicó el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares.

En abril de 2014, con motivo del I Centenario del Parque de María Luisa, he sido invitado a hablar sobre la Glorieta de Cervantes y esto me ha permitido hacer nuevas averiguaciones que completan el estudio anterior y que paso a exponer seguidamente.

DE JARDÍN DE LOS DUQUES DE MONTPENSIER A PARQUE PÚBLICO

El Parque de María Luisa fue inaugurado, en efecto, en abril de 1914. Pero es importante advertir que este espacio público se rediseñó sobre un jardín anterior, de carácter privado, que habían creado los duques de Montpensier a partir de su establecimiento en Sevilla, en 1849.

Así, para adecuar el viejo edificio del Real Colegio Seminario de San Telmo, dependiente de la antigua Universidad de Mareantes, a la nueva función de residencia particular, los duques de Montpensier decidieron, entre otras cosas, comprar o alquilar grandes lotes de terrenos, imprescindibles para que el viejo edificio dedicado a la enseñanza contara con unos jardines de grandes perspectivas al gusto francés. Con la ayuda de varios arquitectos españoles y de André Lecolant, crearon finalmente un jardín (según Corominas, la palabra es un diminutivo que proviene del fránico “*jart*” = huerto), más formal cuanto más cerca del nuevo palacio, de tipo romántico y selvático más allá. De este momento quedan aún, hacia el norte, algunas masas de árboles, algunos quioscos, el Monte Gurugú y el estanque. En el plano de Sevilla de Manuel Álvarez-Benavides se ve muy bien el estado del jardín a la altura de 1868.

En 1893, antes de morir, la infanta lo donó al Ayuntamiento de Sevilla y, en 1911, el paisajista francés Jean-Claude Nicolas Forestier quedó encargado de transformar aquel jardín privado en parque público (según Corominas: del fr. “*parc*” = cercado con plantas, para recreo).

La idea de jardín es algo que se repite, desde antiguo, en todas las

culturas urbanas. Se trata de un lugar artificialmente arbolado, situado siempre en relación con ciudades palatinas, fuertemente defendidas, que se levantan sobre una población servil y en las que vive encerrado un linaje aristocrático, refinado y despótico. Han sido concebidos generalmente como representación del Jardín del Edén o Paraíso Terrenal. Darío el Grande de Persia contó con un “jardín paradisiaco” y los jardines colgantes de Babilonia se incluyeron entre las Siete Maravillas de la Antigüedad. Pero tomaron también otros matices. Por ejemplo, el interés griego por el estudio hace que aparezcan los jardines botánicos.

La idea de una reproducción del Paraíso sigue en el mundo islámico. En el extremo Oriente, en China y en Japón, los jardines se encuentran ligados también a esta idea, pero con el tiempo se concibieron como lugares de aislamiento y contemplación de los elementos naturales, la tierra y el agua, principios fundamentales en el taoísmo. En Japón desarrollaron un estilo propio, creándose aristocráticos paisajes minimalistas y, paralelamente, austeros jardines Zen en los templos; aunque ambos tipos parece que incorporaron también elementos de los jardines chinos.

La palabra romance más o menos correspondiente a “jardín” o “parque” es “*hortus*” = “huerto”. El Diccionario de Autoridades lo distingue claramente de “huerta” (femenino de cantidad) y lo define como “sitio cercado de pared, que es de corto ámbito y se plantan en él árboles frutales para recreo”. En nuestra literatura clásica, en *la Celestina*, por ejemplo, es el lugar del encuentro amoroso. Aparece, en efecto, así en la poesía amorosa de tipo popular que estudió magistralmente Margarita Frenk Alatorre. Fray Luis lo tiene como interpretación peculiar del retiro horaciano, una especie de paraíso también: “Del monte en la ladera / por mi mano plantado tengo un huerto”... “El aire el huerto orea, / y ofrece mil olores al sentido, / los árboles menea con manso ruido, / que del oro y del cetro pone olvido”.

Los poetas modernistas usaron, frecuentemente, las palabras “jardín” y “parque”, pero también la clásica “huerto”. Esta polionomasia nos indica el valor de este peculiar espacio para el grupo. Para Antonio Machado es el lugar de la infancia: “Mi historia son recuerdos de un patio de Sevilla / y un huerto claro donde madura el limonero” (1907)... También, un poco antes (en 1904), es uno de los espacios de los sueños más queridos: “¡El limonar florido, / el cipresal del huerto, / el prado verde, el sol, el agua, el iris! / ¡el agua en tus cabellos!”... En Juan Ramón Jiménez, la palabra da título a todo un libro temprano: *Jardines lejanos* (1904). En *Poemas agrestes* (ya en 1910-1911), publica el famoso poema “El viaje definitivo”: “...Y yo me iré. Y se quedarán

los pájaros / cantando; / y se quedará mi huerto, con su verde árbol / y su pozo blanco.”

Para estos poetas, el “jardín” o “parque” o “huerto” fue, en fin, en la primera etapa de su trayectoria, un ámbito esencial. En cierto modo como en oriente, el jardín es un lugar de soledad y de melancolía, donde el poeta medita lejos de la multitud y recorre sus caminos soñados escuchando el correr misterioso del agua sobre la taza de las fuentes.

LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA Y LAS GLORIETAS

Ahora bien, de manera contraria a la vieja tradición aristocrática y también a esta visión poética moderna, fantástica y deshabitada, el Parque de María Luisa –como quedó dicho- nació abierto a todos los sevillanos. Es más, enseguida se pensó en él como el lugar perfecto para que la ciudad escenificara el reencuentro oficial de España con los países de su antiguo imperio colonial, esto es, para celebrar una gran Exposición Iberoamericana. Para ello, el Parque y la misma Sevilla se transformarán para acoger a cientos de visitantes, locales y foráneos, a los que se quiso transmitir, sobre todo, una idea entusiástica de la nación española y de los pueblos de su cultura.

Esto constituía una reacción en toda regla contra la extendida creencia de la época en el agotamiento vital de las naciones de raza latina, vencidas por la potencia de las germánicas. Así, a la entrada del recinto, se escribieron en letras de bronce los dos primeros versos de la “Salutación del optimista” de Rubén Darío: “Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda, / Espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!” (*Cantos de vida y esperanza*, 1905). En 1908, Rafael Altamira, perteneciente a la Institución Libre de Enseñanza, impulsó las relaciones culturales con los países hispanoamericanos con una fructífera visita y varias publicaciones entre las que se debe destacar su libro *España en América*. Un poco más tarde, en 1913, se creó el Día de la Raza (12 de octubre, fecha del descubrimiento de América). Se transformó en fiesta nacional por una ley firmada por el mismo Alfonso XIII el 15 de junio de 1918. Aunque, según Joseph Pérez, “la palabra raza resultaba problemática; no tenía en cuenta las realidades humanas y el mestizaje que caracterizaba a las antiguas colonias españolas y portuguesas. Por eso, la Fiesta de la Raza fue sustituida por la Fiesta de la Hispanidad. En España el cambio se hizo en 1958”¹. El término “hispanidad” vendrá a ser un calco de la “italianitá” fascista.

¹ PÉREZ, Joseph, *La leyenda negra*, Gadir, Madrid, 2009, pág. 174, nota 296.

Pero, además de reivindicar un lugar principal para nuestra cultura en el mundo, se quiso poner también de manifiesto una particular visión interna de España, hecha desde el “regionalismo”. En nuestro caso, desde Andalucía, y, más en concreto, desde Sevilla, considerada siempre como la capital regional.

Según J.P. Fusi y F. Calvo Serraller, la idea de que “la verdadera realidad de España la constituían las distintas regiones y provincias que la formaban” alcanzó a todas las facetas del mundo cultural español desde fines del siglo XIX². Esto permitía deducir la existencia en nuestro país de varios localismos, señalados ya por José de Cadalso en el XVIII, pero que se pueden pensar como realidades muy anteriores, a partir de las cuales ciertas regiones se postularon (sobre todo a partir de ciertas fechas) como mucho más importantes que otras en el conjunto de la monarquía española.

Siguiendo esta idea, tanto el francés Forestier como el arquitecto sevillano Aníbal González Álvarez-Ossorio (comisionado para la parte monumental de la Exposición, cuya obra más importante se califica precisamente como “regionalista”) insistieron en recuperar para la Exposición Iberoamericana la prestigiosa herencia de los jardines palaciegos andaluces de la época musulmana, que ya fascinaron a los grandes nobles cristianos que los conquistaron y después los habitaron, enriquecieron o imitaron. Se inspiraron, además, en elementos de la tradición clásica, renacentista o barroca regional y local, tan fuertemente relacionados con América.

No obstante, aparte de estas referencias cultas, Aníbal González decidió subrayar la nota popular, andaluza y sevillana. Mercedes Espiau afirma: “Efectivamente, a él se debe la iniciativa de convertir el parque en una gran biblioteca pública que concentre las obras de los principales escritores sevillanos, en diferentes glorietas especialmente diseñadas para albergarlas”³. En mi opinión, sería mejor decir “los principales escritores *costumbristas sevillanos*”, pues los elegidos para tener una Glorieta propia fueron, precisamente, los que consagraron la vida o una parte muy importante de su obra a la descripción y exaltación de los usos y costumbres populares de Andalucía y de Sevilla.

Es significativo que fueran los hermanos Álvarez Quintero los que alentaran la construcción de la Glorieta de Bécquer, la primera de todas, por considerar al poeta el modelo de escritor español, andaluz y sevillano castizo, en cuya obra está muy presente la ciudad de Sevilla en leyendas, tipos y

² FUSI, Juan Pablo y CALVO SERRALLER, Francisco, “Visión de España”, en *El espejo del tiempo*, Taurus, Madrid, 2009, pág. 370.

³ ESPIAU, Mercedes, *El monumento público en Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, 1993, pág. 217 y 218.

tradiciones, y, en general, por la admiración que el poeta sentía por la poesía popular andaluza, tal como deja ver en “La Soledad. Colección de cantares por Augusto Ferrán y Fornies”.

Algunos de los elegidos para tener glorieta propia estaban vivos en aquel momento, como los mismos hermanos Álvarez Quintero o Francisco Rodríguez Marín. Otros ya habían muerto hacía más o menos tiempo, como el mismo Gustavo Adolfo Bécquer, Benito Mas y Prats o José María Izquierdo.

