

**SUR LES PAS DES
LUMIÈRE.
SÉVILLE EN COULEURS**



SUR LES PAS DES LUMIÈRE



Séville en couleurs.

Sur les pas des Lumière.
Séville en couleurs.

Du 8 septembre au 5 octobre 2025
COLEGIO DE ESPAÑA

Organisation de l'exposition :
Diputación de Sevilla – Colegio de España



Luis Méndez Rodríguez (Universidad de Sevilla)
Ivanne Galant (Université Sorbonne Paris Nord)
Corinne Cristini (Sorbonne Université)
Hélène Frison (Université Sorbonne Paris Nord)
Rocío Plaza Orellana (Universidad de Sevilla)
Jorge Villaverde (Sorbonne Université)



COLEGIO DE ESPAÑA

Directeur :
Justo Zambrana

Responsable des activités culturelles :
Stéphanie Migniot

Colegio de España
Cité internationale universitaire de Paris
7E boulevard Jourdan - 75 014 Paris
01 40 78 32 00

www.colesp.org
colesp@colesp.org



CRÉDITS CATALOGUE

Coordination :
Ivanne Galant (Université Sorbonne Paris Nord)
Stéphanie Migniot

Textes :
Luis Méndez Rodríguez (Universidad de Sevilla)
Ivanne Galant (Université Sorbonne Paris Nord)
Rocío Plaza Orellana (Universidad de Sevilla)
Jorge Villaverde (Sorbonne Université)

Traduction et relecture :
Ivanne Galant et Corinne Cristini

Conception graphique et mise en forme :
javieribanez.es

Photographies :
Auguste Léon (collections du musée départemental
Albert Kahn)

Editeur :
Colegio de España

ISBN :
[978-2-900949-25-2](https://doi.org/10.1017/9782900949252)

Remerciements :
Hélène Frison, Angela Gentil, Lorraine Honet, María
Muñoz Soto

Couverture
Auguste Léon, Espagne, Séville, Sévillanes
Autochrome, Numéro d'inventaire : A4523
Musée départemental Albert-Kahn (Département des
Hauts-de-Seine)

Les légendes des photographies d'Auguste Léon
sont une retranscription fidèle de la documentation
d'époque.

Index

SUR LES PAS DES LUMIÈRE. SEVILLE EN COULEURS	7
Version espagnole	57
Notes	102
Bibliographie	104



Auguste Léon, Espagne, Séville, Vue générale Cathédrale et Giralda
 Autochrome, Numéro d'inventaire : A4614
 Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Séville dans les Archives de la Planète

Depuis l'époque romantique, les voyageurs décrivent Séville comme la ville de la lumière et s'émerveillent des riches et brillantes tonalités de son ciel, de son architecture et de ses textiles. La ville était devenue un lieu incontournable dans la géographie des voyageurs et son nom accompagnait les premiers touristes qui se déplaçaient dans le cadre de l'industrie des loisirs. La bourgeoisie européenne collectionnait les peintures représentant ses monuments, ses fêtes et ses types populaires. À la fin du XIX^e siècle, la ville faisait partie de l'iconographie internationale du voyage et son image était reconnue par le grand public, notamment en France, où une réplique de la Giralda haute de 86 mètres fut érigée sur les bords de la Seine à Paris en 1900.

Les nouveaux moyens de reproduction des images, tels que le cinématographe ou la photographie, ont modifié les modes de perception. En 1895, Auguste et Louis Lumière découvrirent comment fixer les images en mouvement, donnant naissance au cinématographe. Huit ans plus tard, apparut une invention permettant de capturer pour la première fois la couleur en photographie, appelée l'autochrome. Grâce à ces innovations, l'image de la ville devint encore plus célèbre, car les premiers opérateurs se déplacèrent rapidement vers le sud pour filmer des scènes de fêtes populaires : danses, corridas ou Semaine Sainte. La ville fut aussi le décor des premiers mythes du grand écran, à travers les figures du torero ou de Carmen.

Les premières images en couleurs de Séville furent prises par le photographe français Auguste Léon en juin 1914 et enregistrées dans les Archives de la Planète, créées par le banquier Albert Kahn pour documenter le monde. Un essaim de couleurs — de petits points rouges, orangés, verts, bleus, lilas — qui était pulvérisé sur une plaque de gélatine photosensible ; des impressions qui ressemblaient à des tableaux.

Parmi les soixante-treize autochromes réalisés par Léon à Séville, vingt-cinq sont présentés dans cette exposition. Maisons, rues, monuments, Sévillans apparaissent sous nos yeux pour nous révéler le visage de la ville.

Les Archives de la Planète

L'autochrome s'est imposé comme le meilleur moyen pour obtenir aisément des images en couleurs. Cette technique innovante fut choisie par le banquier français Albert Kahn (1860-1940) pour donner vie à un projet pionnier et philanthropique : documenter, à travers la photographie, la diversité multiculturelle de la planète. Le développement de la géographie et le renouveau de la science historique avaient transformé la perception du paysage qui cessait d'être un simple résultat subjectif pour devenir un phénomène médiatisé par des dispositifs tels que la photographie et le cinématographe. Ces "yeux mécaniques" produisaient des images instantanées, rationnelles et objectives. C'est pourquoi Kahn sélectionna ces deux avancées technologiques pour la tâche titanesque de documenter le monde et son habitat humain.

C'est ainsi que sont nées les Archives de la Planète, créées pour photographier fidèlement la réalité, sans réutiliser les images antérieures, comme on avait coutume de faire. La direction scientifique fut confiée au géographe Jean Brunhes, et en 1912, Auguste Léon fut le premier photographe engagé pour cette encyclopédie visuelle en couleurs.

Le projet réunit un ensemble unique d'images venues d'une cinquantaine de pays, grâce au travail de terrain de photographes qui parcoururent le monde — à l'exception de l'Océanie — pour capturer leur époque avant que le progrès ne l'uniformise et n'efface les paysages, les habitations et les costumes traditionnels. Ils ne recherchaient pas des scènes conventionnelles, touristiques ou exotiques déjà commercialisées ; ils cherchaient à documenter la réalité avec objectivité, sans stéréotypes, et avec des cadrages qui apporteraient un maximum d'informations pour l'avenir, en fixant un habitat et une communauté à un moment précis.

La technique de l'autochrome

Reproduire les couleurs naturelles directement à travers la photographie avait constitué un idéal depuis l'invention de la chambre noire. Cela devint possible grâce au procédé de l'autochrome, un processus simple et facile à manipuler, qui permettait d'obtenir une copie unique, positive, sur verre, et qui resta en usage jusqu'en 1935.

Le procédé de l'autochrome était additif et son résultat offrait une transparence de couleur positive selon une esthétique qui laissait apparaître ses minuscules sphères aux gammes arc-en-ciel, issues de l'émulsion à la fécule de pomme de terre, donnant à l'image un aspect granuleux caractéristique. Cette plaque de verre était observée à travers un viseur, contre une lumière de fond ou bien projetée comme une image.

La Séville de 1914

Les autochromes d'Auguste Léon ont été conditionnés par la construction culturelle de la ville à travers une identité touristique. Le photographe réalisa soixante-treize autochromes, principalement de vues de Séville et de ses monuments emblématiques, en particulier ceux hérités de son passé arabe, et beaucoup moins de ses habitants. Le temps de pose, qui durait plusieurs secondes, influait sur la prise de vue, car si quelqu'un bougeait, il apparaissait flou.

Ses cadrages dans les rues de Séville sont le fruit d'un travail documentaire visant à sélectionner les voies qui représentaient le mieux la ville pour le public français. Il privilégie, par exemple, une rue avec des voitures tirées par des chevaux ; une autre, pavée à l'ancienne et sans trottoirs aux extrémités ; un *adarve* — chemin de ronde — près de l'Alcazar, qui sert à montrer les modestes jardins de pots sur les balcons ; une petite place où l'on voit apparaître la Giralda entre un ensemble de maisons aux persiennes vertes et bleues ; et il accorde une attention particulière à l'un des accès les plus pittoresques au centre historique, la rue Águilas avec l'abside de San Esteban, qui donne une authenticité au projet par l'apparition des habitantes posant sur le pas de leur porte. Il s'est aussi intéressé à des scènes moins conventionnelles que les images touristiques habituelles, comme les patios de maisons bourgeoises fermés par des grilles ou les anciennes murailles où des habitants posent.

Ses portraits se concentrent sur ces cigarières qu'il photographie sans tomber dans le stéréotype ; sur le vendeur ambulant qui, avec son âne, parcourait la ville pour vendre ses produits ; ou sur les modèles qu'il engageait dans une scène préparée pour mieux contrôler la lumière et qui lui permettaient de montrer l'habit féminin des *mantones* et mantilles que les Sévillanes portaient lors de leurs fêtes traditionnelles

Pages suivantes

Auguste Léon, Espagne, Séville, Patio de la Mon du Duque de Alba

Autochrome, numéro d'inventaire : A4520

Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).





Auguste Léon, Espagne, Séville, Porte du Duc d'Osuna (XVe s.)
 Autochrome, Numéro d'inventaire : A4508
 Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Voyager avec un appareil photo en Espagne. La ville comme décor visuel dans les Archives de la Planète

LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ - UNIVERSIDAD DE SEVILLA

L'Espagne était devenue la principale destination du voyage européen depuis le XIX^e siècle. À mesure que les procédés photographiques évoluaient, la représentation du paysage urbain évoluait également : des villes étaient devenues destinations de voyage et protagonistes de l'iconographie urbaine diffusée en Europe, notamment celles qui renvoyaient à un passé oriental, comme c'était le cas de Séville, Grenade et Cordoue.⁽¹⁾ Les images prises réduisaient la ville à un ensemble de vues qui se répétaient fréquemment, à partir des mêmes cadrages, offrant un condensé de ce que devaient voir les voyageurs, puis les touristes qui leur succédèrent. Au début du XX^e siècle, le développement de la photographie en couleurs, grâce à l'invention des autochromes brevetée en 1903 par les frères Auguste (1862-1954) et Louis Lumière (1864-1948), constitua une révolution : on pouvait désormais admirer des vues au naturel. Cependant, les panoramas et perspectives qui avaient marqué les décennies précédentes et qui rendaient une ville reconnaissable dans l'imaginaire du voyageur, continuaient de prévaloir.⁽²⁾

Les premières décennies du XX^e siècle furent marquées par l'émergence des avant-gardes internationales, dont le centre névralgique se trouvait à Paris, bien qu'elles aient été tardivement connues en Espagne. C'est là que résidaient des peintres espagnols comme Juan Gris ou Pablo Picasso, mais aussi des artistes français qui voyagèrent à plusieurs reprises en Espagne. Leurs voyages leur permirent de découvrir une réalité qu'ils transposèrent parfois dans des œuvres aux thématiques espagnoles. Cela s'accrut avec le déclenchement de la Première Guerre mondiale, alors que des artistes fuyaient le conflit et s'établissaient en Espagne, restée neutre — comme ce fut le cas de Picabia, qui s'installa à Barcelone en 1916. Les archétypes associés à l'identité espagnole cristallisaient des traits issus de la construction culturelle que la bourgeoisie européenne avait façonnée autour de Séville, et que la société nord-américaine, nouvellement intégrée au voyage, partageait également. Les artistes étrangers furent confrontés à un passé oriental et découvrirent une culture populaire, ce qui influença aussi ceux qui s'intéressaient aux nouveaux langages plastiques et au renouveau artistique, comme ce fut le cas de l'ultraïsme de la revue *Grecia*, à laquelle participèrent les Argentins Jorge Luis et Norah Borges.

La nouvelle technique de l'autochrome permit de prendre des images en couleurs de Séville, des lieux consacrés par le tourisme, qui, depuis le XIX^e siècle, formaient l'image la plus internationale de la ville. En juin 1914, le photographe français Auguste Léon arriva à Séville, missionné par le banquier Albert Kahn pour prendre des plaques autochromes de la ville. Il plaça son appareil devant les principaux monuments, et le temps se figea fragilement sur le châssis portant les verres colorés. Il réalisa ses autochromes au mois de juin, en quatre jours, du mardi 23 au vendredi 26, lorsque la lumière est la plus intense, ce qui lui permit d'obtenir des semi-instantanés en couleurs des sujets qu'il jugeait les plus pertinents à Séville. Il photographia avec un trépied et un appareil de format moyen, utilisant généralement des plaques de verre au format 13x18 cm. Les autochromes qu'il réalisa comportaient une trame de grains de couleur qui accentuaient la luminosité de certaines zones par rapport à d'autres plus ternes. Le mélange optique de tous ces grains, par juxtaposition et complémentarité avec d'autres points, formait une image en couleurs, baptisée Séville dans les Archives du Monde d'Albert Kahn.

Les artistes arrivés à Séville en 1914 découvrirent une ville en pleine transformation en vue de l'Exposition ibéro-américaine. Cette année-là le parc María Luisa fut inauguré, de nouvelles avenues étaient en cours d'ouverture et les travaux de la place d'Espagne avançaient, selon un style régionaliste. Séville était une ville envoûtante, faite d'ombres et de lumières. Au début du XXe siècle, la ville changeait de physionomie avec l'ouverture de nouveaux quartiers et le projet d'une Exposition ibéro-américaine initialement prévue pour 1917, mais qui dut être reporté et ne se réalisa qu'en 1929. Le nouveau paysage urbain de la ville se construisait dans un contraste marqué entre l'ancienne ville historique et les transformations urbaines et architecturales conditionnées par le tourisme : ouverture de nouvelles voiries, inauguration de gares ferroviaires, d'hôtels, qui donnaient naissance à un autre monde. Ce monde, rythmé par l'architecture régionaliste et les avancées technologiques, avançait vers la modernité. Les voitures sillonnant la ville, les trains, la musique, influencés par les avant-gardes, donnaient à voir un portrait de la ville non pas total, mais fragmentaire — perception discontinue d'une métropole moderne, comme le montrent les vues aériennes qui offraient une nouvelle dimension de la ville, la révélant à la fois dans son unité et à travers des images libres, indépendantes, issues d'un regard fait de brefs éclairs. C'est un rythme dicté par les progrès techniques, comme le télégraphe, le téléphone, le gramophone, l'automobile, l'aviation, tandis que la trajectoire des courants artistiques se réécrit, sous l'effet techniciste de la vitesse du mouvement cinétique et de l'automatisme du hasard.

Séville connaissait alors une croissance du tourisme. Pour répondre à cette demande, une infrastructure hôtelière et des lieux de loisirs et de divertissement se développaient. Le poète Rubén Darío, lors de sa visite de la ville en 1902, critiqua le touriste superficiel :

Le tourisme vient, par effet de mode, pour la Semaine Sainte. Autrement dit, pour payer d'énormes factures d'hébergement, dormir sur une table de billard et voir passer les processions, parmi des catholiques irrégieux, des saints macabres, des Christs livides et sanglants aux chevelures humaines. En même temps, le voyageur entendra les cris extraordinaires des *saetas* et des *carceleras*. De jour, il profitera de l'occasion pour aller voir les cigarières à la fabrique, avec leurs tenues suggestives ; s'il a lu La femme et le pantin de Pierre Louÿs, tant mieux ; et il retournera dans son pays en disant qu'il a découvert le charme sévillan.^[3]

Pour le poète, le véritable charme de la ville résidait dans ce que transmettait son passé, dans l'intimité et la beauté des jardins de l'Alcázar, et non dans la vision de carte postale touristique qui était commercialisée. Séville était une ville très photographiée, et chaque image était figée pour attirer le touriste. La photographie avait transformé la perception du voyage, en privilégiant certains angles des monuments et en figeant dans ses catalogues les principales vues de la ville. Le monde commença à être vu à travers l'optique d'un appareil photo — ce qui, selon Théophile Gautier, ressemblait le plus à l'œil du touriste.



Auguste Léon, *Espagne, Séville, Jardins et Bassins de l'Alcazar*
Autochrome, Numéro d'inventaire : A4505
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).



Auguste Léon, *Espagne, Séville, Jardins et Bassins de l'Alcazar*
Autochrome, Numéro d'inventaire : A4643
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).



Les Archives de la Planète d'Albert Kahn

L'autochrome s'imposa comme le meilleur moyen pour obtenir facilement la couleur. C'est précisément ce procédé innovant que choisira le banquier français Albert Kahn (1860-1940) pour donner forme à un projet pionnier visant à documenter, à travers la photographie, la diversité multiculturelle de la planète. Ce financier, originaire de l'Alsace occupée par les Allemands, s'installa à Paris et fit fortune en quelques années, fondant sa propre banque en 1898, avant de s'établir à Boulogne. Sa condition d'exilé fut décisive dans le développement d'un engagement éthique et sociopolitique, qui le conduira des décennies plus tard à entreprendre son projet utopique et philanthropique : photographier le monde.⁽⁴⁾ Kahn refuse de constituer des archives fondées sur l'accumulation des images prises au XIXe siècle, comme cela était habituel. Au contraire, il décide de lancer une véritable enquête de terrain pour capturer les images d'un temps et d'un espace contemporains, dans le but de créer des archives fidèles à la réalité, documentant les paysages urbains et ruraux ainsi que les habitants dans leurs costumes traditionnels. Le banquier savait que ces archives devaient partir de zéro et que cela nécessitait un travail unifié de production d'images, fondé des critères communs, mesurables, comparables et apportant le maximum d'informations. En ce sens, il sélectionna les deux grandes innovations technologiques de son époque : le cinématographe et l'autochrome.

La direction scientifique des archives fut confiée en 1912 au géographe Jean Brunhes,⁽⁵⁾ qui apporta au projet une base conceptuelle issue de son œuvre *Géographie humaine*.⁽⁶⁾ Son rôle fut essentiel, car il déterminait les missions photographiques, organisait les campagnes et réunissait une précieuse documentation préalable : livres de voyage, guides, cartes, photographies. Avec ce matériel, il préparait ce qui devait être photographié et inventorié dans un monde presque entièrement couvert — à l'exception de l'Océanie. Il constitua un ensemble unique incluant une cinquantaine de pays sur presque tous les continents. Les archives photographiques et cinématographiques documentent des territoires et des genres d'images éloignés de la convention, car elles sont réalisées avec une perspective différente, imprégnée de sciences et d'ethnographie. Pour cela, il engagea une équipe d'opérateurs qui parcoururent le monde pendant vingt ans pour prendre des autochromes des différentes régions. Ainsi, en moins de vingt ans, un ensemble unique de plus de 70 000 autochromes fut constitué⁽⁷⁾, jusqu'à ce que le krach de 1929 ruine les finances d'Albert Kahn, mettant fin à son activité en 1931.

La photographie constituait en elle-même un outil documentaire, rationnel et scientifique, permettant de réaliser un enregistrement international des sociétés locales en vue d'une étude historique et artistique. Ce projet répondait à la recherche du géographe et à l'observation directe de l'opérateur sur le terrain. Il ne s'agissait donc pas de sélectionner des scènes au caractère conventionnel, touristique, banal ou exotique, comme celles déjà commercialisées. Au contraire, les photographes recherchaient des sujets documentant la réalité de manière objective, sans préjugés et sans recourir aux stéréotypes habituels, avec des cadrages apportant le maximum d'informations pour le futur, en fixant un habitat et une communauté à un moment donné. La photographie devait privilégier l'objectivité, l'interprétation du milieu et l'attention portée aux scènes de la vie quotidienne. Le résultat est une mosaïque de thèmes et même de regards polysémiques, selon les destinations, les récits et les relations entre la communauté, le progrès et la technologie qui transformait le monde. Et cela se perçoit dans les images prises de Séville, fruit davantage d'une construction culturelle d'une des villes les plus photographiées. Ainsi, l'image réalisée par Auguste Léon était conditionnée par la construction culturelle de la ville depuis une identité touristique.⁽⁸⁾

[Page précédente](#)

Auguste Léon, Espagne, Séville, Une sévillane

Autochrome, Numéro d'inventaire : A4524

Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Le photographe réalisa soixante-treize autochromes, qui se concentrent principalement sur les vues de la ville : ses rues, ses palais, ses hôpitaux, ses églises, l'Alcazar, la cathédrale ou le musée des Beaux-Arts, et moins sur les Sévillans eux-mêmes, capturés entre les grains microscopiques de couleur sur la fragilité d'une plaque de verre. Bien que le projet vise à porter un regard différent, en rejetant le tourisme de masse et rapide qui envahissait les villes historiques comme Séville, il est vrai que le parcours emprunté par Auguste Léon dans sa représentation de la ville ne s'écarte pas beaucoup de la vision du voyageur romantique et de l'itinéraire le plus habituel. Ainsi, il inclut des vues panoramiques, les principaux monuments, les rues et les quartiers les plus pittoresques. Il s'intéresse toutefois aussi à des scènes moins conventionnelles que celles du tourisme habituel, comme les patios de maisons bourgeoises avec leurs grilles ou les anciennes murailles où posent des habitants. En ce sens, ses portraits sont très intéressants : il concentre son regard sur deux modèles qu'il engage pour une scène préparée, contrôlant la lumière dans un espace en hauteur, avec pour toile de fond un écran vert de feuillage, peut-être dans l'Alcazar même. Il photographie deux jeunes femmes avec des châles brodés de roses rouges. Il photographie également des personnages populaires : un vendeur de légumes secs, une cigarière devant la Fabrique de tabacs, et deux autres sur le Paseo de Cristina. Ses autochromes furent pionniers dans la représentation de la vie quotidienne en couleur, même si la technique autochrome influençait l'esthétique de l'image : il était difficile de capturer des scènes spontanées de la vie courante sans mise en scène.

Ses cadrages dans les rues de Séville sont le fruit d'un travail de documentation visant à représenter les voies qui correspondaient le mieux à l'imaginaire du public français. Il privilégie, par exemple, une rue avec des voitures tirées par des chevaux ; une autre avec un pavage traditionnel, sans trottoirs ; une ruelle près de l'Alcazar sert à montrer les modestes jardins de pots de fleurs sur les balcons ; une petite placette laisse entrevoir le sommet de la Giralda parmi un enchevêtrement de maisons aux volets verts et bleus. Il prête aussi une attention particulière à l'un des accès les plus singuliers au centre historique : la rue Águilas avec l'abside de San Esteban, qui ajoute de l'authenticité au projet avec ses voisines posant sur le pas de leurs portes. Le temps de pose conditionnait la prise de vue : si quelqu'un bougeait, comme les hommes à gauche de l'image, il apparaissait flou. Ce résultat est également observable dans l'autochrome du Guadalquivir et du paseo de la O, très similaire par son temps de pose aux vues pictorialistes, avec une rivière aux valeurs plastiques et estompées. D'autre part, la fidélité chromatique était également un problème technique, que l'autochromiste tentait de maîtriser, allant jusqu'à répéter certaines plaques pour obtenir un meilleur cadrage. C'est le cas de l'autochrome du patio de las Muñecas, dont la répétition permet un meilleur résultat en renforçant la profondeur de champ et les jeux d'ombre et de lumière. À l'Alcazar, il reprend les mêmes cadrages que ceux qui, depuis le XIXe siècle, avaient figé le monument, mais essaie de jouer avec les valeurs lumineuses et les ombres dans le patio de las Doncellas. Ses autochromes des jardins sont particulièrement intéressants : il montre le bassin de Mercure avec ses peintures (aujourd'hui très dégradées), la galerie des grotesques, et le kiosque de Charles Quint — des paysages très présents dans les productions cinématographiques françaises de cette même année.

