

## CRÍTICA DEL ORIENTALISMO Y ESTRATEGIA COLONIAL EN LAS REVISTAS ILUSTRADAS ESPAÑOLAS

RODRÍGUEZ DOMINGO, JOSÉ MANUEL \*

Nuestra consciencia del mundo supone el resultado de la construcción, la invención y la incorporación de imágenes hasta convertirse en real, siguiendo un proceso que es en sí mismo una forma de conocimiento. Como resultado se obtiene una representación universal que no es, en modo alguno, neutra, sino que determina una forma de contemplar e imaginar los diferentes espacios geográficos conocidos y las relaciones con los pueblos que los habitan. Por tanto, la idea ochocentista de un mundo que espera ser descubierto en tanto que realidad tangible, debe sustituirse por la de un proceso a través del cual el mundo es imaginado, es decir, “dotado de imágenes”, hasta convertirse en una realidad visible y figurada. El vasto desarrollo alcanzado por los medios de reproducción mecánica a lo largo del siglo XIX —de cuyas innovaciones técnicas somos herederos— contribuyó sobremanera a la difusión de una imagen específica del mundo entre el público de las clases medias europeas. El papel jugado en este campo por las revistas ilustradas decimonónicas fue esencial en la creación y difusión de esta visión mundial, por parte de las élites occidentales, hasta permitir la identificación y el reconocimiento de intereses nacio-

\* Universidad de Granada.

nales de ámbito planetario. A pesar de la rotunda afirmación de Roger Brubaker según la cual “la identificación y constitución de los intereses [...] es un proceso complejo que no puede reducirse a la manipulación de la élite”<sup>1</sup>, conviene a nuestro análisis considerar cómo, en efecto, la atención de la prensa ilustrada por identificar y reconocer intereses nacionales se hallaba indudablemente mediatizada por las élites de cada país. Así, la difusión de imágenes expresaba la particular visión del mundo generada por el superior estamento gobernante, sirviendo para justificar, explicar y legitimar sus propias políticas exteriores. De este modo, “las imágenes de la prensa ilustrada, en general una preciosa guía para la reconstrucción de los imaginarios colectivos de los grupos alfabetizados decimonónicos, se convierten así en prácticamente imprescindibles para la reconstrucción y explicación del proceso de ‘descubrimiento-invencción’ del mundo llevado a cabo por los pueblos europeos a lo largo del siglo XIX; imprescindibles para la reconstrucción de los imaginarios colectivos que alentaron y justificaron, por ejemplo, el agresivo imperialismo europeo del siglo XIX”<sup>2</sup>.

En la evolución de la ilustración es preciso considerar el papel concreto que ésta jugó en las publicaciones periódicas del siglo XIX. Así, los dibujos de comienzos de la centuria carecían de argumento ni personalidad propia, complementando el discurso escrito, y cumpliendo una función decorativa, e incluso comercial, destinados al enriquecimiento y consiguiente encarecimiento de la publicación. Sólo posteriormente, en torno a 1868, la imagen impresa cobró una mayor importancia, con una función específica, dependiente pero singular junto al texto, no supeditado al mismo el dibujo<sup>3</sup>. La principal transformación en este proceso se produjo en los últimos años de la centuria con la generalización del grabado en color y el reportaje fotográfico, logrado no solamente mediante técnicas xilográficas, calcográficas o litográficas, sino en especial mediante la aplicación de un método de reproducción de imágenes basado en la fragmentación de éstas en minúsculos puntos que, observados a la distancia habitual de lectura, producían una sensación de tono continuo. La revolucionaria técnica puso en peligro la supervivencia de los grabadores xilográficos, dado que la reproducción

1. BRUBAKER, Roger. “Mitos y equívocos en el estudio del nacionalismo”. En: HALL, John A. (ed.). *Estado y nación. Ernest Gellner y la teoría del nacionalismo*. Madrid: Cambridge University Press, 2000, p. 381.

2. PÉREZ VEJO, Tomás. “Imágenes de México en la revistas ilustradas españolas del siglo XIX (1834-1874)”. En: AA.VV. *XIII Economic History Congress*. Buenos Aires: International Economic History Association, 2002.

3. Cfr. BOZAL, Valeriano. *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid: Comunicación, 1979, p. 27.

fotomecánica no precisaba de traductores manuales. La introducción del color en el fotograbado corrió a cargo de la casa C. Augerer y Guschl —ya presente en el fotograbado en blanco y negro desde 1883 en *La Ilustración Ibérica*—, cuyas tricromías aparecieron en 1888 en *La Ilustración Española y Americana* y fueron publicadas más adelante por otras revistas, como *La Ilustración Artística* (1891)<sup>4</sup>.

La definición histórica de Oriente parte necesariamente de un análisis europeo y occidental, alcanzando un amplio marco de definición geográfica. Así, para muchos, los países mediterráneos del Este de Europa —Albania, Bulgaria, Grecia, Turquía y las islas de Creta y Chipre— eran parte del mundo oriental. La consideración de Levante por John Milton englobaba un área que incluía Tierra Santa —Siria, Líbano y Palestina—, además del Delta del Nilo —incluyendo El Cairo y Alejandría—, junto a la península arábiga y los desiertos de Egipto y Libia. De esta forma, la extensión cualitativa referida al carácter oriental fue extendiéndose sobre toda la ribera meridional del Mediterráneo hasta asimilar Túnez, Argelia y Marruecos. Al tiempo que Europa extendía sus redes coloniales sobre el Norte de África y Próximo Oriente, aprovechando la debilidad del Imperio Otomano, los artistas europeos sintieron la fascinación del mundo musulmán. Por esta razón, no dudaron en enrolarse en las numerosas misiones diplomáticas, comerciales, científicas o militares desplegadas por las potencias europeas, con objeto de plasmar sus impresiones, y destacando las cualidades de evasión y nostalgia que estos territorios otorgaban a la imaginación. Los artistas se convirtieron en verdaderos exploradores, viajando, documentando y estudiando las culturas y el universo familiar medio-oriental, mediante una paleta cálida, luminosa y de acentuados contrastes. Si bien, se trataba antes de una experiencia estética que de un viaje real, dado que no todos los pintores considerados orientalistas emprendieron estos arriesgados periplos, inspirándose en los relatos de viajeros y en las primeras fotografías, siendo denominados “seudo-orientalistas”<sup>5</sup>. Sin embargo, resulta indiscutible la pasión y veracidad —aunque estuviese teñida de imaginación— de quienes sí se embarcaron en tales expediciones, captando fragmentos vivos de realidad en dibujos o acuarelas que una vez retornados a sus talleres convertían en piezas acabadas. Incluso se produjo un importante fenómeno derivado

4. Cfr. FONTBONA, Francesc. “Las Ilustraciones en España”. En: TRENC, Eliseo (ed.). *La prensa ilustrada en España. Las “Ilustraciones” (1850-1920)*. Montpellier: Université Paul Valéry-Iris, 1996, p. 23.

5. Cfr. ACKERMAN, Gerald. “Why some orientalist traveled to the East: some sobering statistics”. En: KRAWITZ, Henry (ed.). *Picturing the Middle East. A Hundred Years of European Orientalist*. Nueva York: Dahesh Museum, 1996.

de la adquisición de objetos y vestimentas locales para afinar detalles, como fue el coleccionismo de piezas orientales y la decoración de exóticos interiores. Nació así la estética orientalista cuyo desarrollo abarcó todas las manifestaciones culturales, si bien fue en la imagen plástica donde adquirió el rango de género artístico<sup>6</sup>. No se trató en ningún caso de una escuela, ni de un estilo, hallándose el enlace entre las obras llamadas orientalistas únicamente en su temática. Los temas más frecuentes, hasta definir los límites del género, eran aquéllos centrados en escenas de harem —presentando mujeres lánguidas y lascivas—, viriles escenas cinégeticas o de combate, o bien descripciones paisajísticas de desiertos, oasis o de costumbres urbanas. El carácter de exótica fantasía con que se desarrollaron estos asuntos, fueron cayendo en desuso a partir de la década de 1880, siendo sustituidos por estudios etnográficos de mayor precisión y por paisajes más próximos a la realidad que a la invención. En cualquier caso, y siguiendo lo que se ha considerado como “una curiosa estrategia orientalista”, el artista recurrió a la voluntaria autoexclusión con que reafirmar su manifiesta superioridad al “oriental”, acentuando de esa manera la distancia entre el observador y el sujeto observado<sup>7</sup>.

Resulta obligado destacar la postura abiertamente historicista de Edward Said, quien contribuyó a deconstruir Oriente para proceder luego a recrear el discurso elaborado por generaciones de artistas, ideólogos, viajeros y políticos europeos. En efecto, desde una óptica histórico-cultural, Oriente se convirtió en producto mitificado de la fantasía occidental, al tiempo que el orientalismo pasó a ser ideológicamente un eficaz mecanismo en manos del imperialismo de Occidente. Por esta razón, resulta tan atractiva la lectura de las formas plásticas desarrolladas bajo la temática oriental, sobre las cuales, además de la lectura “estetizante” (*aestheticizing*) —presumiendo que una obra de arte en general trasciende las condiciones sociales de su creación humana— dominó el discurso “politizante” (*politicizing*) —según el cual las obras de arte reflejan o pueden incluso ser determinadas por los intereses (político, cultural, económico u otro) de grupos sociales y clases específicos en momentos concretos de la coyuntura históri-

6. Naturalmente, los antecedentes del renacido interés de Oriente por parte de los países occidentales quedó establecido a comienzos del siglo XVIII, con la publicación de la primera edición francesa de *Las mil y una noches* (1704), o la edición de las *Lettres Persanes* (1721) de Montesquieu. Más tarde se sucedió la campaña de Egipto (1798-1799), la Guerra de Independencia de Grecia (1821-1829), la conquista de Argel (1830), la Guerra de Crimea (1854-1855) y la abertura del Canal de Suez (1869).

7. Cfr. NOCHLIN, Linda. *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. London: Thames and Hudson, 1991, p. 37.

ca—; se cumple así la premisa de W.J. Thomas Mitchell, según la cual, “para comprender el poder de las imágenes, tenemos que mirar a sus relaciones internas de dominio y resistencia, así como a sus relaciones externas con los espectadores y el mundo”<sup>8</sup>.

### La estrategia africanista

Las aspiraciones expansionistas de España a mediados del siglo XIX encontraron en la palabra escrita y en su difusión periodística los principales aliados. La opción ideológica, considerada por algunos imperialista, inflamó los ánimos de un pueblo que halló en el Norte de África su “territorio natural” de dominio, al amparo de las políticas coloniales que alrededor del Mediterráneo estaban desarrollando otras potencias europeas, fundamentalmente Francia y Gran Bretaña. Las siguientes palabras, expresadas por el escritor accitano Pedro Antonio de Alarcón con motivo de la aparición del primer número de *El Eco de Tetuán* —“primer periódico del Imperio de Marruecos”—, bien reflejan el sentimiento extendido entre la sociedad española respecto del pueblo marroquí, a través de la prensa:

“Quiero que en futuros tiempos, cuando este país [Marruecos] despierte de su mortal letargo; cuando entre la comunión de los pueblos, cuando aprecie y ame ya todo lo que hoy aborrece o desconoce; cuando sea, en fin, una nación culta, civilizada, cristiana, amiga de la humanidad, se diga por la raza que lo habite que en el año de 1860 pasó por aquí un ejército de españoles, y que este ejército, no sólo tendió los hilos eléctricos y las vías férreas sobre las llanuras de *Guad-el-Jelú*, y surcó las olas de este río con barcos de vapor, sino que imprimió un *periódico* dentro de los muros de *Tetuán*.”<sup>9</sup>

En efecto, la conquista de Argelia por Francia en 1830 despertó el interés del Estado liberal español por participar en la política colonial norteafricana, con especial atención sobre el área de Marruecos. Por esta causa, las relaciones pacíficas entre los dos países, que habían

8. MITCHELL, W.J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual representation*. Chicago: University Press, 1994, p. 324. Vid. también, WHITE, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1973, p. 290; SAID, Edward W. *Orientalism*. Nueva York: Pantheon, 1978.

