



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



UNIVERSIDAD DE GRANADA

MÁSTER UNIVERSITARIO EN TUTELA DEL PATRIMONIO
HISTÓRICO-ARTÍSTICO. EL LEGADO DE AL-ÁNDALUS

TRABAJO FIN DE MÁSTER

LA INTERPRETACIÓN ORIENTALISTA DEL JARRÓN DE LAS GACELAS



Presentado por:

D. Pablo Pérez Matías

Curso académico 2019 / 2020

DECLARACIÓN DE ORIGINALIDAD

D. **Pablo Pérez Matías** con DNI **53934660M** como alumno del Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico. El legado de al-Ándalus, de la Universidad de Granada, declara responsablemente que el Trabajo Fin de Máster titulado **LA INTERPRETACIÓN ORIENTALISTA DEL JARRÓN DE LAS GACELAS** es de mi autoría, original, no ha sido previamente presentado para ningún Trabajo Fin de Grado o Trabajo Fin de Máster, y no se han utilizado fuentes bibliográficas sin citarlas debidamente.

Lo que declaro en Granada, a 03 de DICIEMBRE de 2020

Firmado:.....


Alumno

Pablo Pérez Matías

La interpretación orientalista del *Jarrón de las Gacelas*

Pablo Pérez Matías



Trabajo Fin de Máster
Curso 2019/2020
Tutor: José Manuel Rodríguez Domingo



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Escuela
Internacional
de Posgrado

ÍNDICE

Páginas

I. INTRODUCCIÓN	9
1. Justificación	12
2. Objetivos	14
3. Metodología	20
II. LA INTERPRETACIÓN ORIENTALISTA DEL <i>JARRÓN DE LAS GACELAS</i>	19
1. LA CERÁMICA NAZARÍ Y LOS JARRONES DE LA ALHAMBRA.....	21
1.1. La cerámica nazarí: origen, tipologías y funciones de los denominados jarrones de la Alhambra	21
1.1.1. Origen de la producción de la cerámica nazarí y las incógnitas a su alrededor	22
1.1.2. Tipología, decoración y cronología del jarrón de la Alhambra.....	23
1.1.3. Función de los jarrones de la Alhambra	24
1.1.4. Los distintos jarrones de la Alhambra.....	25
2. EL COLECCIONISMO Y LOS JARRONES DE LA ALHAMBRA	32
2.1. El expolio en la Alhambra y el jarrón como objeto de colección	33
2.1.1. <i>El caso del Jarrón de Estocolmo en el siglo XIX</i>	34
2.1.2. <i>La colección de Fortuny</i>	36
2.2. Presencia de los jarrones de Fortuny en la pintura orientalista	40
3. EL <i>JARRÓN DE LAS GACELAS</i>	45
3.1. Itinerario del <i>Jarrón de las Gacelas</i> en la Alhambra moderna	49
3.2. La introducción en el imaginario orientalista.....	58
3.3. <i>Histoire des Faïences Hispano-Moresques a reflets métalliques</i> (1861). Valoración historiográfica del estudio de Charles Davillier en las publicaciones españolas del último tercio del siglo XIX.	62
4. LA PINTURA ORIENTALISTA: ESPAÑA, EL MITO DE AL-ÁNDALUS Y LA ALHAMBRA..	64
4.1. España y el mito de al-Ándalus.....	65
4.2. La Alhambra en el imaginario orientalista.....	67

5. LA INTERPRETACIÓN ORIENTALISTA DEL <i>JARRÓN DE LAS GACELAS</i>	72
5.1. Réplicas del <i>Jarrón de las Gacelas</i>	72
5.2. La inclusión del jarrón con interés historicista	79
5.2.1. <i>José Villegas Cordero (1844-1921)</i>	81
5.2.2. <i>Filippo Baratti (activo entre 1868 y 1901)</i>	82
5.2.3. <i>Manuel Gómez-Moreno González (1834-1918)</i>	86
5.2.4. <i>Isidoro Marín Garés (1863-1926)</i>	89
5.2.5. <i>Mariano Baquero (h. 1838-1890)</i>	91
5.2.6. <i>Miguel Vico Hernández (1850-1933)</i>	93
5.3. Rodolphe Ernst (1854-1932): el jarrón adquiere vida propia	95
5.4. El jarrón como una pieza más dentro del repertorio orientalista	102
5.4.1. <i>Antonio Fabrés Costa (1854-1938)</i>	102
5.4.2. <i>Ettore Simonetti (1857-1909)</i>	103
5.4.3. <i>Juan Giménez Martín (1855-1901)</i>	105
5.4.4. <i>Clemente Pujol de Gustavino (h. 1850-1905)</i>	110
5.4.5. <i>Eugenio Zampighi (1859-1944)</i>	112
5.4.6. <i>Virgilio Mattoni de la Fuente (1842-1923)</i>	113
5.4.7. <i>José Montenegro Capell (1856-1929)</i>	115
5.4.8. <i>Natale Attanasio (1845-1923)</i>	117
5.4.9. <i>Enrique Simonet Lombardo (1864-1927)</i>	119
5.5. <i>Otras representaciones: interés formal en el objeto</i>	120
5.5.1. <i>John Singer Sargent (1856-1925)</i>	121
5.5.2. <i>Blas Benlliure Gil (1852-1936)</i>	122
5.6. El <i>Jarrón de las Gacelas</i> en la pintura del siglo XX y XXI	123
5.6.1. <i>Julio Juste Ocaña (1952-2017)</i>	124
5.6.2. <i>El jarrón en la pintura actual: Leonor Solans</i>	126
III CONCLUSIONES.....	129
BIBLIOGRAFÍA	135

Resumen: Averiguamos que el *Jarrón de las Gacelas* es una pieza fundamental desde su factura, que centra la atención de la historiografía, sobre todo a partir del siglo XIX, y que capta la atención de algunos orientalistas que lo incorporan en sus composiciones. Comprobaremos, entre otras cosas, qué uso le dan los distintos artistas al jarrón a la hora de representarlo, qué temática será la más común para su inclusión o si lo conocieron personalmente en la Alhambra o si fue a través de dibujos, fotografías o postales.

Palabras claves: Cerámica nazarí, Pintura orientalista, Jarrones Alhambra, Maurofilia.

Abstract: We find out that the *Gazelle Vase* is a fundamental piece since its inception, which focuses the attention of historiography, especially from the 19th century, and that captures the attention of some orientalist who incorporate it into their compositions. We will check, among other things, what use the different artists make of the vase when representing it, what theme will be the most common for its inclusion or if they knew it personally at the Alhambra or if it was through drawings, photographs or postcards.

Keywords: Nasrid pottery, Orientalist painting, Alhambra Vases, Morophilia.

I

INTRODUCCIÓN

El motivo principal por el cual me decanté por este tema es poder darle continuidad a mi Trabajo de Fin de Grado sobre la pintura orientalista española y profundizar con algún tema relacionado con la Alhambra, como ha sido finalmente el *Jarrón de las Gacelas*.

Uno de los aspectos más llamativos de la pintura orientalista se halla en la ambientación de las escenas, que en ocasiones pueden resultar abrumadoras por el cuantioso repertorio de elementos decorativos que los autores solían incorporar a las composiciones. Si nos detenemos en observar los distintos objetos que aparecen en estos cuadros, encontramos algunos muy reconocibles: mobiliario, cerámica, alfombras, armas, etc.; y hemos podido averiguar, que el *Jarrón de las Gacelas* es una de las piezas recurrentes en la escenografía empleada por los autores, sobre todo, nacionales (aunque también encontremos casos internacionales). De este modo, con la elaboración del trabajo, pretendemos aunar algunas de esas representaciones y observar el por qué y en qué momento encontramos una mayor inclusión de esta pieza.

Me gustaría agradecer, en primer lugar, a mi tutor académico, José Manuel Rodríguez Domingo, por la ayuda prestada, por servirme de guía a la hora de abordar cuestiones relacionadas con el trabajo y por aportarme la información necesaria, a través de su experiencia, para llevar a cabo el trabajo de la mejor manera posible. También quisiera dar las gracias a todos los profesores del máster cursado, que han contribuido a mi formación y cuyas enseñanzas también se reflejan en el contenido; así como a las instituciones, como la Universidad de Granada, que aportan su grano de arena para que los estudiantes podamos realizar nuestras labores de manera segura, desde casa, y afrontar mejor las dificultades surgidas durante la pandemia.

No ha sido fácil, por todo lo ocurrido durante este año, llevar a cabo ciertas prácticas, búsquedas de bibliografía, desplazamientos fuera de mi localidad... o trabajar aun sabiendo lo que ocurre alrededor. Por ello, es una verdadera suerte tener un apoyo moral en cada paso dado hacia delante, por lo que gran parte de este trabajo se lo debo a las personas que me han ayudado a conseguir el objetivo, sobre todo a mi familia.

1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

La elección del tema fue clara desde el primer momento, pues resulta muy atractivo el poder dar una respuesta historiográfica al tema que vamos a tratar. Es interesante y necesario demostrar que el *Jarrón de las Gacelas* fue una pieza fundamental desde su factura, que contribuyó a conocer las artes cerámicas de al-Ándalus con estudios como el de Davillier, *Histoire des Faïences Hispano-Moresques a reflets métalliques* de 1861, mediante el cual obtenemos nuevas visiones sobre la producción nazarí, su producción y origen. Veremos cómo le seguirán otros estudios que actualizaron lo aportado por Davillier y que seguirán hasta la actualidad, como ocurre con el de Isabel Flores Escobosa, *Estudio preliminar sobre loza azul y dorada nazarí de la Alhambra*, de 1988.

Fue tal la fama que alcanzó el jarrón que llamó la atención de los pintores orientalistas, por su incuestionable belleza, la calidad de su factura, por el lugar en el que se encontraba expuesto y el misticismo que despierta en todo aquel que lo ve; de ahí que investiguemos y tratemos de dar respuesta al porqué de su inclusión, cómo y quienes se interesaron por la pieza para representarla.

Mediante las búsquedas previas de documentación sobre el tema que nos ocupa, hemos podido comprobar que la actualización más reciente del tema en un ámbito general es la publicación del catálogo de la exposición que tuvo lugar en de 2006-2007 en el Palacio de Carlos V *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Si bien es cierto que esta publicación aglutina algunas obras orientalistas donde se incluyen vasos de la Alhambra, hemos descubierto que son bastantes más las que existen sobre el de las Gacelas y que podemos hallar una coherencia en el motivo de su incursión. Del mismo modo, hay que destacar que este catálogo aporta una información fundamental sobre el tema que tratamos, sirviéndonos de guía para conocer aspectos relacionados con la cerámica nazarí y algunas de las teorías de los distintos que abordan la temática.