Auguste Léon sera suivi par d'autres autochromistes qui photographièrent à nouveau Séville en couleurs des années plus tard, comme Jules Gervais-Courtellemont (1863-1931), qui réalisa des reportages publiés dans des magazines illustrés de voyages. Ces autochromes restaient dans le cadre tracé pour le touriste, en se concentrant surtout sur une vision ethnographique et sociologique. La vision de Courtellemont, dans ses reportages de 1924 et 1929 publiés dans le *National Geographic Magazine*, se focalise sur les types populaires. Dans le numéro spécial consacré à Séville en mars 1929, le regard porté sur la ville est essentiellement positif, quoique parfois il soit pour le moins ambivalent : d'un côté, il célèbre les transformations de la ville, soulignant son progrès ; de l'autre, il ne renonce pas à l'image pittoresque, ancrée dans l'orientalisme et les figures typiques. Une synthèse qui se traduit dans son reportage par la représentation d'un passé éblouissant et le plaisir de savourer l'instant présent, la vie — dont Séville représentait alors le meilleur paradigme.



Auguste Léon, *Espagne, Séville, Intérieur de l'Eglise de la Charité*
Autochrome, Numéro d'inventaire : A4621
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).



Auguste Léon, *Espagne, Séville, Vue de la Cathédrale depuis la Torre del Oro*
Autochrome, Numéro d'inventaire : A4516
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Voyager à Séville en 1914 : Imaginaires, attentes et fantasmes

IVANNE GALANT - UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS NORD — PLÉIADE

Le touriste français qui, en 1914, entreprenait un voyage en Espagne, le faisait muni d'un bagage symbolique rempli d'attentes, de lectures, d'images et de sons.⁽¹⁾ Ce fut probablement le cas d'Auguste Léon chargé de photographier le pays pour *Les Archives de la Planète*, un ambitieux projet dirigé par Albert Kahn dont le but était de capturer le monde avant qu'il ne soit transformé par la modernité. Sans aucun doute, Léon voyageait avec une image mentale déjà formée de l'Espagne, dont nous allons explorer les contours.

L'engouement des Français pour les « choses d'Espagne » s'est développé lentement depuis le XVII^e siècle, avec la diffusion du castillan, les premières traductions de *Don Quichotte* et l'apparition de personnages espagnols dans la littérature française. Mais c'est au XIX^e siècle que cet intérêt s'intensifie. L'expérience des soldats napoléoniens lors de la Guerre d'indépendance, publiée sous forme de mémoires, ravive

un intérêt renouvelé pour le pays voisin. À cela s'ajoutent les arts visuels : le pillage orchestré par Louis-Philippe d'Orléans permet d'exposer près de 400 œuvres dans la Galerie espagnole du Louvre, entre 1838 et 1849. Parallèlement, des artistes comme Eugène Delacroix, Gustave Doré ou Édouard Manet intègrent des thèmes hispaniques dans leurs œuvres. L'Espagne, bien qu'extérieure au circuit du Grand Tour, s'impose comme une destination romantique, perçue comme un Orient accessible. Cette tendance aboutit à une véritable hispanomanie, dont l'Andalousie devient l'épicentre. Le sud du pays est apprécié pour son héritage arabe, son climat et ses coutumes jugées pittoresques, au point que l'Espagne et l'Andalousie deviennent interchangeable dans l'imaginaire collectif français.

Cette passion pour l'Espagne s'exprime à travers divers supports culturels — littérature, musique, photographie, cinéma, cartes postales — qui diffusent une image stéréotypée et récurrente de l'Andalousie. Séville devient son symbole par excellence. La nouvelle *Carmen* de Prosper Mérimée (1845), adaptée en opéra par Georges Bizet en 1875, gagne une grande popularité. Bien qu'il ait tardé à s'imposer au théâtre, il est ensuite porté à l'écran, et ses airs sont enregistrés par Pathé dès 1911. Ce récit fixe les codes : femmes libres et dangereuses, jalousie, passion, taureaux, guitares — Pierre Louÿs en propose même une version plus érotique dans *La femme et le pantin* (1898). En 1914, Séville apparaissait dans le texte romantique de Henriette Célarié, *Petite Novia* (1913), et dans deux films : *L'amour à Séville* de Henry Gambart (1912) et *Les fiancés de Séville* de Louis Feuillade (1914).



«Voyages en Espagne et au Maroc, Billets aller et retour à prix réduits» (Vergand, 1912 : 19). Source : collection privée I. Galant.

Ces éléments sévillans, aussi idéalisés ou exagérés soient-ils, peuvent éveiller le désir de voyager physiquement. La modernisation du tourisme joue alors un rôle essentiel. En Espagne, l'État soutient le tourisme comme moteur économique, sous la direction du marquis de la Vega Inclán, qui dirige la Comisaría Regia de Turismo à partir de 1911. En France, des agences et compagnies ferroviaires proposent des forfaits abordables, notamment pour visiter Séville au printemps, à l'occasion de la Semaine Sainte et de la Feria d'avril, promues à travers des affiches dans tout le pays.

Dans ce contexte, les guides de voyage devinrent un objet essentiel. Ils ne servaient pas seulement à organiser le voyage, mais transmettaient également une vision déjà standardisée de la destination. Aux côtés des récits de voyage, ils faisaient office de filtres à travers lesquels les voyageurs français allaient imaginer et interpréter Séville.

Écrire le voyage

« Les récits de voyage sont aussi anciens que le voyage lui-même — sinon plus », affirmait Tzvetan Todorov. Depuis les itinéraires de Pausanias jusqu'aux guides modernes comme ceux de Baedeker, écrire le voyage a toujours été une manière de consigner, comprendre et partager l'expérience du monde. Qu'il s'agisse d'un souvenir personnel ou d'un outil destiné aux futurs voyageurs, ces textes participent activement à la construction des imaginaires collectifs des destinations.



Auguste Léon, *Espagne, Séville, Espagne Torre del Oro («Tour de l' Or»)*
 Autochrome, Numéro d'inventaire : A714335
 Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).



Auguste Léon, *Espagne, Séville, Église San Esteban*
 Autochrome, Numéro d'inventaire : A4622
 Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Les guides, en particulier, sont des véhicules privilégiés de représentation. Les premiers guides modernes apparaissent au milieu du XVIII^e siècle, mais ce n'est qu'au XIX^e que les collections les plus influentes — Murray (Royaume-Uni), Baedeker (Allemagne), et Hachette (France) — se consolident. En France, Hachette devient la référence, rachetant de petites maisons pour former une collection cohérente dirigée par Adolphe Joanne, qui privilégie une écriture sobre, factuelle, sans fioritures littéraires ni érudition excessive. La continuité éditoriale est assurée par la formation d'un vivier d'auteurs maison.

En 1914, Hachette reste la référence principale en France, mais d'autres existent. Les guides Conty offrent une alternative plus populaire, tandis que les guides Michelin, créés en 1900 à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris, évoluent rapidement : d'abord destinés aux automobilistes, ils intègrent progressivement des recommandations culturelles. Le premier guide Michelin Espagne et Portugal paraît en 1910, puis est réédité en plusieurs langues dans les années suivantes.

À côté de ces publications officielles, une production abondante de récits de voyage joue également le rôle de guides. Les profils d'auteurs sont variés : religieux (Jean Marchand, Arthur Bonnot, Étienne Hurault, Désiré Leroux), spécialistes du genre comme Pierre Marge ou la comtesse de la Morinière, archéologues comme Jane Dieulafoy, ou encore artistes comme Jules Worms. D'autres sont des lettrés comme Victor Fournel, Eugène Demolder, Victor-Henri Friedel, Dauzat ou l'hispaniste Ernest Martinenche.

Nombre d'entre eux se montrent critiques vis-à-vis des guides traditionnels, jugés répétitifs, trop chiffrés, voire trompeurs. Ces critiques sont liées à une mutation du tourisme à la fin du siècle : la démocratisation du voyage s'accompagne d'une standardisation des pratiques, où les touristes suivent des itinéraires balisés sans bien savoir pourquoi, comme l'illustre Édouard Gros en 1911 :

Le Français qui voyage à l'étranger, pour son plaisir, veut absolument retrouver, au-delà de la frontière, ses us et coutumes. Il a beaucoup lu, il a compulsé les ouvrages qui parlent de l'Espagne. Ce qui est un tort. Il est parti avec des idées préconçues, avec un parti pris, un jugement tout fait. Ce qui est un tort encore plus grave. Il ne se laisse pas prendre par les choses. Il voit vite, il voit mal. Il ne songe qu'au retour. Il pense à ce qu'il dira à ceux qui l'ont vu partir. En attendant, il marque son passage, dans chaque ville, par une avalanche de cartes postales illustrées, cette bienheureuse ressource des gens pressés et pauvres d'esprit (Gros, 1911 : 119).

Ce regard ironique révèle combien l'expérience du voyageur est déjà conditionnée par ses lectures. Le récit de Victor Fournel, publié à titre posthume en 1900, l'exprime parfaitement :

Séville est la capitale et la perle de l'Andalousie, l'heureuse Bétique des anciens. Il suffit de prononcer son nom pour que l'imagination la plus endormie évoque aussitôt une ville enchantée où, sur les bords du Guadalquivir, à l'ombre de la Giralda, dans une atmosphère embaumée du parfum des orangers et des citronniers, au bruit des guitares et des castagnettes, passent, avec des sourires provoquants derrière leurs éventails, des Andalouses de romance aux yeux noirs, à la taille cambrée et aux petits pieds (Fournel, 1900 : 111).



Page suivante
Auguste Léon, Espagne, Séville, Une Sévillane
Autochrome, Numéro d'inventaire : A4638
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Séville sous une cloche de verre

Au début du XX^e siècle, les guides et récits de voyage diffusés en France proposaient une image stéréotypée et répétitive de Séville. Cette vision standardisée s'est construite par la répétition d'itinéraires, de descriptions et de pratiques, jusqu'à façonner une « ville carte postale », immobile, figée dans le temps. La répétition textuelle, les critiques face aux transformations urbaines, l'usage d'illustrations et l'intertextualité nourrie par l'influence des auteurs romantiques renforçaient l'idée d'une Séville enfermée sous une cloche de verre.

Les vingt-quatre guides et récits publiés autour du voyage d'Auguste Léon mettaient tous l'accent sur les mêmes points d'intérêt : la Cathédrale, la Giralda et l'Alcazar, pour leur caractère monumental et leur valeur historique, notamment en lien avec la période islamique. Ces lieux sont décrits avec insistance dans chaque publication, et souvent signalés par des symboles indiquant leur caractère incontournable. D'autres sites complètent ce « canon touristique » : la Tour de l'Or, la Casa de Pilatos, le musée provincial, la Manufacture de tabac (associée au mythe de Carmen), ainsi que des rues et des promenades emblématiques comme la Sierpes, le paseo de las Delicias ou encore le quartier de Triana.

Les différents guides (Joanne, Baedeker, Conty et Michelin) proposent des circuits similaires. Certains, comme Baedeker et Conty, utilisent fréquemment l'impératif touristique (« Partez de la place de la Constitution ») et énumèrent plus d'une trentaine de sites. Ce « noyau dur » de monuments et promenades apparaît aussi dans les autochromes d'Auguste Léon, confirmant ainsi l'existence d'une visite canonique. Mais au-delà des édifices, le voyageur rencontre aussi le quotidien et ses habitants. Outre les récits, certains guides intègrent des expériences en première personne, des scènes de mœurs ou des descriptions de la vie urbaine. Ainsi, Friedel, Martinenche, Worms ou Jannot s'attardent dans la rue Sierpes, décrivent les attitudes des Sévillans, les cafés, les grilles des patios. Séville se présente alors comme une ville joyeuse, rieuse, où l'on semble vivre pour le plaisir. « C'est à Séville qu'on coudoie les plus aimables et les plus gracieux vagabonds. Flâner, chanter, danser, flirter et courir le taureau semble être l'unique occupation de chacun. Sans doute, il y a des gens qui travaillent », écrit Friedel (1912 : 45-46). Martinenche résume : « La grande affaire à Séville, c'est en effet de s'amuser » (1905 : 112).

Les ruelles étroites et les patios sont décrits comme des espaces intimes et théâtraux. Bonnot note : « Les portes des maisons sont ordinairement des grilles de fer ; de sorte que le flâneur peut, en se promenant, observer ces délicieux réduits, qui font l'effet, au premier abord, d'une décoration de théâtre » (1900 : 189). Jannot insiste sur les maisons d'inspiration arabe, avec patios en marbre et grilles permettant de voir sans être vu (1912 : 37).

La rue Sierpes devient le cœur battant de cette Séville vivante : c'est là que commencent ou se terminent les visites, qu'on flâne, qu'on se rencontre, qu'on écoute de la musique. Jannot raconte qu'après minuit, seuls les cris des serenitas, gardiens de nuit typiquement espagnols, se font entendre. Worms, quant à lui, décrit le « concert de Silberio », où une danseuse électrise le public au rythme des palmas, de la manzanilla et des cris : « ¡Viva tu cuerpo! ¡Viva Baldomera! ¡Anda curra! » (Worms, 1906 : 145). Ce genre de descriptions participe à l'érotisation de la femme andalouse, thème récurrent depuis le romantisme, devenu passage obligé du récit de voyage. La ville se transforme en un spectacle sensoriel et sensuel, rythmé par le mouvement, la musique, la vue et le désir.

Parallèlement, on défend la sauvegarde de la vieille Séville contre les assauts de la modernité. Henry Spont déplore la démolition des remparts et des portes historiques, mais reconnaît que la ville a conservé ses rues sinueuses, ses maisons mauresques colorées et ses patios fleuris : « la capitale de l'Andalousie a conservé ses ruelles tortueuses, ses maisons arabes badigeonnées de bleu azur, de vert ciel, d'ocre, ses miradores vitrés en saillie sur la rue, ses patios entourés de galeries aux colonnes grêles, garnies de fleurs, de fontaines murmurantes, ses vestibules de marbre fermés par des grilles en fer forgé (1908 : 40). Marchand, de son côté, critique le palais « mutilé et défiguré par des retouches stupides » de l'Alcazar (1906 : 273).

Cette vision figée de Séville s'accorde parfaitement avec la mission d'Albert Kahn et de son opérateur Auguste Léon : documenter, par l'autochrome, un monde menacé par l'industrialisation. Les images produites traduisent ce désir de fixer l'image du pittoresque et de la tradition.



Auguste Léon, Espagne, Séville, Patio d'une maison riche, à droite, guichet par lequel peuvent causer les fiancés

Autochrome, Numéro d'inventaire : A4636
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

L'intertextualité y joue un rôle essentiel. De nombreux auteurs invoquent les grandes figures du romantisme : Théophile Gautier, Alexandre Dumas, le marquis de Custine, Edmondo de Amicis, Charles Davillier, Gustave Doré. Ce réseau de références renforce l'idée d'une ville littéraire, mythifiée, héritière d'une tradition de voyageurs fascinés. Parfois, les auteurs recréent des scènes issues de fictions célèbres. Martinenche décrit ainsi la sortie des cigarières comme une scène d'opéra : « C'est Carmen qui passe, la Carmen classique, la bohémienne dans la sauvage beauté de son type. (...) Une figure ainsi regardée ne doit plus sortir de la mémoire. » (1905 : 118).

La fusion du réel et de la fiction produit un effet de validation : le voyageur cherche à confirmer ce qu'il a déjà imaginé, ce qu'il a lu. Guides et récits servent ainsi de réservoirs à stéréotypes, renforcés par les illustrations qu'ils contiennent.

Dans ce contexte, les termes « cliché » et « stéréotype », issus du monde de l'imprimerie, ont acquis une signification figurée. Selon Walter Lippmann, les stéréotypes sont des images mentales par lesquelles nous classons les autres. Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot insistent sur la sélection consciente ou inconsciente du regard. Ainsi, le voyageur n'observait pas de manière innocente : il filtrait la réalité pour la faire coïncider avec son image préconçue.

D'où la répétitivité des guides : ils devaient répondre aux attentes. Les gravures, dessins, photographies — comme ceux de Fournel, Doré, Leroux ou Worms — répétaient les mêmes cadrages, les mêmes types (gitanes, toreros, danseuses flamencas) et les mêmes fêtes. Le Guide Michelin ajoutait une touche humoristique : sa mascotte Bibendum apparaissait déguisée en danseuse flamenco ou en torero, « espagnolisant » son image pour faciliter une identification immédiate.



Valentin Foulquier, "Dames espagnoles" in Fournel, Victor, *À travers l'Espagne et l'Italie*, A. Mame et fils, Tours, 1900, p. 137, Source : Gallica-BNF.



Manufacture Française des Pneumatiques Michelin, *Espagne et Portugal*, Berger-Levrault, Nancy, 1912, pp. 5 et 7. Source : Gallica – BnF.

Les images complétaient le cadre visuel du voyageur. Certaines publications incluait des œuvres de peintres français (Georges Scott, Lévy Dhurmer) ou britanniques (Arthur Trevor Haddon, Edgar T. A. Wigram), ce qui révèle un regard transnational, venu du Nord, sur la Séville imaginée.



Guide Conty, "Agenda du voyageur", 1906 : 12. Source : Collection privée I. Galant.

La photographie a également joué un rôle central. Le livret de G. Vergand sur la Semaine Sainte et la Feria incluait des photographies prises par son épouse, avec des instructions techniques pour bien capter les processions : « Le photographe pourra prendre de jolis clichés, mais gare à lui et à ses sous, car il devra en donner quelques-uns, ne pouvant se soustraire aux demandes » (Vergand, 1912 : 38). Les guides promouvaient même des concours photographiques, comme celui de Conty en partenariat avec la marque Kodak, montrant à quel point cette pratique s'était démocratisée.

Cependant, tous les auteurs ne se contentaient pas de cette vision idéalisée. Certains exprimaient leur déception en confrontant la réalité à l'image rêvée. Fournel l'exprimait avec élégance : « Il est rare, en pareil cas, que la réalité soit d'accord avec l'imagination, qu'il ne faille point rabattre un peu de ces rêves et courir le risque de quelque désenchantement » (1900 : 111).

La plus grande déception concernait les cigarières. Durègne écrivait : « Ô Carmen, que tu es loin ! (...) Quelle misère ! » (1906 : 20-21). Demolder les décrivait comme des femmes épuisées et mal habillées, et Gros était encore plus mordant : « Carmen n'existe qu'au théâtre » (1911 : 146).

Ces désillusions étaient liées aux mutations industrielles : Baedeker annonçait déjà l'installation prochaine de machines à la Manufacture de Tabacs (1908 : 403). La Séville traditionnelle commençait à s'estomper.

Albert Dauzat, dans *L'Espagne telle qu'elle est*, poussait cette critique à l'extrême. Son portrait de Séville déconstruisait les mythes dans une intention patriotique : en montrant une ville dégradée, il revalorisait la France moderne :

N'empêche qu'un voyage au-delà des Pyrénées est pour nous une excellente leçon de choses. Il nous apprend d'abord à apprécier, par contraste, (...) tous les bienfaits intellectuels et matériels dont nous jouissons dans notre patrie, les qualités de nos concitoyens, la force et la santé morale de notre nation. On revient d'Espagne plus Français, et d'autant plus patriote qu'on s'y est plus souvent heurté à une hostilité avouée ou sournoise et combien injustifiée (Dauzat, 1911 : 6-7).

Ainsi, le récit de l'autre devenait un miroir d'une supposée supériorité nationale.

Regards conditionnés

Comme la photographie, le guide de voyage ne montre pas la réalité telle qu'elle est, mais la façonne selon des attentes culturelles et des désirs préalables. Bien que l'on ne dispose pas de preuves directes sur les sources consultées par Auguste Léon avant de photographier Séville, il est probable qu'il ait lu des guides comme ceux de Baedeker ou de Joanne, et peut-être aussi des récits de voyage populaires de son époque. Ces références ont modelé son regard : à son arrivée dans la ville, il a répété les mêmes cadrages que ses prédécesseurs, reproduisant visuellement une Séville déjà imaginée.

Ses autochromes ont confirmé les topoï diffusés par les guides : monuments emblématiques, femmes en mantille, patios et couleurs vives. Mais cette fois en couleurs, renforçant l'illusion d'authenticité. L'image d'une Séville festive, exotique et lumineuse s'est imposée, nourrie par des textes, des images et des récits intégrés à l'appareil institutionnel du tourisme. Ainsi, la vision romantique fut reprise par la propagande officielle, qui insista sur les clichés positifs tout en passant sous silence les aspects les plus critiques. Cette logique intermédiaire perdure : les stéréotypes d'hier continuent d'influencer le regard touristique d'aujourd'hui.



Auguste Léon, Espagne, Séville, Alcazar, L'une des Portes donnant sur les Patios
Autochrome, Numéro d'inventaire : A4504
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Séville dans les Archives de la Planète d'Albert Kahn

ROCÍO PLAZA ORELLANA - UNIVERSITÉ DE SÉVILLE

Le photographe Auguste Léon est venu à Séville pour représenter, avec les couleurs naturelles, une ville qui occupait l'imaginaire européen depuis l'époque du romantisme. En 1914, il parcourut d'autres villes comme Cordoue ou Grenade, car l'Espagne était la destination d'un projet photographique conçu par le géographe Jean Brunhes et financé par le banquier et philanthrope Albert Kahn, intitulé *Les Archives de la Planète*. Les possibilités offertes par la nouvelle technique de plaques photographiques autochromes, combinées à sa passion pour le voyage, poussèrent Kahn à créer ces archives de caractère encyclopédique. Une œuvre monumentale. Un enregistrement photographique de toute la Terre. Avec une particularité : ce serait le premier en couleurs, grâce à la technique des plaques autochromes. Léon passa cinq jours à photographier la ville. Durant ce séjour, il réalisa 73 images qu'il remit aux *Archives*. Une collection qui impliquait non seulement une sélection de cadrages urbains, monumentaux et humains, mais aussi une sélection de couleurs. Le résultat est une série d'autochromes réalisés à Séville, qui cherchent à mettre en évidence les éléments définitoires de l'espace qu'ils représentent ; ceux qui confèrent sens, contenu et récit à ce qu'ils dépeignent — qu'ils soient généraux ou distinctifs. Des éléments, en tout cas, qui relèvent du domaine mouvant de l'identité. Ces autochromes sont un reflet de Paris, de Séville, de l'image que les Parisiens se sont faite de Séville, des Français qui ont contribué à définir la Séville contemporaine, des Sévillans qui, par leurs créations et leurs affaires, ont donné un sens à Paris, de la nouvelle identité que les bourgeois ont commencé à construire, de Cadix à Saint-Petersbourg, de New York à La Havane, avec Paris comme générateur de modes et de modèles culturels.