La Glorieta de Cervantes, lugar cerrado, íntimo, con sus anaqueles, su estatuaria, sus viñetas del *Quijote*..., se ajusta al modelo general de las glorietas. Pero se diferencia también de las demás por varias razones: 1°. Cervantes no era sevillano. Ni siquiera andaluz. 2°. La Glorieta de Cervantes no se entiende sola. Hay que ponerla en relación con su gemela, la del respetado cervantista y folklorista sevillano Francisco Rodríguez Marín. 3°. Ambas ocupan un lugar de honor en la Plaza de América, junto al Pabellón Real.

UN LUGAR DE HONOR

Para comprobar hasta qué punto el lugar donde están ubicadas estas dos glorietas fue, desde el principio, un lugar de honor, es necesario saber que, en el proyecto original de Aníbal González, la actual Plaza de América se llamaba “Plaza de España”. Esto, según Mercedes Espiau⁴, aunque en los planos de la época la llaman “Plaza de Honor”, denominación que quizá posea un cierto aire militar.

Sea como fuere, aquel lugar quedaba justamente al lado contrario de la entrada oficial a la Exposición. Aquella primera “Plaza de España” o “Plaza de Honor” estaba pensada, pues, como el referente último para el visitante, el corazón de la Exposición, ya que, además del Pabellón Real, se levantaría allí un costoso monumento a Cervantes y a la Lengua Española que llevaría a cabo el escultor sevillano Lorenzo Coullaut Valera, sobrino del escritor Juan Valera y discípulo de Antonio Susillo.

Como señala muy acertadamente la citada Mercedes Espiau⁵, los monumentos públicos ordenan el espacio urbano, pero también tienen vocación didáctica y llevan consigo una importante carga ideológica. ¿Cuál es la que se quiso transmitir aquí?

Después del reciente “desastre de 1898”, donde España perdió sus últimas colonias, la famosa pregunta de Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote* (1914) expresaba muy bien la angustia de la situación y la urgencia

⁴ ESPIAU, Mercedes, *El monumento público en Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla*, 1993, pág. 230.

⁵ ESPIAU, Mercedes, *El monumento público en Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla*, 1993, pág. 30.

de un remedio: “Es, por lo menos, dudoso -dice Ortega- que haya otros libros españoles verdaderamente profundos. Razón de más para que concentremos en el Quijote la magna pregunta: Dios mío, ¿qué es España?”⁶.

Ortega seguía en esencia a los románticos alemanes, que buscaron en el arte y en la literatura la expresión propia del genio nacional. En cuanto a España, ellos fueron los primeros en llamar la atención sobre el “carácter nacional” del Romancero (obra anónima, creación del mismo pueblo) y en señalar al *Quijote* como la obra española por excelencia. Y así lo afrontaron después Unamuno, Azorín, Maeztu y otros, antes que el mismo Ortega... Ese era, en fin, el texto que contenía “la manera española de ver las cosas” y también el secreto de nuestra regeneración. Por eso Ortega deseaba interrogarlo.

Ya en 1913, Coullaut Valera tenía esbozado el monumento, que nunca llegó a construirse por razones presupuestarias. Al verse obligado a modificar la idea primitiva, y tras el comienzo de las obras de la actual Plaza de España en 1914, Aníbal González quiso que la referencia a Cervantes no desapareciera de la nueva Plaza llamada de América. Así, en su cabecera, junto al Pabellón Real, diseñó una glorieta para él. Pero añadió también algo nuevo y muy significativo: otra gemela, dedicada al cervantista sevillano Francisco Rodríguez Marín, relacionada con la de Cervantes de forma estrecha, como veremos. La Plaza de América (al menos, la Glorieta de Cervantes) fue inaugurada finalmente por el rey Alfonso XIII el día 25 de abril de 1916, fecha cercana al III Centenario de la muerte del escritor madrileño que, como es sabido, se fija el viernes 22 de abril de 1616.

LAS GLORIETAS DE CERVANTES Y DE RODRÍGUEZ MARÍN

Según esto, el rey se presentaba como la máxima referencia política de España. Cervantes y el *Quijote* constituían la máxima representación cultural. Pero, ¿qué significaba la presencia de Francisco Rodríguez Marín? La respuesta es clara: aportaba la interpretación regionalista (andaluza y sevillana) de la cultura española, es decir, de Cervantes y de su famosa novela.

En efecto. Desde el siglo XVIII, muchos habían venido defendiendo que Cervantes era andaluz de nacimiento (cordobés o sevillano) y que su larga estancia en Sevilla lo convirtió en un importante escritor costumbrista⁷. Pero fue Rodríguez Marín el que llegó más lejos en esto: no sólo estaba persuadido del “andalucismo” de Cervantes sino que defendió incluso su “andalucismo

⁶ ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, Revista de Occidente- Alianza, Madrid, 1981, pág. 72.

⁷ MONTERO REGUERA, José, “El andalucismo de Cervantes: historia de un equívoco”, en *Cervantismos de ayer y de hoy. Capítulos de historia cultural hispánica*. Universidad de Alicante, 2011, pág. 95 y ss.

lingüístico”, esto es, que la lengua y el estilo de su obra y del Quijote (la que daba norte del “carácter español”, nada menos) poseía un sello andaluz inconfundible, y más concretamente, sevillano.