Del mismo modo, comprobamos que, pese a no haber un gran número de publicaciones recientes que se centre en los jarrones de manera individual, sí hay autores que se han interesado por ello, como lo hizo recientemente, en 2019, Rémi Labrusse con *El jarrón árabe del Reino de Suecia. Migraciones y metamorfosis de un jarrón hispano árabe sobre el Jarrón de Estocolmo*, demostrándonos que el interés por

los vasos alhambrescos va más allá del jarrón que nos ocupa, y que existen miradas diferentes y otras vías relacionadas con la investigación.

Acerca de los estudios sobre la pintura orientalista, es importante conocer la relación que tienen los autores que se interesaron por esta temática con la Alhambra y averiguar su perspectiva sobre el jarrón y qué posibles causas aumentaron su incursión en las pinturas.

Comprobamos que la bibliografía no ha profundizado demasiado en este tema. Tenemos constancia de capítulos de libros que se acercan a la pintura orientalista en la Alhambra, como lo hace José Manuel Rodríguez Domingo en el texto “Erotismo en la Alhambra: cuerpo femenino y pintura orientalista”, incluido en el libro *Éste es mi cuerpo. Estudios de cuerpología femenina artística*. Está íntimamente relacionado con el tema que trataremos, pues muchos de los cuadros que veremos se ambientarán en la Alhambra y, alguno de ellos, emplearán espacios que guarden esa aura de sensualidad que en muchas ocasiones se mostrarán en las pinturas y que se asocia a lo femenino. Además, nos permitirá acercarnos a algunas obras relacionadas con el tema que trataremos, así como reconocer espacios de la Alhambra que guarden ese erotismo del que venimos hablando.

A través de otras publicaciones que se acercan a la pintura orientalista, a modo recopilatorio de autores y obras destacadas, hallamos obras que nos pueden interesar para desarrollar el tema, además de que son importantes para encontrar las imágenes. Estas son las publicaciones de ACR Edition: *Los orientalistas de la escuela española* de Dizy Caso, *Les orientalistes de l'école italienne* de Caroline Juler, *Les orientalistes de l'écoles britannique* y *Les orientalistes de l'ecôle americaine*, ambos de Gerard M. Ackerman. Gracias a sus amplios catálogos de autores sabremos dónde tiene más presencia la representación del jarrón.

Observamos que existen diversas vías de difusión de la imagen de la pieza, cosa que podremos ahondar durante el contenido. Del mismo modo, averiguamos que en el coleccionismo del momento se pone de moda la adquisición de piezas arqueológicas islámicas, siendo importante la colección de jarrones de la Alhambra, como ocurre con la que atesora Fortuny y que tiene una importancia crucial para nuestro tema.

Entre todo esto, tenemos motivos suficientes para ahondar en el contenido que vamos a tratar, pudiendo encontrar una respuesta a el interés que despertó el vaso de las

Gacelas y en qué modo se representó, así como, en qué momento y en qué lugares tendrá más cabida sus incursiones en las producciones orientalistas.

2. OBJETIVOS

Dentro del marco organizativo del Máster en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico. El legado de al-Ándalus se encuentra la elaboración de este trabajo, el cual nos brinda la oportunidad de ahondar en temas que nos pueden interesar de cara a investigaciones futuras o adentrarnos en una labor que forma parte de nuestro mundo profesional. Familiarizarnos con la metodología para recopilar información bibliográfica, aprender a redactar con mayor facilidad o enfrentarnos a cuestiones organizativas, son unos de los objetivos primordiales de nuestra formación académica y de este trabajo.

Trataremos de conocer, a través de la valoración y de los estudios que existen sobre este tipo de piezas suntuarias, cómo aumenta la conciencia general de su conservación. Son abundantes las referencias que conciernen a la calidad de la factura y la belleza del diseño del *Jarrón de las Gacelas*, que además fue pasando por diferentes espacios de la Alhambra, justificando las primeras musealizaciones que hallamos en el conjunto. Por estos motivos, constituye una de las piezas cerámicas más relevantes de los talleres nazaríes.

Buscaremos remarcar el papel que este tipo de piezas tenían en el espacio doméstico y en su representación en la arquitectura nazarí. Cabe la posibilidad de que los pintores orientalistas resuelvan, a través de sus recreaciones imaginarias, cómo el jarrón estaba expuesto o que posible lugar pudieron ocupar en el interiorismo andalusí y que uso se le daba; así como que tipo de soporte pudieron tener en su origen.

Otro de los propósitos principales que nos marcamos en la elaboración de este contenido es, fundamentalmente, recopilar el mayor número posible de pinturas orientalistas que incorporen en su escena el *Jarrón de las Gacelas*, conocerlas y establecer posibles nexos entre los autores para concretar las semejanzas que se dan a la hora de su representación.

También trataremos de averiguar cómo la pieza que centra este estudio pasa a ser uno de los elementos de *atrezzo* más recurrentes para determinados artistas. En qué medida tuvo que ver los estudios y publicaciones que se realizaron acerca de la cerámica vidriada y qué repercusión tuvo en su momento; así como en qué grado influyó la difusión de su imagen a través de los distintos soportes gráficos. Del mismo modo, deberemos tener en cuenta la moda orientalista decimonónica y por qué centraron sus miradas en España y, concretamente, en la Alhambra, donde algunos de los autores que trataremos debieron ver la pieza.

Conocer las fuentes del momento y saber qué visión tuvieron sobre el jarrón será otro de los fundamentos del contenido, pues de este modo podremos entender como lo conocieron, qué sensaciones les causó observarlo o qué historias o leyendas le rodeaban.

Debemos partir con la premisa de tratar, aunque sea de forma breve, lo relacionado con los jarrones de la Alhambra y por qué el *Jarrón de las Gacelas* destaca sobre el resto de su serie. Para ello, también debemos conocer su factura, las distintas teorías sobre sus orígenes o funciones, y la evolución de este tipo de cerámica hasta llegar al vaso que estudiamos.

Otro aspecto para tener en cuenta pasa por distinguir en qué medida influyó el coleccionismo del siglo XIX y el interés que tuvieron las élites europeas por los objetos islámicos, centrándonos en los jarrones de la Alhambra. De este modo, nos percataremos de que fueron piezas valoradas y cotizadas para estos coleccionistas, motivo por el que muchos de ellos se encuentran fuera de nuestras fronteras. Será relevante adentrarnos en el interés que tuvo Fortuny en estas piezas y cómo influyó en su círculo de seguidores; además de comprender que su estancia en Granada fue fundamental para el objetivo del trabajo.

Para finalizar, pretenderemos averiguar hasta qué punto tiene más presencia su figuración en la pintura orientalista y que posibles motivos se dan para que esto ocurra, así como conocer algunos casos más recientes de artistas que centren su mirada en la pieza.

3. METODOLOGÍA

Para conseguir los objetivos marcados anteriormente, necesitamos indagar a través de los diferentes medios de los que disponemos para obtener la información bibliográfica y recopilar de la mejor manera posible los datos necesarios para redactar el contenido. A causa de la pandemia de la COVID-19, de las restricciones de movilidad, vivir lejos de Granada y no tener a mano apenas bibliografía relacionada con el tema que tratamos, los medios informáticos y demás fuentes disponibles en línea han sido, hoy más que nunca, fundamentales para llevar a cabo el trabajo. Aun así, en el tiempo en que ha sido posible hemos tenido acceso, en especial durante los meses de junio a septiembre, hemos podido acceder a toda una serie de recursos físicos, visita a colecciones y consulta en bibliotecas y centros de documentación que se revelaban esenciales para el desarrollo de este trabajo.

Una de las bases principales para encontrar bibliografía ha sido el Catálogo Granatensis de la Biblioteca de la Universidad de Granada, a través del cual hemos accedido a bibliografía de gran relevancia que no hemos encontrado en otros medios, como es el caso del libro, *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*, y otros artículos y publicaciones que aparecen disponibles en línea. De la misma Universidad, empleamos DigibUGR para encontrar archivos como tesis doctorales; así como el Portal de Revistas de la UGR (EUG), a través del cual podemos acceder a publicaciones como los *Cuadernos de Arte*. También acudimos a portales asociados a la UGR como Proquest, cuyo material disponible en red también ha servido de gran ayuda.

Por cercanía y familiarización con su uso, el Catálogo Fama de la Universidad de Sevilla también ha servido de gran ayuda para conseguir material bibliográfico físico y online; tal como el acceso a idUS, donde encontramos investigaciones llevadas a cabo por esta universidad. Del mismo modo, también ha sido de gran ayuda el Catálogo de la Biblioteca del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en Sevilla, lugar donde llevé a cabo las prácticas del máster y que me ha permitido acceder a determinada bibliografía.

Con el fin de hallar más contenido, han sido recurrentes las incursiones a través de Academia, DIALNET o en la Red de Bibliotecas REBIUM; además del acceso a recursos bibliográficos multidisciplinares como ÍNDICES CSIC, o catálogos internacionales como WorldCat. Asimismo, las búsquedas mediante Google Libros han

servido de gran ayuda para acceder a textos completos o parciales relacionados con la temática que nos ocupa.

Para conseguir más material relacionado con el trabajo, acudimos a páginas de bibliotecas nacionales y autonómicas que ofrecen de manera virtual distinta bibliografía que hasta el momento apenas había tratado, como lo son las publicaciones y revistas del siglo XIX. Es el caso de la Biblioteca Virtual de Andalucía, la Biblioteca Nacional de España y su Hemeroteca Digital o la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. También es relevante el Archivo de la Alhambra y sus recursos de investigación para conseguir documentos y fotografías históricas. Otras páginas web que nos ha permitido conocer pinturas necesarias para el contenido son las de las casas de subastas Sotheby's, Christie's o Mathaf Gallery.

Elaboramos el contenido tras examinar la bibliografía con detenimiento, en ocasiones centrándonos en partes o capítulos que más nos ha interesado, y revisando las notas a pie de página, anotaciones y la propia bibliografía que los autores emplean, que a su vez nos ayuda a conocer más datos relacionados con el trabajo. Para ayudarnos a una mejor organización, recurrimos a las convenientes anotaciones particulares en cuadernos o fichas que, en ocasiones, clarifican lo que vamos a plasmar en el contenido.