Dans ses valises préparées pour la ville, Léon n'apporta pas seulement son matériel photographique, ni les vêtements nécessaires, ni quelques guides de voyage, il partit, muni d'une cargaison plus lourde, invisible et contraignante, bien au-delà de ce que sa conscience pouvait percevoir : «héritage de générations entières qui avaient écouté, lu et prononcé le mot Séville partout en Europe, un livre à la main, dans le confort des salons de leurs maisons ; dans les feuillets des journaux lus sur la table d'un café ; à travers les mélodies ou les décors d'opéras, de ballets ou de spectacles de variétés qu'ils avaient applaudis dans les loges des opéras ou les sièges d'un petit théâtre de faubourg ; sur une carte postale envoyée par des amis ou des proches depuis la ville ; ou encore dans l'obscurité d'une salle de cinéma, quelque part en France». Ce bagage, invisible et imperceptible, l'accompagna dans ses premiers repérages à travers la ville ; il l'aida à sélectionner les sujets les plus adéquats ; il lui donna de l'assurance au moment de déclencher l'obturateur, et la certitude nécessaire pour déterminer quelles plaques devaient faire partie de la collection définitive, et lesquelles non. Car en 1914, Séville était déjà parfaitement définie par les maisons d'édition et les agences de voyage britanniques ; par les entrepreneurs du spectacle, les journaux et les revues français ; et par les intérêts du marché artistique européen.



Auguste Léon, Espagne, Séville, Panorama pris de la Giralda

Autochrome, Numéro d'inventaire : A4611

Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).



Auguste Léon, Espagne, Séville, Alcazar, les Patios

Autochrome, Numéro d'inventaire : A4497

Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).



Cette identité s'était façonnée à Séville parallèlement à son processus de modernisation et d'industrialisation, amorcé sous le règne d'Isabelle II, avec l'aide d'entreprises britanniques et françaises qui s'y installèrent en y introduisant la machine à vapeur pour les bateaux du Guadalquivir ; les poutres de fer pour la construction d'ouvrages d'ingénierie comme le pont ; les rails de chemin de fer, ou les simples verrières qui vinrent couvrir les patios des maisons bourgeoises ; les conduites et circuits de distribution du gaz et de l'électricité, ou encore le réseau d'approvisionnement en eau. Légations. Non seulement toutes ces infrastructures furent implantées de manière continue depuis l'arrivée, en 1817, de la première machine à vapeur en provenance d'Angleterre — qui permit la navigation du premier bateau à vapeur sur le Guadalquivir —, mais leur entretien et leur commercialisation furent également assurés. Cela entraîna l'établissement de communautés de résidents français et britanniques vivant aux côtés des Sévillans, ainsi que l'ouverture de légations diplomatiques représentant leurs pays respectifs.

Depuis les années 1870, des groupes de voyageurs descendaient des wagons de trains en provenance de Cordoue, de Cadix ou de Grenade, ayant au préalable réservé les hôtels et les visites depuis Londres : l'agence de voyages Thomas Cook avait alors lancé la commercialisation de son circuit en Espagne.⁽¹⁾ Avant d'atteindre la péninsule, cet itinéraire faisait une étape à Paris pour emmener d'autres voyageurs.⁽²⁾ Avec cette affluence ininterrompue et massive, accompagnée de billets et de personnels propres à l'agence, il devenait indispensable d'organiser le séjour : hôtels, repas, accès aux monuments, promenades, excursions et places de spectacles. Dès lors, les élites politiques de Séville légiférèrent pour transformer la ville sur le plan urbanistique et permettre la multiplication d'hôtels, parfois en réhabilitant d'anciens palais ou couvents ; en agrandissant, en aménageant des jardins et en pavant d'anciens terrains vagues, transformés en places et promenades. Dans le même temps, les Sévillans devinrent hôteliers et commerçants — des métiers auparavant exercés par des Français ou des Italiens —, aménageant des salons pour servir des repas, inexistants avant 1850 ; installant de grandes vitrines sur les façades des anciennes boutiques des rues commerçantes comme Sierpes pour y exposer éventails, mantilles ou châles brodés ; ouvrant des magasins spécialisés dans la vente de cartes postales représentant des monuments ou des scènes de la vie locale, ainsi que des portraits personnalisés pour les clients, réalisés sur fond de toiles peintes représentant l'Alcazar ou des vues de la ville avec la Giralda ; ou encore agrandissant les salles de spectacles pour proposer ce que les voyageurs réclamaient : des danses féminines comme le boléro et le flamenco. Cette arrivée massive de voyageurs, qui trouva à Séville tout ce qu'il fallait pour vivre une aventure andalouse, reçut un nom : le tourisme. Et ceux qui rendirent cela possible — en investissant leur argent pour les séduire et se faire concurrence afin de les attirer — donnèrent forme à l'industrie touristique de la ville.

Page précédente

Auguste Léon, Espagne, Séville, Calle Abades

Autochrome, Numéro d'inventaire : A4512

Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Lorsque Auguste Léon arriva à Séville, il portait un projet unique, dont l'essence n'était autre que d'intégrer les images emblématiques de la ville à un vaste atlas photographique mondial. Mais il n'était pas le premier à entreprendre cette mission. Le mandat confié à Léon s'inscrivait dans une lignée de travaux initiée précisément en France soixante-quatorze ans auparavant, avec les premiers relevés photographiques. Il s'agissait du projet de l'opticien Noël Lerebours, intitulé *Excursions Daguerriennes, Vues et monuments les plus remarquables du globe*, édité entre 1842 et 1844. Lerebours imagina un album de lithographies en deux volumes, gravées à l'aquatinte sur acier, représentant les vues et monuments les plus remarquables du monde. Pour cela, il envoya un groupe de daguerréotypistes prendre des clichés avec leurs appareils dans différentes régions du globe. Séville fut l'une des étapes de la toute première excursion, celle publiée en 1842, immortalisée par Edme Jomard. La précision qu'offrait le daguerréotype fut mise au service de la gravure lithographique par Lerebours, car elle permettait une reproduction en série des images — rendant ainsi l'édition et la commercialisation bien plus rentables —, même si le prix restait élevé. Cela contrastait avec le caractère unique d'un daguerréotype, qui ne permettait aucune duplication. C'était, dans tous les cas, un outil onéreux au service d'un produit déjà consolidé et fortement demandé par les classes aisées, bourgeoises et aristocratiques : l'album lithographique. Ce dernier offrait une netteté et une capacité à rendre visibles des détails jusque-là inaccessibles, que Lerebours admirait avec enthousiasme :

« Comme les ressources de l'art graphique vont s'étendre et varier avec lui ! Que ne fera-t 'on pas avec un tel auxiliaire ! »⁽³⁾. Un « auxiliaire » qu'il associait à des techniques picturales pour animer les scènes, puisque la technique photographique, à l'époque, ne permettait pas de les intégrer telles que les clients les attendaient : « Les vues gravées seront animées par des figures. Lorsque les épreuves faites sur les lieux sur place n'en auront pas, on y suppléera par quelques groupes pris dans des croquis d'esquisses, tracés d'après nature dans les mêmes localités. »⁽⁴⁾

Plusieurs vues de Séville — de la Giralda, de la cathédrale, de l'Alcazar ou de la place San Francisco — faisaient déjà partie d'albums lithographiques antérieurs publiés aussi bien en France qu'en Grande-Bretagne. Réalisés par des peintres, ces albums représentaient souvent de petits groupes humains vêtus de costumes typiques, avec *majos* et *mantilles*, et ces mêmes vues étaient aussi diffusées séparément pour d'autres publications. Pourtant, Jomard choisit de ne capturer avec son daguerréotype que deux vues de deux monuments d'Espagne : l'une de l'Alcazar de Séville, l'autre de l'Alhambra de Grenade. Le patio des Demoiselles, avec sa fontaine, et le patio des Lions, dominé lui aussi par une fontaine, furent les cadres choisis. « On dit que l'effet de ces planches est magique », annonçait Lerebours à ses lecteurs à propos de ces vues.⁽⁵⁾ Les panneaux décorés d'inscriptions, les motifs végétaux et géométriques, les arcs et leurs fontaines firent partie de cette sélection. Séville et Grenade devinrent ainsi l'Espagne du projet de Lerebours. Le legs monumental andalou et mudéjar, perçu comme une prolongation du style de l'Alhambra, définit alors l'image de Séville dans ce projet. Sans sujets humains. Sans costumes. Sans couleur locale. Ces vues répondaient à l'intérêt que suscitait l'héritage oriental de l'Espagne — un intérêt qui, au-delà des préoccupations intellectuelles de certains érudits, avait déjà été récupéré par les entrepreneurs de spectacles à Paris pour en faire des décors scéniques auprès des élites de l'Opéra, où il connut un immense succès.



Auguste Léon, Espagne, Séville, Une Sévillane
Autochrome, Numéro d'inventaire : A4637
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Pendant que les daguerréotypistes envoyés par Lerebours parcouraient le « globe » pour en capturer les images, une nouvelle image romantique de l'Espagne — et plus particulièrement de Séville — prenait forme sur les scènes de l'Opéra de Paris, du Théâtre Italien, du Palais Royal, du Gymnase ou du Vaudeville, ainsi que dans les feuillets de *La Presse*, du *Journal des Débats* ou du *Siècle*. Cette image s'était construite parallèlement au règne de Louis-Philippe d'Orléans, à partir de son arrivée au pouvoir lors de la révolution de juillet 1830, et s'était peu à peu ajustée aux intérêts et désirs des classes bourgeoises. Celles-ci trouvèrent dans les réformes des milieux scéniques et journalistiques un terrain favorable pour faire émerger cette vision. La scène et la presse furent ainsi les créatrices et les propagatrices de l'image romantique de la ville qui s'installa durablement à Paris — des espaces bien différents de ceux qui forgèrent l'image sévillane à Londres, où l'édition et la peinture furent les vecteurs principaux de représentation à partir des années 1840. Une image qui, en tout cas, incorpora durant cette période l'héritage andalou dans une identité orientale floue, confuse, et géographiquement déplacée.



Auguste Léon, Espagne, Séville, Patio de l'hospice de los Venerables Sacerdotes
Autochrome, Numéro d'inventaire : A4628
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Ainsi, on peut considérer que les nouveaux éléments qui allaient enrichir l'image de Séville furent activés par la révolution de juillet 1830, celle qui porta le roi Louis-Philippe d'Orléans sur le trône de France. Une image qui, à la différence de celle forgée à la fin du XVIII^e siècle à travers la trilogie dramatique de Beaumarchais et les aventures du barbier Figaro — puis, plus tard, avec l'opéra *Le Barbier de Séville* de Rossini, créé à Paris en 1819 —, prit désormais corps à travers des contenus visuels qui ne tardèrent pas à se codifier. De la même manière que les bouleversements de cette révolution vinrent ajouter de nouveaux contenus et registres visuels à l'image déjà façonnée par les générations précédentes, le romantisme

surgit comme une insurrection idéologique contre le mouvement socioéconomique et politique imposé par les encyclopédistes au XVIII^e siècle. Les romantiques, intellectuellement formés dans les institutions créées par ces derniers — telles que les académies littéraires ou artistiques — se rebellèrent contre les principes qu'on leur avait inculqués, qu'ils jugeaient dépassés, limités et insatisfaisants. Ils déclarèrent ces enseignements incapables de rendre compte de la complexité des multiples nuances de l'être humain et de ses créations ; de la relation entre l'homme et la nature ; de l'homme et de ses émotions. Hors des groupes et sous-groupes, des classifications par échelle ou par ordre alphabétique, des listes de significations des mots ou des typologies conceptuelles, existait une autre réalité, peuplée d'exceptions — et c'est précisément ces exceptions que les romantiques, accordant une grande valeur à l'inclassable, au différent ou à l'irrégulier, élevèrent au-dessus de toute norme légitimée par les cadres encyclopédiques. Ils s'élevèrent contre tout principe visant à uniformiser les êtres humains, contre tout système perpétuant des valeurs figées. Pour les combattre, et pour revendiquer les nuances issues de l'exception comme fondement de l'art et de la culture, ils légitimèrent de nouveaux espaces de création. Ils se placèrent aux frontières du réel et du rêve, entre l'imagination et le délire. Les romantiques vécurent dans un conflit créatif permanent. Un conflit dans lequel la contradiction et l'inachevé faisaient naturellement partie de la condition humaine. Ils créèrent un nouveau récit pour d'anciennes histoires, de nouveaux sens pour de vieux mots, et de nouvelles images pour des iconographies traditionnelles. Ils le firent dans l'incertitude, mais avec les outils transmis par ceux-là mêmes qu'ils souhaitaient combattre — ceux qui leur avaient enseigné les paradigmes de la pensée et de la raison. Une posture créative qui avançait dans la confusion, et qui acceptait la contradiction comme un élément naturel de la vie. Les romantiques français furent les artisans des grands mythes associés à Séville. Et ils les forgèrent dans l'atmosphère particulière qui régna à Paris à partir de la révolution de juillet 1830, quand les Français remirent un roi sur le trône, qu'ils baptisèrent « le roi citoyen » : Louis-Philippe d'Orléans.

Le premier à avoir utilisé la photographie en France comme outil pour créer un volume à vocation encyclopédique, présentant les vues et monuments les plus importants du globe, fut Lerebours en 1842. Et les *Archives de la Planète* d'Albert Kahn, conçue pour constituer un compendium des singularités du monde et de ses peuples en 1914, partage avec ce projet deux éléments fondamentaux : leur ambition encyclopédique monumentale — qui, inévitablement, produit un résultat insatisfaisant en raison de son incomplétude — ; et la volonté de prioriser les enregistrements exceptionnels à l'intérieur d'un système de classement logique et uniformisant, qui finit par conduire à la confusion. Dans les deux projets, séparés par plus de soixante-dix ans, Séville est représentée. D'abord synthétisée dans une gravure du *patio de las Doncellas* de l'Alcazar, probablement entre 1840 et 1841 ; puis en 1914, à travers un ensemble d'images correspondant aux promenades et visites que les voyageurs étrangers avaient déjà consignées dans leurs récits, et qui furent ensuite codifiées dans les guides de voyage que le chemin de fer permit d'emporter dans les valises.

Jusqu'alors, Séville n'avait jamais fait l'objet d'un enregistrement réel de ses couleurs naturelles. Il ne s'agissait pas simplement de vraisemblance chromatique, mais bien de documentation. C'est précisément à cela que se consacra Léon : colorer sur des plaques photographiques une réalité déjà codifiée, que les Européens connaissaient depuis des décennies — transmise par leurs grands-parents et leurs parents, sans qu'il soit nécessaire d'y avoir voyagé. Un contenu façonné par les préoccupations romantiques de leurs aïeux, et organisé en plaques photographiques selon une logique comparable à celle des récits de voyageurs ou des guides touristiques : des promenades à l'intérieur et l'extérieur des murailles — même si la plupart des remparts avaient déjà disparu. Ainsi, les plaques photographiques de Léon montrent des images de promenades extérieures : le faubourg de Triana, la Torre del Oro, la promenade des Delicias, et les vestiges des murailles du quartier Macarena. Elles donnent aussi à voir les parcours intérieurs, les scènes quotidiennes dans les rues : des grilles ouvrant sur les patios de maisons, des façades d'églises, des palais et leurs cours, le musée avec ses tableaux les plus célèbres, le clocher de la Giralda et le *Giraldillo* surgissant au-dessus de la basse ville, ou encore les allées arborées où se promènent les femmes. L'Alcazar et la cathédrale se détachent du reste des visites : leur caractère unique leur vaut un plus grand nombre de vues dans le projet de Kahn. Le tout culmine avec l'ascension de la Giralda, pour profiter d'une vue aérienne sur la ville blanche et ses monuments. Ces images viennent colorer les impressions popularisées par les récits du marquis de Custine en 1831, de Théophile Gautier en 1840, ou d'Alexandre Dumas en 1846, parmi d'autres voyageurs français. Des parcours touristiques qui auraient été incomplets sans la rencontre avec les Sévillanes et leurs vêtements caractéristiques.

Au travers de cet ensemble de prises de vue, le portrait général de Séville que Léon propose pour l'Archive de Kahn est beau mais confus. Il ne renonce pas, dans ses clichés, à s'inscrire dans cette sensibilité romantique que ses compatriotes — et lui-même — reconnaissent. Et c'est pourquoi il accepte de s'installer dans la contradiction. Ces images peuvent sembler insatisfaisantes pour ceux qui cherchent dans ces documents visuels les différences et les contrastes qui leur donneraient originalité, fraîcheur et naturel ; voire même confuses pour ceux qui espèrent y voir le reflet immédiat d'une réalité documentaire rigoureuse.

Auguste Léon, Espagne, Séville, Entrée Del Palacio de Sn Telmo, Palais du Duc de Montpensier
Autochrome, Numéro d'inventaire A4517
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).





Auguste Léon, *Espagne, Séville, Vue de la Giralda prise depuis le Calleron de Sta Marta*
 Autochrome, Numéro d'inventaire : A4510
 Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Chorégraphies du pouvoir, images du sud Séville et l'art de se montrer en 1914

JORGE VILLAYERDE - SORBONNE UNIVERSITÉ

Il y a quelque chose de colonial dans le projet de réaliser « une sorte d'inventaire photographique de la surface du globe, occupée et aménagée par l'homme, telle qu'elle se présente au début du XX^e siècle ». ⁽¹⁾ D'autant plus lorsque l'initiative émane d'un millionnaire philanthrope qui, depuis la métropole du deuxième empire mondial, envoie aux quatre coins de la planète des photographes formés par Jean Brunhes, créateur de la géographie dite humaine.

Il y a aussi, en cela, beaucoup de paradoxes, ou peut-être de compensations. Albert (Abraham) Kahn (1860-1940), né en Alsace alors allemande, fit fortune en finançant à la fois le monopole naissant des diamants sud-africains de la *DeBeers Mining Company* et les chemins de fer qui accompagnèrent l'expansion coloniale japonaise à Formose et en Corée. ⁽²⁾ Défenseur d'une mondialisation fondée sur le libre marché et l'homogénéisation de la planète selon des critères occidentaux, il se donna pour mission de documenter les derniers instants d'un monde que son propre capital avait contribué à transformer. ⁽³⁾

Pour la mission espagnole, il choisit Auguste Léon (1857-1942), un photographe solide et expérimenté. Né à Bordeaux, il avait travaillé dans la photographie touristique, précisément en faisant des cartes postales. Premier opérateur engagé par Kahn et responsable du laboratoire, il fut celui qui resta le plus longtemps lié au projet. Financé par un banquier et formé par un géographe, Léon devint — à travers ses images candides de monuments et de scènes urbaines avec des figures humaines — un excellent exemple de ce que Mary Louise Pratt a défini comme l'« anticonquête » : un projet discursif par lequel les Européens se présentent comme des observateurs éclairés, neutres et apparemment bienveillants, dissimulant leur rôle actif dans l'appropriation symbolique et matérielle des territoires colonisés. ⁽⁴⁾ Cette stratégie rhétorique, caractéristique de genres tels que le récit de voyage, le journal, la chronique scientifique ou la littérature épistolaire, neutralise la responsabilité coloniale en dissimulant l'exercice du pouvoir sous une apparence humaniste — motivée par la curiosité, l'étude ou la découverte. En essence, l'anticonquête permet de coloniser sans paraître colonisateur, en dissimulant la domination sous la fiction d'un regard désintéressé : « le principal protagoniste de l'anticonquête que j'appelle parfois le "regardeur", pour caractériser le sujet masculin européen du discours européen sur le paysage, celui dont les yeux impériaux contemplent passivement et possèdent ». ⁽⁵⁾



“The Egyptian Room in the British Museum”, gravure de B. Sly, W. Radclyffe, Joseph Mead, publié dans *Illustrated London News*, 3/02/1847. Collection London Museum. (détail)

Les photographies de Léon rendent l’ « autre » visible mais non participant ; le sujet est décrit, mais il n’a pas de voix. Ce « tableau réel de la vie de notre époque »⁽⁶⁾ que prétendaient construire les *Archives de la Planète* répondait à une fabrication visuelle du monde, indissociable de la logique représentationnelle moderne. Au cours du XIX^e siècle, toute une série de technologies, de pratiques et de dispositifs — les jardins publics, les boulevards, les cabarets, les panoramas, les grands magasins, les galeries, les zoos, les expositions universelles, l’opéra, les musées, et même la nature domestiquée — commencent à être pensés pour être vus, parcourus, classés et consommés.

À leurs côtés, se consolide tout un arsenal de supports écrits — la carte, le guide, l’almanach, le catalogue, l’inventaire — qui non seulement accompagnent le regard, mais le dirigent, le normalisent, le disciplinent. En somme, ils construisent une manière moderne de voir et de connaître le monde. Ce regard n’est pas neutre : il émerge d’un monde interconnecté par des câbles, des ondes, des ports et des voies ferrées, où la connaissance visuelle réaffirme — et ne fait pas que refléter — les coordonnées du pouvoir impérial.

Dans ce contexte, la fonction des expositions internationales, tout comme celle du tourisme naissant, ne se limitait pas à montrer le monde. Elle consistait plutôt à l’organiser, à le disposer comme un tout intelligible et consommable pour le spectateur métropolitain. Les *Archives de la Planète* partageaient avec les concours internationaux cette volonté classificatoire. Elles n’étaient pas une simple galerie d’images : il s’agissait d’un monde aménagé comme exposition infinie, ordonné pour être observé, compris et dominé depuis un regard occidental. Cet « ordre d’exposition », défini par Timothy Mitchell et caractéristique de la modernité, ne produisait pas seulement des images du monde : il produisait surtout l’illusion de la réalité.⁽⁷⁾ Une prétendue objectivité scientifique et neutralité visuelle qui dissimule, sous une transparence apparente, son caractère profondément idéologique et construit.

Les sujets représentés, classifiés et exposés, avaient cependant leur propre agenda, comme l’a souligné Mary Louise Pratt. Et bien que l’Andalousie ait eu les traits d’une province d’un empire informel franco-britannique — et que, à Séville, les chemins de fer, les mines de pyrite et de plomb, l’électrification et les banques aient été aux mains des Français —, Séville n’était ni le Transvaal ni Taïpei.⁽⁸⁾ Dans un exercice de transculturation — où le sujet colonisé ne reçoit pas simplement la culture dominante, mais la retravaille stratégiquement à ses propres fins —, les élites sévillanes préparaient, avec lenteur et calcul, une Exposition Hispano-Américaine destinée à sortir la région de sa torpeur, à moderniser la ville et à reconnecter la nation avec l’empire perdu.