“Hispalense fue, pues, por el alma y por la educación el gran Cervantes. En Sevilla, a la edad en que indeleblemente se graban los sucesos en la memoria y los afectos en el corazón, comenzaron a formarse en aquel entendimiento privilegiadísimo los primeros gérmenes o núcleos de sus admirables obras; allí aprendió, escuchando la rica habla de la gente vulgar, los vocablos más expresivos y eficaces, los giros más geniales de nuestra raza, las imágenes pintorescas y los gallardos modismos, de que tiene Andalucía, en inagotables filones, cien Potosíes, y especialmente las cómicas y garridas hipérbolos de que los andaluces, más por naturaleza que por donaire, eran, y son, y serán hasta el fin del mundo, tan pródigos como ahorradores de letras y sílabas en su rápido hablar”, etc.⁸

El fragmento citado nos aproxima bien a la visión que tenía Rodríguez Marín de Andalucía y de Sevilla, centro eterno del decir popular, hiperbólico y gracioso. Y en otro lugar: “Púseme a estudiar, frase por frase y palabra por palabra, la inmortal novela cervantina, y a cada paso, en cada página, fui adquiriendo la persuasión de que, por su inimitable gracejo, por la viveza de la imaginación, por la frecuencia y calidad de sus metáforas y comparaciones, por sus donosas hipérbolos, y hasta por su mismo modo de pronunciar, Cervantes no pudo ser sino andaluz, naciera donde naciera”⁹.

El “andalucismo lingüístico” tuvo una gran aceptación en aquella época. Fue defendido por muchos en el Ateneo sevillano, especialmente, por Blanca de los Ríos, y supongo que tuvo mucho que ver con la decisión de crear una glorietta propia para “el Bachiller de Osuna”, donde podemos leer una alabanza del poeta Rafael Laffon (uno de los fundadores de la revista *Mediodía*) a su erudición y a la “sal” de su decir.

La teoría de Rodríguez Marín está hoy desacreditada. Américo Castro, Martín de Riquer, Francisco Rico, Francisco Márquez Villanueva, todos los cervantistas de prestigio, la han rechazado. Transcribiré un conocido texto de Martín de Riquer. Enumera, primero, las virtudes de los comentarios al *Quijote* y de los estudios cervantinos, en general, del “Bachiller de Osuna”. Después, concluye: “Es lástima que a Rodríguez Marín le faltara una base filológica de tipo universitario internacional, pues no se hubiera empeñado, por ejemplo, en querer demostrar que Cervantes escribía en andaluz, y tal vez se hubiera abstenido de insertar algunas agudezas y chistes en sus notas, que

⁸ RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Rinconete y Cortadillo*, Discurso preliminar, 1ª ed. 1905, reed., 1920, pág. 122.

⁹ RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Estudios cervantinos*, Patronato del IV Centenario de Cervantes, Madrid, 1947, pág. 384

leídas hoy no parecen detonantes. Pero, repitámoslo, el cervantismo contrajo una enorme deuda de gratitud con Rodríguez Marín, trabajador infatigable y entusiasta, y conoedor y coleccionador de voces raras y ‘bien autorizadas’¹⁰.

Se sabe, en fin, que Cervantes no fue andaluz, ni sevillano. Tampoco hay evidencias documentales de que haya vivido en Sevilla desde pequeño y, menos aún, de que haya estudiado con los jesuitas sevillanos. En cambio, se tiene la seguridad de que Cervantes comenzó a aparecer a menudo en la ciudad a partir de 1585, ya más que joven, y que residió en ella de forma continuada desde 1597, aunque se ausentó también frecuentemente de Sevilla a causa de sus obligaciones como funcionario de la Corona, que lo llevaron a viajar por “*los quatro reynos del Andaluía*”. A partir de 1600, más o menos, abandonó para siempre este entorno.

Todo el mundo reconoce, no obstante, que esta larga etapa fue muy importante. Márquez Villanueva cree que Cervantes llegó a Sevilla “en una virtual renuncia a las Letras y de la que sale trece o catorce años después en condiciones de escribir el *Quijote*. No ha sido por eso la ciudad un telón de fondo ni un mero episodio biográfico, sino un elemento constitutivo de su obra”¹¹. Ahora bien, tal circunstancia no hizo que la obra cervantina adquiriera un carácter localista ni que estuviera dedicada a la descripción complaciente de una supuesta “alma andaluza” y unas “castizas” costumbres sevillanas (rejas, serenatas, patios de Monipodio, gente “de barrio”, valiente y apicarada, religiosidad popular, etc.), como quería Rodríguez Marín. Por el contrario, lo que vivió aquí le sirvió para crear una obra narrativa de naturaleza universal, apreciada en todas partes.

EL QUIJOTE ANDALUZ DE LA GLORIETA DE CERVANTES

Sin embargo, fuera quien fuese el que planeara la selección y la distribución de las escenas de la novela en los bancos de la glorieta (un crítico, desde luego, muy probablemente el mismo Rodríguez Marín) tuvo la voluntad de resaltar de manera llamativa las aventuras “andaluzas” de don Quijote, contenidas en el tomo de 1605, y de reducir drásticamente las del tomo de 1615, en las que don Quijote se aleja del sur y se dirige, en primer lugar, a Zaragoza, para entrar, finalmente, en la ciudad de Barcelona.

En efecto. De un total de 344 viñetas (de 14 por 14 cm, generalmente), fabricadas con la vieja técnica hispanomusulmana de la “cuerda seca” y distribuidas en 4 bancos de ladrillo (de 86 escenas cada uno), *El Quijote* de

¹⁰ RIQUER, Martín de, *Aproximación al Quijote*, Teide, Barcelona, 6ª ed. 1986, pág. 218.

