

# La mirada de la española a través de los relatos de viajeros franceses a España en el siglo XVIII

Inmaculada Tamarit Vallés  
Universidad Politécnica de Valencia

La imagen de la española que atraviesa la literatura y las artes en general en el siglo XVIII francés se integra en el proceso de creación de unos retratos nacionales que se incluirán con éxito en la literatura posterior. El prototipo de la española que encontraremos reflejado en las novelas del siglo XIX, como el personaje central femenino de *Carmen* de Prosper Mérimée<sup>1</sup>, es el de una mujer morena y sensual, de fuerte carácter y pasiones desmesuradas. Sus ascendentes habría que buscarlos en el prototipo dieciochesco que se nutre en gran medida de las aportaciones de los libros de viajes. El auge de la literatura de viajes durante todo el siglo XVIII testimonia la afición del público francés a estas lecturas, con las que se van conformando unos tipos literarios nacionales cuya herencia y supervivencia entronca en gran parte con otros relatos del género. Ya se tratara de viajes a países lejanos y exóticos, como China o las Antillas, ya de viajes a países europeos vecinos, en especial, Italia, España e Inglaterra, la descripción de otros habitantes, otras culturas, otras formas de vida no parece tener otro objetivo, aparte del de saciar una curiosidad lógica y característica del siglo, que el de definir mejor la propia cultura por comparación con la ajena.

Así la imagen de las españolas que estos relatos propagaron entre sus lectores se unió a la imagen que ya se había ido conformando anteriormente, y que seguiría completándose con las aportaciones de otros viajeros posterior-

---

<sup>1</sup> Prosper Mérimée conocía España, donde viajó por primera vez en 1830; *Carmen* sería, en sus propias palabras, el recuerdo de una historia real que le contaron durante esta estancia. Esta *nouvelle* apareció por primera vez en octubre de 1845, en la *Revue des Deux Mondes*. Hasta 1847 no sería publicada editorialmente, junto con *Arsène Guillot* y *L'abbé Aubain*. El personaje de la mujer española como *femme fatale* también está reflejado en sus obras teatrales, como en 'Une femme est une diable ou La tentation de Saint-Antoine' (1822), en Prosper MÉRIMÉE, *Théâtre de Clara Gazul*, Berthier, Patrick (ed.), Gallimard, Paris, 1985, pp. 121-142.

res en el tiempo. Fueran estas imágenes más o menos adaptadas a la realidad española del momento, creemos que eran recibidas con similar aceptación, siempre que siguieran el hilo de la tipología establecida hasta el momento. Esta superposición de imágenes se hace aún más recurrente debido a la intertextualidad inherente al género.

Ya fueran leídos por simple curiosidad, afán de información o puro placer de la lectura, el caso es que estos relatos fueron impregnando la idea que de las españolas podía tener el público lector de la época, cuya información sólo podía provenir de la lectura o del boca a boca. Prosopopeya y etopeya de las españolas se van engarzando de unos relatos a otros, sufriendo ligeras variaciones con el tiempo. Porque las mentalidades de los viajeros cambian, y en concreto el salto se produce hacia finales de siglo, cuando el desarrollo de las Luces se refleja en la mentalidad ilustrada de algunos viajeros que describen un país que a partir del reinado de Carlos III comienza a sufrir algunas transformaciones importantes en la sociedad y la vida de los españoles.

En una época ávida de conocer todo el contenido del mundo, la función esencial del relato de viajes se revela como la de abrir el texto a la novedad, partiendo de la función primera del exotismo en el sentido etimológico del término: lo extranjero, lo desconocido, lo *otro*. De la conjunción de dos polos opuestos, la atracción y la desconfianza, surge el relato de viajes y expone lo exótico en toda su complejidad. El viajero, cómplice de la curiosidad del lector, implica a éste en sus emociones y se produce así un intercambio voluntario que determina la experiencia estética.

Como ha indicado Michel Delon, la idea de energía se encuentra en el origen de la mayoría de las formas de expresión en la Francia de finales del XVIII. Esta *idée-force* contribuye a crear una nueva representación del mundo y del individuo, y se refleja en la recurrencia de temas como el dominio del espacio<sup>2</sup>. Viajar es un acto de libertad intelectual, una experiencia individual y única, y una forma de representarse el mundo. Pero a pesar de la pretensión de rigor intelectual de los viajeros, el relato de viajes en el XVIII revela una vocación literaria, porque contar el propio viaje también es contarse a sí mismo, y expresar el encuentro del viajero con una realidad que le es ajena. La presencia del escritor-viajero, aun cuando esté mínimamente representada, permanece en el relato e incluso hoy nos sigue seduciendo.