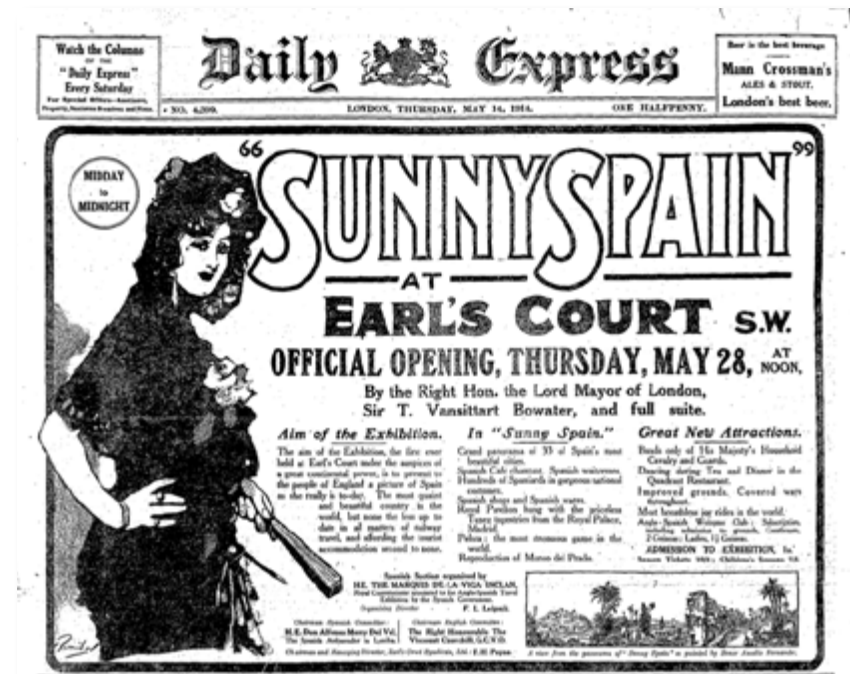
Pendant ce temps, au même mois de juin 1914, alors qu’Auguste Léon parcourait les rues de Séville — durant le dernier été de l’Europe —, la mairie et les notables de la ville participaient activement à une campagne publicitaire moderne, visant à attirer l’attention mondiale que la Couronne espagnole cherchait à capter depuis la capitale du premier empire mondial : Londres.⁽⁹⁾

Le Commissaire Royal au Tourisme, le marquis de la Vega Inclán, avec le soutien du secrétaire du jeune roi Alphonse XIII, le comte de la Unión, dirigeait une délégation de plus de deux cents Espagnols, qui mèneraient pendant plusieurs mois une intense campagne d’image. Comme on pouvait le lire dans *The Times*, il s’agissait de :

présenter au peuple d’Angleterre un tableau de l’Espagne telle qu’elle est réellement aujourd’hui [...] non seulement pour illustrer les attraits et les facilités offerts au touriste, mais aussi pour démontrer à l’industriel et au commerçant les opportunités qui les attendent sur les marchés encore non développés d’Espagne.⁽¹⁰⁾

La réputation nationale n’était pas au beau fixe, après la défaite face aux États-Unis et l’hémorragie coloniale dans le Rif. Cette même année, Julián Juderías publiait *La leyenda negra y la verdad histórica*, tandis qu’à Bruxelles était inauguré un monument à l’anarchiste Francisco Ferrer, devenu un emblème européen de la dénonciation de la répression sanglante de la Semaine Tragique.

Le cœur de la campagne était une exposition touristique intitulée *Sunny Spain* : une manière accueillante de se présenter à l’étranger pour montrer *The True Spain*. Une batterie de publications officielles venait renforcer et diffuser cette opération : l’affiche et le catalogue de l’exposition, une revue hebdomadaire bilingue, des annonces dans les principaux journaux, les premiers dépliants touristiques édités par l’État, ainsi qu’un supplément spécial de *The Times* intitulé *The Spain of To-day*. Tout cela servait à promouvoir, de manière simultanée et diffuse, l’exposition et la nation.



Daily Express, Londres, 14/05/1914

Pages suivantes
Auguste Léon, Espagne, Séville, Murailles de Dn Pedro 1er de Castilla
 Autochrome, Numéro d’inventaire : A4644
 Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).



La grande attraction était un immense panorama de l'Espagne, composé de trente-trois vues peintes du pays. Entre cette installation visuelle et le public, plus de deux cents Espagnols en costumes traditionnels défilaient et, répartis en divers ensembles folkloriques, offraient plusieurs spectacles par jour. Séville figurait, bien sûr, parmi les différentes sections de l'exposition.

La contribution sévillane déployait les mêmes armes que Léon lors de sa visite : la technique photographique, et un intérêt marqué pour le patrimoine ainsi que pour l'élément — la géographie humaine ? — local. On ignore si des autochromes en couleurs étaient inclus, mais les huit caisses de matériel photographique envoyées de Séville à Londres ne contenaient pas moins de deux cent quarante agrandissements. Il semble que, lors du voyage espagnol de Léon en 1914, aucun film n'ait été tourné, ou alors ceux qui furent réalisés n'ont pas été conservés. À Londres, Séville devait être représentée cinématographiquement : parmi la douzaine de films proposés par la succursale barcelonaise de Pathé Frères au Commissaire Royal figuraient *Paysajes (sic) andaluces* et *Sevilla*, tous les deux — cette fois c'était bien le cas — en Pathécolor. Mais les choses s'étant compliquées pour l'exposition, on ignore si ces films ont effectivement été projetés.

Séville était également représentée par la compagnie du célèbre Maestro Realito, Manuel Real Montosa (1885-1969), l'un des grands représentants de l'École Bolera, qui avait formé des artistes aussi emblématiques que La Yankee, La Giraldiva, Dora la Cordobesita, Estrellita Castro, Rosario y Antonio, Pacita Tomás, Carmen Sevilla et Paquita Rico. Selon les images disponibles, une vingtaine de personnes l'accompagnait à Londres. Sur la photographie de groupe, on distingue onze femmes et deux adolescentes, quatre hommes et un enfant.

Le groupe sévillan constituait le point d'orgue des spectacles quotidiens, à en croire une description reprise dans plusieurs journaux espagnols :

La estudiantina cordobesa ouvre le bal en interprétant de joyeux et tintinnabulants *pasacalles*. Viennent ensuite les *charros*, les *charras* et les *maragatos*, dont les danses harmonieuses évoquent les œuvres des grands artistes médiévaux. Surgissent ensuite les rudes Ségoviens, qui frappent leurs bâtons avec cadence, et dont les gestes, virilement beaux, méritent l'attention des sculpteurs. La *murga valenciana* enchaîne avec ses musiques aigres-douces, bientôt dominées par la voix du chanteur. Et les coplas entonnées par ce dernier sont accompagnées d'une danse tout à fait particulière, où les mouvements des bras complètent et soulignent l'idée centrale. Voici enfin les Andalous, qui dansent *sevillanas*, *panaderos*, *garrotines*, *jaleos*, donnant la dernière note — vibrante, colorée, presque fiévreuse.⁽¹¹⁾

Les groupes régionaux furent photographiés à leur arrivée afin de faciliter leur diffusion dans la presse et pour produire des cartes postales à leur image. La commande fut confiée à l'Alfieri Picture Service, dirigé par M. Bernard Alfieri (1860-1939), un photographe qui s'était fait un nom grâce à ses images pictorialistes et poétiques des marais de la côte de l'Essex. À l'époque, il écrivait régulièrement dans la presse photographique spécialisée, était rédacteur artistique au *Daily Mirror* et se consacrait également à la photographie commerciale.⁽¹²⁾ Le Musée National du Romantisme (Madrid) conserve vingt-quatre tirages positifs et sept cartes postales issues de cette série. Trois images mettent en scène le groupe andalou, dont deux au format carte postale. L'une montre le groupe complet dans ce qui semble être un patio. L'autre, quatre femmes et un homme, posant devant la vue panoramique des Torres Bermejas de Grenade. Sur la dernière photographie, un homme adossé à une chaise et une femme échantent un regard — accompagnés d'une autre femme — devant la *Casa de Pilatos*, au cœur de la section sévillane du panorama. Enfin, un musicien du groupe andalou apparaît dans une photographie pleine de charme aux côtés de deux guitaristes : un aveugle castillan et un Valencien.

La mise en scène est soigneusement construite, avec un caractère résolument scénique et une esthétique pittoresque reconnaissable. Sur le plan esthétique, le résultat évoque des éléments de théâtre et *costumbristas* : si l'on ne sait pas qu'il s'agit d'artistes natifs posant devant un panorama, on pourrait facilement croire que ce sont des acteurs devant des décors de scène.



“Exposición Internacional de Turismo en Londres, Earl’s Court”, photographie d’Alfieri (image positive), 1914. Museo Nacional del Romanticismo, CE34605. CE36539.



“Exposición Internacional de Turismo en Londres, Earl’s Court”, photographie d’Alfieri (image positive), 1914. Museo Nacional del Romanticismo, CE34605. CE36539.



« España en Inglaterra - Exposición de Turismo en Londres », *La Esfera. Ilustración Mundial*, 25/07/1914. .

Sur le plan technique, les images révèlent un usage contrôlé de la lumière artificielle, probablement continue, qui assure une exposition uniforme sans ombres dures et permet une composition équilibrée, avec des figures disposées en groupes harmonieux et des gestes délibérément dirigés. Dans presque tous les portraits en intérieur de la série, quelqu'un a les yeux fermés. C'est une conséquence directe des conditions techniques de l'époque : l'éclairage, souvent basé sur des lampes électriques très intenses — à arc voltaïque ou projecteurs puissants —, provoquait des clignements involontaires en raison de son intensité désagréable. À cela s'ajoutaient les temps de pose relativement longs — entre 1 et 5 secondes —, qui exigeaient de garder le regard fixe sans cligner des yeux, ce qui était difficile sous une lumière directe.

Dans les portraits de groupe, pour lesquels refaire une prise impliquait du temps et un coût certain, ce genre d'imperfection était accepté comme faisant partie du processus. Le manque de signaux clairs pour le déclenchement, combiné à l'attention du photographe centrée sur l'ensemble de la scène plutôt que sur chaque posture individuelle, explique pourquoi ce type de « défaut » était courant — et accepté dans le langage visuel de l'époque.⁽¹³⁾

Mais le jeu visuel qui plaçait Séville au centre était loin de s'arrêter là. La presse britannique comme espagnole fut fascinée par les Sévillanes, véritables protagonistes de la plupart des photographies. En particulier une danseuse, qui — sans être nommée dans les légendes, visible mais non participante — attirait toute l'attention des photographes. Cette attention démesurée provenait sans doute non seulement de la tradition romantique ou de la sensualité plus marquée des danses andalouses par rapport aux castillanes, mais aussi du niveau de professionnalisation nettement supérieur du groupe sévillan par rapport aux autres ensembles folkloriques.

Mais cette ubiquité — ajoutée au choix d'un dessin représentant une séduisante Grenadine pour la promotion de l'événement, à la faible participation du secteur privé et de la majorité des provinces, ainsi qu'au caractère hermétique et personnel de ce projet d'exposition— fut à la fois la condamnation de l'exposition et la consécration du groupe sévillan.

La condamnation, parce que lorsque les nouvelles de l'exposition parvinrent à Madrid, un scandale éclata au Congrès : des députés de tous bords s'élevèrent contre les « *astracanadas, les pantomimes et les espagnolades* »⁽¹⁴⁾ dénonçant cette « expression ridicule du flamenco » que l'on exhibait à Londres.⁽¹⁵⁾ Des correspondants espagnols de renom, comme Ramiro de Maeztu, confirmèrent que le résultat n'était pas à la hauteur des attentes. Le voyage des rois, prévu pour septembre, fut annulé. Sa couverture dans la presse graphique internationale aurait pourtant pu marquer l'apothéose de l'été espagnol à Londres.

Et la consécration, parce que le directeur du lieu engagea le groupe sévillan pour qu'il reste jusqu'à la fin de l'exposition, comblant ainsi le vide laissé par le départ du reste des participants espagnols. Ni les dates exactes ni la composition précise du groupe ne sont parfaitement établies, mais plusieurs sources s'accordent à dire que, dans la foulée de l'*Exposition anglo-hispanique*, fut créée au Théâtre Alhambra de Leicester Square l'œuvre *El Embrujo de Sevilla* : un prétendu antécédent de *El amor brujo* de Falla, qui rassembla plusieurs grands *bailaores* — le Maestro Realito, Faico, Antonio el de Bilbao —, des *bailaoras* comme Lolilla la Flamenca, María la Bella, Encarnación Hurtado « La Malagueña », et surtout la célèbre Antonia Mercé « La Argentina ».

Cette occasion est considérée comme un moment clé dans l'histoire de la danse espagnole : l'antichambre du ballet flamenco, une étape décisive dans le passage du *bailaor* de *café cantante* au *bailarín*, qui travaillait avec un chorégraphe, un compositeur et un livret.

Mais pour revenir à notre exposition, le contrat liait les deux parties, et la manifestation ne ferma qu'en octobre. Vega Inclán fit office de pare-feu pour éviter que le scandale n'atteigne le roi, et il réduisit l'exposition au strict minimum. Le déclenchement de la Première Guerre mondiale, les journaux monarchistes et le temps firent le reste : *Sunny Spain* entra dans l'histoire comme la grande occasion manquée du tourisme espagnol, une exposition clôturée, dès son ouverture, par le début du conflit mondial.

En réalité, l'exposition resta ouverte jusqu'au dernier jour prévu par le contrat, et elle servit probablement de décor — avec une entrée à prix réduit — pour les dernières heures de joie de nombreux volontaires accompagnés de leurs proches, avant leur départ pour le front. Le 15 octobre, les Sévillanes quittant l'exposition croisèrent les 1 700 réfugiés belges qui, fuyant l'armée allemande, furent logés ce soir-là au sein du même *Empress Hall* qui avait accueilli leurs danses tout l'été.

Ainsi, entre la volonté de classification des archives impériales de Kahn et l'agentivité scénique d'une Séville en quête de place sur la carte, l'exposition *Sunny Spain* devint le théâtre d'une complexe négociation symbolique.⁽¹⁶⁾ Ce qui, pour certains, fut une espagnolade embarrassante, représenta pour d'autres un moment de visibilité internationale, un essai de modernité périphérique, et le début d'une transition culturelle — à mi-chemin entre la vitrine et la scène, entre le document et le spectacle —, où le folklore devint chorégraphie, le tourisme, politique, et l'image, pouvoir.



Auguste Léon, Espagne, Séville, Patio de la Maison de Pilatos

Autochrome, Numéro d'inventaire : A4513

Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Pages suivantes

Auguste Léon, Espagne, Séville, Panorama pris de la Giralda

Autochrome, Numéro d'inventaire : A4610

Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).





Auguste Léon, *Espagne, Séville, Panorama pris de la Giralda*
Autocromo, Número de inventario : A4606
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).



Auguste Léon, *Espagne, Séville, Panorama pris de la Giralda*
Autocromo, Número de inventario : A4609
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Sevilla en el Archivo del Planeta

Desde el Romanticismo los viajeros describen Sevilla como la ciudad de la luz y se asombran por las ricas y brillantes tonalidades de sus cielos, de su arquitectura y de sus textiles. La ciudad se había convertido en un espacio reconocido en la geografía del viajero y su nombre acompañó a los primeros turistas. La Europa burguesa coleccionó las pinturas que representaban sus monumentos, sus fiestas y sus tipos populares. A finales del siglo XIX la ciudad formaba parte de la iconografía internacional del viaje y su imagen era reconocida por el gran público, sobre todo, francés, ya que en París se levantó a orillas del Sena una Giralda de 86 metros en 1900.

Los nuevos medios de reproducción de imágenes como el cinematógrafo o la fotografía modificaron los modos de ver. En 1895, Auguste y Louis Lumière habían descubierto cómo fijar las imágenes en movimiento dando nacimiento al cinematógrafo. Apenas ocho años después, se sumó un invento para atrapar por primera vez el color en la fotografía al que llamarían autocromo. Y con ellos la imagen de la ciudad se hizo aún más conocida, pues pronto fue protagonista de los primeros operadores de cámara que se desplazaron al sur para rodar escenas de sus fiestas populares, ya fuesen bailes, toros o la Semana Santa. En la ciudad también transitaban los mitos de la primera pantalla en los arquetipos del torero o de Carmen.

Las primeras imágenes en color de Sevilla fueron tomadas por el fotógrafo francés Auguste Léon en junio de 1914 y registradas en el Archivo del Planeta, que el banquero Albert Kahn había creado para documentar el mundo. Un enjambre de colores, de pequeños puntos rojos, anaranjados, verdes, azules, lilas, pulverizaban una placa de una gelatina sensible a la luz; impresiones que parecían cuadros.

De los setenta y tres autocromos que Léon tomó de Sevilla, veinticinco se muestran en esta exposición. Las casas, las calles, los monumentos, los sevillanos aparecen ante nosotros para descubrir cómo era la ciudad.

Los Archivos del Planeta

El autocromo se impuso como el mejor medio para obtener el colorido de manera sencilla. Este innovador procedimiento fue el elegido por el banquero francés Albert Kahn (1860-1940) para dar forma a un proyecto pionero y filantrópico: documentar, a través de la fotografía, la diversidad multicultural del planeta. El desarrollo de la geografía y la renovación de la ciencia histórica transformaron la percepción del paisaje, que dejó de ser un mero resultado subjetivo y pasó a estar mediatizado por dispositivos como la fotografía y el cinematógrafo. Estos ojos mecánicos producían imágenes instantáneas, racionales y objetivas. Por eso, Kahn seleccionó ambos adelantos tecnológicos para la titánica tarea de documentar el mundo y su hábitat humano.

Así nacieron los Archivos del Planeta, creados para fotografiar fielmente la realidad, sin reutilizar imágenes anteriores como era habitual. La dirección científica recayó en el geógrafo Jean Brunhes y, en 1912, Auguste Léon fue el primer fotógrafo contratado para esta enciclopedia visual en color.

El proyecto reúne un conjunto único de imágenes que abarca una cincuentena de países de casi todos los continentes, gracias al trabajo de campo de los fotógrafos que recorrieron el mundo —salvo Oceanía— para capturar su tiempo antes de que el progreso lo uniformase y borrara paisajes, casas y vestimentas tradicionales. No buscaban escenas convencionales, turísticas o exóticas ya comercializadas; buscaban documentar la realidad con objetividad, sin estereotipos, y con encuadres que aportasen la mayor información posible para el futuro, congelando un hábitat y una comunidad en un momento preciso.

La técnica del autocromo

Reproducir los colores del natural directamente a través de la fotografía había constituido un ideal desde que se inventó la cámara oscura. Ahora era posible gracias al procedimiento del autocromo, un proceso sencillo y fácil de manejar por el que se obtenía una copia única, positiva, sobre vidrio y que se mantuvo en vigor hasta 1935.

El proceso del autocromo era aditivo y su resultado constituía una transparencia de color positivo con una estética que dejaba ver sus diminutas esferas de gamas arcoíris de la emulsión a la fécula de patata, que daban a la imagen un aspecto característico granulado. Esta placa de vidrio era vista a través de un visor, contra una luz de fondo o también como una imagen proyectada.

Página siguiente
Auguste Léon, Espagne, Séville, Environs de la Cathédrale
Autocromo, Número de inventario : A4617
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).



La Sevilla de 1914

Los autocromos de Auguste Léon estuvieron condicionados por la construcción cultural de la ciudad desde una identidad turística. El fotógrafo realizó setenta y tres autocromos, fundamentalmente de vistas y de sus principales edificios, sobre todo aquellos herederos de su pasado árabe, y menos de sus vecinos. El tiempo de exposición condicionaba la toma pues duraba unos segundos y si alguien se movía mientras posaba salía desenfocado.

Sus encuadres en las calles sevillanas son resultado de un trabajo de documentación hacia aquellas vías que representaban mejor la ciudad para el público francés. Se prioriza por ejemplo una calle con carruajes de caballos; otra con un adoquinado tradicional y sin aceras en sus extremos; un adarve junto al Alcázar sirve para mostrar los jardines humildes de macetas en los balcones; una pequeña plazuela deja ver el repunte de la Giralda entre un caserío de persianas verdes y azules; mientras que presta especial atención a uno de los más singulares accesos al centro histórico como era la calle Águilas con el ábside de San Esteban, que arroja autenticidad al proyecto con sus vecinas posando en las puertas de sus casas. También se acercó a otras escenas menos convencionales de las habituales turísticas, como eran los patios de casas burguesas con sus cierres de rejas o las antiguas murallas con las personas posando en ellas.

Sus retratos se centran en aquellas cigarreras que fotografía sin caer en el estereotipo; en el vendedor que con su burro vendía los productos por la ciudad o en las modelos que contrata en una escena preparada para controlar la luz y que le permiten mostrar la indumentaria femenina de los mantones y mantillas que vestían las sevillanas en sus fiestas tradicionales.



Viajar con cámara por España.

La ciudad como escenario visual en los Archivos del Planeta

LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ - UNIVERSIDAD DE SEVILLA

España se había convertido en el destino principal del viaje europeo desde el siglo XIX. A medida que los procedimientos fotográficos evolucionaron también lo hizo la representación del paisaje urbano con un conjunto de ciudades que fueron destino del viaje y protagonistas de la iconografía urbana que se difundió por Europa, sobre todo aquellas que conectaban con un pasado oriental como era el caso de Sevilla, Granada y Córdoba.⁽¹⁾ Las imágenes tomadas reducían la ciudad a un conjunto de vistas que se fueron repitiendo asiduamente, con los mismos encuadres, concentrando lo que tenían que ver los viajeros y luego los turistas que les siguieron. A comienzos del siglo XX el desarrollo de la fotografía en color con el invento de los autocromos patentada en 1903 por los hermanos Auguste (1862-1954) y Louis Lumière (1864-1948) supuso una revolución al contemplar las vistas al natural, aunque siguieron prevaleciendo los panoramas y perspectivas que se habían consagrado décadas antes y que hacían reconocible una ciudad en el imaginario del viaje.⁽²⁾

Las primeras décadas del siglo XX vivieron el estallido de las vanguardias internacionales cuyo centro neurálgico estaba en París, tardíamente conocidas en nuestro país. Allí residían pintores españoles como Juan Gris o Pablo Picasso, pero también artistas franceses que viajaron hasta España en distintas ocasiones. Su viaje les permitió conocer una realidad que en ocasiones trasladaron a una creación en la que proyectan temas españoles. Esto se acentuó con el estallido de la I Guerra Mundial con artistas que huían de la contienda y se establecían en la neutral España, como Picabia quien se instaló en Barcelona en 1916. Los arquetipos que se identificaron con lo español acumulaban rasgos de la construcción cultural que la Europa burguesa había hecho de Sevilla y también entre la sociedad norteamericana que se incorporó al viaje. Los artistas extranjeros confrontaron su pasado oriental y conocieron su cultura popular, lo que influyó también en aquellos interesados en los nuevos lenguajes plásticos y en la renovación artística, como sucedió con el ultraísmo de la revista *Grecia*, en la que estuvieron los argentinos Jorge Luis y Norah Borges.