¹¹ MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, “Sevilla y Cervantes, una vez más”, en *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*. Reverso. Barcelona, 2005, pág. 129.

1605 abarca 3 bancos completos y parte del cuarto, es decir, el 80' 81 % del total de las viñetas, mientras que el tomo de 1615 sólo cubre el resto del cuarto banco, esto es: el 19' 18 %.

Como es bien sabido, en la primera entrega del *Quijote*, Cervantes hace referencia frecuente a muchos personajes populares sevillanos, gaditanos, malagueños, cordobeses, granadinos, y a otros que, de forma más indirecta, tienen relación con la ciudad de Sevilla. Todos ellos aparecen en la selección de la glorieta. Particularmente importante es el espacio dedicado (en los bancos 2 y 3) a las aventuras de don Quijote en Sierra Morena. Sólo ellas (107 viñetas) constituyen el 31' 10 % del total. Allí aparecen las historias cruzadas de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando, personajes también relacionados con dos importantes ciudades andaluzas: una (probablemente Córdoba) de donde era Cardenio, y la otra, Osuna, pueblo sevillano donde nació precisamente Rodríguez Marín, que defendió la idea de que el padre de don Fernando (el duque don Rodrigo) fue pensado por Cervantes sobre el modelo vivo del auténtico duque de Osuna.

De la buscada insistencia en las aventuras del tomo de 1605 se desprende, a todas luces, la idea de que se reservó, deliberadamente, muy poco espacio para el de 1615. Y así es. Sólo 66 escenas. Veamos: para empezar, no se pasa por alto aquella en la que Sancho cuenta a Sansón Carrasco la desaparición de su asno, porque nos devuelve otra vez a Sierra Morena. Después, se hace referencia muy breve a la estancia de don Quijote y Sancho en El Toboso. Más brevemente aún, al encuentro con el Caballero de los Espejos (no hay referencia alguna a Casildea de Vandalia ni a la lucha entre escuderos), con el del Verde Gabán; a las bodas de Camacho, a la cueva de Montesinos, a maese Pedro, a varios episodios del palacio de los duques: Clavileño, el gobierno de Sancho...

Es posible que el episodio del morisco Ricote y el del encuentro posterior con su hija Ana Félix hayan sido silenciados debido a los graves problemas de 1909-1925. Pero me parece muy curioso que en nuestra colección de viñetas no aparezca para nada la ciudad de Barcelona propiamente dicha, ni se haga referencia a ninguno de los acontecimientos que le suceden a don Quijote dentro de ella. Sólo se le dedican cuatro escenas: una, anterior a la llegada, correspondiente a los alrededores de la ciudad (infestados de bandoleros ahorcados por la justicia) y las tres restantes se sitúan en la playa, donde don Quijote, la mañana de san Juan, conoce el mar, es recibido por don Antonio Moreno (amigo del bandolero Roque Guinart) y, días después, es derrotado por el Caballero de la Blanca Luna y obligado a volver a casa.

SEVILLA, CERVANTES Y *EL QUIJOTE*

Así pues, la selección y la distribución de escenas insisten inequívocamente en el carácter meridional, “*andaluz*”, del Quijote. Comprobemos ahora el sello particularmente sevillano que se le concede, en general, a Cervantes y a su famosa novela. Leamos la inscripción más larga de las dos que se pusieron en 1916 en el suelo de la Glorieta.

“SEVILLA ES [*sic*] HABER COMUNICADO SV ESPÍRITU CON EL ESPÍRITU DE MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA INFLUYENDO ASÍ LA CIUDAD DEL BETIS Y ALMA DE ANDALVCÍA EN LA CREACIÓN Y FELIZ TÉRMINO DE LA OBRA PORTENTOSA EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA, LIBRO QUE VIVE EN TODOS LOS PUEBLOS Y ENTRE TODOS LOS HOMBRES, REGOCIJO, ENSEÑANZA Y MONUMENTO ALTÍSIMO, LEVANTADO SOBRE EL PEDESTAL DE LA RAZA HISPANA”.

Es posible que estas palabras hayan sido dictadas también por Rodríguez Marín. Están un poco deformadas, como se ve, a causa de alguna de las “restauraciones” que sufrió el conjunto. Pero se entienden bien. Parecen decir: ya que no se ha podido levantar uno de verdad, ¿qué mejor monumento que el libro mismo? Este libro, racialmente español, es imposible entenderlo sin contar con Andalucía y con la ciudad de Sevilla. Aquí se creó, con materiales sevillanos y andaluces, y desde aquí, se extendió a todos los pueblos hispanoamericanos (el término “iberoamericano” fue de elección posterior a 1916) que, aunque ya independientes políticamente, conservan el tesoro de nuestra lengua y cultura.

VARIANTES DEL REGIONALISMO

La asimilación de España con Castilla era ya un tópico firme en el siglo XVI, creado por el sociocentrismo de los castellanos, que se consideraron, con orgullo excesivo, el ombligo de España y se creyeron “los españoles” por excelencia. “Los sanos de Castilla”. Pero, durante los siglos XVI, XVII y XVIII, esta idea, que llega hasta hoy mismo, fue perdiendo fuerza. Se enfrentó a otra interpretación, más meridional, que trasladaba lo más representativo de España desde las tierras altas y frías de Castilla a Andalucía, lugar erótico, donde la vida popular, en ciudades y campos, adquirió un tono creativo, una

visión llamada a tener un fuerte prestigio internacional.