9. ALARCÓN, Pedro Antonio de. *Diario de un testigo de la Guerra de África*, v. 2, cap. XIV. En: ALARCÓN, Pedro Antonio de. *Obras completas*. Madrid: Fax, 1954<sup>2</sup>, p. 1061.

quedado establecidas a lo largo del reinado de Carlos III, dieron paso a una larga cadena de desencuentros durante el segundo tercio del siglo XIX hasta desembocar en la Guerra de África (1859-1860). El enfrentamiento bélico determinó, en el bando español, la culminación del estereotipo ancestral que identificaba lo magrebí como sinónimo de barbarie, de salvajismo y de gobierno despótico, frente a la defensa de la libertad, la civilización y el progreso que significaba el mundo europeo<sup>10</sup>. Por tanto, el orientalismo europeo contribuyó sobremedida a asentar en la cultura española los estereotipos presentes en la sociedad hispana desde la Edad Media, como la percepción negativa del mundo musulmán identificada con el fatalismo y la lascivia, la pereza y la crueldad, el fanatismo y la tiranía, etcétera. Ello ya ha sido hartamente señalado a la hora de identificar el orientalismo hispano como marroquinización, dadas las especiales circunstancias que concurren en el pasado musulmán de España y en la proximidad geográfica con el Norte de África. Las similitudes culturales y el inveterado antagonismo ideológico se hallaban concentrados en esta zona antes que en las lejanas tierras de Próximo Oriente, de ahí que arabistas, orientalistas y africanistas trataran de legitimar nuestras aspiraciones coloniales sobre Marruecos bajo la excusa de la independencia y la penetración pacífica. Ello explica que la imagen gráfica difundida en la prensa ilustrada de la época estuviese dominada por su mayor realismo, rozando en ocasiones la caricatura, como correspondía a la ilustración de las noticias redactadas por corresponsales de guerra. Téngase en cuenta que el artista orientalista español de mayor influencia entre sus contemporáneos, el pintor Mariano Fortuny, ofrecía una percepción del mundo musulmán que partía de su etapa como enviado de la Diputación de Barcelona en Marruecos.

Como recuerdo de los episodios de la pasada Guerra de África, se publicaron en *El Museo Universal* leyendas orientales ilustradas con grabados que reproducían vistas y monumentos de Tetuán<sup>11</sup>. Las costumbres orientales, que tan amplia y continua atención despertaron entre los colaboradores de *La Ilustración Española y Americana*, empezaron a ser comentadas mediante estampas en *El Museo Universal*

10. Cfr. LECUYER, M. C. y SERRANO, C. *La guerre d'Afrique et ses répercussions en Espagne, 1859-1904*. París: PUF, 1976; MORALES LEZCANO, Víctor. *Africanismo y orientalismo español en el siglo XIX*. Madrid: UNED, 1989; MORALES LEZCANO, Víctor. *España y mundo árabe. Imágenes cruzadas*. Madrid: AEI, 1993; MARTÍN CORRALES, Eloy. *La imagen del magrebí en España. Una perspectiva histórica. Siglos XVI-XX*. Barcelona: Bellaterra, 2002.

11. NAVARRO, Cecilio. "Episodios de la Guerra de África. Thacla. Leyenda oriental". *El Museo Universal* (Madrid) [MU], 25 (18 de junio de 1865), pp. 195-198.

a partir de noviembre de 1868. Las notas explicativas de los grabados, mayoritariamente franceses, no iban firmadas y encajadas entre las tres columnas de cada página, sin aparecer relacionadas con una sección concreta. *Danzas marroquíes* se llamaba el primero de los grabados que nos interesa, composición original de Gustave Adolphe Jundt, pintor nacido en Estrasburgo conocido sobre todo por sus cuadros de género y sus caricaturas, que también cultivó la temática oriental. El texto que justificaba la xilografía publicada nada introduce acerca de su autor, obviando cualquier consideración crítica para centrarse tan sólo en la justificación del asunto, es decir, una boda entre judíos marroquíes, “donde parece que el espíritu humano se duerme en medio de la más lánguida de las expresiones de la naturaleza, entre el humo del tabaco y el éxtasis del placer de los sentidos”<sup>12</sup>. Más tarde apareció *Un café en El Cairo*, según xilografía de Adolphe Gusman —colaborador de Gustave Doré y Eugène Cormon—, cuyo texto explicativo disponía con ligereza las características de un café egipcio, pero exaltando su pintoresquismo. Así venía a anunciar cómo “pronto la demoledora piqueta de la civilización destruirá ese conjunto abigarrado y pintoresco, haciendo penetrar la uniformidad de las costumbres europeas; y el viajero, hoy aturrido y sorprendido por la novedad y contraste que á sus ojos se ofrece, no sabrá al despertar si está en el Cairo, en París ó en Nueva Yorck”<sup>13</sup>.

Uno de los máximos responsables de la marroquinización del orientalismo plástico en España fue Mariano Fortuny, despertando el interés de la crítica artística nacional hacia esta corriente estética. Las referencias y evocaciones referidas al pintor de Reus alcanzaron su punto álgido tras su muerte, siendo constante la ilustración de los correspondientes textos con algunas de sus pinturas orientalistas. Un primer artículo monográfico apareció publicado en *La Ilustración Española y Americana* en julio de 1870, centrado fundamentalmente en el éxito alcanzado por *La vicaría*, pero arremetiendo contra “el desden del gobierno y la sobreexcitación política del público” que tenían “poco menos que proscritas” las bellas artes en España. Como ejemplo del éxito internacional de nuestros artistas se citaban los logrados por las esculturas de Manuel Garriga en Italia, y las pinturas de Eduardo Zamacois en el Salón de París y de Fortuny en la tienda de Goupil. A propósito de *La vicaría*, se parafraseaba el amplio artículo que Théophile Gautier le dedicara en el *Journal Officiel*, al tiempo que se

12. “Danzas marroquíes”. *MU*, 46 (15 de noviembre de 1868), pp. 356 y 358.

13. J.M. “Un cafe en el Cairo”. *MU*, 46 (15 de noviembre de 1868), pp. 365-366.

reseñaban tres de sus composiciones de “costumbres semi-salvajes de Marruecos”. Así de *El encantador de serpientes* (1869) se destacaban las figuras “pintadas con una comprensión de tipos, una intensidad de color local y un vigor de tono que nunca se encarecerán demasiado”. El espléndido *Vendedor de tapices* (1870) era conceptuado como “una maravilla de color y de factura”, al igual que otra acuarela “que representa un vendedor ambulante de curiosidades”. Por su parte, el *Café de las golondrinas* (1868) merecía los mayores elogios, a pesar de tan distante como resultaba en factura y composición de *La vicaría*, pero “tan armónicas á él en mérito y en gracia, que no se sabe qué admirar más, si al que juega con los olores ligeros sobre un carton, ó al que pinta al óleo las telas que Fortuny tiene terminadas ó próximas á terminar en su estudio”<sup>14</sup>. Al mes siguiente, Eugenio de Ochoa le dedicaba otro artículo en que desarrollaba el itinerario vital del artista catalán, “una estrella más en el cielo del arte”, al tiempo que anunciaba a los lectores la publicación de un dibujo original de Fortuny, al estar en poder de la editorial Goupil los derechos de reproducción del afamado cuadro<sup>15</sup>.

La memoria de Fortuny fue evocada también por la revista con motivo del primer aniversario de su muerte a través de un sentido artículo de Fernanflor —seudónimo de Isidoro Fernández Flores— y la publicación de cuatro grabados, dos de Pellicer reproduciendo *La Vicaría* y *Los Bibliófilos*, un apunte del natural de Jiménez Aranda del velatorio del malogrado pintor la víspera del sepelio, y el cuarto de Ramón Tusquets sobre el taller del artista, “pintando su último cuadro, y es obra delicadísima, en conjunto y por sus detalles”<sup>16</sup>. Unía esta última el atractivo documental con las sugerencias propias de la fantasía orientalista, al presentar un retrato de Fortuny en su estudio romano, repleto de antigüedades moriscas, ante el lienzo *Músicos árabes* (ca. 1872), y para el que posaba un modelo ataviado a tal fin (lám. 1). El emotivo recordatorio de Fernanflor establecía unos breves apuntes biográficos, seguidos de una poética semblanza acerca de la

14. “Fortuny”. *La Ilustración Española y Americana* (Madrid) [IEA], 12 (13 de junio de 1870), p. 191.

15. OCHOA, Eugenio de. “Don Mariano Fortuny”. *IEA*, 14 (13 de julio de 1870), pp. 216-218.

16. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Primer aniversario del fallecimiento de Fortuny”. *IEA*, 43 (22 de noviembre de 1875), p. 318. Eusebio Martínez de Velasco y Sáez (Burgos, 1836-Madrid, 1893) fue redactor político y literario de diferentes publicaciones como *El Argos*, *El Debate* y *El Porvenir*, asumiendo la jefatura de redacción de *La Ilustración Española y Americana* en 1870.



1. *El último proyecto de Fortuny* (dibujo original de R. Tusquets).  
IEA, suplemento 43 (1875)

obra fortuniana y los rasgos de mayor singularidad. Así, justificaba su reconocida filiación oriental del siguiente modo:

“Era de aspecto enérgico y huraño, pero hermoso; su carácter parecía simpatizar con los moros que retrataba en su cartera. La luz de África le deslumbró, y se enamoró de ella. De este amor han nacido todos los hijos artísticos de Fortuny. [...] En 1870 Fortuny comprendió la necesidad de renovar sus ideas para la interpretación

de la arquitectura y carácter árabes, y vino á Granada. ‘Enfrente de los prodigios de la Alhambra, dice un biógrafo francés, se sintió confuso.’ Se creyó tal vez impotente para hacer revivir con sus pinceles aquellas maravillosas filigranas.”<sup>17</sup>

Finalmente, respecto al afamado taller romano, reproducido con frecuencia, el autor exaltaba “aquel estudio con despojos de todos los siglos, y que era un índice artístico de la civilización árabe”<sup>18</sup>. Con motivo de la célebre subasta celebrada en mayo de 1875 en el Hôtel Drouot de París, el académico José de Castro y Serrano publicaba un artículo donde abiertamente criticaba la desmesurada repercusión social alcanzada por la obra de Fortuny a raíz de su fallecimiento. Sin negar el talento artístico del pintor catalán, censuraba la admiración codiciosa por todas sus obras, pues “boceto ha habido y acuarela y dibujo en que apenas consignó el artista algún rasgo de su ingenio entre manchas informes, cuya adquisición ha sido disputada á mas precio que otras obras concluidas de autores renombrados”<sup>19</sup>. Al tiempo que se anunciaba la próxima publicación de un estudio acerca de la vida y obra de Fortuny, el texto se ilustraba con tres grabados que reproducían sendas composiciones originales: el dibujo a pluma de la *mascarilla de Beethoven* —con que fue enterrado—, la acuarela con el *retrato de Adelaida del Moral de Agrasot* (1874) y la copia al óleo del *Herrador marroquí* (ca. 1863), a cargo de su propietario el pintor Francisco Sans Cabot. Realizada esta obra durante la segunda estancia marroquí de Fortuny, en ella se probaba el acierto y cariño con que el pintor interpretaba los caracteres y costumbres del pueblo marroquí. La referencia crítica sobre esta obra no puede ser más elocuente:

“Con ser el presente una escena vulgarísima, como que se refiere al herraje de unos borricos en el cobertizo de una mala posada, asombra la manera con que está tratado y el tono de verdad con que está concebido. Ante él se rectifica la idea de que Fortuny trabajaba siempre en pequeño: Fortuny trabaja sobre chico, pero trabaja en grande. La diferencia entre sus obras y las de otros que con aptitudes también felices cultivan el género, está cabalmente en la grandeza á que sabía elevar la pequeñez. El misterio de esa especie de cuadro, la luz sombría que se entreve por esa escalera interior, la claridad que se percibe por esa ventana donde una como figura se proyecta confusamente, y sobre todo, el moro-herrador, que lo mismo puede

17. FERNANFLOR. “Fortuny (recuerdo)”. *IEA*, 43 (22 de noviembre de 1875), pp. 318-319.

18. *Ibidem*.