Página anterior

Auguste Léon, *Espagne, Séville, Alcazar, Intérieur*

Autocromo, Número de inventario : A4501

Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

La nueva técnica del autocromo permitió que se tomaran imágenes de Sevilla en color de los lugares consagrados por el viaje turístico que desde el siglo XIX conformaban la imagen más internacional de la ciudad. Aquel junio de 1914 llegó a Sevilla el fotógrafo francés Auguste Léon, para tomar unas placas autocromas de la ciudad para el banquero Albert Kahn. Colocó su cámara fotográfica delante de los principales monumentos y el tiempo se congeló frágilmente en el chasis que portaba los vidrios coloreados. Capturó sus autocromos en el mes de junio, en cuatro días, desde el martes 23 al viernes 26, cuando la luz es mayor, por lo que conseguiría semi-instantáneas en color de los asuntos que consideró más relevantes de Sevilla. Fotografiaría con trípode y con una cámara de formato medio, normalmente con placas de vidrio de un formato de 13x18. Los autocromos que tomó armonizaban una retícula de granos de color que resaltaban la luminosidad de unas zonas frente a otras de tonos más apagados. La mezcla óptica de todos ellos, en su yuxtaposición y complementariedad con otros centros, formaban una imagen en color, a la que se llamó Sevilla en el Archivo del mundo de Albert Kahn.

Los artistas que llegaron a Sevilla en 1914 conocieron una ciudad en transformación para la celebración de la Exposición Iberoamericana. Ese año se había inaugurado el parque de María Luisa, se estaban abriendo las nuevas avenidas y se avanzaban las obras en la plaza de España en un estilo regionalista. Sevilla era una ciudad cautivadora, de luces y sombras. La ciudad de comienzos del siglo XX estaba cambiando su fisonomía con la apertura de ensanches y con el proyecto de una Exposición iberoamericana prevista inicialmente para 1917, que tuvo que aplazarse y que no se realizó hasta 1929. El nuevo paisaje urbano de la ciudad se conformaba por un acusado contraste entre la antigua ciudad histórica y las transformaciones urbanas y arquitectónicas que el turismo estaba condicionando, con la apertura de nuevos viarios, la inauguración de estaciones de trenes, de hoteles, que alumbraban otro mundo que, bajo el ritmo de la arquitectura del regionalismo y de los avances tecnológicos caminaba hacia la contemporaneidad. Los coches que deambulaban por la ciudad, los trenes, la música, bajo la influencia de las vanguardias, mostraba un retrato de la ciudad no ya completo, sino bajo la percepción fragmentaria de una urbe moderna, como lo indican las vistas aéreas que daban una nueva dimensión a la ciudad y que permitían verla desde su unidad, pero también como imágenes libres, independientes de una mirada de cortos destellos. Es un ritmo marcado por los nuevos adelantos técnicos, como el telégrafo, el teléfono, el gramófono, el automóvil, la aviación... y en el que se está reescribiendo el rumbo de las corrientes artísticas bajo el tecnicismo de la velocidad de lo cinético y el automatismo del azar.

Sevilla vivía un crecimiento del turismo. Para atender esta demanda se fue creando una infraestructura hotelera y lugares de ocio y diversión. El poeta Rubén Darío cargó en su visita a la ciudad en 1902 contra el turista superficial:

El turismo viene, por moda, a la Semana Santa. Es decir, a pagar cuentas enormes de hospedaje, a dormir sobre una mesa de billar y a ver pasar las procesiones, entre católicos irreligiosos, santos macabros, cristos lívidos y sangrientos con cabelleras humanas. Al mismo tiempo, el viajero escuchará los gritos extraordinarios de las saetas y las carceleras. En el día aprovechará la buena ocasión para ir a ver a las cigarreras en la fábrica, con sus deshábilles sugerentes; si ha leído *La femme et le pantin*, de Pierre Louÿs, tanto mejor; y volverá a su país diciendo que ha conocido el encanto sevillano.⁽³⁾

Para el poeta, el encanto íntimo de la ciudad estaba en lo que comunicaba su pasado, en la intimidad y belleza de los jardines del Alcázar y no en la visión de postal turística que se comercializaba. Sevilla era una ciudad muy fotografiada y cada imagen se fijaba para atraer al turista, a la vez que servía como un primitivo souvenir. La fotografía había cambiado la percepción del viaje, favoreciendo ciertos ángulos de los monumentos y congelando en sus catálogos las principales vistas de la ciudad. El mundo comenzó a verse desde la óptica de una cámara fotográfica, lo más semejante según Théophile Gautier al ojo del turista.

Los Archivos del Planeta de Albert Kahn

El autocromo se impuso como el mejor medio para obtener de una manera sencilla el colorido. Será precisamente este innovador procedimiento el que escoja el banquero francés Albert Kahn (1860-1940) para dar forma a un proyecto pionero que documentase a través de la fotografía la diversidad multicultural del planeta. Este financiero marchó de la Alsacia ocupada por los alemanes a París y en unos años hizo fortuna, fundando su propio banco en 1898, trasladándose a Boulogne (París). Su condición de desterrado fue importante por el desarrollo de un compromiso ético y sociopolítico, que le llevó décadas después a emprender un proyecto utópico y filantrópico: fotografiar el mundo.⁽⁴⁾ Kahn rechaza configurar un archivo basado en la acumulación de las imágenes tomadas en el siglo XIX como era lo habitual. Por el contrario, decide iniciar una investigación de campo para tomar imágenes en un tiempo y un espacio actual con la finalidad de crear un archivo fiel a la naturaleza que documente los paisajes asociados a la ciudad, al campo y los habitantes con sus indumentarias tradicionales. El banquero tuvo claro que el archivo debía partir de cero y que para ello era necesario iniciar una labor de producción de imágenes unitaria para que tuviese unos patrones comunes, cuantificables, comparables y que aportasen la máxima información. En este sentido, seleccionó los dos adelantos tecnológicos de su época, como eran el cinematógrafo y el autocromo.

La dirección científica del archivo recayó en el geógrafo Jean Brunhes en 1912⁽⁵⁾, quien aportará al proyecto su contenido basado en su obra *Geografía humana*.⁽⁶⁾ Su labor resulta esencial, pues decidió las misiones fotográficas, se ocupó de la organización de la campaña y reunió una valiosa documentación previa, como eran libros de viajes, guías, planos o fotografías. Con este material preparó lo qué se debía fotografiar e inventariar en un mundo que abarcó por completo, exceptuando Oceanía. Reunió un conjunto único que rondaba la cincuentena de países de casi todos los continentes. Los fondos fotográficos y cinematográficos registran territorios y géneros de la imagen que se alejan de lo convencional, pues se hacen desde un punto de vista diferente, imbuidos del ámbito científico y etnográfico. Para llevarlo a cabo, contrató a un conjunto de operadores que viajaron por el mundo durante veinte años tomando autocromos de las diferentes regiones. Así, se reunieron en apenas veinte años un conjunto único de más de 70.000 autocromos⁽⁷⁾, que se sostuvo hasta que el crack de 1929 quebró las finanzas de Albert Kahn, finalizando su actividad en 1931.

Páginas siguientes
Auguste Léon, Espagne, Séville, Panorama pris de la Giralda
Autocromo, Número de inventario : A4607
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).



ANTIQUITES
ANTIGUEDAD

ANTIQUE

ANTIGUEDADES

BARBERIA

La fotografía constituía por sí misma una herramienta documental, racional y científica para realizar un registro internacional de las sociedades locales que permitiese su estudio histórico y artístico. Este proyecto respondía al estudio del geógrafo y a la observación directa del operador sobre el terreno. Por lo tanto, no se trataba de escoger escenas con un carácter convencional, turístico, banal o exótico como las que ya se comercializaban, sino que, por el contrario, los fotógrafos buscaban temas que documentasen la realidad de una manera objetiva, sin prejuicios y sin caer en el estereotipo acostumbrado, con encuadres que aportasen la mayor información de cara al futuro, al congelar un hábitat y una comunidad en un tiempo concreto. La fotografía debía primar la objetividad, la interpretación del medio y la atención a aquellas escenas que atrapasen la vida cotidiana. Su resultado constituye una miscelánea de temas e, incluso, de miradas polisémicas en función del destino, de los relatos y de las relaciones que se establecen entre la comunidad, el progreso y la tecnología que estaba transformando el mundo. Y eso se percibe en las imágenes que se toman de Sevilla, producto más de la construcción cultural de una de las ciudades más fotografiadas y en las que no siempre se puede escapar a la influencia de su narrativa visual. Por lo tanto, la imagen de Auguste Léon estuvo condicionada por la construcción cultural de la ciudad desde una identidad turística.⁽⁸⁾

El fotógrafo realizó setenta y cuatro autocromos, que se centran fundamentalmente en las vistas de la ciudad, las calles, los palacios, los hospitales, las iglesias, el Alcázar, la Catedral o el Museo de Bellas Artes, y menos en retratar a los sevillanos, atrapados entre los granos microscópicos de color en la fragilidad de un vidrio. Si bien el proyecto buscaba una mirada diferente, desdeñando el turismo masivo y rápido que estaba llegando a ciudades históricas como Sevilla, lo cierto es que el camino transitado por Auguste Léon en su representación de la ciudad no se aparta en demasía de la visión del viajero romántico y del itinerario más habitual. Así, incluyó vistas panorámicas, sus principales monumentos, sus calles y barrios más pintorescos. No obstante, también se acercó a otras escenas menos convencionales de las habituales turísticas, como eran los patios de casas burguesas con sus cierres de rejas o las antiguas murallas con las personas posando en ellas. En este sentido, sus retratos son muy interesantes al centrar su mirada en dos modelos que contrata en una escena preparada para controlar la luz en un espacio alto, con una pantalla verde de la arboleda que quizás pueda tratarse del propio Alcázar. Fotografía dos jóvenes con mantones de colores de rosas rojas bordadas. También fotografía personajes populares, como un vendedor de legumbres, una cigarrera frente a la Fábrica de Tabacos o a otras dos en el Paseo de Cristina. Sus autocromos fueron pioneros representando la perspectiva de la vida cotidiana en color, a pesar de que la técnica del autocromo condicionaba la estética de la imagen, pues era difícil conseguir la representación espontánea de situaciones cotidianas no escenificadas.



Auguste Léon, Espagne, Séville, Panorama pris de la Giralda
Autocromo, Número de inventario : A4606
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).



Auguste Léon, Espagne, Séville, Panorama pris de la Giralda
Autocromo, Número de inventario : A4609
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Sus encuadres en las calles sevillanas son resultado de un trabajo de documentación hacia aquellas vías que representaban mejor la ciudad para el público francés. Se prioriza por ejemplo una calle con carruajes de caballos; otra con un adoquinado tradicional y sin aceras en sus extremos; un adarve junto al Alcázar sirve para mostrar los jardines humildes de macetas en los balcones; una pequeña plazuela deja ver el repunte de la Giralda entre un caserío de persianas verdes y azules; mientras que presta especial atención a uno de los más singulares accesos al centro histórico, como era la calle Águilas con el ábside de San Esteban, que arroja autenticidad al proyecto con sus vecinas posando en las puertas de sus casas. El tiempo de exposición condicionaba la toma y si alguien se movía como los hombres a la izquierda de la imagen salían desenfocados. Este resultado se observa también en el autocromo que toma del Guadalquivir y del paseo de la O, muy similar por el tiempo de exposición a las vistas pictorialistas, con un río de valores plásticos y difuminado. Por otro lado, también era un problema la objetividad cromática de la técnica, que el autocromista mimó, incluso repitiendo alguna placa para buscar un mejor encuadre, como en el caso del autocromo del patio de las Muñecas, en la que su repetición consigue un mejor resultado reforzando la profundidad de campo de la escena y los juegos de claroscuros. En el Alcázar jugó con los mismos encuadres que desde el siglo XIX habían cosificado el monumento, pero intentó jugar con los valores lumínicos y las sombras en el patio de las Doncellas. Especial interés tienen sus autocromos de los jardines, en los que muestra el estanque de Mercurio con las pinturas, muy perdidas en la actualidad, la galería de grutescos y el Cenador de Carlos V, paisajes habituales en la producción cinematográfica francesa de este mismo año.

A Auguste Léon le seguirían otros autocromistas que fotografiaron años más tarde de nuevo Sevilla en color como fue el caso de Jules Gervais-Courtellemont (1863-1931), quien trabajó haciendo reportajes que se publicaron en revistas ilustradas de viajes. Estos autocromos no se salían del camino trazado para el turista, centrándose sobre todo en la visión etnográfica y sociológica. La visión de Courtellemont se centra en los tipos populares en sus reportajes de 1924 y 1929, publicadas en el *National Geographic Magazine*.⁽⁹⁾ En este monográfico dedicado a la ciudad en marzo de 1929 se atiende sobre todo a una mirada positiva de Sevilla, desde una posición dual que atiende por un lado al cambio que ha sufrido la ciudad, de forma muy positiva a su progreso, pero que no rehúye de la imagen pintoresca anclada en el orientalismo y en los tipos populares. Una síntesis que se traduce en este reportaje en el orgullo de un pasado deslumbrante y el gusto por disfrutar del placer del momento, de la vida, cuyo mejor paradigma era Sevilla.



Auguste Léon, Espagne, Séville, Alcazar, Porte principale
Autocromo, Número de inventario : A4495
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Viajar a Sevilla en 1914: imaginarios, expectativas y fantasías.

IVANNE GALANT - UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS NORD — PLÉIADE

El turista francés que en 1914 emprendía un viaje a España lo hacía con un equipaje simbólico lleno de expectativas, lecturas, imágenes, sonidos.⁽¹⁾ Seguramente tal fue el caso de Auguste Léon, encargado de fotografiar el país para *Les Archives de la Planète*, un ambicioso proyecto liderado por Albert Kahn, cuyo propósito era capturar el mundo antes de que la modernidad lo transformase. Sin duda Léon viajó con una imagen mental de España ya formada cuyos contornos iremos explorando.

El entusiasmo francés por “las cosas de España” había crecido lentamente desde el siglo XVII con la difusión del castellano, las primeras traducciones del *Quijote* y la aparición de personajes españoles en la literatura francesa. Pero fue a partir del siglo XIX cuando este interés se hizo mayor. La experiencia de los soldados napoleónicos en la Guerra de Independencia, publicada en forma de memorias, despertó un renovado interés por el país vecino. A esto se sumaron las artes visuales: el expolio promovido por Luis Felipe de Orléans permitió exponer cerca de 400 obras en la Galerie Espagnole del Louvre, entre 1838 y 1849. Paralelamente, artistas como Eugène Delacroix, Gustave Doré o Édouard Manet incorporaron temas hispánicos en sus obras. España, aunque ajena al circuito del Grand Tour, se impuso como destino romántico, percibida como un Oriente accesible. Esta tendencia desembocó en una verdadera hispanomanía, con Andalucía como epicentro. El sur del país era apreciado por su legado árabe, su clima y sus costumbres consideradas pintorescas, al punto que España y Andalucía se volvieron intercambiables en el imaginario colectivo francés.

Esta pasión se expresó a través de diversos medios culturales —literatura, música, fotografía, cine, postales— que definieron una imagen estereotipada y recurrente de Andalucía. Sevilla se convirtió en su símbolo por excelencia. La novela corta *Carmen* de Prosper Mérimée (1845), llevada a la ópera por Georges Bizet en 1875, alcanzó gran popularidad. Aunque tardó en triunfar en taquilla, desde finales del siglo XIX fue adaptada al teatro, luego al cine, y sus canciones fueron grabadas en un disco de Pathé en 1911. Esta narrativa fijaba los códigos: mujeres libres y peligrosas, celos, pasión, toros, guitarras —Pierre Louÿs incluso escribió una versión más erótica, con *La femme et le pantin* (1898). Al llegar 1914, Sevilla aparecía en la novela romántica de Henriette Célarié, *Petite Novia* (1913), y en dos películas: *L'amour à Séville* de Henry Gambart (1912) y *Les fiancés de Séville* de Louis Feuillade (1914).

Estos elementos sevillanos, por más idealizados o exagerados que fuesen, podían despertar el deseo de desplazarse físicamente. Para ello, la modernización del turismo jugó un papel crucial. En España, la administración pública apostó por el turismo como motor económico, bajo la dirección del Marqués de la Vega Inclán que empezó a dirigir la Comisaría Regia de Turismo en 1911. Por su parte, en Francia, agencias y compañías ferroviarias ofrecían paquetes accesibles, especialmente para visitar Sevilla en primavera, con motivo de la Semana Santa y la Feria de Abril, promocionadas en carteles por todo el país.

En este contexto, las guías de viaje se convirtieron en un objeto esencial. No solo servían para organizar el viaje, sino que transmitían una visión ya estandarizada del destino. Junto con los relatos de viaje, funcionaban como filtros a través de los cuales los viajeros franceses iban a imaginar e interpretar Sevilla.



Auguste Léon, *Espagne, Séville, Calle de l' Agua, près de l' Alcazar*

Autocromo, Número de inventario : A4511

Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Escritos sobre el viaje

“Los escritos sobre el viaje son tan antiguos como el mismo hecho de viajar, sino más”, afirmaba Tzvetan Todorov (1997, p. 95). Desde los itinerarios de Pausanias hasta las guías modernas como Baedeker, escribir sobre los desplazamientos ha sido una forma de registrar, comprender y compartir la experiencia del mundo. Ya sea por recuerdo personal o para orientar a futuros viajeros, estos textos participan activamente en la construcción de imaginarios colectivos sobre los destinos.

Las guías, en particular, son vehículos privilegiados de representación. Las primeras guías modernas nacieron a mediados del siglo XVIII, pero fue en el siglo XIX cuando las colecciones más influyentes — Murray (Inglaterra), Baedeker (Alemania) y Hachette (Francia)— se consolidaron. En Francia, Hachette se impuso comprando editoriales menores para formar una colección coherente bajo la dirección de Adolphe Joanne, quien promovió una escritura objetiva, sin adornos literarios ni discursos eruditos. Su sistema editorial priorizaba la continuidad, asignando las sucesiones editoriales a colaboradores formados en la misma casa.

En 1914, Hachette seguía siendo la referencia principal en Francia, aunque no estaba sola. Las guías Conty ofrecían una alternativa más popular, mientras que las guías Michelin, nacidas en 1900 como iniciativa de los hermanos del neumático para acompañar la Exposición Universal de París, transformaron el formato. Concebidas inicialmente como apoyo a los automovilistas, fueron ampliando contenidos hasta incluir recomendaciones culturales. La primera guía de España y Portugal apareció en 1910 y fue reeditada en varios idiomas en los años siguientes.

Junto a estas publicaciones canónicas, existía una abundante producción de relatos de viaje que también podían cumplir la función de guía. Sus autores tenían perfiles diversos: religiosos (Jean Marchand, Arthur Bonnot, Étienne Hurault, Désiré Leroux), especialistas del género como Pierre Marge o la condesa de la Morinière, arqueólogas como Jane Dieulafoy o artistas como Jules Worms. A ellos se sumaban letrados como Victor Fournel, Eugène Demolder, Victor-Henri Friedel, Albert Dauzat y el hispanista Ernest Martinenche.

Muchos de estos autores se mostraban críticos con las guías tradicionales, a las que acusaban de repetitivas, saturadas de cifras y, en ocasiones, engañosas. Estas críticas coincidían con una transformación del turismo en el cambio de siglo: mientras se valoraba la democratización del viaje, se percibía también una progresiva estandarización de las prácticas, en la que los turistas recorrían itinerarios predefinidos sin saber muy bien por qué, como lo ilustra Édouard Gros en 1911:

El francés que viaja al extranjero por placer desea absolutamente volver a encontrar sus hábitos y costumbres más allá de la frontera. Ha leído mucho, ha consultado libros sobre España. Lo cual es un error. Se fue con ideas preconcebidas, con un prejuicio, un juicio ya hecho. Lo que es un error aún mayor. No se deja llevar por las cosas. Ve rápido, ve mal. Solo piensa en el regreso. Piensa en lo que dirá a aquellos que lo vieron partir. Mientras tanto, marca su paso en cada ciudad con una avalancha de tarjetas postales ilustradas, ese bendito recurso de la gente apresurada y pobre de espíritu. (Gros, 1911: 119)



Auguste Léon, *Espagne, Séville, Une galerie du Musée*
Autocromo, Número de inventario : A4519
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Esta mirada irónica sobre el turista revela cómo la experiencia viajera ya venía condicionada por las mismas fuentes. El relato de Victor Fournel, publicado póstumamente en 1900, lo expresa con claridad:

Sevilla es la capital y la perla de Andalucía, la feliz Bética de los antiguos. Basta con pronunciar su nombre para que la imaginación más adormecida evoque de inmediato una ciudad encantada donde, a orillas del Guadalquivir, a la sombra de la Giralda, en una atmósfera perfumada con el aroma de naranjos y limoneros, al son de guitarras y castañuelas, pasan, con sonrisas provocativas detrás de sus abanicos, las andaluzas de romance con ojos negros, cinturas arqueadas y pies pequeños (Fournel, 1900: 111).

Sevilla bajo una campana de cristal

A comienzos del siglo XX, las guías y los relatos de viaje que circulaban en Francia ofrecían una imagen estereotipada y reiterativa de Sevilla. Esta visión estandarizada se construyó a través de la repetición de ciertos itinerarios, descripciones y prácticas, que acabaron por fijar una “ciudad de postal”, inmóvil, detenida en el tiempo. La repetición textual, la crítica de las transformaciones urbanas, el uso de imágenes y la intertextualidad con autores románticos reforzaban la idea de una Sevilla atrapada bajo una campana de cristal.

Las veinticuatro guías y relatos publicados alrededor del viaje de Auguste Léon coincidían en destacar los mismos puntos de interés: la Catedral, la Giralda y el Alcázar, por su monumentalidad y valor histórico, especialmente por sus vínculos con el periodo islámico. Estos lugares eran descritos con insistencia en cada publicación, y marcados con símbolos que indicaban su carácter imprescindible. Junto a ellos, otras localizaciones formaban parte del “canon”: la Torre del Oro, la Casa de Pilatos, el Museo Provincial, la Fábrica de Tabacos (por su arquitectura y su relación con *Carmen*), así como calles y paseos emblemáticos como Sierpes, el Paseo de las Delicias o el barrio de Triana.