Constatamos así en sus relatos que junto a la imagen peyorativa de una España atrasada, marcada por el fanatismo religioso, la intolerancia y el poder de la Inquisición, según la leyenda negra que provenía del XVII y que se reflejaba en las obras de autores de gran difusión, como Voltaire y Montesquieu, existía entre algunos sectores de la población una cierta curiosidad

---

<sup>2</sup> Michel DELON, *L'idee d'energie au tournant des Lumières (1770-1820)*, PUF, Paris, 1988.

por las transformaciones políticas que España estaba viviendo, por sus intentos de acercarse al progreso europeo. La alianza entre ambos países durante la mayor parte del siglo, que no sólo era dinástica sino fundamentalmente estratégica frente a la amenaza inglesa, propició los contactos con nuestro país de algunos diplomáticos, científicos, militares o comerciantes franceses con intereses en España que tuvieron la oportunidad de conocer más de cerca la realidad española del momento y fueron desarrollando y propagando una visión más *amable* de España.

Pero la imagen de lo español en Francia, construida sobre un tejido de observaciones ajenas, termina por parecerse poco al original, sobre todo en los casos en los que este original, la España del momento, no ha sido realmente explorada por el autor del relato. En efecto, muchos de los relatos de viajes a España de principios del XVIII no hacen sino repetir los tópicos escritos por sus antecesores. Como señala Jean Sarrailh, estos autores no tienen escrúpulos en reproducir las impresiones de los viajeros anteriores, a los que en ocasiones incluso citan, y de este modo van arrastrando en sus textos los mismos prejuicios sobre España retomados de unos a otros, que con el tiempo no sólo se van deformando cada vez más, sino que llegan a convertirse en tópicos aceptados por todos.<sup>3</sup>

Por su parte, un auténtico explorador de otros países como el padre Jean-Baptiste Labat, cuyo viaje a España se desarrolló entre 1705 y 1706, advertía sobre el peligro de ofrecer a un público ávido de conocer otras culturas unas impresiones de viaje que no profundizaban en la realidad del país que describían. El resultado de estas obras, en su opinión muy extendidas en aquella época, era una sucesión de equivocaciones, lo que no respondía al propósito inicial de fidelidad que deben perseguir los auténticos viajeros:

Il m'auroit été facile à l'exemple de tant d'autres Ecrivains, de faire une Relation de l'Espagne toute entiere, si j'avois voulu copier ceux qui en ont écrit avant moi; mais dans combien d'erreurs & de bévûës ne serois-je pas tombé? On ne marqueroit pas de me le reprocher, comme je le reproche aux autres, & on auroit raison.

La maxime constante d'un Relateur fidelle qui donne ses Voyages au Public, doit être de ne dire que ce qu'il a vû par lui-même; & quand il est obligé de rapporter quelque chose sur le témoignage d'autrui, il doit citer ceux de qui il l'a appris<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Jean SARRAILH, "Voyageurs français au XVIII<sup>e</sup> siècle", en *Bulletin Hispanique*, XXXVI, 1934, p. 29.

<sup>4</sup> Jean-Baptiste LABAT, *Voyages du P. Jean-Baptiste Labat de l'ordre des FF. prêcheurs en Espagne et en Italie*, 1<sup>a</sup> edición, Paris, ed. Jean-Baptiste et Charles Delespine, 1730, disponible en <http://gallica.bnf.fr>, préface, pp. IV-V.

En realidad, algunos de los relatos de viajes a España más leídos en la época no eran sino copias de otros relatos anteriores; el libro de viajes de principio de siglo debe mucho a los viajeros del XVII. El mencionado Sarrailh dedicó un interesante estudio a la demostración de los diferentes “préstamos” entre relatos de viajes en el siglo XVIII<sup>5</sup>. Quedaba demostrado así que se podía viajar sin salir de casa, creando una cadena sin fin de imprecisiones y errores sobre la vida y la cultura españolas que se instalaban oficialmente en el imaginario de los lectores del viaje por España. Se trataba de falsas informaciones que se transmitían y adquirían el prestigio de la tradición, provocando la irritación de los españoles y la incompreensión entre los dos países. En este sentido, no debemos olvidar las repercusiones que tuvieron algunos viajes de franceses por España y que provocaron las respuestas e incluso los viajes con propósitos apologéticos de escritores españoles, con el objetivo de desmentirlos.