19. *Ibid.*

ser veterinario de burros que héroe del desierto, según el carácter de seriedad africana con que se le pinta, todo ello demuestra que la imaginación de Fortuny agrandaba los más triviales asuntos, ó por mejor decir, que no se impresionaba de asuntos á que no pudiera prestarles la grandeza poética de su fantasía. Haced desaparecer los burros del cuadro (que por cierto son admirables) y quedará allí una escena de melodrama.”<sup>20</sup>

Aún en los años inmediatamente posteriores a su muerte, el recuerdo de Fortuny permanecía incólume, siendo recuperado ocasionalmente mediante la reproducción de alguna de sus obras orientalistas, caso de *Tribunal de la Alhambra* (1871), de la que se destacaba el “brillante colorido, admirables efectos de luz, riqueza y verdad en los detalles” (lám. 2)<sup>21</sup>. A continuación se volvía a comentar *La vicaría*, junto a *Un moro de Tánger* (1869), “obra maestra de decorado oriental”<sup>22</sup>. Los tipos marroquíes eran ilustrados mediante la acuarela *La plegaria*, ambientada anacrónicamente en el interior de la sinagoga toledana de Santa María la Blanca:

“Al examinar éste y otros cuadros del mismo género, del siempre inolvidable Fortuny, parece como que se siente el calor del sol de Marruecos, que se oyen voces pronunciadas en el idioma de los árabes, que pasan ante la vista fantásticos seres con las extrañas vestiduras de aquel pueblo singular; que se respira, que se vive en el Oriente.”<sup>23</sup>

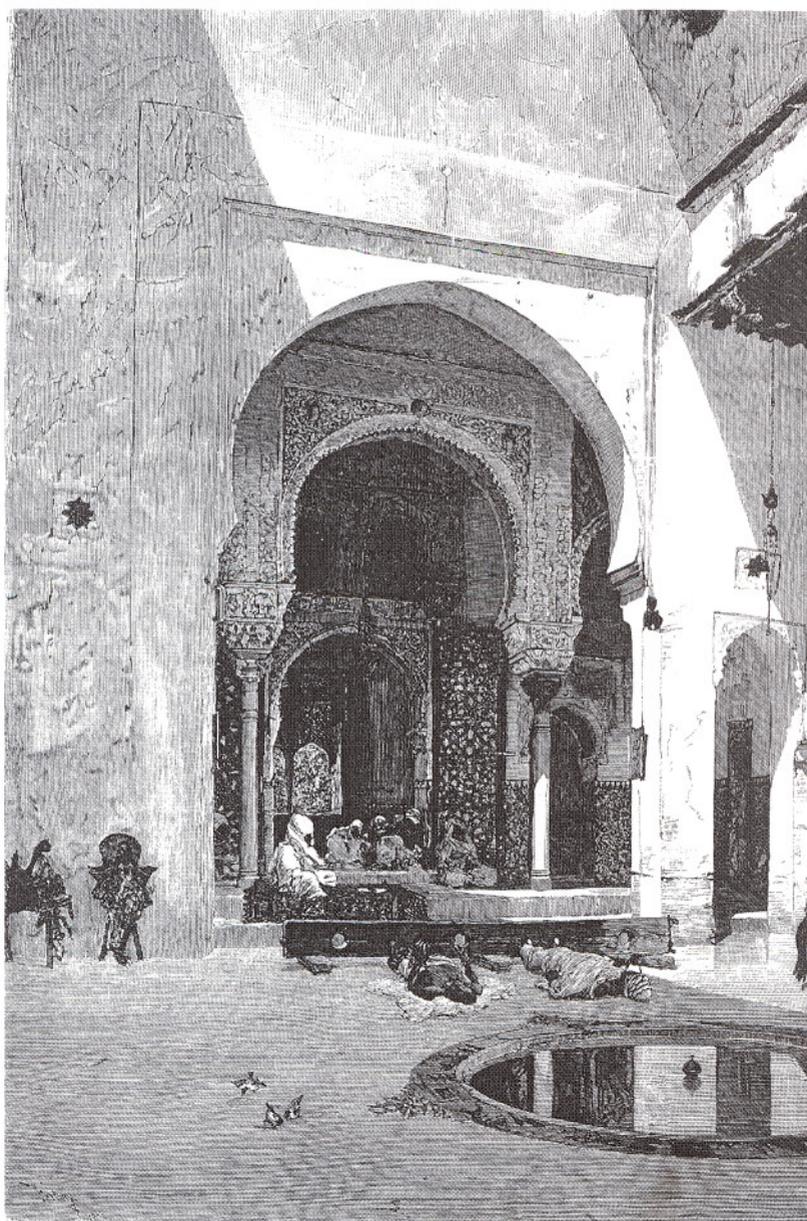
Uno de los suplementos de Bellas Artes de 1877 insertaba copia de *El vendedor de tapices* (1870), una de sus “mejores acuarelas” conservada en el Museu de Montserrat. Martínez de Velasco glosaba la ilustración recordando las palabras de Henri Reganult: “Ayer pasé el día con Fortuny y aún estoy asombrado. ¡Cuántas maravillas hay en su pincel! ¡Es el maestro de todos nosotros!”; y acababa con la opinión del ‘más severo de los críticos’, Théophile Gautier: ‘¡No hay

20. *Ibid.*, p. 330.

21. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Una justicia en la Alhambra”. *IEA*, 25 (8 de julio de 1875), pp. 3 y 8. “Al cumplirse el segundo aniversario del fallecimiento de Mariano Fortuny, tributamos un recuerdo afectuoso al ilustre pintor reusense, que fué arrebatado al arte por la despiadada muerte en la flor de su vida y cuando era más vigorosa la inspiración de su genio”.

22. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Bellas Artes”. *IEA*, 43 (22 de noviembre de 1876), pp. 310 y 321.

23. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “*La plegaria*, copia de una acuarela de M. Fortuny”. *IEA*, 24 (30 de junio de 1876), pp. 425-426.



2. *Una justicia en la Alhambra*; copia de una acuarela de Fortuna (de fotografía).  
IEA, 25 (1875)

*más allá en la esfera del arte pictórico!*”<sup>24</sup>. Aún en 1881 se le seguían tributando homenajes gráficos como el breve recuerdo de Martínez de Velasco al hilo de la reproducción de la acuarela titulada *Circasiano* (1869), de la colección Schwacher, en la actualidad propiedad de The Hispanic Society de Nueva York:

“Obsérvese, empero, la diferencia que existe entre *Un Circasiano* y los tipos marroquíes y árabes que brotaron del mágico pincel de Fortuny: esa diferencia, esa línea que aparece casi invisible para la generalidad, y que es grande, muy grande, para el observador inteligente, constituye la verdadera obra del ilustre artista.”<sup>25</sup>

El modelo orientalista impuesto por Fortuny se mantuvo vigente en la obra de sus principales seguidores. Así, haciéndose eco de las noticias aparecidas en la prensa italiana, Josep Güell i Mercader reseñaba la presencia española en la exposición de pintura y escultura organizada en Roma por el Círculo Artístico Internacional. Siguiendo la crítica publicada por Gozoli, Güell se refería en primer lugar a José Tapiró, “íntimo amigo y paisano de Fortuny”, cuyos “cuadros distingúense generalmente por las gradaciones con que se armonizan los tonos, huyendo de las contraposiciones y efectos brillantes y rebuscados, dando unidad a la variedad”<sup>26</sup>. Entre las obras presentadas por este artista, destacaba la titulada *Gaitero árabe*, notable “por la finura en la ejecución, por lo sutilísimo de algunos detalles y por esa pastosidad, ese color italiano verdaderamente artístico que lo envuelve como una atmósfera misteriosa”. Respecto al asunto, la pintura era descrita además como sencilla, e incluso frívola, de escasa originalidad y ejecución nada pretenciosa; pero poseedora del “secreto de herir vivamente la imaginación del que se pára á contemplarlos, sin que pocos acierten explicarse el por qué de esa fascinación irresistible”<sup>27</sup>. Unos años después, en su serie de artículos sobre “Los pintores catalanes en nuestros días”, Güell aportaba nuevas valoraciones críticas sobre Tapiró:

“Es un pintor verdaderamente concienzudo: no gusta del clasicismo académico, pero tampoco es su estilo muy independiente y original. Va realizando lo que muchos intentan y pocos alcanzan,

24. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Bellas Artes”. *IEA*, 33 (8 de septiembre de 1877), pp. 147 y 165.

25. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Bellas Artes”. *IEA*, 38 (15 de octubre de 1881), pp. 213 y 232.

26. GÜELL Y MERCADER, José. “Los pintores españoles en Roma”. *IEA*, 16 (30 de abril de 1875), p. 274.

27. *Ibidem*.

hermanar el estudio con la inspiración. Educado, como la generalidad de los pintores catalanes contemporáneos, en las estrecheces de la escuela de Olback, cuando Tapiró fué á Roma (1862) era sólo un buen copista; una vez en la patria del arte, al lado de Fortuny, contemplando á éste en los portentosos vuelos del espíritu, nuestro pintor reformó su estilo, y resolvióse á dejar libre por los espacios del arte su espíritu tranquilo y sosegado, no lanzándose á lo desconocido, pero sin detenerse tampoco en el espigado campo de la rigidez preceptista.

[...] Tapiró viajó mucho con Fortuny, sobre todo por Marruecos. Por esto quizás reproduce con facilidad los tipos y costumbres árabes. Hace poco, en compañía del Sr. Madrazo (Ricardo), acompañó á la embajada que España envió al Emperador marroquí, de cuyo viaje ha traído preciosos apuntes. Se le considera, y con razón, entre los buenos pintores catalanes.”<sup>28</sup>

Del mismo modo, se destacaban las obras presentadas por Tusquets, artista dotado de “una brillante fantasía y una admirable intuición de lo bello y de lo bueno”, con feliz disposición para todos los géneros. No obstante, sobresalían sus exitosas acuarelas, entre las que se mencionaba las que representaban una aldea árabe, “de entonación vigorosísima” y a “un árabe que, con toda la majestad que da á su esbelta figura un magnífico traje oriental, aparece pensativo en la puerta de su casa, mirando el horizonte”<sup>29</sup>. Por su parte, el pintor vasco José Echena —seudónimo de José de Echenagusía Errasquin—, considerado esencialmente como pintor de género, desarrolló una importante actividad dentro de la temática orientalista. Desde su estudio romano, participó en numerosas exposiciones y certámenes europeos. Una de las escasas reproducciones de su obra en la revista correspondía al cuadro *Un encantador de serpientes*, pleno de anacronismos como el pabellón alhambrista del fondo:

“El asunto principal es interesante, y cautivan al observador la bien sentida composición y la verdad de los tipos que en ella figuran, de tostados rostros y blancos alquiceles; pues los accesorios y el lugar de la escena contribuyen por manera principal á la mayor belleza del cuadro: nada falta allí; ni el granítico sepulcro del santón que murió en olor de santidad, ni la rebajada cúpula de una ermita, ni la gentil palmera del desierto, ni el cielo azul y la tierra amarillenta, seca, abrasada. *Un Magnetizador de serpientes* es una hermosa obra,

28. GÜELL Y MERCADER, José. “Los pintores catalanes en nuestros días (conclusion)”. *IEA*, 48 (30 de diciembre de 1877), p. 407.