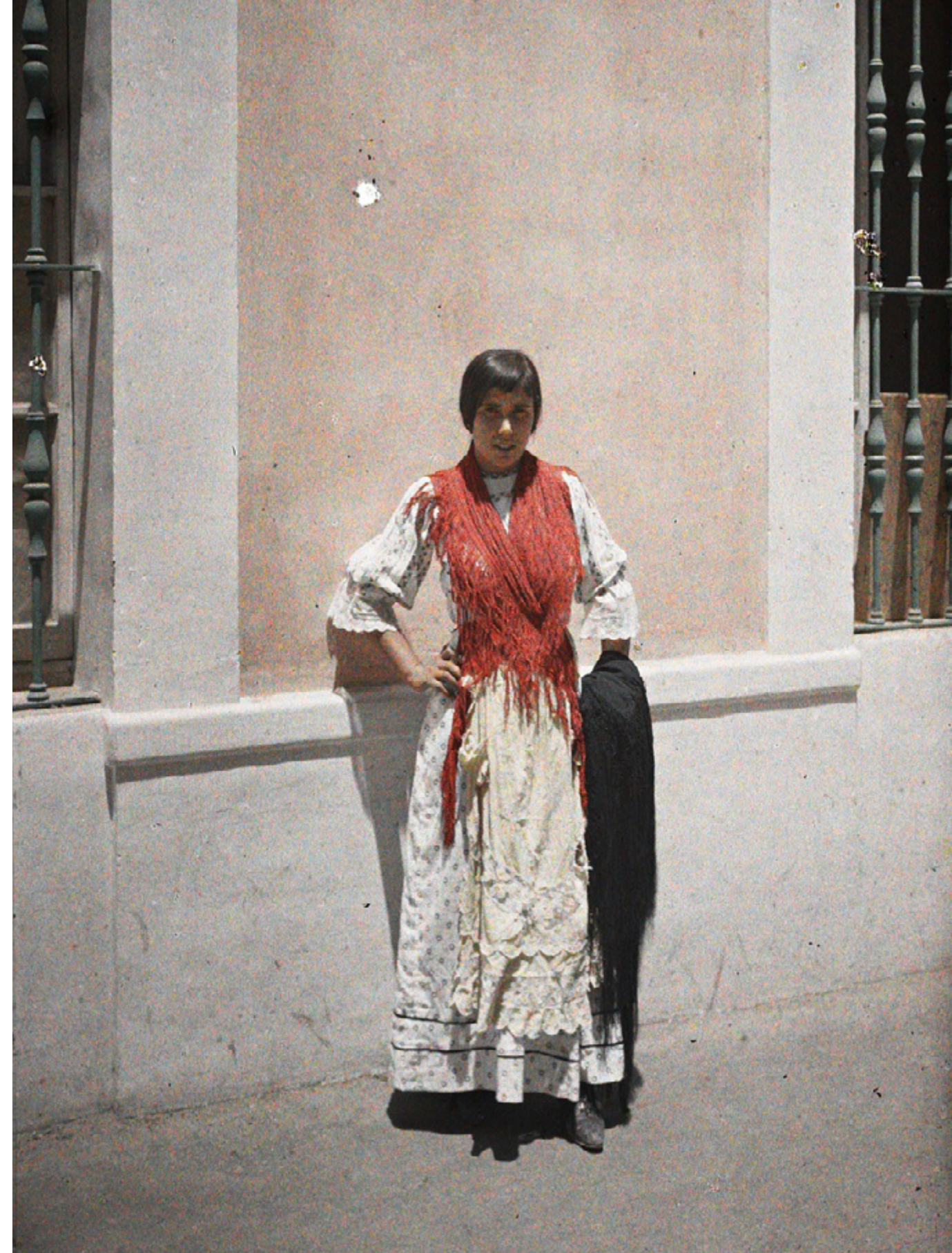
Las distintas guías (Joanne, Baedeker, Conty y Michelin) presentaban recorridos similares. Algunas, como Baedeker y Conty, solían usar el imperativo turístico (“Partez de la place de la Constitution”) y ofrecían listas exhaustivas, con más de treinta lugares descritos. Este “núcleo duro” de monumentos y paseos también aparecía en los autocromos de Auguste Léon, confirmando la existencia de una visita canónica.

Más allá de los edificios, el turista también se encontraba con la gente y con lo cotidiano. Además de los relatos, algunas guías contenían experiencias en primera persona, cuadros de costumbres y descripciones de la vida urbana. Así, autores como Victor-Henri Friedel, Ernest Martinenche, Jules Worms o R. Jannot se detenían en la calle Sierpes, en la actitud de sus habitantes, en los cafés y en las rejas de los patios. Sevilla se presentaba como una ciudad alegre, risueña, donde la gente parecía vivir para el placer: “Sevilla es el hogar de los vagabundos más simpáticos y agradados”, afirmaba Friedel (1912: 45–46). Martinenche lo resumía: “El asunto mayor en Sevilla es de hecho divertirse” (1905: 112).



“Un gitan maquignon” in Worms, Jules, *Souvenirs d’Espagne: impressions de voyages et croquis : ouvrage illustré de 53 gravures et 8 planches hors texte, d’après les dessins et les peintures de l’auteur*, Paris, H. Floury, 1906, p. 159, Fuente : Obra original perteneciente a los fondos bibliográficos de la Fundación Sancho el Sabio Fundazioa (Vitoria-Gasteiz)y.

Página siguiente
Auguste Léon, Espagne, Séville, Une gitane
 Autocromo, Número de inventario : A4624
 Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).



También se recorrían las calles estrechas y los patios descritos como espacios íntimos y teatrales. Bonnot afirmaba: “Las puertas de las viviendas suelen ser rejas de hierro, para que el paseante pueda observar estas deliciosas estancias, que a primera vista recuerdan la decoración de un teatro.” (1900: 189). Jannot reforzaba esta idea al describir casas construidas según modelo árabe, con patios de mármol y verjas que permitían mirar sin “ser visto” (1912 : 37).



Auguste Léon, *Espagne, Séville, Patio de la Mon de Pilatos*
Autocromo, Número de inventario : A4631
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

La calle Sierpes se convertía en el centro neurálgico de esta Sevilla viva: allí comenzaban o terminaban las visitas, se paseaba, se socializaba, se escuchaba música. Jannot relataba cómo, tras la medianoche, solo se escuchaba el grito de los serenos, una figura típica del paisaje urbano español. Worms, por su parte, narraba su experiencia en el “concert de Silberio”, donde una bailaora electrizaba al público, entre palmas, manzanilla y gritos de admiración: “¡Viva tu cuerpo! ¡Viva Baldomera! ¡Anda curra!” (Worms, 1906: 145). Este tipo de descripciones participaban de la erotización de la mujer andaluza, un recurso frecuente desde el Romanticismo, y ya convertido en paso obligado de la escritura del viaje. La ciudad se presentaba como un espectáculo sensual, marcado por el movimiento, la música, la vista y el deseo. A la vez, se defendía la conservación de la Sevilla antigua frente a los avances de la modernidad. Henry Spont lamentaba el derribo de murallas y puertas históricas, pero reconocía que la ciudad mantenía sus calles sinuosas, casas moriscas de colores y patios floridos: “la capital de Andalucía ha conservado sus calles sinuosas, sus casas árabes pintadas de azul celeste, verde cielo y ocre, sus miradores acristalados que sobresalen a la calle, sus patios rodeados de galerías con columnas enjutas bordeadas de flores y fuentes murmurantes, sus zaguanes de mármol cerrados por verjas de hierro forjado” (1908: 40). Jean Marchand, por su parte, criticaba “el palacio mutilado y desfigurado por retoques estúpidos en el Alcázar (1906: 273).

Esta visión congelada de Sevilla encajaba perfectamente con la misión de Albert Kahn y su operador Auguste Léon: documentar, a través del autocromo, un mundo amenazado por la industrialización. Las imágenes producidas se alineaban con el deseo de fijar lo pintoresco y lo tradicional.

La intertextualidad también contribuía a ese efecto. Muchos autores evocaban a los grandes nombres del Romanticismo: Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Le Marquis de Custine, Edmundo de Amicis, Charles Davillier, Gustave Doré. Esta red de referencias reforzaba la idea de una ciudad literaria, mitificada, heredera de una tradición de viajeros fascinados. En ocasiones, los autores se referían a escenas que reproducían ficciones célebres. Ernest Martinenche describía, por ejemplo, la salida de las cigarreras como si se tratase de una escena operística: “Pasa Carmen, la Carmen clásica, la gitana en la belleza salvaje de su tipo... Un rostro así mirado no se olvida jamás” (1905: 118).

La mezcla de realidad y ficción generaba un fenómeno de validación: el viajero buscaba confirmar lo que ya había imaginado, lo que había leído. Las guías y relatos actuaban como reservas de estereotipos, reforzados por las ilustraciones que incluían.



“La procession du Vendredi Saint à Séville : la procession de la confrérie de Saint Laurent”, 1883, in Leroux, Désiré, *Avril en Espagne, de Saint-Sébastien à Barcelone par Malaga : notes au jour le jour*, Desclée, de Brouwer, Lille, 1913, p. 81. Fuente: Gallica – BnF.

En este contexto, los términos “cliché” y “estereotipo”, nacidos en el mundo de la imprenta, adquirieron un significado figurado. En palabras de Walter Lippmann, los estereotipos son imágenes mentales mediante las cuales clasificamos a los demás. Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot insisten en la selección consciente o inconsciente de la mirada. Así, el viajero no observaba de manera inocente: filtraba la realidad para hacerla coincidir con su imagen previa.

De ahí la repetitividad de las guías: debían cumplir con las expectativas. Los grabados, dibujos, fotografías —como los de Fournel, Doré, Leroux o Worms— repetían los mismos encuadres, los mismos tipos (gitanos, toreros, bailaoras) y las mismas fiestas. La Guía Michelin añadía un toque humorístico: su muñeco Bibendum aparecía vestido de flamenca o torero, españolizando su imagen para facilitar la identificación inmediata.

Las imágenes completaban el marco visual del viajero. Algunas publicaciones incluían obras de pintores franceses (Georges Scott, Lévy Dhurmer) o británicos (Arthur Trevor Haddon, Edgar T. A. Wigram), lo que revela una mirada transnacional, venida del norte, sobre la Sevilla imaginada.

La fotografía también desempeñó un papel central. El opúsculo de G. Vergand sobre Semana Santa y Feria incluía fotografías tomadas por su esposa, con instrucciones técnicas para captar bien las procesiones: “El fotógrafo podrá sacar buenas fotos, pero que tenga cuidado con él y con su dinero, porque tendrá que repartir parte de él, ya que no podrá evitar que se lo pidan” (Vergand, 1912: 38). Las guías incluso promovían concursos fotográficos, como la de Conty con la marca Kodak, mostrando cómo la práctica se había democratizado.



Anuncio para el *Vérascope*, Conty, 1906: sp. Fuente: Colección privada I. Galant.

Sin embargo, no todos los autores se conformaban con esta visión idealizada. Algunos mostraban su decepción al confrontar la realidad con la imagen soñada. Fournel lo expresaba con elegancia: “Es poco habitual que la realidad coincida con la imaginación... hay que recortar un poco esos sueños y correr el riesgo de algún desencanto” (1900: 111).

La mayor desilusión tenía que ver con las cigarreras. Durègne escribía: “Carmen, ¡qué lejos estás! (...) ¡Qué miseria!” (1906: 20–21). Demolder las describía como mujeres agotadas y mal vestidas, y Gros era aún más mordaz: “Carmen sólo existe en el teatro” (1911: 146).

Estos desencantos estaban vinculados a los cambios industriales: Baedeker ya anunciaba la próxima instalación de máquinas en la Fábrica de Tabacos (1908: 403). La Sevilla tradicional comenzaba a desdibujarse.

Albert Dauzat, en *L’Espagne telle qu’elle est*, llevaba esta crítica al extremo. Su retrato de Sevilla desmontaba mitos con intención patriótica: al mostrar una ciudad degradada, revalorizaba la Francia moderna:

Un viaje más allá de los Pirineos es una excelente lección para nosotros. En primer lugar, nos enseña a apreciar, por contraste, (...) todas las ventajas intelectuales y materiales de que disfrutamos en nuestra patria, las cualidades de nuestros conciudadanos, la fuerza y la salud moral de nuestra nación. Volvemos de España tanto más franceses y tanto más patriotas cuanto más a menudo nos hemos enfrentado a una hostilidad abierta o subrepticia, y tanto más injustificada! (Dauzat, 1911: 6–7).

Así, el relato sobre el otro se convertía en espejo de supuesta superioridad nacional.

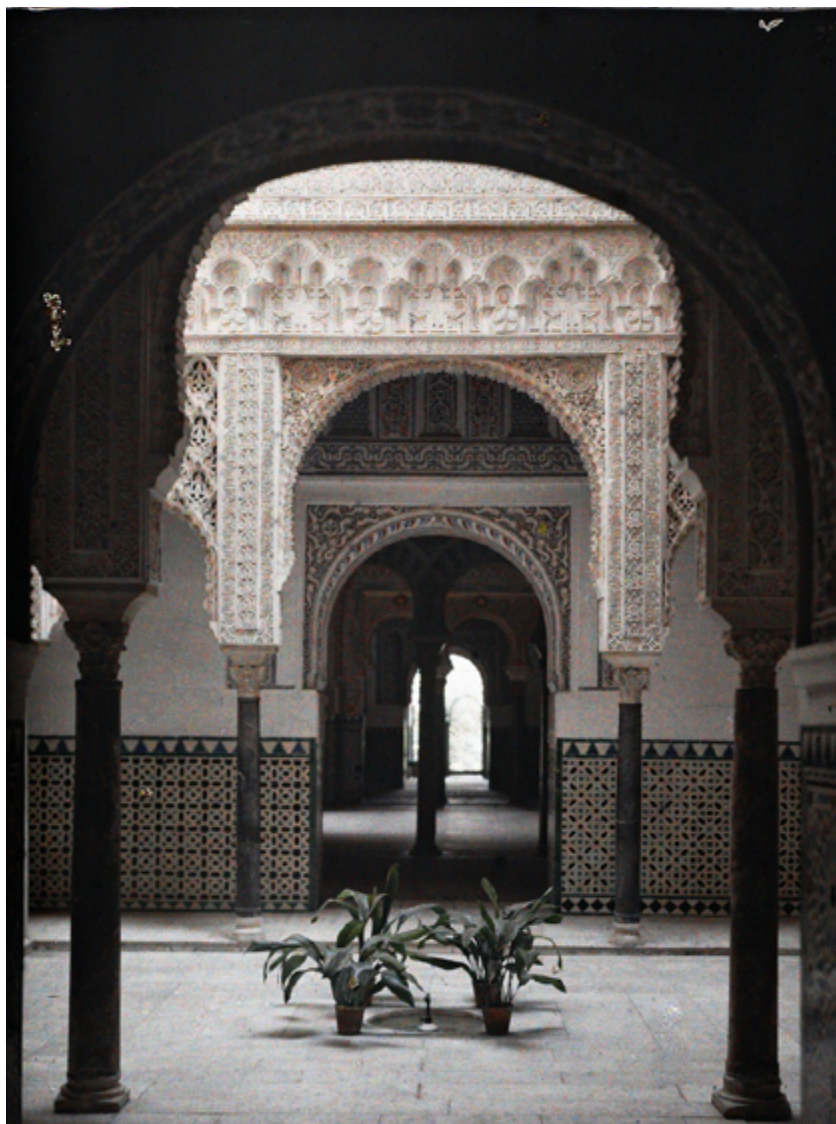
Ojos condicionados

Como la fotografía, la guía de viaje no muestra la realidad tal cual es, sino que la moldea según expectativas culturales y deseos previos. Aunque no se conservan registros de las fuentes que Auguste Léon consultó antes de fotografiar Sevilla, es probable que hubiera leído guías como la Baedeker o la Joanne, y quizás relatos de viaje populares en su época. Estas referencias moldearon su mirada: al llegar a la ciudad, repitió los mismos encuadres que sus predecesores, reproduciendo visualmente una Sevilla ya imaginada.

Sus autocromos confirmaron los tópicos difundidos por las guías: monumentos emblemáticos, mujeres con mantilla, patios y colores vivos. Pero esta vez en color, reforzando la ilusión de autenticidad. La imagen de una Sevilla festiva, exótica y luminosa persistió, alimentada por textos, imágenes y relatos que pasaron a formar parte del aparato institucional del turismo. Así, la visión romántica fue retomada por la propaganda oficial, que insistió en los clichés positivos y silenció los aspectos más críticos. Esa lógica intermedial sigue vigente: los estereotipos de ayer continúan estructurando la mirada turística de hoy.

Páginas siguientes
Auguste Léon, *Espagne, Séville, Un marchand de légumes*
Autocromo, Número de inventario :A4626S
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).





Auguste Léon, *Espagne, Séville, Patio de las Munecas*
Autocromo, Número de inventario : A4502
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Sevilla en el Archivo del Planeta de Albert Khan

ROCÍO PLAZA ORELLANA - UNIVERSIDAD DE SEVILLA

El fotógrafo Auguste Léon vino a Sevilla para representar con los colores naturales una ciudad que había estado en la imaginación europea desde el romanticismo. Recorrió durante 1914 otras ciudades como Córdoba o Granada porque España era el destino de un proyecto fotográfico diseñado por el geógrafo Jean Brunhes y patrocinado por el banquero y filántropo Albert Kahn, que habían titulado *Archivos del Planeta*. Las posibilidades que brindaba la nueva técnica de registros fotográficos de placas de autocromo, unido a su pasión por el viaje, estimularon a Kahn a crear este archivo de carácter enciclopédico. Una obra monumental. Un registro fotográfico de toda la tierra. Con una particularidad: sería el primero en color, con la técnica de las placas de autocromo. Cinco días permaneció Léon fotografiando la ciudad. Durante estos días realizó 74 imágenes que entregó al *Archivo*. Una colección que no sólo implicaba una selección de encuadres urbanos, monumentales y humanos sino también de colores. El resultado es una serie de autocromos elaborados en Sevilla, con los que se pretende constatar aquellos elementos que son definitorios del espacio que retratan; que dotan de significados, contenidos y narrativas a aquello que definen, tanto de los genéricos como de los diferenciales. Elementos, en cualquier caso, que entran dentro del parpadeante ámbito de la identidad. Estos autocromos son un reflejo de París; de Sevilla; de la imagen que los parisinos formaron de Sevilla; de los franceses que contribuyeron a definir a la Sevilla contemporánea; de los sevillanos que con sus creaciones y negocios dotaron de significado a París; de la nueva identidad que los burgueses fueron construyéndose desde Cádiz hasta San Petersburgo, y desde Nueva York hasta La Habana con París como generador de modas y patrones culturales.

Léon no trajo en las maletas que embolsó hacia la ciudad sólo los útiles fotográficos, la ropa necesaria o unas cuantas guías de viaje, trajo un cargamento más pesado, invisible y condicionante del que su conciencia podía discernir. El legado de generaciones que habían escuchado, leído y pronunciado la palabra Sevilla en cualquier lugar de Europa con un libro entre las manos en los salones confortables de sus casas; en el folletín del diario que leían sobre la mesa de un café; entre las melodías o los decorados de óperas, ballets o espectáculos de variedades que disfrutaron en los palcos de la ópera, y en los asientos del teatrillo de algún arrabal; sobre una tarjeta postal de amigos o familiares que les enviaban recuerdos desde la ciudad; o en la oscura sala de un cinematógrafo de cualquier lugar de Francia. Aquel equipaje, invisible e imperceptible le acompañó en sus avistamientos primeros por la ciudad; le ayudó a seleccionar los motivos más adecuados; le dio confianza en el disparo fotográfico y seguridad para determinar las placas que debían formar parte de la colección definitiva y las que no. Y es que en 1914 Sevilla estaba perfectamente definida por las empresas editoriales y turísticas británicas; por los empresarios de espectáculos, prensa y revistas franceses, y por los intereses del mercado artístico europeo.

Esta identidad se había ido confeccionando en Sevilla en paralelo a su proceso de modernización y de industrialización desde que comenzara el gobierno de Isabel II, con la ayuda de empresas británicas y francesas que se instalaron en ella incorporando la máquina de vapor de los barcos del Guadalquivir; las vigas de hierro para la construcción de obras de ingeniería como el puente; las vías de los ferrocarriles o las sencillas monteras de cristal que cerraron los patios familiares de las casas burguesas; los conductos

y circuitos de distribución del gas y de la electricidad o la red de abastecimiento de aguas. No sólo la instalación de todas estas infraestructuras se produjo ininterrumpidamente desde que llegó la primera máquina de vapor desde Inglaterra que permitió la circulación del primer barco por el Guadalquivir en 1817, sino también su mantenimiento y comercialización; lo que llevó a la instalación de grupos de residentes franceses y británicos que convivieron con los sevillanos, y las legaciones diplomáticas de sus respectivos países.

Desde la década de 1870 grupos de viajeros descendían por las escalerillas de los trenes procedentes de Córdoba, de Cádiz o de Granada, con sus hoteles y visitas organizados desde Londres porque la empresa turística de Thomas Cook inició entonces la comercialización de su tour por España.⁽¹⁾ Un recorrido que antes de alcanzar la Península realizaba una parada intermedia en París para recoger viajeros.⁽¹⁾ Con esta afluencia incesante, voluminosa, que traía boletos y agentes propios, era preciso tener organizadas sus estancias en los hoteles, sus comidas, su acceso a los monumentos, sus paseos, sus excursiones y sus entradas en los espectáculos. Para entonces, las élites políticas sevillanas legislaron para transformar la ciudad urbanísticamente y posibilitar la multiplicación de sus hoteles, permutando viejos palacios o conventos; ampliando, ajardinando y enlosando antiguos solares que se transformaron en plazas y paseos. Mientras, en paralelo, los sevillanos se convirtieron en hosteleros y comerciantes, profesiones antes desempeñadas por franceses e italianos; habilitando salones para servir comida, inexistentes antes de 1850; acristalando con grandes escaparates las fachadas de las antiguas tiendas de las calles comerciales como Sierpes para exhibir abanicos, mantillas o mantones bordados; abriendo tiendas especializadas en la comercialización de tarjetas postales con imágenes de monumentos y escenas de costumbres, así como de retratos personalizados para el cliente con fondos decorados con lienzos murales del Alcázar o con vistas de la ciudad con la Giralda; o ampliando salas de espectáculos para ofrecer aquello que demandaban sus viajeros: los bailes femeninos boleros y flamencos. Esta llegada multitudinaria de viajeros que encontró todo lo que necesitaba para experimentar la aventura sevillana se llamó turismo. Y quienes hicieron posible que no les faltara nada de lo que precisaban invirtiendo su economía en incentivarlos y competir por ellos, dieron forma a la industria turística de la ciudad.