En lo que se refiere a la descripción de las mujeres españolas, si en algo coinciden los diferentes viajeros es en su belleza impactante. El efecto que estas mujeres causan en los hombres es generalmente algo parecido a una fuerte impresión, tras la cual el observador cae en un hechizo del que difícilmente puede librarse. En sus memorias españolas, Casanova afirmaba que doña Ignacia era “una beauté parfaite, et tout à fait séduisante quand elle envoyait au diable son maintien dévot”<sup>6</sup>.

En efecto, el mito de la española como figura arquetípica en la literatura francesa ha fluctuado, como ha indicado Elena Real, entre la luz y las sombras<sup>7</sup>, pero siempre ha poseído una belleza superior, irreal, que la coloca más cerca del mundo de los dioses o el de los demonios que del mundo de los hombres. De la dulce princesa medieval a la andaluza arrebatadora del XIX, imágenes que representan no obstante las dos caras de una misma moneda, la bella española se ha adaptado a los tiempos y a las diversas situaciones políticas o sociales, pero nunca ha dejado de ser hermosa. Sin embargo el cuerpo femenino es siempre el mismo; es la mirada la que cambia. En las descripciones de los viajeros del siglo XVIII, se produce un raro equilibrio entre la imagen del hada y la de la bruja, entre la mujer benéfica y la maléfica.

El establecimiento del canon de la belleza perfecta ha pasado por diferentes etapas a través de la historia, empezando por la teoría que identificaba la belleza perfecta con el cuerpo viril. Hasta el siglo XVIII no se encuentran en España manifestaciones de la discusión sobre quién posee una mayor belleza: el hombre o la mujer. Los diversos teóricos del arte entre los que se

---

<sup>5</sup> Jean SARRAILH, “Voyageurs français au XVIII<sup>e</sup> siècle”, *op. cit.*, pp.29-70.

<sup>6</sup> Jacques CASANOVA DE SEINGALT, *Histoire de ma vie*, texte intégral du manuscrit original suivi de textes inédits, Robert Laffont, París, 2002, p. 596.

<sup>7</sup> Véase Elena REAL, “L’Espagnole” en Pierre BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, París, Éditions du Rocher, 2002, pp. 666-673.

encontraban el pintor Antonio Mengs<sup>8</sup> y el escritor Esteban de Arteaga<sup>9</sup> llegaron a diferentes conclusiones, desde los que pensaban que el cuerpo femenino por sus formas redondeadas resultaba más bello, hasta los que recogían una antigua tradición *misógina* según la cual el cuerpo del hombre era por principio más hermoso. Esta tradición había sido recogida por grandes pintores como Rubens a principios del siglo XVII en su teoría de la figura humana, que aseguraba que la verdadera perfección de la figura humana era la forma viril, cuya belleza, idea perfecta, era la obra directa de la divinidad<sup>10</sup>. Otra teoría interesante de la época<sup>11</sup> es la que consideraba la existencia de una belleza absoluta, por sí misma, y otra relativa, que partía de los ojos del que la contemplaba. Teniendo en cuenta la atracción entre los sexos, la mujer poseía mayor belleza relativa, por su capacidad de atraer al hombre, pero la belleza absoluta pertenecía exclusivamente al terreno masculino.

Al margen de estas teorías estéticas, encontramos el testimonio de unos escritores-viajeros, de unos observadores que nos transmiten una presencia física, material, que nos llega desprovista de la impresión directa, de la experiencia sensible. Se trata de una galería de cuerpos femeninos reproducidos, descritos, interpretados o inventados según unos esquemas concretos de percepción y de apreciación, que son como los moldes a los que los cuerpos, lo que *fue*, deben parecerse<sup>12</sup>. Cualquier representación artística posee, por tanto, una fecha, lleva la marca de la época a la que pertenece. En el terreno de la literatura confluyen a través de la escritura los deseos, las esperanzas, las preocupaciones sobre la existencia humana “en réalité et en imagination, tels qu’ils naissent à la conscience en un certain point de l’espace-temps historique”<sup>13</sup>. De este modo, la representación de la figura femenina en los

---

<sup>8</sup> Antonio Rafael MENGES, “Lecciones prácticas de pintura” (1780), en *Obras*, Imprenta Real, Madrid, 1797.

<sup>9</sup> Esteban DE ARTEAGA, *La belleza ideal* (1789), ed. por Miguel Batllori, Espasa-Calpe, col. Clásicos Castellanos, Madrid, 1943.

<sup>10</sup> En 1773 se publicó en París una recopilación de las notas de los cuadernos del pintor, tal vez para apoyar la corriente neo-clasicista que dominaría la estética de finales del siglo XVIII, en cuyo capítulo II explica las diferencias fundamentales entre el cuerpo femenino y masculino para afirmar que la forma más perfecta es la masculina. Véase Pierre-Paul RUBENS, *Théorie de la figure humaine* (1773); reed. Paris, ed. Aux Amateurs de Livres, col. “Les recueils d’emblèmes et les traités de physiognomie de la Bibliothèque Interuniversitaire de Lille”, n° 11, 1990, pp. 9-10.