29. *Ibidem*.

que se disputarán, seguramente, los *amateurs* del mercado artístico de Londres, donde nuestro apreciable compatriota el Sr. Echena ha ganado y conserva grande y merecido crédito.”<sup>30</sup>

Al año siguiente, como ilustración a las crónicas de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, se ilustraba con un grabado de José Severini reproduciendo el cuadro *Botín de guerra*, realizado por José Gallegos Arnosa, y vendido en 1889 en Buenos Aires<sup>31</sup>. La obra, galardonada con la medalla de tercera clase en el citado certamen, coincidió con la llegada del artista jerezano a Roma siguiendo la estela de Fortuny, donde entró en contacto con José Villegas Cordero.

Sin embargo, la oportunidad política parecía determinar cualquier aproximación plástica. Los tratados de paz entre el sultán de Marruecos y el gobierno español proporcionaron un período de calma política que coincidió con el punto álgido de los desarrollos del orientalismo en sus diferentes manifestaciones culturales. Resultaba por tanto imprescindible transmitir a la sociedad española una justificación precisa acerca de nuestra presencia colonial, mostrando de forma interesada los más diversos aspectos de la realidad de aquel país. El más destacado ilustrador fue José Luis Pellicer, destacado corresponsal gráfico en la última guerra carlista, quien desde distintos puntos de la geografía magrebí enviaba periódicamente apuntes del natural que eran cumplidamente publicados en la revista<sup>32</sup>. El valor de estas ilustraciones, comentadas por Eusebio Martínez de Velasco, es pues, incuestionable dada su inmediatez y veracidad. Sin embargo, estos artistas no podían eludir por completo su filiación orientalista, idealizando tipos y escenarios. El propio Pellicer, en su álbum de viaje, incluyó retratos estrechamente ligados al formulario de la pintura orientalista, como el de *Hadicha*, “jóven mora, envuelta con cierto abandono en ancho y pintoresco traje”

30. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Bellas Artes. *Un magnetizador de serpientes*, cuadro de Echena”. *IEA*, 2 (15 de enero de 1883), p. 27.

31. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Bellas Artes. *Botín de guerra*, cuadro de Gallegos”. *IEA*, 1 (8 de enero de 1885), pp. 3 y 9. En los años inmediatamente posteriores al fallecimiento de Fortuny el tema oriental incrementó su presencia en el mercado nacional, figurando escenas “moriscas” en todas las Exposiciones Nacionales, hasta principios del siglo XX.

32. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Tanjér: vista tomada desde el zoco”. *IEA*, 2 (15 de enero de 1877), pp. 27 y 36.

(lám. 3)<sup>33</sup>; o escenas de mayor complejidad que reflejaban el trabajo de los canteros de Tánger<sup>34</sup>.

A propósito de las conversaciones diplomáticas entre los distintos países europeos durante la Conferencia de Madrid (1880) se sucedieron artículos e imágenes que dieron a conocer diferentes aspectos de la realidad marroquí. Así, el cuadro de Ricardo de Madrazo titulado *Mercaderes de armas en la plaza del Fondak-Ben-Ychari*, servía para ilustrar a doble página una crónica sobre la ciudad de Fez. El tema del cuadro, que perteneció a la colección Dimitri Botkine de Moscú, era comentado del siguiente modo.

“El *Fondak-Ven-Ichari* es, sin duda alguna, de lo más notable que en Fez puede contemplar el europeo, á quien está vedada la entrada en las mezquitas, baños y otros edificios públicos. Este mercado, al cual van á parar los artículos que envía el comercio europeo, ostenta casi los mismos alicatados, mosaicos de azulejos y maderas talladas que áun pueden verse en la ciudad de Boabdil, y da una idea bastante aproximada de lo que Fez debió ser en la época de su celebridad.”<sup>35</sup>

Otros artistas españoles siguieron el itinerario norteafricano, caso de Gonzalo Bilbao quien, como consecuencia de su estancia en Marruecos en 1888, desarrolló un vivo interés por la temática orientalista. Así, la revista publicaba una de sus pinturas presentadas a la exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid, a la que se tituló *La despedida del moro*, cuyo asunto estaba desarrollado con “soltura y gallardía”<sup>36</sup>.

Resultaba evidente cómo la situación política en Marruecos aparecía dominada por el interés colonialista de las potencias europeas y los

33. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Hadicha, mora de Tánjer”. *IEA*, 15 (22 de abril de 1877), pp. 262 y 264.

34. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Interior de una cantera en las inmediaciones de Tánger”. *IEA*, 4 (30 de enero de 1879), pp. 61 y 69.

35. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “*Mercaderes de armas en la plaza del Fondak Ben-Ychari en Fez*: cuadro de D. Ricardo de Madrazo”. *IEA*, 20 (30 de mayo de 1880), pp. 342 y 356-357.

36. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Bellas Artes. *La Despedida del moro*, cuadro de D. Gonzalo Bilbao”. *IEA*, 24 (30 de junio de 1889), pp. 379 y 384. En 1901 aparecía reproducida la pintura de Joaquín Sorolla titulada *Un hebreo* (1898), cabeza de estudio enviada por el artista valenciano a la exposición organizada por la Asociación de la Prensa. “Los que contemplen cómo está dibujada la figura del viejo hebreo, pueden desde luego imaginar el valor artístico de su cuadro con sólo pensar en que el original tiene además ese color maravilloso que Sorolla pone en sus lienzos” [CUENCA, Carlos Luis de. “*Un hebreo*, por Joaquín Sorolla y Bastida”. *IEA*, 12 (30 de marzo de 1901), pp. 191 y 199].



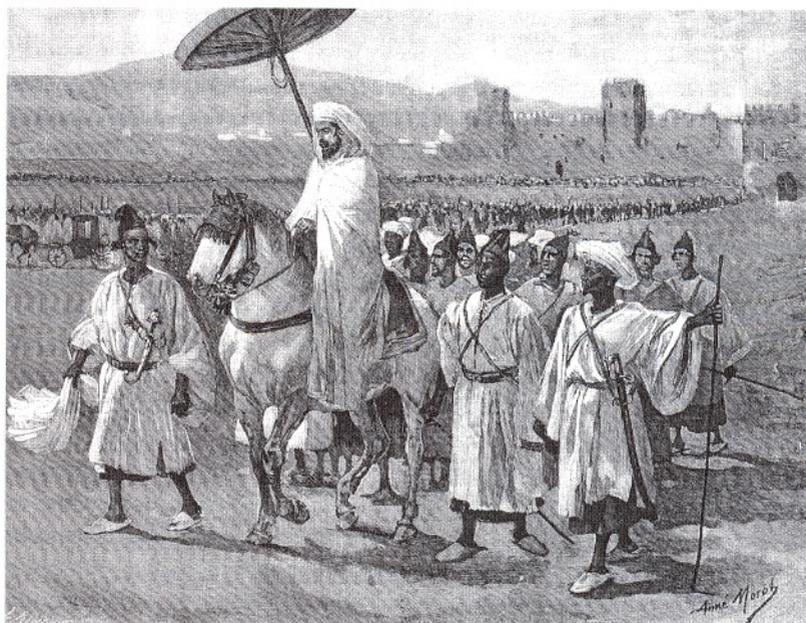
3. Hadicha, mora en traje de casa (dibujo del natural, por el Sr. Pellicer).  
IEA, 15 (1877)

intentos de Muley Hassan I por frenar sus políticas expansionistas. La prensa europea hacía responsables a los líderes religiosos en la predicción de la guerra santa y el alzamiento de la conciencia del pueblo musulmán contra Occidente. Martínez de Velasco dedicó un amplio comentario a un grabado representando *Un "marabuth" predicando la insurrección á las tribus* en Túnez: "Los *marabuts* argelinos, confiados en la exactitud de la antigua profecía de un santón oranés, según la cual 'la derrota de los infieles ha de consumarse á los cincuenta años de la usurpación de Argelia', y excitados por el éxito de las sangrientas correrías de Ebu-Amema, recorren las poblaciones del interior del desierto y de la Regencia de Túnez, en son de predicar la guerra santa". A estos *marabut* se hacía responsables de inspirar acciones tan violentas como la matanza de Saida, en junio de 1881, en la que murieron más de un centenar de braceros indefensos, la mayoría procedentes de Almería, a manos de los radicales seguidores de Bou-Amena. Este hecho se enmarcaba en las luchas de las tribus argelinas contra la dominación francesa, y conmocionó la opinión pública mundial. "Pero hasta la raza de los *marabuts*, como el creciente de la luna mahometana, ha degenerado: éstos son hoy juglares, más que *muezzines* y santones, que hacen *maravillas* de prestidigitación ante la ignorante y embrutecida muchedumbre, y explotan luego hábilmente su asombro y su fanatismo religioso, anunciándola que ha llegado la hora de sacudir el yugo de los cristianos, y recordándola el inmenso poderío y los gloriosos hechos de sus antepasados, los califas de Oriente y de Occidente"<sup>37</sup>. Ante tal grado de excitación no es de extrañar la expectación causada por la recepción de la Reina Regente al embajador de Marruecos en el palacio de Ayete en San Sebastián. La noticia, comentada por Martínez de Velasco e ilustrada por Juan Comba, incluía información sobre los presentes enviados por el emperador Muley Hassan consistentes en "diez caballos de pura raza árabe, alfombras y tapices bordados, armas de varias clases, labradas con gran esmero, etc."<sup>38</sup>.

Pero la cuestión de Marruecos, lejos de resolverse, estaba abocada a una resolución conflictiva. Al enfrentamiento con Estados Unidos siguieron las insurrecciones de Mogador y Rabat, de la kabila de Beni-Alguild y los atentados a la factoría inglesa de cabo Juby. Las noticias tuvieron amplio eco en la prensa europea, que en el caso de *La Ilustración Española y Americana* venían ampliadas por José Álvarez

37. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. "Sucesos de África". *IEA*, 29 (8 de agosto de 1881), pp. 67 y 69.

38. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. "Palacio de Ayete (San Sebastián)". *IEA*, 19 (8 de agosto de 1891), pp. 67 y 69.



4. El emperador Muley Hassan y su comitiva, en los actos oficiales  
(dibujo original de Morot).

*IEA*, 36 (1889)

Pérez, cónsul de España en Mogador, y convenientemente ilustradas<sup>39</sup>. Sin duda, el año 1889 fue uno de los más convulsos de la historia contemporánea del reino alauita en su relación con los países occidentales. Varios incidentes con España se sucedieron a lo largo del año como la detención en Agadir de la goleta “Nueva Angelita” y su tripulación, el asesinato de dos españolas en Casablanca y el saqueo y apresamiento en Alhucemas del laúd “Miguel y Teresa”. Las negociaciones ante el sultán, lentas y laboriosas, culminaron en una solución pacífica momentánea y la recepción de la embajada española en la plaza de armas de la alcazaba de Tánger el 29 de septiembre de dicho año. Para ilustrar este acontecimiento, se insertó un grabado reproduciendo un dibujo original de Aimé-Nicolas Morot que representaba la comitiva oficial de Muley Hassan (lám. 4)<sup>40</sup>. Pero al año siguiente, la crisis de Melilla

39. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Sucesos de Marruecos”. *IEA*, 18 (15 de mayo de 1888), pp. 307 y 316.

40. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Costumbres de Marruecos. El Emperador Muley Hassan y su comitiva, en los actos oficiales”. *IEA*, 36 (30 de septiembre de 1889), pp. 177-179.

provocó el enfrentamiento entre las tropas españolas estacionadas en la plaza y las tribus rifeñas limítrofes, lo cual unido a la pronta pérdida de las colonias de ultramar, despertaron en España sus ansias coloniales sobre el país norteafricano. No hay que olvidar que Marruecos se había convertido en una encrucijada de los intereses europeos, donde Francia —dueña de Argelia y Túnez— pretendía extender su dominio al océano Atlántico, Gran Bretaña recelaba de cualquier amenaza a su ruta hacia la India, y Alemania buscaba atizar las divergencias entre las dos potencias mencionadas. Por su parte, España intentaba asegurar sus presidios norteafricanos, temiendo quedar ahogada por los territorios en poder francés. El reparto entre ambos países del territorio marroquí mediante sendos protectorados quedó establecido incluyendo el derecho de intervención militar si el sultán no era capaz de garantizar la estabilidad del territorio. El continuo hostigamiento por parte de los guerrilleros bereberes abrió un amplio período de inestabilidad alcanzando su momento álgido en la Guerra de Melilla (1909) y en la Guerra del Rif (1921-1926), de desastrosas consecuencias para el gobierno de Alfonso XIII. Uno de los principales cronistas gráficos a comienzos de siglo fue Mariano Bertuchi, quien ya en 1903 remitió diversos apuntes del natural, a la acuarela o al óleo, sobre la Guerra Civil de Marruecos; y más tarde, en 1908, escenas de la caballería del Sultán, siendo publicadas en *La Ilustración Española y Americana*, como complemento de la crónica de actualidad<sup>41</sup>.

Es preciso reconocer que, junto a la mentalidad historicista desarrollada por el movimiento romántico, las aspiraciones norteafricanas favorecieron en nuestro país los estudios orientalistas. No debe olvidarse que durante toda la segunda mitad del siglo XIX se desarrolló el proceso de recuperación historiográfica del pasado hispanomusulmán, en el contexto general de la corriente medievalista que dominó las ideas políticas, artísticas y literarias<sup>42</sup>. Martínez de Velasco trataba de reflejar bien ese interés en 1887, cuando señalaba cómo “todo lo que se refiere al imperio de Marruecos ofrece en estos momentos singularísi-

41. Cfr. UTANDE RAMIRO, María del Carmen y UTANDE IGUALADA, Manuel. “Mariano Bertuchi y sus dibujos de la Guerra Civil Marroquí (1903 y 1908) en el Museo de la Academia”. *Academia* (Madrid), 75 (1992), pp. 321-368; UTANDE RAMIRO, María del Carmen. “Inventario de la colección de dibujos originales para ‘La Ilustración Española y Americana’ de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. *Academia* (Madrid), 64 (1987), pp. 249-330; 72 (1991), pp. 491-560; 85 (1995), pp. 307-388.

42. SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca. “Del Romanticismo al Modernismo: análisis del medievalismo en la prensa ilustrada de las décadas realistas”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* (Madrid), 9 (2000), pp. 351-352.

mo interés, y siempre es de actualidad palpitante para nuestra patria". Normalmente, la inclusión de alguna noticia referida a Marruecos conllevaba el acompañamiento de imágenes realistas, que escapaban a las evocaciones artísticas y literarias, pretendiendo mostrar una realidad menos sugestiva e interesada por parte de la sociedad colonial. Fueron muy frecuentes las imágenes dibujadas de escenarios y costumbres marroquíes donde la mirada crítica era una constante, como cuando el dibujo de un arrabal de una ciudad del interior de Marruecos era definido como "un informe conjunto de pequeñas casas, tortuosas calles y abandonados campos", imagen contrapuesta a la visión romántica del orientalismo:

"A juzgar por las leyendas poéticas de ciertos novelistas españoles, una ciudad musulmana debía ser una mansión de delicias y de amor: pequeños palacios casi encantados, construidos con mármoles de colores y prolijamente labrados; jardines espléndidos con alfombras de flores y sombrías calles de árboles aromáticos; hermosas huríes reclinadas con indolencia en mullidos divanes, quizá contando las horas que las separan de una cita misteriosa y anhelada..."<sup>43</sup>

Martínez de Velasco no ahorra en calificativos despreciativos de la sociedad marroquí y, por extensión, de la cultura musulmana:

"El Imperio de Marruecos es, en verdad, un país desconocido en Europa, no obstante las pocas millas que sus fronteras distan de naciones cultas; y la razón es obvia: para conocer á ese pueblo, que vive encerrado en su ruda é impenetrable corteza, el hombre de ciencia, el geógrafo, el explorador viajero, necesitan, además de espíritu observador y decidida afición al estudio de los detalles, una fuerza de voluntad extraordinaria para vivir largos meses, tal vez años, en el país, visitar los sucios *duares* ó aduares y las poblaciones tristes y ruinosas, y frecuentar el trato de sus fanáticos y depravados moradores."<sup>44</sup>

Con semejante proclama pretendía introducir sus breves, pero intensos artículos sobre costumbres, actualidad y tipos. A partir de las fotografías remitidas por colaboradores de la revista como Julio Cervera o Alejandro Cánovas se insertaban párrafos o comentarios de éstos que contenían comentarios tan despectivos como los del redactor

43. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. "Un arrabal de Marruecos". *IEA*, 43 (16 de noviembre de 1872), pp. 677 y 682.

44. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. "Tipos de Marruecos. Moro *guinaui*". *IEA*, 31 (22 de agosto de 1890), pp. 99 y 112.

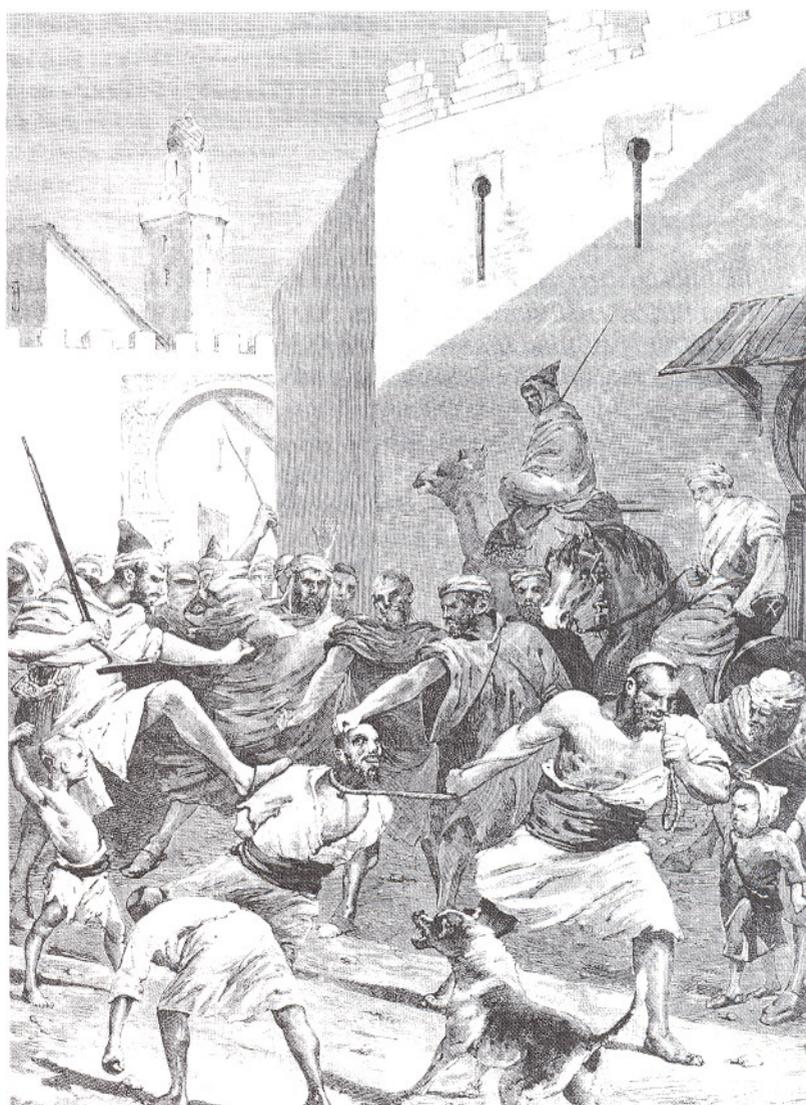
jefe. Así, las costumbres inveteradas, como las ceremonias nupciales o los carnavales, acapararon cierta atención. Las ilustraciones de César Álvarez Dumont fueron frecuentes para ilustrar las continuas alusiones al ambiente y sociedad marroquíes, a menudo teniendo como referencias los apuntes del natural elaborados por el padre del pintor, José Álvarez Pérez. Si bien el discurso explicativo se atenía a los principios de la verosimilitud, las composiciones que lo ilustraban resultaban de una compleja vistosidad por entero inmersa en el ámbito del orientalismo europeo<sup>45</sup>. Entre las costumbres festivas también el carnaval fue objeto de atención, mediante crónicas que acercaban al público los diversos rituales de tales “comparsas ridículas”, ilustradas con apuntes de Alejandro Cánovas, desde Safi<sup>46</sup>. También fue objeto de interés la celebración del Ramadán, así como el castigo por su infracción o *tufeo*, “bárbara pena que consiste en arrastrar al delincuente por calles y plazas, entre denuestos y golpes, hasta que pierde el sentido y muere á manos de sus verdugos, que son todos sus conciudadanos”<sup>47</sup>. La información, según un viajero español desde Tánger, aparecía ilustrada por Álvarez Dumont, mostrando el despiadado castigo a un infractor del ayuno ritual, al tiempo que se aprovechaba para criticar la observancia del precepto citando los *Recuerdos de Marruecos*, escrita por Alberto Regúlez, quien afirmaba cómo el ayuno “se guarda por hipocresía y miedo, más que por verdadera creencia” (lám. 5). A pesar de camuflarse bajo el interés pintoresquista, las críticas hacia los “bárbaros espectáculos” celebrados por la población marroquí fueron crecientes. En este sentido, podría señalarse la noticia de la violenta represión de Muley Hassan sobre la kabila de Chisihasha, que en realidad venía a informar acerca del regreso del monarca alauita para celebrar el Ramadán. Bajo esta circunstancia, Martínez de Velasco arremetió en esta ocasión contra las procesiones de cofradías que, como la de Sidi-ben-Aisa en Safi, mantenían el hábito de autolesionarse con objeto de purgar sus pecados. El texto iba ilustrado mediante un elaborado grabado inspirado en un “croquis del natural” remitido por Alejandro Cánovas<sup>48</sup>.

45. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Tipos y costumbres de Marruecos. Ceremonias nupciales: la comitiva de la desposada”. *IEA*, 42 (15 de noviembre de 1887), pp. 283 y 293.

46. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “El carnaval en Saffi (Marruecos)”. *IEA*, 5 (8 de febrero de 1888), pp. 83 y 89.

47. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Costumbres de Marruecos”. *IEA*, 33 (8 de septiembre de 1888), pp. 131 y 140.

48. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Costumbres de Marruecos. Procesión de la cofradía de Sidi-ben Aisa, en el Ramadán”. *IEA*, 29 (8 de agosto de 1889), pp. 67 y 77.



5. El tufo, castigo impuesto á los infractores del Ramadán.

IEA, 33 (1888)

Siguiendo la extraordinaria repercusión del libro *Au Maroc* (1889) de Pierre Loti, fueron frecuentes los artículos que aludían a costumbres marroquíes con notas explicativas extraídas de la obra del novelista francés. Incluso, a comienzos de 1890 se extractaron algunos capítulos del libro, traducido al castellano, y publicado en *La*

*Ilustración Española y Americana* en sucesivas entregas. Es el caso del pasaje que describía la composición de la comitiva oficial del sultán en sus recepciones públicas a embajadas extranjeras; o las formas de religiosidad musulmana, como el rezo del Salat al-Asr o plegaria de la tarde, por parte de las mujeres de Fez. En esta ocasión, el relato aparecía ilustrado con una composición original de Aimé Morot, la cual desplegaba las formas habituales en la representación de la mujer por parte de la pintura orientalista<sup>49</sup>.