Caro Baroja, en su *Ensayo sobre la literatura de cordel*, indica que, en el siglo XIX, ciertos observadores de la vida popular española, escritores costumbristas como Estébanez Calderón y otros, estaban convencidos de que la vigencia de ciertos usos y costumbres (rejas, serenatas, valentía de cristiano viejo de las comedias de Lope; existencia de pícaros como *Rinconete* y *Cortadillo* o Guzmán, valentones y mozas de jácaras...) “*fue más larga* en Andalucía que en Castilla. Algo de verdad hay en esto. Pero también es necesario advertir que Cervantes, Quevedo y otros ingenios menores, cuando describieron ciertas costumbres y ciertos personajes, pensaban ya y sobre todo, en Andalucía, en Sevilla, capital popular de España durante mucho tiempo, y que España era un país conocido por muchos a través de Cervantes: del *Quijote*, que tiene La Mancha como escenario y que revela siempre la mayor vinculación vital de su autor con la mitad meridional de España que con la mitad septentrional, aunque fuera descendiente de gallegos. Nada se diga de las Novelas ejemplares. Lo español es, pues, para muchos, lo español meridional: ahora y antes de ahora. Mucho antes también de la época del “Solitario” y de su sobrino”¹².

De esta manera, las dos versiones, la castellana y la andaluza o sevillana, luchan desde hace mucho, y, a través de Cervantes y de otros, la segunda se hizo fuerte y fue bien conocida en el extranjero.

Desde finales del siglo XIX y en el XX, la gente de la Institución Libre de Enseñanza fue castellanista. Defendieron esta visión Francisco Giner de los Ríos, Manuel Bartolomé Cossío, el mismo Ramón Menéndez Pidal, Azorín, Antonio Machado, Ortega y Gasset y otros del 98, como Unamuno... hombres originarios de diversos puntos de España. La propia Exposición Iberoamericana resaltaba esta interpretación con la presencia de la enorme estatua ecuestre del Cid (obra de 1927 de la escultora norteamericana Anna Hyatt Huntington, esposa de Archer Milton Huntington) en la entrada al recinto.

En cambio, los jardines de Forestier y la arquitectura de Aníbal González de la Exposición remarcarán el regionalismo y el localismo, de la misma

¹² CARO BAROJA, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Revista de Occidente, Madrid, 1969, pág. 29. Quizá esta visión dependa, a fin de cuentas, de la idea platónica (expuesta en *Leyes*) de paisaje mediterráneo, una interpretación cultural y moral. En otro sentido, véase también el estudio de Ramón Menéndez Pidal “Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método”. *Revista de Filología Española*, Madrid, 1920, en el que describió la fuerte proyección del romancero andaluz sobre el norte de España: “No puede chocarnos esta influencia de Sur a Norte, por más que en la propagación de los fenómenos lingüísticos se observe tanto la contraria de Norte a Sur; las dos direcciones opuestas obedecen a épocas de propagación muy apartadas: el lenguaje extiende sus más significativas ondas en siglos de reconquista, cuando la vida nacional fluía de Norte a Sur, mientras que la canción popular se propaga sobre todo entre los siglos XVI y XVIII, en que la actividad literaria del mediodía es preponderante” (pág. 313). Por otra parte, es claro que, a partir de la Edad Moderna, el centro de la vida económica española se desplazó del norte al sur debido a la importante actividad atlántica de los puertos de Sevilla y Cádiz.

manera que el cervantismo de Francisco Rodríguez Marín subrayará la nota andaluza y sevillana de Cervantes, un enfoque entendido siempre desde el “eternismo casticista”, según la expresión que acuñó el poeta Juan Ramón Jiménez. Así, esta visión, “producto tardío del localismo romántico”, según Rogelio Reyes¹³, tuvo larga continuidad con Bécquer, Mas y Prats, el propio Rodríguez Marín, los Quintero, etc.

Para buscar un contraste con estas dos maneras de ver, tan comunes en la época, nada mejor que repasar la posición del mismo Juan Ramón Jiménez, que se tenía por mogueño y andaluz, pero “andaluz universal”, y que tampoco gustaba de la visión castellanista tópica¹⁴.

Debo citar, por fundamentales y en cierto modo quijotescas, las palabras de Juan Ramón Jiménez en el artículo “Recuerdo de Ortega y Gasset”, publicado en *Guerra en España (1936-1954)*, donde, comentando un soneto antiguo suyo (“que detesto”, dice) sobre Castilla, muy alabado por la gente principal de la ILE, afirma: “Mi idea instintiva entonces y conciente luego era la exaltación de Andalucía a lo universal, en prosa, y en verso, a lo universal abstracto; y como creo que el hábito hace al monje, yo me puse por nombre el andaluz universal, a ver si podía llenar de contenido mi continente”. “Castilla, la para mí forera, exquisita, ha venido a ser, por culpa de los falsos actores de latiguillo del falso 98, una odiosa mansión de la más falsa aristocracia, como Andalucía fue y sigue siendo odiosa, cantada por los turistas o complacedores de turistas, como la mansión de la jitanería exterior. Tan de pandereta es la Andalucía de Théophile Gautier como la de Salvador Rueda o la de Federico García Lorca, aunque con distinta calidad y conocimiento”.