Mediante nuestra capacidad analítico-deductiva y los conocimientos obtenidos durante la formación académica universitaria y de máster, tratamos de construir lo escrito siguiendo un marco conceptual y operativo previamente pensado y acordado con el tutor, haciendo las modificaciones necesarias que surgen durante la elaboración de un trabajo. Aplicamos una metodología mixta, aportando enfoques de mayor peso en lo cualitativo, pero también combinado con lo cuantitativo, llevando a cabo un amplio análisis sobre pinturas e imágenes recopiladas, analizadas y ordenadas con el fin de mostrarlas en el desarrollo del contenido.

Para finalizar, los resultados de la investigación se muestran en el texto, siguiendo la normativa y los apartados que marcan las directrices particulares del Trabajo Fin de Máster en el *Máster de Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico. El legado de al-Ándalus*, del presente curso. Empleamos, como marcan las recomendaciones, la *Guía de Estilo* de la Editorial de la Universidad de Granada para elaborar el contenido. De este modo, dividimos el trabajo en varios apartados: resumen, introducción, metodología, desarrollo del contenido, conclusiones y bibliografía.

II

LA INTERPRETACIÓN ORIENTALISTA DEL *JARRÓN DE* *LAS GACELAS*

1. LA CERÁMICA NAZARÍ Y LOS JARRONES DE LA ALHAMBRA

Una de las premisas con las que debemos partir para desarrollar el presente trabajo es conocer en la mejor manera posible los jarrones de la Alhambra dentro de la cerámica nazarí, donde enmarcamos el *Jarrón de las Gacelas*, la pieza maestra y más relevante de las que conocemos en su tipología y de la cerámica medieval nacional, una obra que ha llamado la atención a las numerosas personas que lo han podido visualizar a lo largo de su existencia, y cuya relevancia e interés queda reflejado en las pinturas del siglo XIX y XX que analizaremos en el contenido del trabajo. Para ello, resulta necesario indagar brevemente en su tipología, su función o el origen de este tipo de cerámica, antes de profundizar en la valoración patrimonial del Jarrón y su representación iconográfica por parte de la pintura orientalista¹.

1.1. La cerámica nazarí: origen, tipologías y funciones de los denominados jarrones de la Alhambra

Pese a que hay un número importante de escritos sobre cerámica nazarí, los autores coinciden en que son varias las incógnitas que todavía la rodean y quedan por resolver. Una de las más relevantes, sin duda, afecta a la identificación del origen de la producción y distribución de las piezas más elaboradas; así como precisar las técnicas empleadas por sus maestros artesanos. Entendemos por cerámica nazarí a la producida dentro de la cronología del reino nazarí (1238-1492), con tres focos principales: Granada, Almería y Málaga. Asimismo, podremos ver como la cerámica evoluciona en diferentes tonalidades según avanza la cronología, pasando de los verdes y morados a los tonos más conocidos, como el azul, blanco y dorado.

¹ Con motivo de la exposición *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*, celebrada en el Palacio de Carlos V, entre octubre de 2006 y marzo de 2007, se editó un completo catálogo que recopila y actualiza el conocimiento sobre esta tipología cerámica nazarí (AA. VV., 2006).

1.1.1. Origen de la producción de la cerámica nazarí y las incógnitas a su alrededor

Hemos podido comprobar que una de las problemáticas que hay alrededor de la cerámica nazarí es sobre su origen y fabricación en al-Ándalus, siendo uno de los temas más delicados y que ha dado lugar a diferentes teorías con diferentes fundamentos, pero sin esclarecer del todo dicha incógnita. De este modo, la producción y el origen de los denominados jarrones de la Alhambra también queda como algo pendiente para resolver, con una posible producción dentro del propio recinto de la Alhambra, pero sin una prueba evidente de que sea así.

Remontamos el origen de la denominada cerámica de reflejos metálicos o vidriada a la zona de Mesopotamia en el siglo IX, desde donde se difundió a Egipto y a la zona del Magreb, a través de la cual, posiblemente, llegarían a la península Ibérica. Se conoce producción de esta cerámica en al-Ándalus desde el siglo XIII, donde se desarrollará enormemente (Labrusse, 2019: 37-40). Sobre la situación del foco principal de la fabricación alfarera nazarí encontramos diferentes teorías, aunque muchos autores coinciden en que se situaba en Málaga; fundamentado, entre otras cosas, en una de las denominaciones con las que se conoce a la cerámica nazarí: *māliqa*. La capital malagueña era el centro comercial principal del reino, y según se recoge en testimonios documentales, no cabe duda de que hubo producción en este lugar (Flores, 1988: 15-19). En el siglo XIX, autores que viajaron y recogieron en sus estudios estos aspectos, como Charles Davillier en su libro *Histoire des Faiences Hispano-Moresques a reflets métalliques* de 1861, ya publicó que Málaga fue el centro principal de fabricación de cerámica nazarí y que lo exportaban desde esta zona a otras ciudades como Granada, donde no encontró rastro de fábricas de cerámica (Davillier, 1861: 42-43).

Sin embargo, no por ello debemos descartar que en otros focos como Granada se produjera cerámica o que, en algunos casos, viniese del exterior de la frontera nazarí, como Córdoba, Sevilla o Jaén. También destaca la relación que guarda la cerámica producida en Manises y Paterna con lo nazarí, pues sus alfares y productores, de origen morisco, tenían en su mayoría procedencia del reino y mantuvieron las técnicas cerámicas en su exilio (Rosselló, 2006: 17-18). En el caso de la Alhambra, es probable que también hubiese una producción interna por los restos encontrados, recogido por Isabel Flores en su libro apoyándose en la hipótesis por Leopoldo Torres Balbás, quién

describe restos cerámicos encontrados en diferentes espacios del conjunto, con coincidencias en todas ellas en su homogeneidad en pastas y decoraciones, así como los hornos encontrados en el Secano como posible lugar de producción (Flores, 1988: 19).

Sin lugar a duda, es un tema delicado a la hora de abordarlo, quizás por no existir una bibliografía que reúna en conjunto todos los elementos producidos en el reino nazarí o las escasas investigaciones que se han hecho hasta el momento sobre lo que nos ocupa en el apartado.

1.1.2. Tipología, decoración y cronología del jarrón de la Alhambra

La serie alfarera de estos conocidos jarrones guardan todos ellos la misma forma, variando su decoración, cromatismo y tamaño, dando lugar a una tipología propia dentro de la cerámica nazarí conocida como jarrón de la Alhambra. Son tinajas de cerámica vidriada, de gran tamaño, con aletas a modo de asas que reposan en golletes, con un posible elemento sustentador de madera que permitiera su estabilidad (Zozaya, 2006: 37-38). El material con el que se realizan los jarrones es un barro de tono rojizo, propio de la producción de tinajas nazaríes (Vílchez, 2014), ya que la riqueza en óxido e hidróxidos de hierro le aportan el color y aumenta su plasticidad, a la vez evita que se produzcan deformaciones con facilidad y resistencia (Rubio, 2006: 266), diferenciándolas de las tinajas de uso común por el vidriado que las recubren con diferentes tipos de decoración, y las tres cochuras necesarias para su fabricación (bizcochado, vidriado y dorado). En cuanto esto último, tal y como señala Zozaya, la decoración de estos objetos cerámicos también aporta unos elementos comunes que se repiten en todos ellos: aluden al poder (valor del lema *al-Mulk*, presente desde el mundo omeya), una profusa parte dedicada a la vegetación y partes dedicadas a la felicidad (*al-yumn*, heredera del mundo almohade); también observaremos cómo en el gollete, la mayoría llevan espiguillas, ángulos o chevrones, que simbolizan el agua, con un gran valor en el mundo islámico. La decoración hace referencia a la oficialidad del poder, en las llamativas alas, encontraremos unos motivos que harían referencia al árbol de la vida que, desde otra perspectiva, mirando hacia el gollete, parecerían figuras de dragones, que protegen el contenido que alberga el jarrón (Zozaya, 2006: 39-42).

Por otra parte, dependiendo de la cronología de los jarrones podemos encontrar unas características diferentes, aunque como hemos ido viendo a lo largo de lo que

llevamos de contenido, también supone un punto de desencuentro entre distintos autores e intentaremos reunir las coincidencias de estos. La diferenciación cronológica de los jarrones también es un problema que todavía queda por resolver, aunque se ha venido distinguiendo la producción en tres etapas: una previa al reino de Granada, con una cerámica de tonalidad un tanto rojiza producida en Málaga; y otras dos dentro del reinado nazarí: una de cerámica con tonos dorados, que perduraría desde el inicio del reino hasta 1408 o 1417; y una última con el asentamiento de tonos dorados y azules que va desde 1417 hasta el fin del reinado nazarí en 1492, según aún Zozaya (2006: 42).

1.1.3. Función de los jarrones de la Alhambra

Al igual que para el resto de la cerámica, la función que desempeñarían estos maravillosos jarrones queda en una interesante cuestión que ha dado lugar a múltiples teorías y suposiciones. Fuese cual fuese el cometido inicial, los distintos jarrones fueron adoptando a lo largo de los siglos otras utilidades y significados, un gran ejemplo es el



denominado *Jarrón de Estocolmo*, como comprobamos en el interesante libro de Rémi Labrusse (2019), a través del cual podemos conocer como dicho jarrón pasa por diferentes funciones según el lugar en el que se encontraba, adoptando un valor de veneración en Famagusta (Chipre) durante el siglo XVI al confundirse con uno de los jarrones de las Bodas de Caná, pasando por Estambul, Viena, Bratislava y Praga en el mismo siglo, hasta llegar a Estocolmo en el siglo XVII donde hoy permanece expuesto, con un aspecto distinto al original, fruto de las modas y las diferentes culturas que se hicieron con él (**lám. 1**).

Lám. 1 *Jarrón de Estocolmo*, segunda mitad del siglo XIV. Nationalmuseum de Estocolmo, Suecia.