Cuando Auguste Léon llegó a Sevilla tenía un proyecto único, que en su esencia no era otro que incorporar las imágenes que identificaban a la ciudad dentro de un gran atlas fotográfico mundial; pero no era el primero. El encargo que traía Léon continuaba una línea de trabajo que se había iniciado precisamente en Francia setenta y cuatro años antes con los pioneros registros fotográficos. Se trataba del proyecto del óptico Noël Lerebours que tituló: *Excursions Daguerriennes, Vues et monuments les plus remarquables du globe*, editado entre 1842 y 1844. Ideó un álbum de litografías en dos volúmenes sobre acero a la aguatinta con las vistas y los monumentos más destacados del globo; y para ello envió a un grupo de daguerrotipistas a tomar registros con sus máquinas por diferentes partes del planeta, recalando en la ciudad de Sevilla en la primera excursión, la que editó en 1842, y que daguerrotipó Edme Jomard. La precisión que ofrecía el daguerrotipo, Lerebours la puso al servicio del grabado litográfico porque posibilitaba la reproducción numerosa de sus ejemplares, lo que permitía una edición, y una comercialización más rentable, aunque el precio continuara siendo elevado; más allá del ejemplar único de vistas que tan sólo hubiera posibilitado el daguerrotipo. Una herramienta muy costosa, en cualquier caso, al servicio de un producto ya consolidado y de gran demanda entre las clases altas, burguesas y aristocráticas, como era el álbum litográfico, que ofrecía una nitidez y una capacidad de visibilizar detalles antes imposibles, que Lerebours admiraba: “¡Cómo se ampliarán y variarán con ella los recursos del arte gráfico! ¡Qué no haremos con semejante ayuda!”⁽³⁾ Una ayuda que se manipulaba con técnicas pictóricas para animar las escenas, ya que la técnica fotográfica impedía incorporarlas como los clientes la requerían: “Las vistas grabadas estarán animadas por figuras. Cuando las pruebas realizadas sobre el terreno no dispongan de ningunas, lo supliremos con algunos grupos extraídos de bocetos, calcados del natural en las mismas localidades”⁽⁴⁾

Varias vistas de Sevilla de la Giralda, la catedral, el Alcázar o la plaza de San Francisco habían formado parte ya de álbumes litográficos anteriores publicados tanto en Francia como en Gran Bretaña, realizados por pintores, acompañadas de pequeños grupos humanos ataviados con trajes de majos y mantillas, como se comercializaban independientemente para otras publicaciones. Sin embargo, Jomard eligió para registrar con su daguerrotipo sobre España dos vistas de dos monumentos: una del Alcázar de Sevilla y otra de la Alhambra de Granada. El patio de las Doncellas con la fuente y del patio de los Leones con la fuente presidiendo el encuadre. “Dicen que el efecto de estas tablas es mágico”, anunció a sus lectores Lerebours sobre ellas.⁽⁵⁾ Los paños decorados con inscripciones, adornos vegetales y geométricos, los arcos y sus fuentes formaron parte de la selección. Sevilla y Granada conformaron la España del proyecto de Lerebours. El legado monumental andalusí y mudéjar, que identificaron como una prolongación del estilo de la Alhambra, definió a Sevilla en aquel proyecto. Sin gentes. Sin trajes. Sin color local. Estas vistas respondían al interés que despertaba el legado oriental español, que más allá de las inquietudes intelectuales de algunos eruditos, los empresarios escénicos habían comenzado a incorporarlo como decorados escénicos en París entre las élites de la Ópera y lo convirtieron en un éxito.

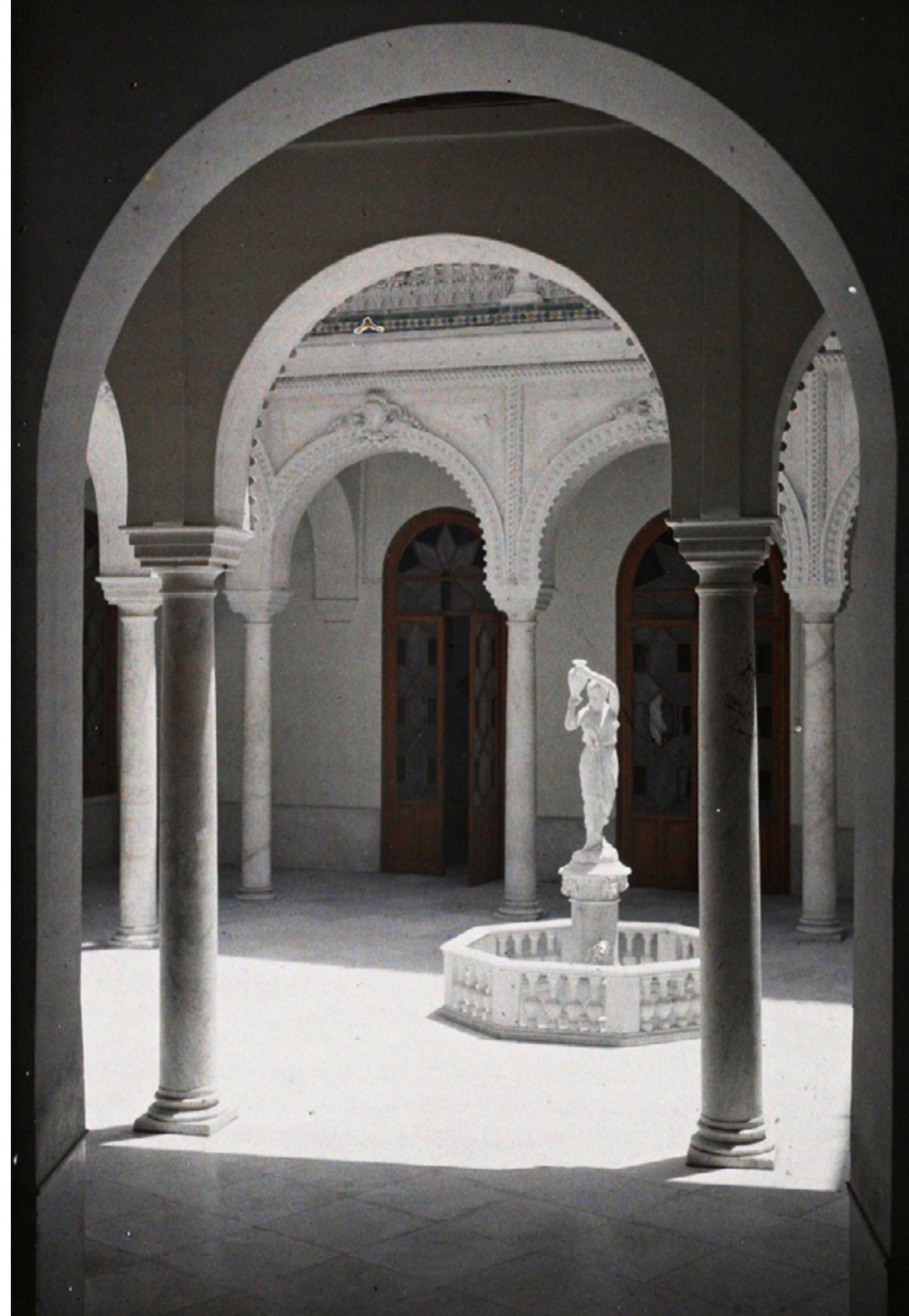


Auguste Léon, Espagne, Séville, Mosquée dans les Jardins de l'Alcazar
Autocromo, Número de inventario : A4641
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Mientras tomaban sus registros los daguerrotipistas que Lerebours había enviado para recorrer el "globo", en la escena de la Ópera de París, del Théâtre Italien, del Palais Royal, del Gymnase o del Vaudeville y en los folletines de *La Presse*, *Journal des Débats* o *Le Siècle* se estaba formando la nueva imagen romántica de España, y de Sevilla en particular. Una imagen que se construyó en paralelo al gobierno de Luis Felipe de Orléans, desde su irrupción en julio de 1830 con la revolución, y que se fue acomodando a los intereses y a las inquietudes que demandaban las clases burguesas que encontraron la coyuntura adecuada dentro de las reformas que se produjeron en los ámbitos escénicos y periodísticos. Ámbitos ambos, la escena y la prensa, que fueron los creadores y difusores de la imagen romántica de la ciudad que permanecería en París; espacios diferentes a los que la gestarían en Londres, donde las editoriales y la pintura desarrollaron los contenidos de la imagen de Sevilla a partir de 1840. Una imagen, en cualquier caso, que incorporó en estos años el legado andalusí dentro de una identidad oriental indefinida, confusa y desubicada geográficamente.

De este modo podemos considerar que los nuevos elementos que dotarían de contenido a la imagen de Sevilla se activaron con la revolución de julio de 1830 que encumbró al rey Luis Felipe de Orléans hasta el trono de Francia. Una imagen que, a diferencia de la que se había confeccionado desde finales del siglo XVIII con la trilogía dramática de Beaumarchais con las aventuras del barbero Fígaro, y posteriormente con la ópera de *El Barbero de Sevilla* de Rossini desde que se estrenó en París en 1819, se materializó con contenidos visuales que no tardarían en codificarse.

De igual forma que los cambios irrumpieron con este estallido revolucionario, sumando contenidos y registros visuales a la imagen formada por las generaciones anteriores, el romanticismo surgió como una insurrección ideológica dentro del movimiento socioeconómico y político que los enciclopedistas impusieron en el siglo XVIII. Los románticos, educados intelectualmente en las instituciones creadas por estos, como las academias literarias o artísticas se rebelaron contra los principios aprendidos a los que acusaban de caducos, limitados e insatisfactorios. Unas enseñanzas que declararon inútiles para comprender la complejidad del amplio espectro de matices que comprenden al hombre y sus creaciones; al hombre y la naturaleza; al hombre y sus emociones. Fuera de los grupos y subgrupos; de las ordenaciones por escalas o alfabéticas; de las enumeraciones de significados de las palabras; o de las clasificaciones alfabéticas de cualquier concepto habitaba otra realidad, en la que se multiplicaban las excepciones que los románticos, por el alto valor que conferían a lo inclasificable, a lo diferente o a lo irregular, elevaron por encima de cualquier norma que desde los parámetros enciclopédicos se hubiera legitimado. Se pronunciaron contra cualquier principio que homogeneizara a los hombres, o contra cualquier sistema que perpetuara valores. Para combatirlos, y para reivindicar los matices que surgen de lo excepcional como fundamentos del arte y la cultura, legitimaron nuevos espacios creativos. Y se posicionaron en las fronteras entre la realidad y la ensoñación, entre la imaginación y el delirio. Los románticos convivieron en permanente conflicto creativo. Un conflicto donde convivían con naturalidad la contradicción y lo inacabado como parte de la naturaleza humana. Crearon una narrativa nueva para antiguas historias; nuevos significados para viejas palabras y nuevas imágenes para iconografías tradicionales. Lo hicieron desde la incertidumbre, pero con las herramientas que les habían proporcionado aquellos a los que querían combatir, quienes les habían enseñado los paradigmas del pensamiento y de la razón. Un posicionamiento creativo que avanzaba desde la confusión, y que naturalizaba la contradicción como parte natural de la vida. Los románticos franceses fueron los artífices de los grandes mitos vinculados con Sevilla. Y los crearon dentro de la atmósfera que se extendió en París a partir de la revolución de julio de 1830, cuando los franceses entronizaron de nuevo a un rey, al que bautizaron como "el rey ciudadano", a Luis Felipe de Orléans.



El primero que utilizó en Francia la fotografía como herramienta para crear un volumen de carácter enciclopédico con las vistas y los monumentos más importantes del globo en 1842 fue Lerebours y el *Archivo del Planeta* de Albert Kahn, ingeniado para registrar un compendio de las singularidades del mundo y sus gentes de 1914, tienen con él dos cosas en común: su monumental pretensión enciclopédica, con su consecuente resultado insatisfactorio por incompletitud; y la determinación de priorizar los registros excepcionales dentro de un sistema de ordenamiento lógico homogeneizador que aboca a la confusión. En ambos, en los más de setenta años que los separan se registra a Sevilla. Sintetizada en un lienzo del patio de las Doncellas del Alcázar probablemente entre 1840 y 1841, y en 1914, representada por un conjunto de imágenes que responden a los paseos y visitas que los viajeros extranjeros habían señalado en sus memorias, y que serían posteriormente codificadas en las guías de viajes que el ferrocarril permitió incorporar en las maletas.

Hasta entonces, a Sevilla le faltaba el registro real de su color natural. No la verosimilitud cromática, sino documental. A esto vino Léon: a colorear sobre placas fotográficas una realidad que ya estaba codificada; que conocían los europeos desde hacía décadas, porque en su marco estructural se la habían transmitido sus abuelos y sus padres, sin necesidad de haber viajado hasta ella. Un contenido amasado con las inquietudes románticas de sus antepasados, ordenado en placas fotográficas que se articularon igual que las impresiones de cualquier escritor de viaje por la ciudad o de una guía turística: con paseos por los exteriores e interiores de las murallas, incluso cuando ya habían desaparecido casi todos los lienzos que la circunvalaban. De este modo las placas recogen imágenes de los paseos exteriores: del arrabal de Triana, la torre del Oro, el paseo de las Delicias y los restos de murallas de la Macarena. Y de los trayectos de interior con los encuentros habituales en cualquier calle, como las rejas que abren a los patios de las casas; de las fachadas de iglesias, de los palacios con sus patios, del museo con sus pinturas más destacadas, del cuerpo de campanas de la Giralda con el Giraldillo asomando sobre el bajo caserío por cualquier lugar de la ciudad; o de los paseos entre árboles con las mujeres. Distinguen al Alcázar y a la catedral del conjunto de visitas como espacios diferentes por las experiencias únicas que ofrece, lo que conlleva en el proyecto de Kahn a la dedicación de un mayor número de registros; que culmina con la subida a la Giralda para disfrutar de las vistas del caserío blanco y de los monumentos desde una perspectiva aérea. Imágenes que colorean las impresiones que con popularizaron con sus textos el marqués de Custine en 1831, de Théophile Gautier en 1840 o de Alejandro Dumas en 1846 entre otros viajeros franceses. Paseos turísticos que quedarían incompletos sin encontrarse con las sevillanas y con los atuendos que las caracterizan.

Con todos estos registros, el retrato general de Sevilla que Léon ofrece para el Archivo de Kahn es hermoso pero confuso. No renuncia en sus disparos a posicionarse en la naturaleza romántica que sus compatriotas y él mismo reconocen. Y por ello acepta instalarse en la contradicción. Pueden resultar insatisfactorios para los que pretenden encontrar en estos documentos visuales las diferencias y el contraste que los dota de originalidad, frescura y naturalidad; confusos para los que buscan el reflejo inmediato de una realidad a la que documentar.



Auguste Léon, *Espagne, Séville, Patio dans les Jardins de l'Alcazar*

Autocromo, Número de inventario : A4640
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).



Auguste Léon, *Espagne, Séville, Patio de l'Archevêché*

Autocromo, Número de inventario : A4627
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).



Coreografías del poder, imágenes del sur. Sevilla y el arte de mostrarse en 1914

JORGE VILLAVERDE - SORBONNE UNIVERSITÉ

Hay algo de colonial en el programa de realizar “una especie de inventario fotográfico de la superficie del globo, ocupada y transformada por el ser humano, tal como se presenta a comienzos del siglo XX”.⁽¹⁾ Más aún cuando la iniciativa parte de un millonario filántropo que, desde la metrópoli del segundo imperio mundial, envía a las cuatro esquinas del planeta a fotógrafos entrenados por Jean Brunhes, creador de la llamada “geografía humana”.

Y hay, también, mucho de paradoja, o quizás, de compensación. Albert (Abraham) Kahn (1860–1940), nacido en la Alsacia alemana, hizo fortuna financiando tanto el naciente monopolio de diamantes sudafricano *DeBeers Mining Company* como los ferrocarriles que acompañaron la expansión colonial japonesa en Formosa y Corea.⁽²⁾ Defensor de una globalización fundada en el libre mercado y en la homogenización del planeta bajo parámetros occidentales, se propuso registrar los últimos instantes de un mundo que su capital había contribuido a transformar.⁽³⁾

Para la misión española eligió a Auguste Léon (1857–1942), un fotógrafo sólido y con experiencia. Nacido en Burdeos, había trabajado en la fotografía turística para postales, fue el primer operador contratado por Kahn, el responsable del laboratorio y quien más tiempo permaneció vinculado al proyecto. Financiado por un banquero y entrenado por un geógrafo, Léon se convirtió —a través de sus candidas imágenes de monumentos y escenas urbanas con figuras humanas— en un excelente ejemplo de lo que Mary Louise Pratt ha definido como la “anticonquista”, un proyecto discursivo mediante el cual los europeos se presentan a sí mismos como observadores ilustrados, neutrales y aparentemente benignos, ocultando su rol activo en la apropiación simbólica y material de los territorios colonizados.⁽⁴⁾ Esta estrategia retórica, característica de géneros como el relato de viaje, el diario, la crónica científica y la literatura epistolar, desactiva la responsabilidad colonial al disimular el ejercicio del poder bajo una apariencia humanista —motivada por la curiosidad, el estudio o el descubrimiento—. En esencia, la anticonquista permite colonizar sin parecer colonizador, encubriendo el dominio bajo la ficción de una mirada desapasionada: “El principal protagonista de la anticonquista es una figura a la que a veces llamo “el veedor”(…), para caracterizar al sujeto masculino europeo del discurso paisajístico europeo: aquel cuyos ojos imperiales pasivamente contemplan y poseen”.⁽⁵⁾

Página anterior

Auguste Léon, *Espagne, Séville, Jardins et Bassins de l'Alcazar*

Autocromo, Número de inventario : A4505

Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).

Las fotografías de León producen al “otro” como visible pero no participante; el sujeto es descrito, pero no tiene voz. Ese “cuadro real de la vida de nuestra época”⁽⁶⁾ que pretendía construir los *Archives de la Planète* respondía a una fabricación visual del mundo, inseparable de la lógica representacional moderna. Durante el siglo XIX, una serie de tecnologías, prácticas y dispositivos —los jardines públicos, los bulevares, los cabarets, los panoramas, los grandes almacenes, las galerías, los zoológicos, las exposiciones universales, la ópera, los museos, e incluso la naturaleza domesticada— comienzan a ser pensados para ser vistos, recorridos, clasificados y consumidos.

Junto a ellos, se consolida toda una parafernalia de medios escritos —el mapa, la guía, el almanaque, el catálogo, el inventario— que no solo acompañan la mirada, sino que la dirigen, la normalizan, la disciplinan. En suma, construyen una forma moderna de ver y de conocer el mundo. Esta mirada no es neutral: emerge desde un mundo interconectado por cables, ondas, puertos y vías, donde el conocimiento visual reafirma —y no meramente refleja— las coordenadas del poder imperial.

En este contexto, la función de las exposiciones internacionales, al igual que la del turismo incipiente, no se limitaba a mostrar el mundo. Más bien lo organizaban, lo disponían como un todo inteligible y consumible para el espectador metropolitano. Los *Archives de la Planète* compartían con los certámenes internacionales esta voluntad clasificatoria. No eran una simple galería de imágenes: se trataba de un mundo dispuesto como exposición infinita, ordenado para ser observado, comprendido y dominado desde una mirada occidental. Ese “orden expositivo”, definido por Timothy Mitchell, característico de la modernidad no solo producía imágenes del mundo: producía, sobre todo, la ilusión de realidad.⁽⁷⁾

Una supuesta objetividad científica y neutralidad visual que oculta, tras una aparente transparencia, su carácter profundamente ideológico y construido.



“The Crystal Palace Game, Voyage round the World”, litografía atribuida a John Anthony L’Enfant según diseño de Henry Smith Evans publicada en Londres *circa* 1851. Colección British Library.

Los sujetos representados, clasificados y expuestos tenían, sin embargo, agenda, como señalaba la propia Pratt. Y aunque Andalucía tuviera mucho de provincia de un imperio informal franco-británico —y aunque, en Sevilla, los ferrocarriles, las minas de piritas y plomo, la electrificación y la banca estuvieran en manos francesas—, Sevilla no era ni el Transvaal ni Taipéi.⁽⁸⁾ En un ejercicio de *transculturación* —el sujeto colonizado no simplemente recibe la cultura dominante, sino que la re trabaja estratégicamente para sus propios fines—, las élites sevillanas estaban preparando, con parsimonia, una Exposición Hispano-Americana que sacase de la modorra a la región, modernizase la ciudad y reconectase a la nación con el imperio perdido.

Entre tanto, en el mismísimo mes de junio de 1914 en que León recorría las calles de Sevilla —durante el último verano de Europa—, el Ayuntamiento y los próceres de la ciudad contribuían activamente a una moderna campaña publicitaria para atraer la atención global que la Corona estaba desplegando en la capital del primer imperio mundial: Londres.⁽⁹⁾

El Comisario Regio de Turismo, marqués de la Vega Inclán, con el apoyo del secretario del joven Alfonso XIII, el conde de la Unión, encabezaba una delegación de más de doscientos españoles que, durante meses, sostendría una intensa campaña de imagen. Como podía leerse en *The Times*, se trataba de:

presentar al pueblo de Inglaterra un cuadro de España tal como realmente es en el día de hoy [...] no sólo para ilustrar los atractivos y facilidades que se ofrecen al turista, sino también para demostrar al fabricante y al comerciante las oportunidades que les aguardan en los mercados aún no desarrollados de España.⁽¹⁰⁾

La reputación nacional no atravesaba su mejor momento tras la derrota frente a los Estados Unidos y la sangría colonial rifeña. Ese mismo año, Julián Juderías publicaba *La leyenda negra y la verdad histórica*, y en Bruselas se inauguraba el monumento al maestro anarquista Francisco Ferrer, convertido en emblema europeo de la condena a la represión sangrienta de la Semana Trágica.

El centro de la campaña sería una exposición de turismo titulada *Sunny Spain*: una forma amable de presentarse en el extranjero para mostrar *The True Spain*. Una batería de publicaciones oficiales reforzaba y difundía la operación: el cartel y el catálogo de la muestra, una revista semanal bilingüe, anuncios en los principales periódicos, los primeros folletos de turismo editados por el Estado y un suplemento especial de *The Times* titulado *The Spain of To-day*. Todo promovía, simultánea y difusamente, la exposición y la nación.

La gran atracción era un enorme panorama de España con treinta y tres vistas pintadas del país. Entre la instalación visual y el público, los más de doscientos españoles desplazados desfilaban con trajes tradicionales y, organizados en varios conjuntos folclóricos, ofrecían varios espectáculos diarios. Entre las diversas muestras que componían la exposición se encontraba la contribución sevillana.

Esta desplegaba las mismas armas que León en su visita: la técnica fotográfica y su interés por el patrimonio y el elemento —¿la geografía?— humano. No sabemos si había *autocromos* en color, pero las ocho cajas de material fotográfico enviadas a Londres desde Sevilla contenían nada menos que doscientas cuarenta ampliaciones. Parece que, en el viaje español de León de 1914, o bien no hizo películas, o estas no se han conservado. Sevilla debería haber estado representada cinematográficamente en Londres: entre la docena de películas ofrecidas por la sucursal barcelonesa de Pathé Frères al Comisario Regio se encontraban *Paysajes (sic) andaluces y Sevilla*, ambas —ahora sí— en *Pathécolor*. Pero las cosas se torcieron para la exposición y no sabemos si llegaron a proyectarse.