SEVILLA Y BARCELONA

Pero en España, alrededor de la fecha clave de 1898, se desarrollaron más visiones regionalistas, como la surgida del primer catalanismo político, en la que el *Quijote* cumple también un papel fundamental. Su creador, Valentín Almirall, construye la identidad catalana en oposición al “carácter español” o castellano-“andaluzado”, representado por figuras literarias tan sevillanas como don Juan Tenorio, Fígaro o los “majos”. Según Inman Fox¹⁵, la representación más perfecta de lo español-castellano para Almirall fue don Quijote, que, en perfecto paralelo con la nación, condenaba a sus empresas al fracaso,

¹³ REYES, Rogelio, “Introducción” al “Discurso preliminar” de la reedición de 1920 de *Rinconete y Cortadillo* de Francisco Rodríguez Marín, en ed. facsímil del Ayuntamiento de Sevilla, 1992, pág. VIII.

¹⁴ GONZÁLEZ, Ángel, *Juan Ramón Jiménez*, estudio y selección de Ángel González, ver tomo I, pág. 126, “Castilla y el casticismo”.

¹⁵ FOX, Inman, *La invención de España*, Cátedra, Madrid, 1997, pág. 75.

dada la falta de sentido práctico y la visión deformada que el héroe siempre tenía de la realidad. El “carácter catalán”, por el contrario, venía dotado de raciocinio y sentido analítico, etc., etc.

Por eso, es posible que las Exposiciones de Barcelona y Sevilla, inauguradas ambas en 1929 y que se presentaban con propósitos bien diferentes, tuvieran también algo de rivales. Recuérdese que, en la selección de escenas quijotescas de la Glorieta de Cervantes, no figuraban para nada las aventuras ocurridas en el interior de la ciudad de Barcelona. La Exposición Universal parecía querer conectar con las naciones centroeuropeas en auge y alejarse, en cambio, de todo lo que representaba la de Sevilla: el viejo mundo colonial ibérico, ya en decadencia.

Por estas fechas, había aparecido también el andalucismo político. Hay que pensar que Cervantes y *El Quijote* debieron ser igualmente importantes para fundamentar la “identidad” política andaluza, pues, aparte de otras referencias cervantistas, la casa de Blas Infante de Coria del Río (terminada de construir en 1933) guarda una de las mayores colecciones de azulejos del *Quijote* que se conservan.

ÉXITO Y DIFUSIÓN DE LA COLECCIÓN

Pero volvamos a nuestra glorieta y a la serie de escenas del *Quijote* que estamos examinando. Según José Cascales Muñoz¹⁶, tras la Exposición sevillana, una reproducción de la Glorieta de Cervantes se instaló enseguida en México, en la Plaza de Chapultepec. La fabricación de los azulejos fue confiada al taller trianero de García Montalván. El mismo Cascales (op. cit., pág. 160) consigna la existencia de otra copia situada en Nueva York, en Washington Square, número 29. Alrededor de 2005, cuando me entrevisté con los dueños de García Montalván, supe que las autoridades neoyorquinas les acababan de solicitar su restauración.

En el libro de Gianni Basso y Pérez Hernández¹⁷, se documentan azulejos procedentes de Sevilla de asunto quijotesco, goyesco, de la Semana Santa, etc., que adornan los zócalos de azulejos de la casa que un joyero judío poseía en la ciudad de La Habana, construida también en 1929. Muchos de ellos se asemejan sobremanera a los de la Glorieta de los Toreros del Parque de María Luisa, quizá porque hayan salido del mismo taller.

Así pues, al calor de la Exposición de 1929, Sevilla se convirtió en

¹⁶ CASCALES MUÑOZ, José, *Las bellas artes plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XIII hasta nuestros días. Apuntes históricos y biográficos*. Toledo, 1929.

¹⁷ GIANNI BASSO, J.C. y PÉREZ HERNÁNDEZ, A., *Inside Cuba*, ed. Tashen, 2006.

foco de difusión de ciertas viejas formas cerámicas que obtuvieron una gran popularidad, basada en los nuevos temas nacionalistas. No sólo se copió la Glorieta de Cervantes que vamos estudiando, sino que se impusieron los antiguos zócalos andaluces, ilustrados ahora con azulejos referidos al arte o a la literatura que se creía más propiamente española. *El Quijote* fue un tema dominante. Pero, en algunos edificios del barrio de Triana de esta época, he encontrado también diversas escenas relativas al descubrimiento de América, inspiradas en la pintura decimonónica; curiosas reproducciones de las representaciones del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, como figura arquetípica del hombre español, y otros temas costumbristas de “bailaoras”, bandoleros, toreros, “nazarenos”, etc., etc., siguiendo una idea “andalucista” o incluso “sevillanista” de la cultura popular española.

Anotaré ahora los conjuntos quijotescos que me han ido saliendo al paso en la provincia de Sevilla, todos de la época de la Exposición o posteriores a ella. En primer lugar, me referiré a la colección del Casino Cultural de Marchena (fundado a principios del siglo XX en un edificio reformado de estilo neomorisco). Al contrario de lo que ocurre en la Glorieta de Cervantes, las viñetas a la “cuerda seca” están colocadas sin atender a la sucesión de capítulos de la novela. Parece como si lo importante fuera el tema en sí mismo.