<sup>11</sup> La existencia de esta teoría la fundamenta Helmut C. Jacobs en un artículo aparecido en la revista *El Censor*, t. 4, Discurso LXXII, firmado por Andrés Morphalazon. Sobre las diferentes categorías de la belleza para el hombre y la mujer véase la obra de Helmut C. JACOBS, traducida al castellano: *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII* (1996), Iberoamericana, Madrid, 2001.

<sup>12</sup> Véase la introducción del estudio de Philippe PERROT, *Le travail des apparences. Le corps féminin, XVIII-XIX siècle*, Seuil, París, 1984, p.8.

<sup>13</sup> Véase el prólogo de Georges GUSDORF al estudio de Paul HOFFMANN, *La femme dans la pensée des Lumières*, Slatkine Reprints, Genève, 1995, p. 11.

relatos de viajes del siglo XVIII francés se inscribe en un contexto cultural que está determinado por unos componentes concretos.

El siglo de las Luces en Francia supone un contexto de revolución epistemológica y un auge de las ciencias humanas. Superada la mística de la *femme idéale*, el XVIII trae consigo una nueva mirada sobre la mujer y sobre la feminidad, y se investiga la naturaleza de una *femme naturelle*, a través de la antropología, la historia, la filosofía, la fisiología. La mujer es considerada un ser humano por sí mismo, distinto del hombre, con sus propias características naturales y culturales<sup>14</sup>. La nueva visión de la mujer y del ser humano en general hace nacer actitudes y situaciones nuevas que se reflejan en la literatura y en todas las artes. El descubrimiento de la mujer representa un aspecto privilegiado dentro de estas transformaciones que se expresan a través del auge de nuevos valores como la sensibilidad<sup>15</sup>.

Dentro de esta nueva perspectiva de la mujer y de la feminidad, los diferentes escritores impregnan su obra con su enfoque personal. A finales del XVII y como clara antecesora de los relatos de viajeros del siglo posterior, Madame d'Aulnoy<sup>16</sup> resumía así los rasgos más característicos de la imagen de la mujer española, aglutinando los tópicos que circulaban en la época:

Leurs traits sont fort reguliers & delicats; mais leur grande maigreur choque ceux qui n'y sont pas accoutumez. Elles sont brunes, leur teint est fort uny, il faut que la petite Verole ne les gâtent pas tant icy qu'elle gâte ailleurs; car je n'en ay guére vû qui en soient marquées.

Leurs cheveux sont plus noirs que de l'Ebeine, & fort lustrez [...] j'ay trouve des Espagnoles plus regulierement belles que nos Françaises, malgré leur coëffure de travers, & le peu d'accompagnement qu'elles donnent à leur visage. L'on peut dire qu'il est comme hors d'œuvre, sans aucuns cheveux dessus, ni Cornette, ni Rubans; mais aussi en quel Pays y a-t-il des yeux semblables aux leurs? Ils sont si vifs, si spirituels, ils parlent un langage si tendre & si intelligible, que quand elles n'auroient que cette seule beauté, elles pourroient passer pour belles, & dérober les cœurs. [II, pp. 263-265]

---

<sup>14</sup> Véase Thomas LAQUEUR, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud* (1990), Cátedra, col. Feminismos, Madrid, 1994.

<sup>15</sup> Para comprender esta evolución de la idea de la mujer en el pensamiento del siglo XVIII en Francia, teniendo en cuenta las diferentes disciplinas científicas y médicas y el pensamiento filosófico del momento, resulta imprescindible la obra ya citada de Paul HOFFMANN, *La femme dans la pensée des Lumières*, así como algunos artículos del mismo autor recogidos en el volumen titulado *Corps et cœur dans la pensée des Lumières*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, entre los que destacamos "L'héritage des Lumières: mythes et modèles de la féminité au XVIII<sup>e</sup> siècle" (pp. 107-126).

<sup>16</sup> Marie Catherine d'AULNOY, *Relation du voyage d'Espagne*, Paris, Claude Barbin, MDCXCI, ed. disponible en <http://gallica.bnf.fr>

En esta descripción descubrimos los rasgos que contribuyen a crear esa belleza que es natural, puesto que no necesita de postizos o maquillajes: es una belleza única, pictórica, de obra maestra. Se impone la comparación con la belleza nacional, y en esta comparación la española sale ganando frente a la francesa. Rara afirmación dentro de un discurso que se elabora desde el sentimiento de superioridad incontestable. Pero hay que rendirse a la evidencia: en esta ocasión, lo extraño, lo extranjero, y tal vez precisamente por ser “otro”, se impone sin lugar a dudas. Y es en la mirada donde se encuentra la esencia de esa belleza: ojos vivos, espirituales y comunicativos.