La actualidad política parecía exigir una continua divulgación acerca de las principales ciudades de Marruecos a través de un patrimonio arquitectónico tan próximo a nuestro legado hispanomusulmán. Así las descripciones de Rabat se completaron en números consecutivos, dedicados a describir la Alcazaba de los Udaya —Kasbah de los Oudayas— o la torre de la mezquita de Hassan. El grabado que reproducía la portada del primer caso —según fotografía remitida por el corresponsal en Tánger—, iba glosada con una breve descripción sobre la antigüedad de la ciudad, y la siguiente justificación: “Por el interés que Marruecos despierta en todas las clases españolas, procuramos con empeño dar á conocer en lo posible, por manera gráfica, los monumentos, las costumbres públicas, la civilización especial de aquel antiguo pueblo, que no supo recoger y heredar las grandezas del Imperio musulmán que terminó en Granada bajo los Reyes Católicos”<sup>50</sup>. Para la torre-alminar de Hassan se destacaba haber sido “construida por el alarife Sidi Geber, que fué el mismo, según tradición constante en el país, que construyó la torre de Kutuvia, en Marruecos, y la arrogante y sin par Giralda de Sevilla”<sup>51</sup>. Pero entre las ciudades magrebíes, Tánger constituía el referente más inmediato para el imaginario europeo, de ahí que fuese objeto constante de todo tipo de referencias: “El aspecto de Tánger tiene poco de agradable á los ojos del viajero europeo, acostumbrado á la recta alineacion y uniformidad de los edificios, y á la buena policía urbana de nuestras ciudades, cosas que seria inútil buscar en una ciudad marroquí: para el artista, que no busca el lado práctico y positivo de las cosas, Tánger tiene el mérito de lo extrañamente pintoresco”<sup>52</sup>.

49. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Costumbres de Marruecos. Las azoteas en la hora del *Moghreb*”. *IEA*, 37 (8 de octubre de 1889), pp. 195 y 205.

50. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Rabat (Marruecos). Antigua portada de la Alcazaba de los Audayas”. *IEA*, 16 (30 de abril de 1888), pp. 274-276.

51. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Rabat (Marruecos): Torre de Hassan y restos de la gran mezquita”. *IEA*, 24 (30 de junio de 1888), pp. 411 y 421.

52. BOSCH, Manuel. “Marruecos: apuntes de Tánger”. *IEA*, 16 (30 de abril de 1879), pp. 283 y 293.

El redactor completaba su comentario al grabado correspondiente con fragmentos del libro *Marocco* (1876) de Edmundo d'Amicis:

“Cuanto más considero estas gentes, más admiro la nobleza de sus movimientos. Todos ellos tienen en el modo de caminar algo de la compostura del sacerdote, de la majestad de un rey y de la desenvoltura de un soldado. La mayor parte no usa sino una sencillísima capa blanca; pero ¡cuánta variedad en el modo de llevarla! Quién la lleva abierta, quién cerrada, quién replegada sobre la espalda; pero siempre con garbo, artísticamente plegada, cayendo en líneas fáciles y severas.

[...] Una gran parte de ellas [las mujeres] no dejan ver de su cuerpo más que la mitad de la frente y un ojo; éste, por lo común, negro y de brillante mirada; aquélla, de un pálido color de cera. Cuando encuentran en la calle á un europeo, algunas se cubren completamente con un movimiento brusco y desprovisto de gracia; otras arriesgan una ojeada entre indiferente y curiosa; alguna, más atrevida, lanza una mirada provocadora, y despues baja el rostro sonriendo. La mayor parte tienen un aspecto triste, sombrío, envilecido.”<sup>53</sup>

Este pasaje venía a ser el resultado explícito del interés de las potencias europeas por desplegar y mantener su imperio colonial sobre el Norte de África, y más en concreto consecuencia de la embajada italiana ante el sultán, que ilustraron los pintores Stefano Ussi y Cesare Biseo. De igual modo, en 1887 era recibida la embajada británica en el palacio imperial de Fez, hallándose presente el pintor Richard Caton Woodville (1856-1927), resultado del cual fue un retrato del monarca alauí publicado en *The Illustrated London News*, y reproducido por *La Ilustración Española y Americana*. La composición estaba presidida por la característica indolencia oriental, presentando al sultán sentado en una alfombra recibiendo un pliego ofrecido por el jefe de sus esclavos. La descripción de Caton Woodville era complementaria de la realizada años antes por D'Amicis, alabando su inclinación hacia el progreso y la cultura europeas:

“Aquel Sultán que nuestra imaginación nos presentaba con el aspecto de un déspota salvaje y cruel, era el joven más bello y más simpático que puede figurarse la ardiente fantasía de una odalisca africana.”<sup>54</sup>

53. *Ibidem*, p. 283.

54. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “El sultán Sidi Muley Hassan, emperador de Marruecos”. *IEA*, 43 (22 noviembre 1887), pp. 299 y 305.

Menos complacientes eran otras semblanzas contemporáneas, así la trazada por Ludovic de Campou en su libro *Un empire que croule. Le Maroc contemporaine* (1886), donde señalaba cómo “Muley Hassan vive en ignorancia absoluta de todo lo que es progreso ó civilización, y por añadidura, ni desea conocerlo”<sup>55</sup>. Para completar este retrato, unas semanas después la revista aludía al modo anacrónico en que se había comunicado a los súbditos marroquíes el restablecimiento de la salud de su emperador, convocándolos en las mezquitas y leyéndose con veneración el mensaje autógrafo del jefe del Estado. La crónica quedaba ilustrada por un excelente grabado según apunte del natural remitido por Alejandro Cánovas. Todo lo cual lleva a concluir a Martínez de Velasco cómo “las costumbres públicas y privadas de los habitantes del Imperio de Marruecos difieren tanto de los usos de Europa, que parece anacronismo imposible, olvidado por la Historia, la existencia de aquel país á la vista de nuestras meridionales costas, separado sólo por angosto brazo de mar de la culta Andalucía”<sup>56</sup>.

Prevalció, bien es cierto, una visión prejuiciada entre los escritores, periodistas, pintores y dibujantes, siendo en realidad la base de una política exterior que se justificaba ante la opinión pública nacional como la correspondiente a una potencia protectora y civilizadora. El trágico transcurso de los acontecimientos durante el primer cuarto del siglo XX cambió el carácter de la misión benefactora y salvífica, sustituyéndola por una anacrónica reacción demonizadora en la que los estigmas de crueldad, ferocidad, doblez, lascivia, avaricia, fanatismo, etcétera, jugaron un papel determinante<sup>57</sup>. Las reseñas a través de informaciones directas de corresponsales o colaboradores de la revista se sucedieron, destacando las redactadas por Emilio Bravo Moltó a partir de una serie de fotografías por él realizadas en el desierto del Sáhara (lám. 6). La publicada por *La Ilustración Española y Americana*, representando una familia de nómadas sirvió para esbozar algunos apuntes sociológicos acerca de su natural carácter belicoso:

“Los nómadas viven agrupados en familias y tribus, con un jefe que se llama *jeque*, y que solo tiene autoridad para conducirlos al combate y repartir el botín de la victoria; sólo se ocupan en la

55. *Ibidem*, p. 299.

56. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Apuntes de Marruecos. Lectura de una carta del Sultán, en la mezquita de Saffi”. *IEA*, 45 (8 de diciembre de 1887), pp. 338 y 340.

57. MARTÍN CORRALES, Eloy. “Maurofobia/islamofobia y maurofilia/islamo-filia en la España del siglo XXI”. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals* (Barcelona), 66-67 (2004), p. 42.



6. *Tipos musulmanes. Familia de nómadas del desierto del Sahara*  
*(de fotografía facilitada por D. Emilio Bravo y Moltó)*  
*IEA, 42 (1891)*

guerra por instinto, y en la cría de ganado por necesidad, y en tanto grado está desarrollado en ellos ese instinto y deseo de la guerra, que sólo cuando dos tribus enemigas se aniquilan mutuamente se les ocurre hacer las paces.”<sup>58</sup>

Por su parte, el capitán de caballería e ilustrado africanista José Álvarez Cabrera publicó un artículo sobre el harem en Marruecos, empleando su conocimiento del tema del tiempo en que fue jefe de la misión militar cerca del sultán:

“Lo que más excita la curiosidad de los europeos que visitan á Marruecos es el *haren* —*مخيرح*—, es decir, lo inviolable, el lugar reservado en el palacio del sultán y en las casas de los moros ricos y principales á sus mujeres legítimas, á las esclavas y á las concubinas.

58. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Tipos musulmanes. Familia de nómadas del Sahara”. *IEA*, 42 (15 de noviembre de 1891), pp. 299 y 309.

¡Cuántas fantasías se han inventado y cuántas ilusiones se han forjado sobre esos recintos llenos de misterio, pero colmados del más vulgar y refinado materialismo!

El antiguo *gineceo* de los griegos, y aun hoy los serrallos de Oriente, han representado, y tal vez representen estos últimos, la mansión de bellísimas odaliscas envueltas en ricas y vaporosas telas, rodeada de atmosfera tibia y perfumada por el *lináloe* oriental, y rebo-sando voluptuosidad; el ideal estético, en una palabra, que nos canta el poeta, halagando la imaginación y estimulando los sentidos.

Y este estímulo ha predispuerto, sin duda, á creer lo mismo del *harén* en Marruecos, pensando en esas novelescas descripciones que relatan los cuentos de *Las mil y una noches*, y concibiendo lo que no existe como se ha supuesto, ni como se ha inventado exagerando, y dándole proporciones que no tiene, ni es posible tuviese, dado el estado de degeneración moral y material porque atraviesa hace muchos años el imperio xeritiano.

Por lo general, en el harén lo que domina, la nota más característica es el fastidio de sus moradoras encarceladas, monotonía, alejamiento del mundo, suspiros, cantos tristes y sollozos que nadie oye ni compadece; rencillas y envidias, y por fin, el embrutecimiento de las mujeres que lo componen, á quienes se priva por completo de toca clase de educación, dominando en ellas el fatalismo, la ignorancia, la sensualidad y... la falta de todo estímulo noble y generoso.

¿Qué poesía, qué encanto y qué atractivo puede haber en todo ese conjunto que muy de cerca he observado alguna vez?

[...] Es, pues, tal vez necesario conformarse con la manera de ser de ese extraño país, esperar que se regenere por medio de alguna transformación milagrosa ó por hechos extraordinarios é inesperados que no se ocurren por el momento, y entre tanto exclamar con ellos resignados, y con ese fatalismo que á veces resulta consolador y lleno de filosofía: '*Estaba escrito*'.<sup>59</sup>

59. ÁLVAREZ CABRERA, José. "El harén en Marruecos". *IEA*, 18 (15 de mayo de 1900), pp. 287-290. Con motivo de la embajada británica a la corte imperial de Marruecos, en el verano de 1887, un grupo de damas inglesas tuvieron acceso al harem del sultán. Uno de los agregados era el pintor Caton Woodville, quien describió la escena a través de un dibujo publicado en *The Illustrated London News*, según las indicaciones de las damas expresadas. El resultado no deja de ser una ficción del ingenio. Otro de los agregados a la embajada, el escritor Walter Harris, glosaba la visita del siguiente modo: "Allí estaban [...] las mujeres, las favoritas y las esclavas, unas sentadas en cojines de terciopelo recamados de oro, y otras en el artístico pretil de la cisterna del centro, que contenía aguas olorosas; y todas dieron muestra de la curiosidad innata en la mujer, examinando y tocando los trajes y las joyas de las damas británicas que habían obtenido el favor de visitarlas." [MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. "Bellas Artes. Una visita al harén del Emperador de Marruecos, dibujo de Catón Woodville". *IEA*, 7 (22 de febrero de 1888), pp. 123 y 128-129].

### El orientalismo medievalista

El debate académico acerca de la recuperación y valorización del legado hispanomusulmán, desarrollado a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX encontró en la prensa ilustrada un medio de divulgación eficaz e inmediato. La legitimación de nuestras aspiraciones coloniales sobre Marruecos se basaban, en parte, en una proximidad cultural originada en época medieval, y cuyo recuerdo aún se mantenía vivo en el carácter monumental de ciudades como Granada, Córdoba y Sevilla. Ello determinó un interesado acercamiento orientalista por parte de escritores, periodistas y artistas, carente de la acritud con que se reflejaba por ejemplo la cuestión marroquí, y muy próximo a las formas de evocación legendaria con que fueron percibidos la mayor parte de escenarios orientales. En efecto, era la antigua capital nazarí la única, entre todas las ciudades españolas, que aún mantenía su caracterización oriental a los ojos de artistas y poetas. Por esta razón fueron constantes las referencias a los monumentos musulmanes de "la perla de Occidente", comenzando por los principales rincones de la Alhambra y del Albaicín, acompañadas de sugestivas ilustraciones que reproducían fotografías de Laurent o dibujos de Bernardo Rico.