En el patio del “Hospitalito” u Hospital de la Santa Resurrección de Utrera (ciudad de origen de los hermanos Quintero y del escultor Coullaut Valera) hay un gran azulejo pintado, de excelente calidad técnica, que lleva la marca “Mensaque Rodríguez y Cía. Triana”. Lo componen sólo 20 escenas, correspondientes todas ellas a la primera “salida” de don Quijote. La escena central (don Quijote llega a la venta) es de mayor tamaño y usa diversos colores. Las del margen van todas en azul.

Como ya dije más arriba, otra colección de gran importancia por lo que significa, muy abundante, aunque tampoco se halla dispuesta en serie ordenada, es la que se conserva en Coria del Río en la casa de Blas Infante. Según las propias publicaciones de esta (actualmente) casa-museo, la colección consta de 737 azulejos a la “cuerda seca” debidos al extremeño Pedro Navia, cuyo taller se ubicaba en Triana, en la calle Ruiseñor. Al parecer, la propia oficina de Navia estaba “decorada con un zócalo pintado por Alfonso Córdoba con escenas del *Quijote*”, según le contó el hombre de confianza de Navia, Amador Pérez Barranquero (Nerva, 1934), al estudioso de la cerámica sevillana, Martín Carlos Palomo¹⁸.

¹⁸ Véase también el trabajo de MEDINA CLEDÓN, Tomás, “Pedro Navia en el Museo Devocional de Almendralejo”, publicado en las *Actas de las II Jornadas de Almendralejo y Tierra de Barros, 12-13 noviembre 2010*, Almendralejo, Asociación Histórica de Almendralejo, 2011, págs. 361-384.

Hay bares y restaurantes en Sevilla (hubo uno en la calle Canalejas, hoy desaparecido) y en Camas (el “Tívoli”) que conservaban o conservan colecciones quijotescas, más o menos importantes, generalmente desordenadas, que se pusieron de moda para adornar también las fachadas de las casas, los zaguanes, etc. Algunas escenas firmadas por (José) Laffitte (Dulcinea, don Quijote en la Peña Pobre, Sancho, etc.) se conservaban en los zócalos de la escalera de un edificio de la calle de San Jacinto del barrio de Triana (nuevo nº 55), ahora trasladados al zaguán.

Por último, me referiré a la magnífica colección (conservada en excelente estado) que posee la Peña Cultural Trianera, C/ Callao, nº 6, insertada en los zócalos de cerámica del salón. Según me comunicó amablemente Manuel Pérez, su presidente, la Peña se fundó en el año 1932, durante la II República. En aquel momento, los azulejos no estaban aún allí. Poco después, durante la Guerra Civil o en los años inmediatos de la postguerra, fueron fabricados a la “cuerda seca” por Francisco Mensaque Rodríguez y Cía., y ofrecidos como regalo al general Queipo de Llano, que los donó a la entidad¹⁹.

FINAL

Parece que el mismo J-C. N. Forestier dejó escritas unas palabras que pueden interpretarse como una reflexión de tipo sociológico, dictada por la experiencia: “Un jardín, y sobre todo un jardín público, expuesto a todas las depredaciones imaginables, exige una vigilancia activa y una sostenida conservación”²⁰. La observación o aviso se cumplió en Sevilla perfectamente. Para hablar sólo de tiempos recientes, gracias a las diapositivas que hice en 1993, he podido comprobar que, entre esta fecha y 2005 (momento en que hice otra serie más amplia), habían desaparecido siete azulejos pertenecientes a la colección original, aunque es probable que hayan sido más...

Los mostraré a continuación.

¹⁹ Heredia Flores, V., “La cerámica sevillana de tema quijotesco: un producto industrial y cultural en torno a la Exposición Iberoamericana de 1929”, en *Albahrí entre oriente y occidente*, Málaga, 2019. En prensa. Heredia Flores corrige la información (errónea) que me dio el Presidente de la Peña Cultural Trianera.

²⁰ Cito de vv. aa., *Plazas y Jardines en Andalucía*, Junta de Andalucía, Jornadas Europeas de Patrimonio, 2004, pág. 211, aunque no se ofrece la referencia exacta.

Dos de ellos representaban la lucha de don Quijote contra los odres de vino y ocupaban su lugar en el banco 3, viñetas nº 37 y 38, exactamente.



Otro mostraba a Sancho rogando al cura que sacara de la jaula a don Quijote: banco 4, viñeta 12.



Otro, a don Quijote peleando con el cabrero Eugenio: banco 4, viñeta 14.



Dos más, correspondían al episodio de los disciplinantes: banco 4, viñetas 15 y 16.



Y, finalmente, el del carro de los leones: banco 4, viñeta 36.



Depredación, pues. Pero la “sostenida conservación” o “restauración” de la Glorieta, que Forestier tanto recomendaba, ha sido otro castigo. Los textos del suelo, como hemos visto, han sido maltratados. Las viñetas desaparecidas no han sido sustituidas por copias. A veces, se ha alterado el orden de la historia y los magníficos azulejos a la “cuerda seca” originales han sido suplantados por una cosa incalificable desde todo punto de vista.

El contraste lo ofrecen las colecciones particulares. En 2005, el custodio de una de las mejor conservadas me comentaba que nada podía representar mejor el “carácter español” que Cervantes y *El Quijote*, aunque, curiosamente, no mencionó para nada la peculiar interpretación andaluza y sevillana que hizo en su tiempo Rodríguez Marín y que queda aún en los bancos de la glorieta de Cervantes como un verdadero documento crítico de la época.