En la teoría de la representación artística del siglo XVIII el rostro es dinámico, está constantemente en movimiento<sup>17</sup>. Esta concepción dinámica del rostro que proviene del siglo XVII alcanza ahora toda su intensidad, atravesando la fisiognomía, el teatro, la pintura, la literatura. Se pone el acento en la vivacidad del rostro, en su energía. En el retrato la estética de la acción gana terreno sobre la actitud, se privilegia el movimiento sobre la pausa<sup>18</sup>. En este sentido pronunciaba Charles Lebrun, célebre pintor de Luis XIV y director de la Academia real de pintura y escultura, su discurso sobre la expresión de las pasiones del alma, según el cual la pasión es un movimiento del alma que reside en la parte sensitiva. Aquello que provoca una pasión en el alma produce asimismo ciertos movimientos en el cuerpo, y estas alteraciones, que Lebrun sistematiza según las principales pasiones humanas, se reflejan de manera especial en el rostro, por lo que para él este sigue siendo no sólo el espejo de los sentimientos sino el del alma.<sup>19</sup>

El siglo XVIII concede pues gran importancia a la mirada como transmisora de un lenguaje de los sentimientos. En la representación y la percepción del lenguaje que transmite la expresión facial, que es un lenguaje interior y sensible, los ojos son el instrumento privilegiado, por su versatilidad y su dinamismo, que hacen que puedan desarrollar por sí solos innumerables acciones:

“L’homme entre en colère, il est attentif, il est curieux, il aime, il haït, il méprise, il dédaigne, il admire; et chacun des mouvements de son âme vient

---

<sup>17</sup> Véase el capítulo dedicado al rostro orgánico y rostro expresivo en el siglo XVIII “L’Anatomie du sentiment” en COURTINE, Jean-Jacques, y HAROCHE, Claudine, *Histoire du visage*, Paris, éd. Payot et Rivages, 1994, pp. 113-155.

<sup>18</sup> Denis DIDEROT calificaba a la acción como “belle et vraie”, frente a la actitud que era “fausse et petite” en sus *Essais sur la peinture (1795)*, ed. Chouillet, J. y May, G., Hermann, París, 1984.

<sup>19</sup> Esta conferencia de Charles LEBRUN dió lugar a su *Expression des passions de l’âme (1727)*, reeditada en ed. Aux Amateurs de Livres, col. “Les recueils d’emblèmes et les traités de physiognomie de la Bibliothèque Interuniversitaire de Lille”, nº 10, París, 1990. En ella Lebrun distinguía en total veinte pasiones humanas que se expresaban a través de diferentes movimientos del rostro. Para él los rasgos faciales más expresivos eran, por este orden: las cejas, los ojos, la boca, la nariz y las mejillas.

se peindre sur son visage en caractères clairs, évidents, auxquels nous ne nous méprenons jamais. Sur son visage? Que dis-je? Sur sa bouche, sur ses joues, dans ses yeux, en chaque partie de son visage. L'œil s'allume, s'éteint, s'alanguit, s'égare, se fixe.<sup>20</sup>

Los ojos, en total sintonía con los movimientos del alma, expresan las emociones y las pasiones, así como los sentimientos más sutiles. El movimiento de los ojos refleja la sensibilidad, siendo la mirada el sentido más próximo al espíritu del hombre. De este modo, en la elocuencia de la mirada se concentra la expresividad del rostro, ya que los ojos son la parte más elocuente de la cara. Son una ventana al interior del que mira, y reflejan lo que realmente siente con tal fuerza que aunque se intente esconder los propios sentimientos, la mirada siempre delata. Cualquier gesto espontáneo deja translucir los sentimientos de forma inmediata, de tal manera que emergen al exterior de modo incontrolable.

De acuerdo con esta teoría estética de la mirada, en las descripciones que los viajeros ofrecen de la española observamos que destacan sobre todo lo demás los ojos; el poder de los ojos de una española parece no tener límites. Como hemos visto, Madame d'Aulnoy insistía en ellos como instrumentos de comunicación. La potente mirada de la española es su mejor arma que la convierte en la más hermosa, y como consecuencia produce efectos demoldedores en los hombres: tiene la posibilidad de romper corazones. Los ojos, espejo del alma, hablan por sí mismos, embrujan de manera que hacen que la mujer parezca la más hermosa a los ojos del que los mira, del hechizado, que irremisiblemente caerá a sus pies.