El movimiento sevillano lo ponía también la compañía del célebre Maestro Realito, Manuel Real Montosa (1885–1969), uno de los grandes representantes de la Escuela Bolera, formador de estrellas como La Yankee, La Giraldiva, Dora la Cordobesita, Estrellita Castro, Rosario y Antonio, Pacita Tomás, Carmen Sevilla y Paquita Rico. Según las imágenes, lo acompañaron a Londres una veintena de personas. En la foto de grupo aparecen once mujeres y dos adolescentes, cuatro hombres y un niño.



“Exposición Internacional de Turismo en Londres, Earl’s Court”, fotografía (copia positiva), autor Alfieri, 1914. Museo Nacional del Romanticismo, CE36536. 34605.

El grupo sevillano era el plato fuerte de los espectáculos diarios, si nos atenemos a una descripción repetida en varios periódicos españoles:

La estudiantina cordobesa preludia interpretando alegres y cascabeleros pasacalles. Luego aparecen los charros y las charras y los maragatos, cuyos bailes armoniosos recuerdan las obras de los grandes artistas medievales. Después surgen los rudos segovianos, que golpean sus palos cadenciosamente, y cuyos gestos virilmente bellos son dignos de la atención de los escultores. La murga valenciana sigue con sus músicas agridulces, que domina pronto la voz del que canta. Y las coplas entonadas por éste son acompañadas de una danza particularísima, donde los movimientos de los brazos completan y subrayan la idea central. He aquí por fin a los andaluces, que bailan sevillanas, panaderos, garrotines, jaleos y que dan la última nota, vibrante, coloreada, calenturienta casi.⁽¹¹⁾

Los grupos regionales fueron fotografiados a su llegada para facilitar su difusión en prensa y para producir postales con su imagen. El encargo recayó en el *Alfieri Picture Service*, dirigido por Mr. Bernard Alfieri (1860-1939), un fotógrafo que se había hecho un nombre con sus poéticas imágenes pictorialistas de los pantanos de la costa de Essex. Por entonces escribía habitualmente en la prensa fotográfica especializada, era editor de arte del *Daily Mirror* y se dedicaba a la fotografía comercial.⁽¹²⁾ Se conservan en el Museo Nacional del Romanticismo veinticuatro copias positivas y siete postales realizadas a partir de estas. Tres imágenes están protagonizadas por el grupo andaluz, dos de ellas en formato de carta postal. Una postal muestra al grupo completo en lo que parece un patio; la otra, a cuatro mujeres y un hombre ante la vista de las Torres Bermejas granadinas del panorama. En la fotografía restante, un hombre apoyado en una silla y una mujer se miran —en compañía de otra mujer— frente a la Casa de Pilatos, en la vista sevillana del mismo panorama. Además, un músico del grupo andaluz aparece en una simpática fotografía junto a otros dos guitarristas: un ciego castellano y un valenciano.

La puesta en escena está cuidadosamente construida, con un carácter marcadamente escenográfico y una estética pintoresca reconocible. Estéticamente, el resultado remite a elementos teatrales y costumbristas: si no supiéramos que se trata de artistas nativos ante un panorama, fácilmente pensaríamos que son actores frente a decorados escénicos.

Técnicamente, las imágenes revelan un uso controlado de luz artificial, probablemente continua, que asegura una exposición uniforme sin sombras duras y permite una composición equilibrada, con las figuras dispuestas en grupos armónicos y gestos deliberadamente dirigidos. En casi todos los retratos de interior de la serie hay alguien con los ojos cerrados. Era una consecuencia directa de las condiciones técnicas del momento. La iluminación, a menudo basada en lámparas eléctricas muy intensas —de arco voltaico o grandes focos eléctricos— resultaba molesta y provocaba parpadeos involuntarios. A esto se sumaban los tiempos de exposición relativamente largos —de entre 1 y 5 segundos—, que exigían mantener la mirada fija sin parpadear, algo difícil bajo luz directa. En retratos grupales, donde repetir la toma implicaba tiempo y coste, estas incidencias se asumían como parte del proceso. La falta de señales claras para el disparo y el foco del fotógrafo en la escena general —más que en cada gesto individual— explican por qué este tipo de imperfección era habitual y aceptada dentro del lenguaje visual de la época.⁽¹³⁾

Pero el juego visual con Sevilla en el foco no se acababa —ni mucho menos— aquí. Tanto la prensa británica como la española quedó cautivada por las sevillanas, que protagonizaron la mayor parte de las fotografías. Especialmente una, en particular, que —sin ser nombrada en los pies de foto, *visible pero no participante*— recibía toda la atención de los fotógrafos. Esta atención desmesurada provenía, probablemente, no solo de la tradición romántica ni de la mayor sensualidad de los bailes andaluces frente a los castellanos, sino también del mayor recorrido y grado de profesionalización del grupo sevillano respecto al resto de las agrupaciones folclóricas.

Páginas siguientes
Auguste Léon, Espagne, Séville, Vue sur le Guadalquivir
Autocromo, Número de inventario : A4634
Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).



Pero esta ubicuidad —junto a la elección del dibujo de una seductora granadina para la promoción de la muestra, la escasa participación del sector privado y de la mayoría de provincias, y el hermetismo y personalismo del proyecto— fue a la vez la condena de la exposición y la consagración del grupo sevillano.

La condena, porque cuando las noticias de la exposición llegaron a Madrid, estalló un escándalo en el Congreso, donde diputados de toda índole clamaron contra las “astracanadas, pantomimas y `espagnoladas´”⁽¹⁴⁾, y contra “aquella ridiculez flamenca que estamos exhibiendo en Londres.”⁽¹⁵⁾ Corresponsales españoles de la talla de Ramiro de Maeztu confirmaron que el resultado no era el esperado. Se anuló el viaje de los reyes, previsto para septiembre, que —de haberse difundido en la prensa gráfica internacional— habría supuesto la apoteosis del verano español en Londres.

Y la consagración, porque el director del recinto contrató al grupo sevillano para que permaneciera hasta el final, llenando así el hueco dejado por la partida del resto de españoles. Ni las fechas ni los integrantes exactos están del todo claros, pero varias fuentes coinciden en señalar que, a rebufo de la *Exposición Anglo-Hispana*, se estrenó en el *Alhambra Theatre*, en Leicester Square, la obra *El Embrujo de Sevilla*: un supuesto antecedente de *El amor brujo* de Falla, que reunió a varios grandes bailaores —nuestro Maestro Realito, Faico y Antonio el de Bilbao—, bailaoras como Lolilla la Flamenca, María la Bella, Encarnación Hurtado La Malagueña, y, sobre todo, a la estrella Antonia Mercé *La Argentina*. Se considera esta ocasión un momento clave en la historia del baile: la antesala del ballet flamenco, un hito en el tránsito del *bailaor* de café cantante al *bailarín* de estructura teatral, con coreógrafo, compositor y libreto.

Pero volviendo a nuestra exposición, el contrato obligaba a ambas partes y la muestra no cerró hasta octubre. Vega Inclán hizo de cortafuegos para que el escándalo no alcanzase al rey, y redujo la exposición al mínimo posible. El estallido de la guerra mundial, los medios monárquicos y el tiempo hicieron su trabajo, y *Sunny Spain* pasó a la historia como la frustrada gran oportunidad perdida del turismo español: clausurada al tiempo de su apertura por el inicio de la guerra mundial.

En realidad, la exposición continuó abierta hasta el último día de contrato y probablemente sirvió de escenario —tenían entrada reducida— para las últimas horas de alegría antes de partir al frente de muchos voluntarios con sus allegados. El 15 de octubre, las sevillanas que abandonaban la exposición se cruzaron con los 1.700 refugiados belgas que, huyendo del ejército alemán, fueron alojados aquella primera noche en el mismo *Empress Hall* que había acogido sus bailes durante todo el verano.

Así, entre la voluntad clasificatoria de los archivos imperiales y la agencia escénica de una Sevilla en busca de su lugar en el mapa, la exposición de *Sunny Spain* se convirtió en el escenario de una compleja negociación simbólica.⁽¹⁶⁾ Lo que para algunos fue una *espagnolada* bochornosa, para otros representó un instante de visibilidad internacional, un ensayo de modernidad periférica, y el comienzo de una transición cultural —a medio camino entre la vitrina y el escenario, entre el documento y el espectáculo— en la que lo folclórico se hizo coreografía, lo turístico política, y la imagen, poder.



The Daily Mirror, Londres, 29 mayo 1914.

Páginas siguientes

Auguste Léon, Espagne, Séville, Un patio dans la Calle Abades

Autocromo, Número de inventario : A4630

Musée départemental Albert-Kahn (Département des Hauts-de-Seine).



Bibliographie / Bibliografía

Ivanne Galant

Guides et récits de voyage consultés - Guías y relatos consultados

Baedeker, Karl, *Espagne et Portugal : manuel du voyageur*, Leipzig, Paris, K. Baedeker, P. Ollendorff, 1908.

Bonnot, Arthur, *Les Merveilles de l'Espagne*, Abbeville, C. Paillart, 1900.

Conty, Henry Auxcousteaux de, *Espagne, Portugal, Paris*, Administration des guides Conty, 1906 (seguido de Agenda du voyageur de 1914).

Dauzat, Albert, *L'Espagne telle qu'elle est*, Paris, Félix Juven, 1911.

Demolder, Eugène, *L'Espagne en auto : impressions de voyage*, Paris, Société du Mercure de France, 1906.

Duregne, E., *Aquarelles d'Espagne*, Bordeaux, impr. de G. Gounouilhou, 1906.

Fournel, Victor, *À travers l'Espagne et l'Italie*, Tours, A. Mame et fils, 1900.

Friedel, Victor-Henri, *Espagne*, Vincennes, Les Arts graphiques, 1912.

Gros, Édouard, *Espagne et Portugal*, Genève, J. Studer, 1911.

Haize, Jean, *Un mois en Espagne, La conférence d'Algésiras, Tanger : impressions de voyage*, Bruxelles, J. Lebègue et Cie, 1906.

Hurault, Étienne, *Au pays des rois catholiques : impressions d'Espagne*, Châlons-sur-Marne, impr. de Martin frères, 1908.

Jannot, R., *Voyage en Espagne*, Vesoul, L. Bon, 1912.

Joanne, Paul, *Espagne et Portugal*, Paris, Hachette, 1898, 1906, 1909.

La Morinière de La Rochecantin, Ctesse Le Bault de, *En Espagne : du 30 à l'heure, d'Irun à Algésiras*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1909.

Lamezan et Gibert, *Nouvelle méthode pratique d'espagnol : Voyage idéal en Espagne*, Toulouse, Impr. Saint-Cyprien, 1909.

Leroux, Désiré, *Avril en Espagne, de Saint-Sébastien à Barcelone par Malaga : notes au jour le jour*, Lille, Desclée, de Brouwer, 1913.

Manufacture Française Des Pneumatiques Michelin, *Espagne et Portugal*, Nancy, Berger-Levrault, 1912.

Marchand, Julien, *Voyage en Espagne*, Besançon, impr. de Bossanne, 1906.

Marge, Pierre, *Le tour de l'Espagne en automobile*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1909.

Martinenche, Ernest, *Propos d'Espagne*, Paris, Hachette, 1905.

Monmarché, Marcel, *La Semaine Sainte en Espagne*, Arpajon, M. Monmarché, (s. f.).

Spont, Henry, *Routes d'Espagne*, Paris, Octave Beauchamp, 1908.

Vergand, G., *La semaine Sainte à Séville*, Paris, L. Anfry, 1912.

Worms, Jules, *Souvenirs d'Espagne : impressions de voyages et croquis : ouvrage illustré de 53 gravures et 8 planches hors texte, d'après les dessins et les peintures de l'auteur*, Paris, H. Floury, 1906.

Bibliografía secundaria - Bibliographie secondaire

Amosy, Ruth, Herschberg Pierrot, Anne, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan Universités, 1997.

Burns Marañón, Tom, *Hispanomanía*, Barcelona, Plaza y Janés, 2000.

Chabaud, Gilles, Cohen, Évelyne, Coquery, Natacha [et al.], *Les guides imprimés du XVI au XX^e siècle : villes, paysages, voyages*, Paris, Belin, 2000.

Chefdor, Monique, *“Types, Archétypes et Stéréotypes dans le regard du photographe”, Images de l'étranger*, Limoges, Pulim, 2006.

Galant, Ivanne, Villaverde, Jorge (eds.), *Dialogues intermédiaux : (se) définir à travers le tourisme, Iberic@l*, n.º 21, 2022.

Galant, Ivanne, *Séville dans les guides de voyage français et espagnols (XIX-XX^e siècles)*, Thèse de doctorat, Universités Grenoble-Alpes et Sorbonne Nouvelle, 2016.

Koshar, Rudy, “What Ought to Be Seen : Tourists’ Guidebooks and National Identities in Modern Germany and Europe”, *Journal of Contemporary History*, nº 33 (3), pp. 323-340.

Lippmann, Walter, *Public Opinion*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1922.

Molino, Jean, “La culture du cliché : archéologie critique d'une notion”, *Le Cliché*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.

Moreno Garrido, Ana, *De forasteros y turistas, Una historia del turismo en España (1880-1936)*, Madrid, Marcial Pons, 2022.

Morlier, Hélène, “Les Guides Joanne : invention d'une collection”, *In Situ*, n° 15, 2011, <https://journals.openedition.org/insitu/524>.

Patronato Nacional de Turismo, *España*, Bilbao, PNT, Imp. Huecograbado Arte, s. a.

Rivalan-Guégó, Christine, “Et ¡viva España ! L'espagnolade, miroir ou mirage de l'Espagne ?”, *ATALA*, n° 11, *Les Espagnes*, marzo 2008, pp. 287-300.

Sentaurens, Jean, “Des effets pervers d'un mythe littéraire romantique : à Séville, toutes les cigarières s'appellent Carmen”, *Bulletin Hispanique*, vol. 96, n° 2, 1994, pp. 453-484.

Tinterow, Gary, *“Raphaël supplanté : le triomphe de la peinture espagnole en France”, Manet-Velázquez : la manière espagnole au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2002.

Todorov, Tzvetan, *Les morales de l'histoire*, Paris, Hachette, 1997 [1991].

Villaverde, Jorge, “Vega-Inclán, Benigno”, in Joep Leerssen (ed.), *Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe*, Amsterdam University Press, 2018, <http://show.ernie.uva.nl/BVI>.

Rocío Plaza Orellana

Bibliographie - Bibliografía

Figes, Orlando, *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, Madrid, 2020.

Fuentes, Ángel María, “La decisión por el cambio”, *De París a Cádiz. Calotipia y colodión*, Barcelona, 2004.

Gautier, Théophile y Siraudin Paul, *Un voyage en Espagne, vaudeville en trois actes*, Paris, 1843.

Gautier, Théophile, *Voyage en Espagne*, Paris, 1843.

Gautier, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, 1858-1859.

Lavaur, Luis, *Teoría romántica del cante flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*, Sevilla, 1999.

Lerebours, Noël (ed), *Excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquables du globe*, Paris, 1842.

Louis, Jean Phillipe, *L'ivresse de la fortune. M. Aguado, un génie des affaires*, Paris, 2009, pp. 87-115.

Lucas Hyppolite, Balfe, Michael, Coralli, Jean, *L'Étoile de Séville, grand-opéra en quatre actes*, Paris, 1845; Bruxelles, 1846.

Marquis De Custine, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, Paris, 1838.

Plaza Orellana, Rocío, *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla, 1999.

Plaza Orellana, Rocío, *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*, Madrid, 2005.

Plaza Orellana, Rocío, *Recuerdos de viaje. Historia del souvenir en Andalucía*, Sevilla, 2012.

Plaza Orellana, Rocío, *Los bailes españoles en Europa*, Córdoba, 2013.

Plaza Orellana, Rocío, “Carmen y el color de España”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2021, n° 21, pp. 17-31.

Stone, Benjamin, *A tour with Cook through Spain*, London, 1873.

Tamvaco, Jean-Louis, *Les cancans de l'Opéra*, Paris, 2000.

Véron, L., *Mémoires d'un bourgeois à Paris*, Paris, 1854.

Yáñez Polo, Miguel Ángel, *Historia de la fotografía documental en Sevilla*, Sevilla, 2002.

Notes / Notas

Voyager avec un appareil photo en Espagne. La ville comme décor visuel dans les Archives de la Planète // Viajar con cámara por España. La ciudad como escenario visual en los Archivos del Planeta

LUIS MENÉNDEZ RODRÍGUEZ

1- Ce travail s’inscrit dans le cadre du projet “Imagen de Andalucía. Fotografía, cine y turismo (IAFCIT)” de la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad de la Junta de Andalucía. // Este trabajo está vinculado con el proyecto “Imagen de Andalucía. Fotografía, cine y turismo (IAFCIT)” de la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad de la Junta de Andalucía.

2 - Méndez Rodríguez, Luis, *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008.

3 - Rubén Darío, *Tierras solares*, Madrid, 1904.

4 - C’est lors d’un voyage en Extrême-Orient qu’est née l’idée de cette initiative visant à cataloguer les différentes cultures de manière globale et unifiée. Le banquier lui-même en avait pleinement conscience dès 1908, puisqu’il avait fait le tour du monde, accompagné d’un assistant qui photographia et filma le voyage. // Fue en un viaje por Extremo Oriente cuando surge el germen de esta iniciativa que catalogue las distintas culturas de manera global y unitaria. El propio banquero en 1908 era consciente de ello, pues había dado la vuelta al mundo, acompañado de un asistente que fotografió y filmó el viaje. Bjorli, Trond y Jakobsen, Kjetil(eds), *Cosmopolitics of the camera: Albert Kahn’s Archives of the Planet*, Bristol / Chicago, Intellect Books, 2020.

5 - Scheuer, Franziska, “Autochromes in Service of Human Geography: Jean Brunhes and the Aesthetics of the Archives of the Planet”, en Bjorli, Trond y Jakobsen, Kjetil (eds), *Cosmopolitics of the camera: Albert Kahn’s Archives of the Planet*, Bristol / Chicago, Intellect Books, 2020, pp. 238-260.

6 - Souto, Patricia, Benedetti, Alejandro et alii, *Territorio, Lugar, Paisaje. Prácticas y consejos básicos en geografía*, Editorial Facultad filosofía y Letras, Buenos Aires, 2011.

7 - En l’espace de vingt ans, 4 000 plaques stéréoscopiques, 72 000 plaques autochromes et 183 000 mètres de pellicule — soit plus de 100 heures de projection — avaient été réunis. // En esos veinte años se habían llegado a reunir 4.000 placas estereoscópicas, 72.000 placas autocromas y 183.000 metros de película, equivalentes a más de 100 horas de proyección.

8 - Méndez Rodríguez, Luis, Plaza Orellana, Rocío y Zoido Naranjo, Antonio, *Viaje a un Oriente europeo. Patrimonio y turismo en Andalucía (1800-1929)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2010.

9 - *National Geographic Magazine*, New York, marzo de 1929.

Voyager à Séville en 1914 : imaginaires, attentes et fantasmes // Viajar a Sevilla en 1914: imaginarios, expectativas y fantasías.

IVANNE GALANT

1- Ce texte est une version résumée de // Este texto es una versión resumida de Ivanne Galant, *En el bagaje del turista francés: Sevilla, 1914*, Luis Méndez Rodríguez, Rocío Plaza Orellana (coords), *Tras la senda de los Lumière, Sevilla en color (1914-1929)*, Diputación de Sevilla/Universidad de Sevilla, 2024.
Les citations ont été traduites par l’auteure // Las citas han sido traducidas por la autora.

Séville dans les Archives de la Planète d’Albert Kahn // Sevilla en el Archivo del Planeta de Albert Khan

ROCIO PLAZA ORELLANA - UNIVERSITÉ DE SÉVILLE

1- Le premier voyageur à avoir relaté son expérience de ce circuit qui le mena jusqu’à Séville fut le photographe Benjamin Stone // El primer viajero que relató su experiencia sobre este tour que le condujo hacia Sevilla fue el fotógrafo Benjamin Stone en *A Tour with Cook through Spain*, illustré de photographies prises par l’auteur. » Stone, Benjamin, *A tour with Cook through Spain*, London, 1873.

2- Cook ’s *Excursionist and tourist advertiser*, March 1, 1892, p. 10.

3- Lerebours, Noël (ed), *Excursions daguerrienes, vues et monuments les plus remarquables du globe*, Paris, 1842, vol.1, p.i.

4- Lerebours, Noël (ed): *Excursions daguerriennes...*, op. cit, vol. 1, p. ii.

5- *Ibidem*.

Chorégraphies du pouvoir, images du sud. Séville et l’art de se montrer en 1914 // Coreografías del poder, imágenes del sur. Sevilla y el arte de mostrarse en 1914

JORGE VILLAVERDE - SORBONNE UNIVERSITÉ

1- Albert Kahn, <https://albert-kahn.hauts-de-seine.fr/les-collections/presentation/photographies-et-films/les-archives-de-la-planete>

2- Gilles Baud-Berthier, “Albert Kahn et le projet des Archives de la Planète (1908-1931),” *Matériaux pour l’histoire de notre temps*, n.º 99, juillet-septembre 2010, pp. 104-107.

3- Danièle Méaux, “Les Archives de la Planète : entre visée encyclopédique et avant-garde,” *Études photographiques*, n.º 18, mai 2006, pp. 2-18.

4- Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*, Londres, Routledge, 1992. Edición en español: *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, México, FCE, 2010.

5- Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales...*, op. cit., p. 35.

6- Albert Kahn, <https://albert-kahn.hauts-de-seine.fr/les-collections/presentation/photographies-et-films/les-archives-de-la-planete>

7- Timothy Mitchell, “Orientalism and the exhibitionary order”, in Nicholas Dirks (ed.), *Colonialism and Culture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992, pp. 289-317.

8- Jorge Villaverde, “Une approche imagologique du Sud : voyage et tourisme dans un empire informel,” *Crisol, Inventions du Sud*, n.º 16/1, 2021, pp. 1-21.

9- Jorge Villaverde, “Una arqueología del nation branding : las exposiciones binacionales del Londres eduardiano,” *Amnis : Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques, Stéréotypes et solidification des imaginaires nationaux: regards croisés*, n.º 2, 2018, pp. 1-18

10- *The Times*, 7/05/1914.

11- Léon Rollin, “Los Lunes del turismo, La exposición de Turismo de Londres”, *La Correspondencia de España*, 8/06/1914.

12- “Death of Mr. Bernard Alfieri,” *British Journal of Photography*, 30 juin 1939, p. 415.

13- Geoffrey Batchen, *Burning with Desire : The Conception of Photography*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1997 et Beaumont Newhall, *The History of Photography : From 1839 to the Present*, New York, Museum of Modern Art, 1982.

14- “Casi parlamentaria”, *El País*, 5/06/1914.

15- Manuel Bueno, “Glosario de los Cronistas. El turismo”, *El Heraldo de Madrid*, 10/07/1914.

16- Jorge Villaverde, “Do We Need Nation Branding to Look at the Past? A Reflection from the Spanish Case,” *European Review of History : Revue européenne d’histoire*, vol. 32, n.º 2, 2025, pp. 251-282.