Del mismo modo, la función original de los distintos jarrones de la Alhambra sería semejante entre todos ellos. Lo comprobamos en el capítulo que dedica Juan Zozaya en *Jarrones de la Alhambra: simbología y poder*, donde aborda este tema de una manera muy clarificadora al reunir las diferentes teorías de varios autores que nos permiten comprobar la incógnita que continúa existiendo sobre su ocupación original. Una amplia parte de los discursos sobre la funcionalidad de las piezas coinciden en que desempeñarían un papel decorativo, apoyado por Ferrandis (1925: 19) o Torres Balbás (1949: 216) entre otros muchos.

No ha habido apenas teorías que cuestionasen el valor únicamente estético de las piezas, hasta que el propio Zozaya en 1978 aportó una nueva visión de carácter funcional sobre los jarrones como tinajas-filtros de lujo, apoyando su teoría en el gran tamaño de las piezas, las asas como medio para girar el jarrón lateralmente y no para trasladarlos de un lugar a otro y la apertura de los golletes a modo de embudo. Además, se basa en que la parte inferior de los jarrones nunca estuvieron vidriados y tuvieron que estar sustentados de un apoyo, así como que todas las piezas presentan escoriaciones en la parte ecuatorial. Kenesson (1992: 93-115), añadiría algo más al observar que los jarrones no dispondrían de soporte para mantenerlas en pie, ya que ocultaría parte de la ornamentación y plantea que una parte del fondo pudiese estar enterrada o tuviera algún soporte pegado permanentemente; asimismo, propone que estos recipientes albergaran algún tipo de elemento precioso como vino o aceite (Zozaya, 2006: 38-39). Volviendo a la teoría expuesta por Labrusse, explica cómo el *Jarrón de Estocolmo* tuvo en su concepción una función utilitaria, para contener o verter líquido, basándose en la forma del jarrón y en una pequeña abertura que tiene en la parte inferior del cuerpo por donde saldría el contenido, aunque comenta la dificultad para manipular el objeto (Labrusse, 2019: 23), acercándose de este modo a la propuesta aportada por Zozaya y Kenesson.

1.1.4. Los distintos jarrones de la Alhambra

Son varios los jarrones tipo Alhambra que se conocen, todos con unas características semejantes en su forma y ejecución, pero distintos en decoración, dimensiones o estado de conservación. La dispersión de estos jarrones por el mundo es cuanto menos llamativa, ya que podemos encontrarlos en países como Rusia, Suecia o Italia; también están repartidos por nuestro país, estando los más conocidos en el Museo

de la Alhambra y en el Museo Arqueológico Nacional. No solo es curiosa su dispersión, también los diferentes lugares por los que pasaron muchos de ellos y las distintas funciones que tuvieron, fruto de las modas que han concurrido a lo largo de los siglos (como hemos visto en el apartado anterior con el ejemplo del *Jarrón de Estocolmo*).

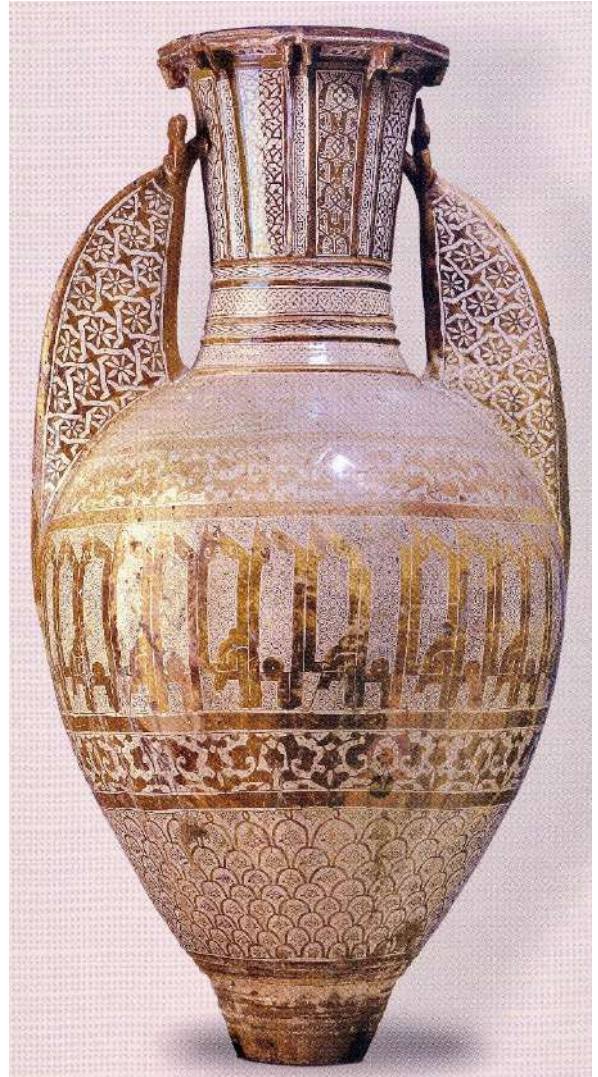
Trataremos de ocuparnos brevemente de los jarrones más relevantes y mejor conservados de la producción nazarí, ya que varios de ellos han desaparecido o que solo los conocemos por pequeñas piezas que han llegado a nuestros días. Con ello, veremos la importancia del *Jarrón de las Gacelas* y por qué destaca sobre el resto, dentro de su tipología.

En primer lugar, trataremos los jarrones de loza dorada, fechados entre finales del siglo XIII y lo largo del siglo XIV. Variando en su conservación y motivos decorativos (aunque en todos encontramos elementos vegetales, geométricos y epigráficos), predominan en ellos el tono dorado del vidriado combinado con el blanco. La altura de estos jarrones varía por su conservación, pero la mayoría rondan los 120-125 centímetros de altura.

De los jarrones dorados, destacamos dos con recorridos paralelos, el *Jarrón del Instituto Don Juan de Valencia* y el *Jarrón de Palermo*, ya que ambos estuvieron en la iglesia de Nuestra Señora de Mazzara de Sicilia, compartiendo el mismo espacio, posiblemente, desde el siglo XV hasta principios del siglo XX; están fechados entre finales del siglo XIII y principios del siglo XIV. El primero de ellos, llegó al Instituto Don Juan de Valencia tras comprarse por iniciativa de Manuel Gómez-Moreno Martínez en 1926, tiene una altura de 113 centímetros y ha perdido sus dos asas y parte de su esmaltado; con tono dorado, su decoración contiene temas vegetales, epigráficos y geométricos (Martínez Caviro, 2006: 154). El segundo, situado desde principios del siglo XX en la Galleria Regionale della Sicilia, en el Palazzo Abatellis de Palermo, es uno de los ejemplos mejor conservados dentro de la tipología; con una altura de 128 centímetros, destaca su tono dorado y su decoración geométrica, vegetal y epigráfica, con una banda central donde se repite *al-Mulk* (aludiendo al poder) en escritura cúfica de gran tamaño (De Castro, 2006: 160-161) (**láms. 2 y 3**).



Lám. 2 Jarrón del Instituto Don Juan, entre finales del siglo XIII y principios del XIV. Instituto Don Juan, Valencia.



Lám. 3 Jarrón de Palermo, entre finales del siglo XIII y principios del XIV. Palazzo Abatellis, Palermo (Italia).

También son relevantes los jarrones que estuvieron en posesión de Fortuny, uno conocido como *Jarrón de Fortuny-Simonetti* y el otro como *Jarrón Fortuny* del Museo del Hermitage. El primero, fechado en la primera mitad del siglo XIV, lo encontramos en el Museo de la Alhambra desde 1934 al comprarlo el Estado español, tras pasar por la colección que tenía el pintor Mariano Fortuny en su casa del barrio del Realejo en Granada, y adquirido posteriormente por su discípulo Attilio Simonetti tras ponerlo en venta su viuda, Cecilia de Madrazo. Este jarrón ha perdido sus dos asas y gran parte de su vidriado en la zona del cuerpo, quedando más visible su decoración original en el gollete; su tamaño es de 121 centímetros de alto (Marinetti, 2006: 140-142). Por otra parte, como ocurre con el de Palermo, el jarrón del Hermitage se conserva al completo, fechado en la segunda mitad del siglo XIV, llega a Rusia de la mano de Bazilevsky tras comprarlo en una subasta en París tras la muerte de Fortuny y pasa al museo en 1881;



Lám. 4 *Jarrón Fortuny-Simonetti*, primera mitad siglo XIV. Museo de la Alhambra, Granada.



Lám. 5 *Jarrón Fortuny del Hermitage*, segunda mitad siglo XIV. San Petersburgo (Rusia).

Fortuny lo compra en 1871, tras pasar por la posesión del marqués de Salar. Tiene una altura de 117 centímetros, destaca por su decoración dispuesta en bandas horizontales a lo largo de su cuerpo con los motivos geométricos, vegetales y epigráficos propio de su tipología; destacamos la decoración de sus alas, ya que aparece en cada una de ellas una *hamsa*, la mano abierta como símbolo de protección (Ivanova, 2006: 144) (láms. 4 y 5).

De los jarrones dorados también destacaría el *Jarrón de la Cartuja de Jerez*, que encontramos en el Museo Arqueológico Nacional desde 1930, aunque como su nombre indica procede de este cenobio jerezano; pues se trata de un jarrón hallado casualmente en 1927 en el relleno del trasdós de las bóvedas del monasterio de Santa María de la Defensa, mientras hacían unas obras de consolidación. Fechado también en la segunda mitad del siglo XIV (durante el reinado de Yusuf I entre 1333 y 1354, al igual que el de Palermo y Hermitage), tiene una altura de 126 centímetros de alto, sigue la decoración de los anteriores, destacando la epigrafía de la banda ancha de la zona central del cuerpo ovoide y la *hamsa* que hay en cada una de las alas, vistas anteriormente en el jarrón de Rusia (Franco, 2006b: 162-165) (lám. 6). Dentro de estos jarrones de vidriado dorado y blanco encontramos más ejemplos que siguen las mismas características de los anteriores mencionables brevemente, como el *Jarrón de Antequera*, del cual solo conservamos el cuerpo; el *Jarrón de Estocolmo*, mencionado en el apartado