En esta relación causa-efecto, el poder de la mirada como arma de seducción coloca a la española del lado de la bruja, de la hechicera. No es casualidad que el color negro acompañe esta mirada perversa, "des yeux noirs et bien fendus", como señalaba Jean-François Peyron<sup>21</sup> en esta descripción en la que la virginidad y la candidez de una adolescente española no está reñida con ese rasgo oscuro y profundo que promete pasiones futuras en un blanco y dulce rostro. Para él, la belleza de una joven española es digna de compararse a los cánones de la belleza griega:

Un visage d'un ovale parfait; des cheveux d'un beau châtain clair, également partagés sur le front, et simplement retenus par un rézeau de soie; la peau blanche et fine; des yeux noirs et bien fendus; une bouche pleine de grace, une

---

<sup>20</sup> Denis DIDEROT, *Essais sur la peinture, op. cit.*, p. 371.

<sup>21</sup> Jean-François PEYRON, *Nouveau voyage en Espagne, fait en 1777 et 1778; dans lequel on traite des Mœurs, du Caractere, des Monumens anciens et modernes, du Commerce, du Théâtre, de la Législation des Tribunaux particuliers à ce Royaume, et de l'Inquisition; avec de nouveaux détails sur son état actuel, et sur une Procédure récente et fameuse*, Londres, P. Elmsly; Paris, P. Théophile Barrois, 1782.

attitude toujours modeste [...] tout charme dans ces jeunes vierges. Elles rappellent la douceur, la beauté, la coëffure et la simplicité des jeunes grecques, dont l'antiquité nous a laissé de si beaux modèles [II, p. 149]

El negro de los ojos la aproxima de este modo al arquetipo de la mujer que proviene de la noche, que tiene las connotaciones del mal. Sin embargo, al combinar este rasgo con otros claramente "diurnos" (un óvalo perfecto, la tez blanca, el cabello recogido) y cualidades como la sencillez y la modestia, parece que el poder de la mirada se difumina, se diluye, y se produce un equilibrio en el conjunto. No olvidemos que se trata de una joven virgen, y aún no ha sido arrastrada al terreno de lo maléfico.

Así, enmarcados en tan bello rostro, en los ojos de la española parece esconderse una fuerza oculta que es imposible que pase desapercibida, puesto que focalizan toda la atención cuando se mira su rostro. Y no solamente por su poder de seducción; los ojos de doña Leonor de Toledo transmitían tanta energía que Madame d'Aulnoy confesaba no poder mantener sus ojos puestos en los suyos: "Je la trouvay parfaitement belle; ses yeux étoient si vifs & si brillans, que l'on n'en souïenoit l'éclat qu'avec peine" [II, p. 47].

Si para Madame d'Aulnoy los ojos de la española eran vivos, espirituales, expresivos y únicos, tanto que en ellos podía residir toda la belleza de una mujer, para Jean-François Peyron, que retoma con exactitud esta misma imagen de la belleza que puede proceder tan sólo de la mirada, son además inteligentes:

[...] elles ont en général de très-beaux yeux; ils sont si vifs, si expressifs, si intelligents que quand les Espagnoles n'auroient pas d'autres charmes, elles pourroient encore passer pour jolies. [II, p. 150]

Porque no sólo transmiten sentimientos, sino también la luz del pensamiento, con lo que el lenguaje de la mirada es también el de la inteligencia. Esta expresividad sincera de la mirada, su capacidad de transmitir emociones diversas, se manifiesta en diferentes situaciones. Pero va más allá; no sólo es un reflejo inevitable del interior, sino que además actúa sobre el exterior, tiene una fuerte influencia sobre el otro, sobre el que devuelve la mirada. Es una mirada activa que sirve de catalizador de la voluntad de la mujer, convirtiéndose de este modo en un arma con la que la seductora atrapa a sus presas.

Esta utilización consciente del poder de la mirada hace que la imagen de la española se incline de nuevo hacia el lado de la bruja. Por su relación directa con el alma, los ojos han sido tradicionalmente instrumentos de seducción no sólo por su belleza, sino que en la intensidad de su mirada se esconde el hechizo, el poder de hipnotizar a sus víctimas para después manejarlas a su antojo anulando su voluntad. Ya Madame d'Aulnoy se maravillaba al observar esta capacidad de romper corazones sólo con la mirada; a finales

de siglo, Jean-François Bourgoing<sup>22</sup> seguía destacando este poder de seducción que proviene de la mirada de una mujer española, que sabe cómo lograr sus objetivos de seducción con una expresiva mirada frente a la que el más insensible de los hombres debe rendirse:

“Grave et même un peu triste au premier aspect, si elle ouvre sur vous ses grands yeux noirs pleins d’expression, si elle accompagne ce regard d’un sourire, l’insensibilité même tombe à ses genoux” [II, p. 309].