*El Museo Universal* publicó en 1867 una vista panorámica de la Alhambra desde el Albaicín, acompañada de un artículo de Augusto Jerez Perchet sobre el Generalife. Todo ello para celebrar la concesión de la medalla de oro a Pedro Antonio de Alarcón —"nuestro amigo y compañero"—, por parte de "El Liceo de Granada", por su poema *El suspiro del moro*, del cual se incluía un fragmento<sup>60</sup>. Jerez Perchet consideraba que "para visitar la Alhambra y Generalife, es preciso ir acompañado del poema *Granada*, de Zorrilla, como para visitar á Sion es preciso *La Jersusalen*, del Tasso"<sup>61</sup>. Más adelante, el mismo autor dedicó un artículo a describir la ciudad andaluza donde "arcos de herradura, ajimeces, inscripciones, recuerdos, en fin, de otros siglos, aparecen sin cesar á las miradas del viajero". A pesar de estar plagado de tópicos y de inexactitudes, la citada evocación constituía un verdadero testimonio del poder de sugestión mítica que aún despertaba la ciudad cuya atmósfera "hace soñar", sin excluir siquiera las referencias a la belleza oriental de su población femenina, "ultimo despojo de los

60. "Vista panorámica de la Alhambra". *MU*, 50 (14 de diciembre de 1867), pp. 396 y 398-399;

61. JEREZ PERCHET, Augusto. "Generalife. Á mi amigo Luis Borbujo". *MU*, 50 (14 de diciembre de 1867), p. 395.

hijos de Oriente, último rayo del sol árabe que se ocultaba, las mujeres granadinas recuerdan la raza á que muchas deben su origen”<sup>62</sup>.

Con posterioridad, a propósito de su estancia en Granada, *La Ilustración Española y Americana* publicó uno de los apuntes de viaje de Antonio Gomar y Gomar, ambientado en el jardín de un carmen albaicínero presidido por sendas celosías moriscas y torre campanario al fondo inspirada en el alminar de la iglesia de San Juan de los Reyes:

“La oriental Granada, la ciudad que guarda en su recinto las más valiosas joyas de la civilización árabe, al lado de insignes monumentos de la civilización cristiana, de la raza conquistadora, es siempre objeto predilecto de estudio para el artista; es un colosal libro de páginas arquitectónicas y artísticas, que ofrece cada día nueva enseñanza, nuevos motivos de inspiración al pintor y al poeta.”<sup>63</sup>

Otra composición de Gomar, titulada *Recuerdos del Generalife* sirvió para ilustrar la crónica de la estancia granadina de las infantas Doña Isabel y Doña Paz de Borbón, en 1882, si bien se trataba en realidad de una recreación basada en dos imágenes —exterior e interior— de sendas casas moriscas del Albaicín<sup>64</sup>. Dentro del orientalismo decorativo destacó el pintor malagueño Horacio Lengo Martínez, discípulo de Serafín Martínez del Rincón y de León Bonnat en París, quien se especializó en pintura de flores y aves, alcanzando cierto reconocimiento en certámenes y Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, como la de 1881 en que fue recompensado con la segunda medalla. La importancia del color y las abigarradas composiciones con inclusión de objetos orientalistas hicieron su obra muy apreciada, apareciendo reproducido en la revista un bosquejo de *Luna de miel*, encargo de Luis de Nava<sup>65</sup>, y los titulados *Ella* y *Él*, ambos adquiridos por Alfonso XII<sup>66</sup>. Bajo un similar carácter idealizado, al año siguiente se publicaba *Azotea de Lindaraja*, pintura de la artista valenciana Fernanda Francés Arribas, representando “un

62. JEREZ PERCHET, Augusto. “Historia y costumbres. Paseo por Granada”. *MU*, 12 (21 de marzo de 1868), p. 94.

63. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Recuerdos de Granada (apuntes de viaje, por Gomar)”. *IEA*, 2 (15 de enero de 1882), pp. 35 y 37.

64. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Recuerdos de Generalife”. *IEA*, 12 (30 de marzo de 1882), pp. 195 y 204.

65. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “*Luna de miel*, por Horacio Lengo”. *IEA*, 1 (8 de enero de 1882), pp. 6 y 20.

66. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Madrid: Exposición de Bellas Artes de 1881”. *IEA*, 35 (22 de septiembre de 1881), pp. 161-162; MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Madrid: Exposición de Bellas Artes de 1881”. *IEA*, 41 (8 de noviembre de 1881), pp. 265-266.

hermoso recuerdo de la gentil Granada”<sup>67</sup>. Al amparo de la temática histórica que dominaba los certámenes artísticos e influenciada por el éxito de las composiciones de Francisco Pradilla, el pintor alcoyano Plácido Francés —padre de la anterior— presentó a la Nacional de 1884 su cuadro titulado *Proclamación de Boabdil*, donde enmarcaba la acción en un escenario imaginario con elementos inspirados en la Plaza Larga y el Arco de las Pesas del Albaicín, teniendo como fondo la iglesia de San Cristóbal, recreada como mezquita<sup>68</sup>.

Otras formas de orientalismo difundidas entre las páginas de *La Ilustración Española y Americana* vinieron marcadas bajo el influjo del medievalismo musulmán que tan amplia aplicación tuvo en la arquitectura y el interiorismo español durante el último tercio del siglo XIX. De este modo, fueron frecuentes los grabados que ilustraban celebraciones, certámenes y festejos en distintas poblaciones del país donde se recurrió a vistosos adornos y estructuras efímeras que evocaban las formas de la arquitectura hispanomusulmana. Dada su extensa difusión, variedad tipológica y específico carácter hemos optado por no incluir tan singular variante orientalista en esta ocasión<sup>69</sup>.

### La difusión del orientalismo internacional

Frente a la percepción negativa de la cultura norteafricana, se difundió entre los medios ilustrados españoles una visión de mayor simpatía hacia el debilitado Imperio Otomano, asediado por la Rusia zarista y por el Imperio austro-húngaro. Ésta se basaba en la identificación entre el liberalismo hispano y los reformistas otomanos, en su lucha común por alcanzar la libertad, el progreso y la modernización de sus respectivos territorios, y donde la religión islámica no parecía jugar un papel tan determinante como en el caso marroquí<sup>70</sup>. La im-

67. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Bellas Artes. *Azotea de Lindaraja*, cuadro de la señorita Fernanda Francés y Arribas”. *IEA*, 18 (15 de mayo de 1888), pp. 307 y 316. Se trataba de una composición orientalizante presidida por un murete revestido de azulejos rematado por macetas, y antecedido por un jarrón alhambrista conteniendo una vara y mariposas revoloteando

68. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “*Proclamación de Boabdil*, cuadro de Francés”. *IEA*, 22 (15 de junio de 1884), pp. 362-363 y 365.

69. Cfr. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. *La arquitectura “neoárabe” en España. El medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*. Granada: Universidad, 1997.

70. Cfr. MARTÍN CORRALES, Eloy. “Relaciones de España con el Imperio Otomano en los siglos XVIII y XIX”: En: MARTÍN ASUERO, Pablo (ed.). *España-Turquía. Del enfrentamiento al análisis mutuo*. Estambul: Isis, 2003, pp. 253-270.

posición del imperialismo europeo sobre el mundo musulmán, desde el Atlántico a la frontera iraní, generó la imagen que el orientalismo artístico y literario se encargó de difundir durante las últimas décadas del Ochocientos.

Una de las primeras y más completas descripciones que de los ámbitos más secretos y recónditos del Imperio Otomano —el serrallo del Palacio de Topkapi en Estambul—, el público español pudo leer, se publicó en diversas entregas entre abril y mayo de 1864 en *El Museo Universal*. La autora, oculta su identidad bajo el seudónimo de “Madame X”, ocupaba “uno de los puestos más preferentes entre los de las mujeres célebres por el mérito de sus invenciones y su manera de escribir”. Tuvo acceso al interior del Palacio de Topkapi en 1860, resultado de lo cual fueron unas descripciones e informaciones sobre las formas de comportamiento de sus moradores realmente elocuentes, incluyendo antiguos relatos y tradiciones —como la historia de Roxelana y otras mujeres célebres de la corte otomana—. Todo ello aparecía conveniente ilustrado con grabados bastante aproximados de los espacios exteriores, y otros del interior del harem inspirados en la tradición orientalista<sup>71</sup>.

Por su parte, la represión ordenada por Abdulhamit II de la insurrección de Herzegovina en 1875, hasta provocar la intervención de Rusia, culminó con el Congreso de Berlín (1878) por el que se otorgaba la administración del país balcánico al imperio austro-húngaro. La prensa ilustrada no dudó en manifestar su opción partidista mediante la ilustración de la crónica de actualidad con elocuentes grabados. Tal es el caso del cuadro *Jóvenes herzegovinas cautivas de los turcos* (ca. 1871), del artista checo Jaroslav Čermák, autor de una obra marcada por el realismo francés y en la que mostraba la situación de la población eslava del sur de Europa<sup>72</sup>.

Como se aprecia, la actualidad política dominó buena parte de los contenidos sociales de *La Ilustración Española y Americana*, con especial atención a la situación colonial norteafricana. La opinión pública británica quedó conmocionada por una sucesión de hechos como la insurrección nacionalista en Egipto (1882), la sublevación de El Mahdi en Sudán (octubre de 1883), la ocupación de Jartúm y la posterior muerte del general Gordon (enero de 1885). Las informaciones publicadas en

71. MADAME X. “Una visita al Serrallo en 1860”. *MU*, 15 (10 de abril de 1864), pp. 115-118 y 120; 17 (24 de abril de 1864), pp. 132-134; 16 (17 de abril de 1864), pp. 125-126; 19 (8 mayo 1864), pp. 147-150; 20 (15 de mayo de 1864), pp. 156-158; 21 (22 de mayo de 1864), pp. 164-166.

72. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Bellas Artes. Jóvenes herzegovinas cautivas de los turcos”. *IEA*, 35 (22 de septiembre de 1875), pp. 179 y 181 y 185.

referencia a la rebelión egipcia provocada por la ocupación británica fueron ilustradas por Álvarez Dumont, cuyos dibujos del natural, fuera del pretendido componente realista, estaban adobados de cierto sabor orientalista, desarrollando acciones tópicas ante escenarios del Egipto faraónico como los *Emisarios de Arabi-Pachá reclutando soldados entre las tribus*, o *El palacio de Ibrahim-Pachá, hijo de Mehemet-Ali*; lo que llevaba al cronista al contraste del pasado con el presente:

“¿Qué extraño contraste forman las construcciones *europo-egipcias* de nuestra época con las que han legado á la posteridad los antiguos habitantes de Egipto, ‘el país de los misterios y de las maravillas’.”<sup>73</sup>

Por su parte, la sublevación sudanesa dio lugar a varias crónicas convenientemente ilustradas, destacando la aparecida a comienzos de 1884, donde un grupo de musulmanes —“vestidos como los moros españoles del siglo XIV”— son aleccionados para la *yihād*. El tono de irrealidad que acompañaba la escena llevó al cronista a preguntarse si “el progreso de los tiempos nada significa para los desdichados africanos, refractarios siempre á toda idea de cultura”<sup>74</sup>.