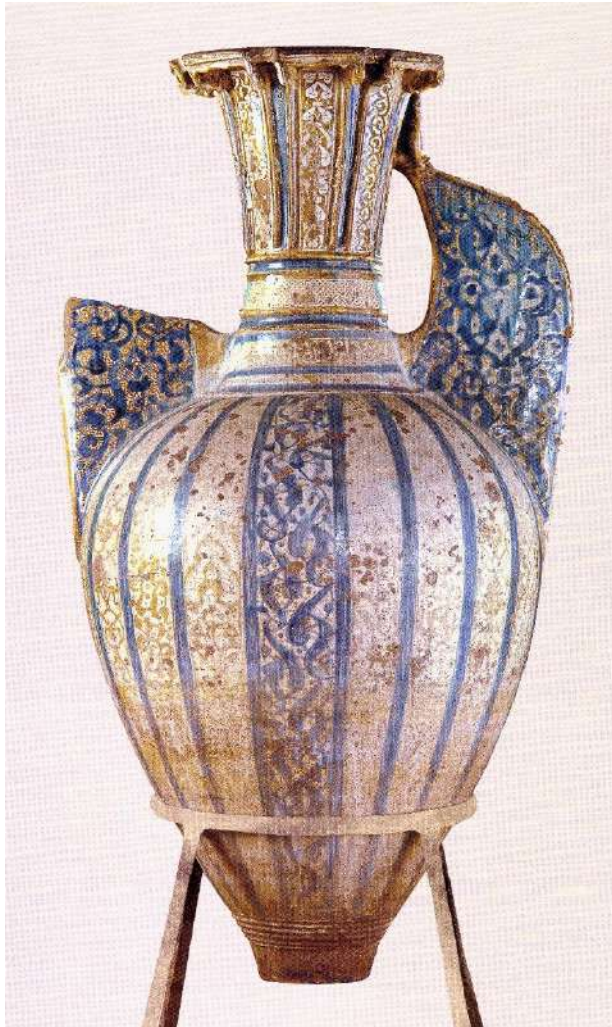


Lám. 6 *Jarrón de la Cartuja de Jerez*, segunda mitad siglo XIV. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

anterior; y restos de varias piezas independientes, como el *Gollete Hirsch*, que evidencia la existencia de otro jarrón.

En segundo lugar, encontramos los jarrones que incorporan el color azul, junto con el dorado, en su vidriado, teniendo su obra culmen en el *Jarrón de las Gacelas*. Estos se fechan en el tercer cuarto del siglo XIV, y son de un tamaño mayor a los anteriores, superando los 130 centímetros en altura. Aparte del jarrón alhambrenño, que trataremos más profundamente en el siguiente apartado, destacamos el conocido como *Jarrón de Hornos*, del Museo Arqueológico Nacional. Su descubrimiento se produjo en el siglo XIX, en la localidad de Hornos (Jaén), mientras un vecino, José Mañas, araba el campo, pasando posteriormente a la iglesia del pueblo, haciendo la función de pila benditera. Después lo adquirió Vicente Juan y Amal, un relojero de Yecla, a quién se lo compraría el Estado para formar parte del Museo Arqueológico Nacional, en 1875. Desde entonces, será una de las piezas más destacadas de la escasa colección cerámica que el museo poseía en esas fechas, haciéndose eco de ello revistas como *El Liceo* en 1879 o la *Revista de España* (Giner, 1879: 178-179; *Revista de España*, 1889: 221-224). El jarrón se conserva casi al completo, ya que José Mañas reconoció romper el asa del jarrón al descubrirlo durante su labor de arado, siendo así como ha llegado a nuestros días. Tiene una altura de 134 centímetros, semejante al *Jarrón de las Gacelas*, y uno de los elementos más llamativos es la disposición de su decoración en bandas verticales, con motivos vegetales y de ataurique en su interior (Franco, 2006a: 146-149) (**lám. 7**). Junto a este jarrón y al de las gacelas, añadiríamos el desaparecido *Jarrón de la Banda*, y el resto de un jarrón que también perteneció a la colección de Mariano Fortuny, y que hoy alberga la Freer Gallery of Art de Washington (**lám. 8**), también con gacelas como motivos decorativos.

El culmen de los jarrones de la Alhambra lo encontramos con el *Jarrón de las Gacelas*, siendo el resultado del perfeccionamiento de la técnica de factura y de la combinación de la cerámica dorada y azul, una obra que destaca sobre sus semejantes por el conjunto de su decoración, por la combinación de los colores y por su presencia física, tal y como veremos más detalladamente a continuación.



Lám. 7 *Jarrón de Hornos*, tercer cuarto del siglo XIV. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



Lám. 8 *Jarrón árabe*, entre finales del siglo XIV y principios del XV. Freer Gallery of Art, Washington D.C.

2. EL COLECCIONISMO Y LOS JARRONES DE LA ALHAMBRA

Sobre el coleccionismo nos interesa, sobre todo, los aspectos relacionados con el interés orientalista y el auge que tiene lugar en el siglo XIX con la expansión del conocimiento sobre Oriente, el atractivo de este y la moda de viajar a los lugares más emblemáticos. Es algo que se dio en Europa y que está muy presente en la vida y recorrido de los jarrones alhambrescos; tan solo hay que revisar la dispersión de estos por los distintos países del continente y las distintas manos por las que pasaron para conocer su importancia y atractivo. Esto es algo que sucedió también en el coleccionismo de dentro de nuestras fronteras, con ejemplos célebres que iremos viendo a lo largo del apartado y que también guarda relación con los jarrones. La visión que se le dan a dichos jarrones como objeto de valor estético, propicio para albergarse en una colección personal, se verá reflejado indudablemente en muchas de las pinturas orientalistas que trataremos en el trabajo.

Es en este momento en el que las elites europeas se empeñan en atesorar objetos interesantes artísticamente, de épocas y lugares muy distintos; relacionado con el aumento de las profesiones liberales, del comercio, la banca... y el surgimiento de una burguesía que se enriquece de ello y que quiere demostrar su poder adquisitivo e intelectual. Buscarán tener su propio almacén de objetos de valor, bien sea por su calidad artística o por su rareza, cosa que propició la creación de casas de subastas y mercados de arte y antigüedades, con la especialización de publicaciones y catálogos. Serán colecciones con piezas de diversas épocas y tipologías, donde predominarán las antigüedades, cuadros y pequeñas esculturas, artes suntuarias (muebles, joyas, etc.), numismática, libros, códices y manuscritos. También encontramos como las copias y reproducciones tendrán demandantes, ya que el fin principal será atesorar objetos que les acerquen a los círculos aristocráticos decimonónicos (Mora, 2015: 8).

A consecuencia de este coleccionismo y del interés orientalista del momento, el arte islámico será uno de los atractivos más importantes. Esto se verá reflejado en el aumento de expolio de piezas (como ocurre en la Alhambra) y en el aumento de la producción de copias de los objetos más codiciados. Entre ello encontraremos como se copiará el *Jarrón de las Gacelas* y se repetirá su modelo por distintas partes del mundo, en algunas ocasiones con replicas más cercanas a la realidad que en otras.

2.1. El expolio en la Alhambra y el jarrón como objeto de colección

A raíz del auge del coleccionismo y la valoración de España como país de moda por sus características orientalistas, es indudable que visitantes y coleccionistas pusieran los ojos en la Alhambra, en la espectacular decoración que recorre sus muros y en los objetos que atesoraba. Estos motivos trajeron como consecuencia el aumento de expolios y la pérdida de patrimonio del conjunto nazarí. Uno de los casos más famosos lo encontramos en Richard Ford con su visita en 1839, quién aparte de dejar su huella en zonas del Patio de los Leones a través de firma, también se apropió de azulejos y yeserías de la Torre de las Damas para llevárselo a su residencia en Exeter (Méndez, 2008: 25). Charles Davillier, estudioso y gran coleccionista de cerámica hispanomusulmana, junto con el ilustrador Gustave Doré, denunciaron e ilustraron las prácticas de expolio que se hacían en la Alhambra durante su visita en 1862, con el conocido dibujo de los ladrones de azulejos que aparece publicado en el libro de *L'Espagne*



Lám. 9 Gustave Doré. *Les voleurs d'azulejos*, 1862. En Gustave Dore y Charles Dabillier: *L'Espagne*

(Davillier, 1874: 161-162) (**lám. 9**). El destino de mucho de estos expolios se divisa en distintos museos de Europa como, por ejemplo, el caso del Victoria & Albert Museum (antes denominado South Kensington Museum), que añade capiteles, azulejos o cerámica del palacio nazarí a su colección de arte islámico español desde 1852, en gran parte por la influencia y admiración de Owen Jones por la Alhambra (Rosser-Owen, 2011).

Los distintos jarrones de la Alhambra serán objetivo de muchos de estos coleccionistas. Es muy probable que tuviera mucho que ver las descripciones y estampas que se propagaron por Europa del *Jarrón de las Gacelas* y *Jarrón de la*

Banda, sobre todo, las que hemos visto de Diego Sánchez Sarabia; así como verlos *in situ* en los palacios nazaríes.

Como hemos visto brevemente en los primeros capítulos, una gran parte de estos se encuentran fuera de España, y el coleccionismo tiene mucho que ver en su dispersión. Nos interesa sobre todo el caso de la colección de Fortuny o el jarrón de Estocolmo en la realeza sueca. Nos centraremos en estos ejemplos como los más llamativos, sobre todo, el de Fortuny, que influirá y se reflejará en algunas pinturas y servirá para algunos pintores como modelo directo.