Los ojos hablan, y gracias a este lenguaje secreto y bidireccional, ya que sólo puede establecerse entre dos, las damas pueden comunicarse con sus amantes en público; así lo observaba ya Madame d’Aulnoy durante las corridas de toros. El poder de la mirada de la seductora se manifiesta especialmente cuando *anda tapada*, cuando las mujeres utilizan la mantilla “dont elles se couvrent le visage, de maniere qu’il n’en reste de découvert qu’un seul œil qui sert à les conduire” [p. 395], como apreciaba Jean-Baptiste Labat al observar a las mujeres gaditanas que iban a la iglesia. El uso de la mantilla permitía desarrollar otras intenciones mucho menos tristes con la ayuda de este disfraz que fomentaba el equívoco, como interpretaba asimismo el autor del *État politique, historique et moral du royaume d’Espagne*<sup>23</sup>: “Sous cet habit les Femmes ont la plus grande liberté, et s’en servent beaucoup” [p. 480]. Su influencia es tan poderosa que incluso con un solo ojo la española causa el enamoramiento de los hombres; más que el amor, se diría que provoca el nacimiento de una pasión incontrolable.

Junto a esta mirada individual, mirada de seducción, y de la mirada sostenida entre dos amantes como instrumento de comunicación, en ocasiones parece producirse una mirada de complicidad cuando la mujer española se muestra en grupo. Los viajeros descubren al lector este comportamiento grupal de las españolas cuando asisten a ciertos espectáculos en los que la mirada femenina se dirige de manera colectiva hacia un mismo punto.

Con un discurso claramente *misógino*, Jean-Baptiste Labat observaba cómo las gaditanas iban a la iglesia y se colocaban juntas, ocupando cada una su lugar junto a “les animaux de leur espece” [p. 397]. Unidas por una misma pasión, las españolas parecen actuar en manada, con un objetivo común. Esta es la imagen que transmiten los textos de los viajeros que describen a las españolas engalanadas en los balcones, observando a los disciplinantes en la

---

<sup>22</sup> Jean-François BOURGOING, *Tableau de l’Espagne moderne, par J. Fr. Bourgoing, ci-devant Ministre plénipotentiaire de la République française, à la cour de Madrid, Correspondant associé de l’Institut national. Seconde édition, Corrigée et considérablement augmentée, à la suite de deux voyages faits récemment par l’Auteur en Espagne*, Paris, Chez l’Auteur, Du Pont, Devaux, Regnault, An V<sup>e</sup>-1797

<sup>23</sup> *État politique, historique et moral du royaume d’Espagne l’an MDCCLXXV*, manuscrito anónimo publicado por J. Thenard (pseudónimo) en la *Revue Hispanique*, XXX, 1914, pp. 376-514.

procesión de Semana Santa, o en las corridas de toros, donde disfrutaban de un espectáculo de sangre y sufrimiento. En ambos casos, el motivo central para la celebración era el mismo: cortejar a las damas, por quienes disciplinantes o toreros estaban dispuestos a sufrir e incluso a dar la vida. Se propicia así un espectáculo en el que las mujeres fijan su mirada en la sangre y el dolor sin ningún tipo de pudor o aprensión.

También Fleuriot de Langle<sup>24</sup> se ve sorprendido por el contraste que se produce entre la delicadeza y la fragilidad, típicamente consideradas la esencia de la feminidad, y la violencia que se revela en los ojos de la espectadora española, cuando no sólo es capaz de asistir a ese espectáculo sangriento sino que además disfruta fijando su mirada en la bestia que sufre. Se diría que toda la pasión violenta, el fuego que la española indudablemente lleva dentro, sale al exterior a través de los ojos, como ventanas del alma:

Et des femmes, qui tremblent à la chute d'une feuille; des femmes, à qui la piqûre d'une épine, d'une abeille, d'un moucheron, arrache des larmes; des femmes qui s'évanouissent à l'odeur d'un bouquet, qui jettent des cris à la vue d'un éclair, d'une chenille, d'une souris, d'une sauterelle, assistent à ces combats, fixent les yeux sur une bête qui souffre, sur une bête qui saigne, sur une bête expirante, paraissent compter ses plaies, ses cris, ses crins, ses gouttes de sang et regretter quand elle expire, qu'elle ne se débâte et ne souffre plus! [p. 26]