De forma paralela, se fue desarrollando un verdadero interés antropológico, derivado de las misiones científicas, que halló en la representación de los tipos y costumbres una de las principales razones de la temática oriental. Una de las primeras imágenes bajo esta premisa apareció publicada en *El Museo Universal* en 1868. Se trataba del grabado titulado *Judíos de Babilonia*, composición original de Alphonse Marie de Neuville que ilustraba el artículo del viajero francés Guillaume Lejean, relativo a su expedición a la antigua Mesopotamia<sup>75</sup>. A éste siguieron los grabados de Alexandre de Bar y Jean-Felix Gauchard-Brunier titulados *Kara Fatma, la princesa kurda*, *Selúcia* o *Viejo caldeo*. Los descubrimientos geográficos de Richard F. Burton y John Speke a la búsqueda de las fuentes del Nilo ofrecieron la posibilidad de dar a conocer diversos aspectos —aunque muy sesgados por la intencionalidad política— de la realidad de países como Egipto. Así, en referencia a la evidente función comercial del Nilo, como vía de civilización, se aprovechaba para introducir severas críticas, al denunciar

73. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Sucesos de Egipto”. *IEA*, 33 (8 de septiembre de 1882), p. 131.

74. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “La insurrección del Sudan. Un *dervish* predicando la guerra santa”. *IEA*, 1 (8 de enero de 1883), p. 1.

75. LEJEAN, Guillermo. “Geografía y viajes. Viaje a Babilonia”. *MU*, 9 (29 de febrero de 1868), p. 67.

cómo “la riqueza mas opulenta, reservada á los goces de los pachás y que siembra de labores y dorados sus lanchas, codea la miserable canoa que atestigua la pobreza de un pais donde apenas ha comenzado á infiltrarse, gracias al virrey de Egipto, la progresiva igualdad de la civilización cristiano-europea”<sup>76</sup>.

Diferente era el comentario que acompañaba al grabado de Jules Huyot titulado *Caza de la gacela, en África*, donde el autor cumplía una mayor aproximación crítica a la representación de lo que hasta entonces se había venido haciendo. De este modo, anticipaba las reseñas críticas a obras concretas que en *La Ilustración Española y Americana* corrieron a cargo del mencionado Eusebio Martínez de Velasco. La composición original, cuyos elementos quedaban “realzados por el artista con una habilidad pasmosa”, pretendía llegar al lector mediante el parangón con la práctica cinegética<sup>77</sup>. En otras ocasiones el grabado servía para ilustrar una historia, tradición o leyenda, como la del intrépido Kadour y los salteadores que se vieron sorprendidos por un león<sup>78</sup>. El nº 19 de 1875 insertaba un grabado sobre el original pintado por el británico John Evan Hodgson, titulado *Apelación al Kaid*, “interesante estudio de costumbres orientales, bien concebido y perfectamente ejecutado” (lám. 7). La obra, mostrada en una exposición londinense, pasó a integrar la colección artística de la Dudley Gallery<sup>79</sup>.

La muerte de Henri Regnault en la defensa de París durante la guerra franco-prusiana desató aún más la pasión del público europeo por su obra. Ésta, que se había destacado a lo largo de su breve trayectoria por la corrección del dibujo y la exuberancia colorista halló en la temática oriental su principal ámbito temático; en especial tras el viaje por España y Marruecos que el malogrado artista realizó en 1868, y del que surgieron algunas de sus obras más afamadas. *La Ilustración Española y Americana* dedicó una amplia reseña a la obra de Regnault con motivo de la subasta que de sus pinturas se celebró en el Hôtel Drouot de París en 1872, y en la que se vendieron casi la totalidad de las piezas expuestas. El interés que en la crítica española despertó residía en su probada admiración por el arte de los grandes maestros del barroco hispano, así como las abundantes imágenes de la Alhambra de

76. J.M. “Las orillas del Nilo”. *MU*, 45 (8 de noviembre de 1868), pp. 355-357.

77. “Caza de la gacela, en Africa”. *MU*, 30 (25 de julio de 1869), pp. 236 y 238-239.

78. “Salteadores sorprendidos por un leon”. *MU*, 36 (5 de septiembre de 1869), pp. 284-285.

79. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “*Apelacion al Kaid*, copia del cuadro de Mr. J.E. Hodgson”. *IEA*, 19 (22 de mayo de 1875), pp. 318 y 324.



7. *Apelacion al Kaid* (copia del cuadro de Mr. J.E. Hodgson).  
IEA, 19 (1875)

Granada que llegó a realizar<sup>80</sup>. Por su parte, la obra del más destacado pintor orientalista francés, Jean-Léon Gérôme (1824-1904), también fue difundida a través de las páginas de la revista. El suplemento de Bellas Artes de 1877 reproducía un grabado del *Santon marroquí a la puerta de una mezquita*, “de aspecto estúpido y verdaderamente *béant*, como dicen los franceses” (lám. 8). El cuadro original participó en el Salón de 1876, siendo criticado con ironía por Émile Zola frente a las obras de Manet y los impresionistas, si bien Martínez de Velasco lo calificaba de “cuadro bellísimo (pero en el cual resaltan algunos detalles caricaturescos)”<sup>81</sup>. También la obra de Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845-1902) fue divulgada por la prensa ilustrada española, utilizando obras de “pintura retrospectiva” como *Genízaro y eunuco*, al servicio de los intereses de la política colonial europea:

“Si hubiera de medirse por la importancia del asunto, reducido á dos personajes recostados en un divan con todo el abandono oriental, el cuadro de Constant [...] merecería en rigor ser considerado como un simple estudio; pero con elementos tan escasos el artista ha sabido producir una obra realmente interesante, merced á haber prodigado en su ejecucion espléndidas riquezas de colorido.

Aparte del mérito material de la pintura, hay que elogiar en el cuadro de Benjamin Constant el evidente contraste que resulta entre el mísero eunuco, cuya degradacion física y moral le reduce á la más triste de las condiciones sociales, y el fiero genízaro, en cuya mirada brillante y expresiva parece revelarse cuán contraria es á sus instintos guerreros la forzosa inaccion á que se le condena.”<sup>82</sup>

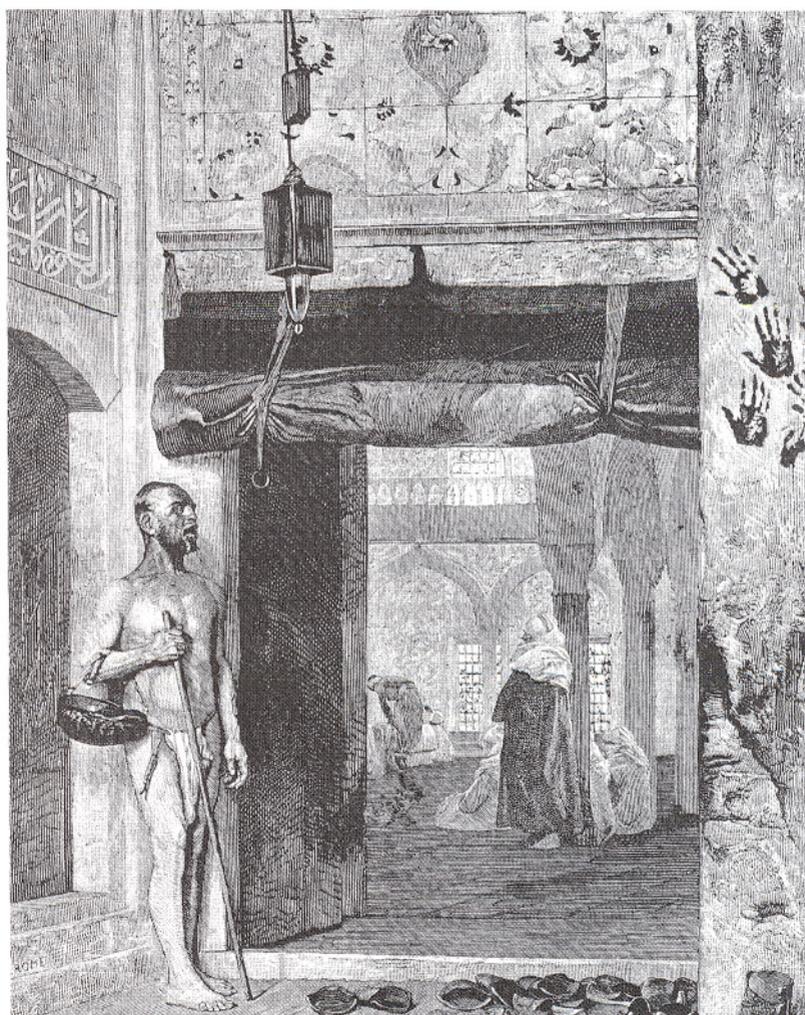
En este sentido, la reproducción de obras como *The Presentation*, del pintor británico John B. Burgess, expuesta en la Royal Academy de Londres, sirvió para una vez más resaltar las diferencias del mundo occidental respecto de las sociedades islámicas:

“El objeto principal del autor de esta selecta obra artística ha sido poner de relieve el formal contraste que existe entre las razas y las civilizaciones de Oriente y de Occidente: la escena es en la antigua Arabia; los tipos de los indígenas ofrecen hoy iguales caracteres, iguales detalles en la vida íntima y en sus relaciones con el mundo exterior que ofrecieron los de sus lejanos antepasados; esas

80. X. “Henri Regnault”. *IEA*, 15 (16 de abril de 1872), pp. 229-230.

81. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Bellas Artes. *Santon á la puerta de una mezquita*, cuadro de M. Gérôme”. *IEA*, 21 (8 de junio de 1877), pp. 364 y 371.

82. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Bellas Artes. *Genízaro y eunuco*, cuadro de Benjamin Constant”. *IEA*, 19 (22 de mayo de 1880), pp. 323 y 329.



8. *Santon á la puerta de una mezquita (copia del cuadro de J.L. Gérôme).  
IEA, 21 (1877)*

costumbres orientales, que tienen al parecer un sello de inmutabilidad fatalista, son las mismas, con leve diferencia, que estaban en uso hácia la época legendaria de los patriarcas y de los *morabitas* más célebres.”<sup>83</sup>

83. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Señoras inglesas visitando á una familia árabe”. *IEA*, 26 (15 de julio de 1876), pp. 21-22 y 29.

A medio camino entre la crónica de actualidad y la pintura orientalista se hallaba también un interesante lienzo de Ludovico Marchetti (1853-1909), discípulo romano de Fortuny, cuya reproducción fue insertada entre las páginas de la revista en forma de cromolitografía. Ésta, que sería una de las primeras láminas en tricromía aparecidas en *La Ilustración Española y Americana*, tenía como título *En el barrio egipcio*, y representaba a una dama parisina observando atentamente el paseo de su hijo sobre un pequeño caballo tirado por un joven nubio<sup>84</sup>.

Sin pretender agotar las referencias concretas vinculadas al universo orientalista aparecidas en la prensa ilustrada española, es preciso señalar cómo la difusión de estas imágenes desempeñó un doble papel entre la sociedad burguesa de la época. Por un lado, contribuyó a destacar la importancia del mundo considerado oriental como depositario de un imaginario moral tan reprochable como visualmente anhelado, reducido a un extenso catálogo de prejuicios y recelos. Los acontecimientos derivados de la política expansionista europea determinaron la vertiente africanista del orientalismo español, que aunque influenciada formalmente por la pintura anglo-francesa, dio lugar a desarrollos plásticos y literarios dominados por una interesada orientación partidaria. Publicaciones de la máxima difusión como *El Museo Universal* y su sucesora *La Ilustración Española y Americana*, asumieron y justificaron la voluntad de la élite colonizadora utilizando para ello las imágenes fabricadas por artistas que, progresivamente, se iban alejando del pintoresquismo para definir la idea moderna de nación y de libertad política; puesto que, en definitiva, pretendían atribuir al orientalismo las cualidades de una estética plena dominada por la sensibilidad y el gusto.

84. MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. "Exposición Universal de París: *Visitando la Exposición y En el barrio egipcio*, acuarelas, por Marchetti". *IEA*, 33 (8 de septiembre de 1889), pp. 131 y 216.