2.1.1. El caso del Jarrón de Estocolmo en el siglo XIX

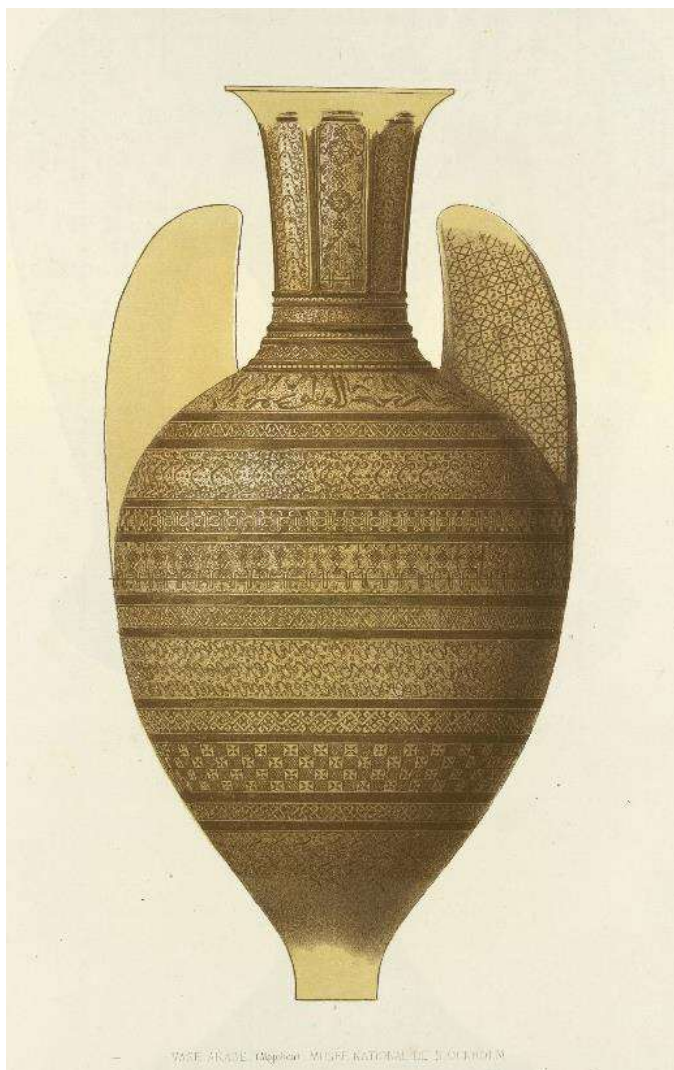
Me gustaría centrarme brevemente en este objeto por lo curioso de su trayectoria y las transformaciones que sufre a lo largo de su recorrido por Europa, así como su interés coleccionista desde el siglo XVI. Para conocer más sobre este jarrón es recomendable leer el libro de Labrusse que ya hemos comentado con anterioridad y que nos sirve de referencia para este subapartado (Labrusse, 2019).

Las incógnitas sobre el jarrón comienzan con su llegada a Famagusta (Chipre) en el siglo XVI, ya que no hay constancia documental sobre su salida de nuestras fronteras ni sobre su llegada a la ciudad. Si conocemos la curiosa función de pieza venerable que obtuvo en este lugar, reconocido como uno de los cántaros de las Bodas de Caná. Viajará a Estambul como botín a finales del siglo XVI, donde el jarrón debe de ser visto como algo más común entre la sociedad otomana del momento, pero sin perder ese aura de misticidad que había recibido en Chipre y que queda ligado a su recorrido. Como resultado de las relaciones políticas de Viena con Estambul, Joachim von Sinzendorf, embajador de Rodolfo II (1552-1612) (uno de los coleccionistas europeos más importantes del siglo XVI) recibe como regalo oficial este jarrón entre otras obras de arte, llegando a Viena en 1581. Es en este momento en el que más nos debemos interesar por la obra de cerámica como objeto coleccionable, pues se pone en el foco de los anticuarios intelectuales y propicia una mirada distinta sobre el jarrón como objeto de deseo. Tras la muerte de Rodolfo II en 1612 y el saqueo en 1643 por parte del ejército sueco a la ciudad de Praga, tras la Guerra de los Treinta Años, la pieza pasará a formar parte de la colección del reino de Suecia. Durante un siglo quedará

prácticamente olvidado, despojado de su anterior función como reliquia bíblica y del interés coleccionista de la realeza sueca.

No es hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando vuelve a recuperar valor, considerado como un jarrón egipcio, de la mano de Luisa Ulrica (1720-1782), mujer del rey sueco Adolfo Federico (1710-1771), a raíz de su gusto por lo exótico oriental (referente sobre todo al Extremo Oriente en relación con el comercio con las Indias Orientales, no tanto al islámico) y el afán coleccionista que aumenta en tiempos de la Ilustración. Con la creación del pabellón chino, promovido por Luisa Ulrica, del Palacio Real de Drottningholm, el jarrón incorporaría el dragón de bronce a su cuerpo y los añadidos en la zona del gollete, una intervención que cuanto menos resulta singular y llamativa sobre el resto de jarrones de la Alhambra.

El jarrón permanecerá ajeno a la moda orientalista de al-Ándalus hasta 1860-1861, coincidiendo con el primer estudio publicado sobre la cerámica hispano-musulmana por Charles Davillier (Davillier, 1861); momento en el que se le despoja del añadido para exponerse en la apertura del Nationalmuseum de Estocolmo en 1866. Pasa a centrar la atención por primera vez en siglos como jarrón alhambresco, coincidiendo con el momento álgido del coleccionismo de objetos del palacio nazarí. Alfred Darcel, conservador del Museo del Louvre, junto con Henri Delange, presentan a través de su publicación *Recueil de faïences italiennes de XV, XVI et XVII siècles* en 1869, la pieza cerámica



Lám. 10 Carle Delange. Cromolitografía del Jarrón de Estocolmo, 1869. En: Alfred Darcel y Henri Delange: *Recueil de faïences italiennes de XV, XVI et XVII siècles*

del Nationalmuseum como un equivalente del *Jarrón de las Gacelas* de la Alhambra, difundiendo una plancha del jarrón sin el añadido del siglo XVIII (**lám. 10**). A partir de 1880 y hasta nuestros días, se vuelve a exponer con la montura del dragón, quizás por el interés del museo de mostrar la identidad con que se contemplaba en la colección más importante del país.

Es interesante comprobar como el estudio y acercamiento de eruditos, como Davillier o Darcel, al *Jarrón de las Gacelas*, influye en el devenir de esta pieza y de su forma de exponerlo y conocerlo. Se muestra otro punto de vista en la forma de comprender el jarrón en un contexto totalmente diferente al que viven sus semejantes en ese momento.

2.1.2. La colección de Fortuny

Un aspecto fundamental en relación con el objetivo principal de este trabajo es la colección que atesoró Mariano Fortuny (1838-1874) hacia 1870 en Granada. Su importancia se verá reflejada en muchas pinturas orientalistas del momento que incorporan el jarrón a su escenografía, sobre todo, por parte de los pintores que visitaron su estudio y su colección, y que formaron parte de su círculo de amistad. Es el ejemplo más cercano y notable de coleccionista de la segunda mitad del siglo XIX, tanto por su fama e influencia, como por su contenido.

El afán coleccionista de este pintor no difiere de lo que observamos en el resto de Europa en la centuria del siglo XIX. Su colección muestra la predilección por objetos exóticos orientales, tanto de lo islámico como del lejano Oriente. Su primer viaje a Marruecos, como cronista gráfico en la Guerra de África en 1860, marcará el devenir de su personalidad pictórica y de su orientalismo. En ese momento comenzará su colección de todo tipo de objetos del norte de África y de España, desde cerámica hasta armas (Sánchez-Matas, 2016: 192); además de atesorar textiles de gran calidad (Roca, 2018). También es importante el crecimiento económico que experimentó y que le permitió adquirir obras, causado en gran parte por el auge de su prestigio internacional y por su matrimonio en 1867 con Cecilia de Madrazo, hija del reconocido pintor Federico de Madrazo y figura fundamental dentro del círculo artístico en el que se movía su marido.

Nos concierne fijarnos en su estancia en Granada entre 1870 y 1872, pues aquí consolidó su interés por el arte hispanomusulmán y adquirió jarrones de la Alhambra

para su colección. La presencia de Fortuny debió de transformar el ambiente artístico de la ciudad en ese momento. Se conoce, gracias a las cartas que enviaban Cecilia y Ricardo de Madrazo a su padre, que al inicio de su estancia en Granada, la familia recibía a admiradores y artistas en la Fonda de los Siete Suelos, donde se alojaban por entonces. Desde el primer día se interesó por la Alhambra, la visitaron y contemplaron el “baso morisco” mal colocado y sin una buena visión, según escribe Ricardo de Madrazo a su padre en referencia al *Jarrón de las Gacelas*. Aquí recibieron un gran trato por parte de Rafael Contreras, por entonces conservador y restaurador de la Alhambra, que le cedió estancias de los palacios para utilizarlos como estudio y almacén de cuadros; sin embargo, no lo consideraban un buen profesional (Nicolás, 1990: 123-126).

Se interesaron también por el barrio del Albaicín, relevante en lo que nos ocupa sobre su colección, ya que gran parte de las piezas que compraría provendrían de este lugar. Aquí adquirió el conocido como *Azulejo Fortuny*, tal y como relata en una carta a Ricardo de Madrazo; y también, en 1871, el jarrón de la Alhambra que hoy encontramos en el Hermitage y que pertenecía al marqués de Salar, comprado por unos 20.000 reales,



Lám. 11 Ricardo de Madrazo. *El taller de Mariano Fortuny en Roma*, 1874. MNAC, Barcelona.



Lám. 12 Mariano Fortuny. *Croquis del Jarrón de Fortuny*, 1871. Colección particular.

con el Sr. Góngora (un conocido anticuario del barrio) como intermediario. La figura de Góngora es importante para la salida de obras hispanomusulmanas al extranjero y su posterior venta, y así se muestra con preocupación en la correspondencia de Ricardo (Nicolás, 1990: 128). Es el primer jarrón que adquiere Fortuny y uno de los mejores conservados de su tipología; lo veremos representado en las múltiples fotografías, cuadros y dibujos que hay sobre su colección y sobre el objeto en sí (**láms. 11 y 12**).

La estancia en Granada supuso un momento muy dulce en la vida del pintor catalán. En 1871 nació su segundo hijo, bautizado en Santa María de la Alhambra y dejó la Fonda de los Siete Suelos para establecerse en una casa del Realejo Bajo, donde ya tenía un estudio desde 1870. En su taller de este barrio, se formó una especie de academia nocturna de pintores, donde se dedicaban a pintar, grabar y restaurar objetos antiguos. Atrajo a artistas venidos de distintas partes del mundo y algunos que ya vivían en Granada, entre ellos: Harry Humphrey Moore, Martín Rico, Josep Tapiró, Raimundo de Madrazo, Simonetti, Bravo Murillo, Serafín Riaño, Moragas, Francisco Lameyer, etc. Todos ellos compartieron experiencias y produjeron una gran cantidad de cuadros de diversas temáticas, muchos de ellos orientalistas. También mantuvo una gran relación con Charles Davillier, quién publica en 1875, *Fortuny sa vie, son ouvre sa correspondance*, sobre su relación con el pintor. Durante esta etapa produjo cuadros como *La matanza de los Abencerrajes*, pintado desde la propia Alhambra hacia 1870, y otros muchos que mandaba a su marchante, Goupil, para venderlos en París.