Este fuerte contraste que proviene de la combinación explosiva de lo débil y lo fuerte, lo ingenuo y lo malvado, lo sensible y lo despiadado, conforma una naturaleza femenina bipolar que es distinta, extraña, y por ello atrayente. Las imágenes ígneas de la mirada de la española atraviesan incluso los límites de una representación pictórica; así, Madame d'Aulnoy observaba asombrada la fuerza y la pasión que transmitía la mirada de la princesa de Éboli, retratada en un cuadro: "ses yeux sont si vifs & remplis d'esprit, qu'il semble qu'elle va vous parler" [II, p. 80]. El retrato de la mirada de la española es fiel reflejo de la realidad que afirman haber visto los viajeros, testigos y víctimas del hechizo sensual que proviene de sus ojos.

Otro tipo de pasión, la que se expresa en los transportes místicos, es la que Fleuriot de Langle describe a través de la mirada encendida de Santa Teresa, que también traspasa la representación contemplada por el autor. Es una mirada que busca a su amado, implorando un amor que es sufrimiento, con los ojos llenos de lágrimas que no bastan para apagar el fuego que los inunda:

---

<sup>24</sup> Jean-Marie-Jérôme FLEURIOT dit Marquis de Langle, *Voyage de Figaro en Espagne*, Saint-Malo, 1784; reed. y prólogo de Robert Favre, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1991.

À droite, en entrant aux Cordeliers, sainte Thérèse évanouie dans les transports de la jouissance céleste; ses boucles, ses tresses, sa ceinture, son voile, son bandeau flottent en désordre, et ses yeux à fleur de tête, étincelants de feu, brûlants d'amour, humides de larmes, semblent chercher dans le ciel son Dieu, son époux, son amant. [p. 18]

La mirada del escritor-viajero, su percepción de la española que comienza por el poder que emana de sus ojos, determina así las representaciones que los lectores franceses integrarán en la construcción de su propia imagen de la mujer española. Y es que si bien la mujer supone un enigma para el hombre, como lo ha demostrado la historia, la mujer extranjera supone un misterio mayor. Por ello su presencia en los relatos de los viajeros está garantizada, como elemento que atrae la curiosidad y la atención de manera especial. No obstante, la descripción de la mujer española se integra en el tópico del español como fruto de la influencia del clima al que está sometido por su geografía meridional. Por ello adquiere las características que la convierten en una mujer de pasiones exaltadas, que se ponen de manifiesto de manera evidente en sus relaciones con el sexo opuesto.

La fascinación que los viajeros sienten por las españolas comienza por el embrujo de sus ojos, de su belleza focalizada en la mirada. Momento sublime de seducción: el viajero queda obnubilado. El cuerpo de la española, oculto bajo su mantilla y su vestimenta sombría, no parece atraer la atención del escritor más que cuando se deja llevar por la pasión de la danza. Del mismo modo que las sirenas encantaban con su voz melodiosa a los marineros, el sonido de un fandango despierta el auténtico ser de estas mujeres que *andan tapadas*, pero que llevan en su interior una fuerza que las desborda. Una pasión inaudita que al emerger al exterior hechiza a los viajeros por medio de sus movimientos voluptuosos, provocando en ellos sensaciones nuevas.

Cuando la reflexión sobre la alteridad encuentra su terreno de elección en el campo de las relaciones entre hombres y mujeres, la imagen de la española revela un fuerte poder de seducción en el sentido más cercano a su origen: encantamiento, embrujo, fascinación. Sin llegar al concepto de seducción que forma parte del universo libertino del XVIII, con “ses égarements, ses volutes compliquées, ce bal de la galanterie”<sup>25</sup>, la española despliega a los ojos de los viajeros su poder de atracción y de encanto desde el primer encuentro. La española fulmina con su mirada, tras la que puede escondarse una intención diabólica.

Así, en la intensidad de la mirada de la española se esconde una promesa de placer, que nace de la naturaleza misma de esta mujer meridional. Si

---

<sup>25</sup> Pierre SAINT-AMAND, *Séduire ou la passion des Lumières*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1987, p. 11.

a finales de siglo Jean-François Bourgoing seguía hablando de España como un “pays de passions ardentes” es quizá porque en ese momento ya se ha instalado en el imaginario francés una manera de concebir *lo español* que ya no lo abandonará, sino que seguirá superponiendo a esta imagen otras imágenes complementarias y aumentadas conformando un tipo nacional que perdura incluso hasta nuestros días.