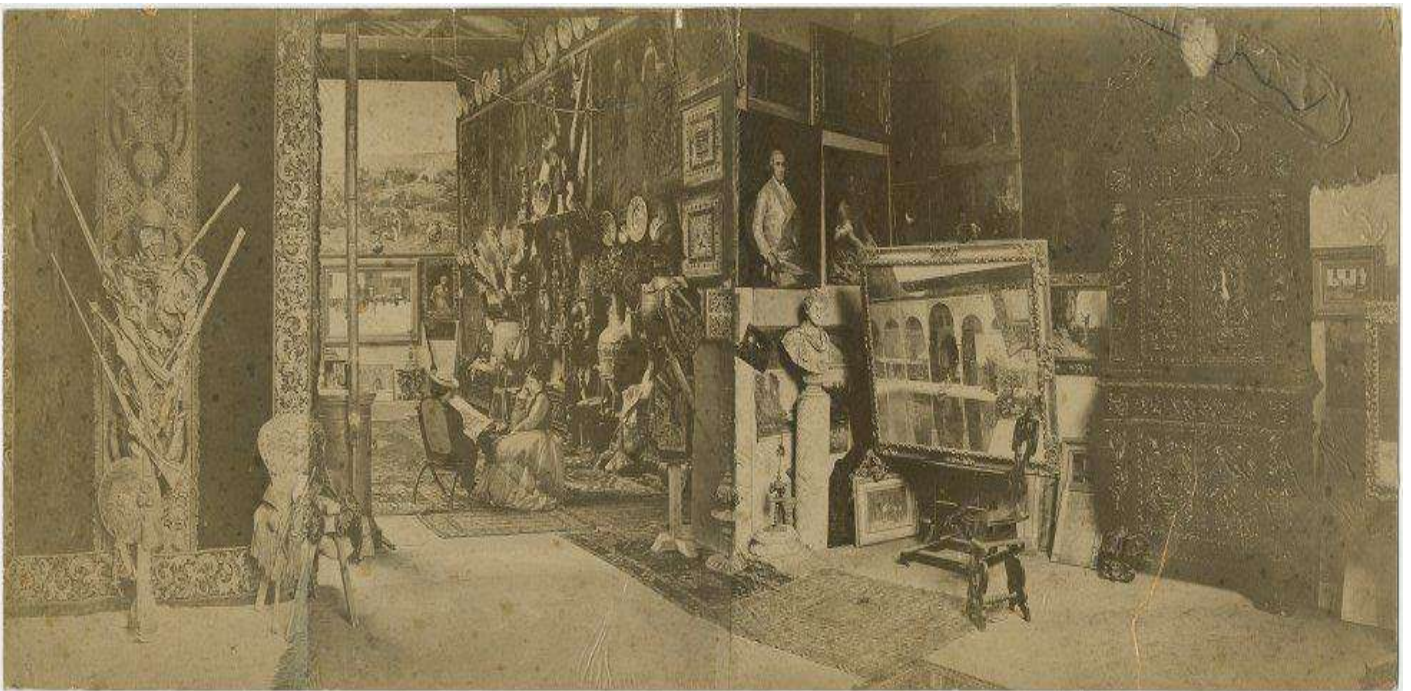
Fueron otros dos los jarrones alhambrescos que Fortuny atesoró. Uno de ellos es el conocido como *Jarrón Fortuny-Simonetti*, que junto con el citado anteriormente del Hermitage, fueron los más característicos de su colección. Se piensa que estuvo decorando su casa del Realejo, aunque no hemos logrado conocer donde lo adquirió (Marinetti Sanchez, 2006b). El otro jarrón, menos conocido que los anteriores, es el que alberga en la actualidad la Freer Gallery of Art de Washington D.C., tras adquirirla en la subasta que se hizo en París tras la muerte del pintor. Un vaso que Fortuny compró por 2.000 pesetas en una taberna del Albaicín y que carece de alas y gollete, pero interesante por ser parecido en su decoración al de las Gacelas (Ecker, 2006).

A mediados de 1872, la familia se trasladó a Roma, y con ellos su colección. Aquí fallecería en noviembre de 1874, sin otorgar un testamento y con un gran legado de piezas artísticas. En febrero del año siguiente, tras una consulta oficial de peritos del gobierno italiano y tras el visto bueno de su esposa y amistades artísticas, concretaron

llevarse sus bienes a París para ser vendidos en subasta. Este hecho es importante para el devenir de sus jarrones de la Alhambra, pues acabarían repartidos por distintas partes del mundo (Navarro, 2007-2008).

El jarrón más importante de su colección y uno de los mejores conservados, fue vendido por 30.000 francos al ruso Bazilevsky, quién lo conservó hasta 1885 cuando lo recibió el Museo del Hermitage de San Petersburgo donde hoy se exhibe. El segundo, fue comprado por su amigo y discípulo Attilio Simonetti, hasta que su familia lo vendió tras su muerte al Estado español en 1934, depositándose en el Museo de la Alhambra. El último, peor conservado, pasó por varias manos: primero fue adquirido por Charles Stain en la subasta de París, se lo vendió a Charles David en 1886 y éste a Charles Lang Freer en 1903, quién donaría su colección al gobierno de Estados Unidos para crear la Freer Gallery of Art de Washington, donde hoy se conserva.

De su estancia en Roma, también es interesante la serie de fotografías y cuadros que han llegado a nuestros días sobre la colección que poseía en su taller. Un gran ejemplo es el cuadro que hemos visto antes de Ricardo de Madrazo, que muestra como exponía sus jarrones. El modo de exponer sus objetos es importante en relación con los jarrones, ya que los mostraba a modo de florero, siendo esta una función que se reflejará en la gran mayoría de las pinturas que veremos más adelante y, que en algún caso, se representa a semejanza de cómo lo tenía Fortuny (**lám. 13**).



Lám. 13 Autor desconocido. *Fotografía del Estudio de Fortuny en Roma, h. 1873-1874. Archivo del Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona.*

2.2. Presencia de los jarrones de Fortuny en la pintura orientalista.

La importancia de la colección de Fortuny, ligada a su enorme influencia, lo veremos reflejados en muchos cuadros orientalistas del momento a través de la figuración de sus jarrones y su forma de exponerlos. No solo el jarrón que tenemos como centro del trabajo fue objeto de representación para los orientalistas. Lo podemos comprobar a través del propio Fortuny o de autores como Ettore Simonetti, hermano de Attilio (quién adquirió uno de los jarrones tras la muerte de Fortuny), y que se interesó por estas piezas para incluirla en sus composiciones; así como Villegas Cordero, como ejemplos más destacables.

Este interés lo podemos comparar al que tuvieron los autores a la hora de representar el de las Gacelas, pues el objetivo de su inclusión en las escenas parece semejante, aportando un grado de veracidad a las composiciones a través de una pieza que realmente perteneció al pasado musulmán. Además, muestra que la moda coleccionista tiene una gran importancia en el tipo de pintura que venimos comentando.

En cuanto a la obra de Fortuny, encontramos un cuadro de temática costumbrista, *Gitana bailando en un jardín de Granada* (h. 1872), ubicado en la colección Arango (**lám. 14**). Producido en su etapa granadina, representa una escena de baile con una gitana como protagonista, ambientado en un patio de características típicas andaluzas, mientras que una pareja aparece sentada al fondo en un banco cantando. La temática sobre gitanos es algo a lo que Mariano Fortuny recurrió durante su estancia en la ciudad, al igual que lo hizo su cuñado Raimundo de Madrazo (Baron, 2006: 220).

El elemento que nos interesa de la pintura es el jarrón que aparece en el fondo y del cuál parecen brotar dos ramas de un árbol frutícola. Se trata del vaso árabe que adquirió en 1872 en una taberna del Albaicín, que tuvo en su colección y que hoy encontramos en la Freer Gallery of Art de Washington. Es reconocible por la forma, sin asas ni gollete, así como por su decoración y por el soporte. En este caso, se representa el jarrón con una mera intención decorativa, pero ocupando un lugar central en la escena, destacando por su tamaño, aportando un aire orientalista a la composición y mostrando su afición por la cerámica nazarí. Esta pintura será la primera de las que tenemos constancia que incluya un jarrón alhambresco, por lo que sienta el precedente del tema que tratamos.



Lam. 14 Mariano Fortuny. *Gitana bailando en un jardín de Granada*, h. 1872. Colección Arango, Madrid.

Ettore Simonetti bebe de la influencia de su hermano mayor y de Fortuny, a lo le debe sus pinturas de temática orientalista. Conoció de primera mano el *Jarrón Fortuny-Simonetti* que adquirió Attilio para su colección particular, así como el segundo vaso que atesoró el pintor catalán y que hoy hallamos en el Hermitage. Ambos aparecen en su obra orientalista, al igual que ocurre con otros jarrones semejantes.

En los cuadros *El encantador de serpientes* (lám. 15) y *El conocedor* (lám. 16) se usa el *Jarrón Fortuny* del Hermitage como decoración con elemento vegetal incorporado, en el primero, y como pieza principal de la composición en el segundo. Observamos como en esta segunda obra el jarrón es el atractivo del cuadro, pues aparentemente, podemos decir el hombre que lo porta lo está examinando mientras que dos personajes femeninos se interesan por él. También observamos en la pintura otro jarrón en la esquina izquierda de la composición, que guarda semejanza con el vaso que

vimos en la pintura de Fortuny, representado a la manera que lo tenía expuesto en su colección el pintor catalán y que veremos repetido en otras ocasiones.



Lám. 15 Ettore Simonetti. *El encantador de serpientes*, s.f. Roma, colección particular.



Lám. 16 Ettore Simonetti. *El conecedor*, s.f. Roma, colección particular.

En otros de sus cuadros veremos cómo vuelve a incorporar piezas cerámicas muy parecidas, como ocurre en *Harén* (lám. 17) y *Princesa oriental con pipa y música* (lám. 18), dónde encontramos un jarrón que sigue las formas de la serie de la Alhambra y que, por su decoración, reducida básicamente a la banda epigráfica de grandes dimensiones que ocupa la parte central del cuerpo, nos pueda recordar al *Jarrón de Palermo*.



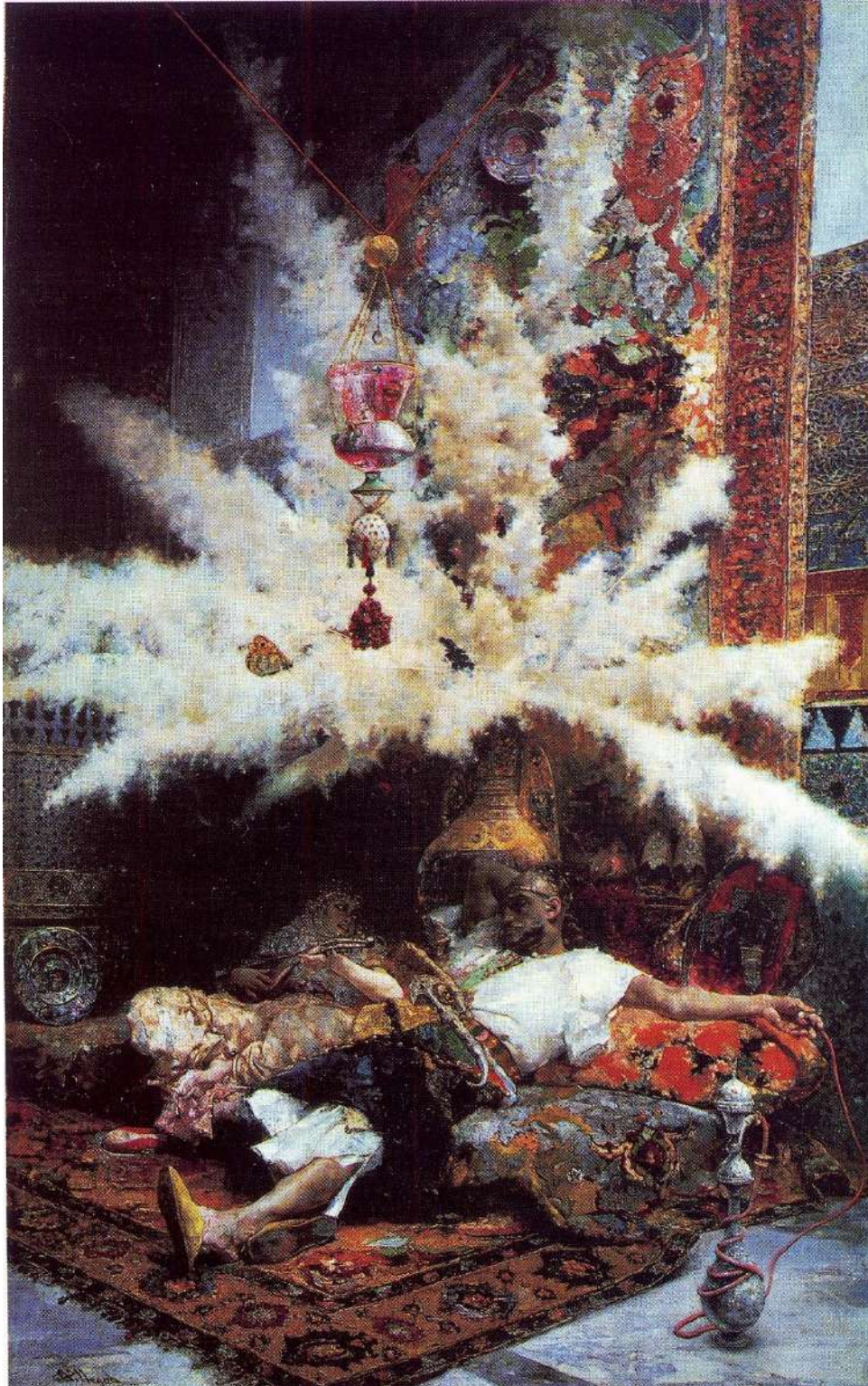
Lám. 17 Ettore Simonetti. *Harem*, s.f. Roma, colección particular.



Lám. 18 Ettore Simonetti. *Princesa oriental con pipa y música*, s.f. Roma, colección particular.

Para finalizar con este asunto, José Villegas utiliza el *Jarrón Fortuny* del Hermitage para uno de sus cuadros, repitiendo, posteriormente, el mismo tema y composición para cambiarlo por el de las Gacelas, como veremos después.

En sus contactos con el reconocido pintor catalán, debió de interesarse por los jarrones de la Alhambra. En 1870, según recoge Dizy Caso, el pintor realiza en Roma el cuadro *La siesta* (lám. 19), una pintura de marcada índole orientalista que muestra un repertorio fastuoso de objetos decorativos (alfombras, lámparas, pipa, etc.), entre el que destaca y nos interesa el jarrón que aparece tras el personaje árabe (Dizy, 1996: 265). De nuevo encontramos el *Jarrón Fortuny* del Hermitage, que debió de ver en la colección que Fortuny llevó a Roma en 1872, y que lo muestra a semejanza de cómo se mostraba, con una especie de plumaje introducido en su interior que se puede observar en fotografías vistas anteriormente (láms. 11 y 13) y que se repite el cuadro *El estudio del pintor* (1877), del propio Villegas o en lo visto anteriormente con Ettore Simonetti.



Lám. 19 José Villegas Cordero. *La siesta*, 1870. Colección particular.

3. EL JARRÓN DE LAS GACELAS

La pieza fundamental en torno a la cual gira nuestra investigación es el *Jarrón de las Gacelas*, un objeto que ha llamado la atención de pintores, viajeros, historiadores y visitantes que tienen la oportunidad de verlo en su actual ubicación. Sin lugar a duda, es el jarrón más conocido de la producción nazarí, y uno de nuestros objetivos es indagar sobre dicho objeto, averiguar su recorrido a lo largo de los distintos espacios en donde se ubicó en el palacio nazarí, conocer por qué y en qué medida llamó la atención de los viajeros que tuvieron oportunidad de visualizarlo y cómo se reflejó en las pinturas de los siglos XIX y XX.

Comenzamos con una breve descripción formal del jarrón, fechado en la segunda mitad del siglo XIV, en la plenitud del reinado de Muhammad V, por su decoración y proporciones (134 cm de altura, 70 cm de diámetro en la panza, 14 cm de diámetro solero, 36 cm de diámetro en la boca), comparable con otro ejemplo como el *Jarrón de Hornos* del Museo Arqueológico Nacional, fechado en el tercer cuarto del mismo siglo. Sigue el modelo que tienen los jarrones de tipo Alhambra que le precedieron, y aunque su conservación es muestra de las vicisitudes por las que ha pasado a lo largo de su existencia, deteriorado en varias partes por haber estado a la intemperie y por los diferentes sitios por los que pasó, donde se aprecia una importante fisura a lo largo de la parte central. Conocemos el jarrón casi en toda su totalidad, a excepción de una de las asas que se enlazan con el gollete, rota seguramente por ser una de las partes más débiles de su composición. Al igual que en los otros jarrones, no conocemos cuál sería su apoyo para sustentarse, ya que la parte inferior tan estrecha con respecto al volumen de la obra nos hace pensar que debió de tener algún tipo de elemento que sirviera de sustento (Marinetti, 2006: 134-137) (**lám. 20**).



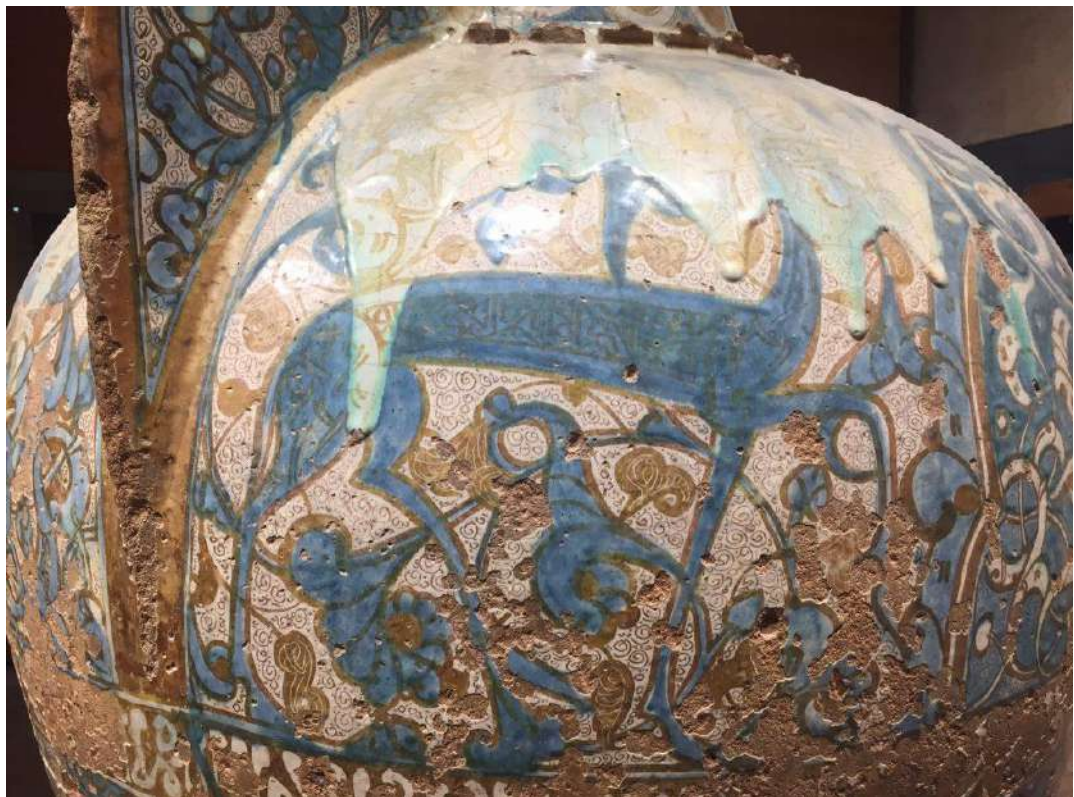
Lám. 20 *Jarrón de las Gacelas*, segunda mitad del siglo XIV. Museo de la Alhambra, Granada.

Quizás uno de los aspectos que más llaman la atención de este jarrón es su decoración y las tonalidades de su esmaltado, muestras de un lujo y delicadeza acorde con las maravillas del palacio nazarí, y con una gran complejidad a la hora de su elaboración, que debía de pasar por tres cochuras para conseguir el vidriado final (para un primer bizcochado, para el vidriado azul y blanco y un último para el dorado). Los colores azules, dorados y blancos que aportan una vibración cromática al jarrón y la dificultad de su composición, hacen única a esta pieza cerámica. La disposición de los elementos decorativos es abierta, siguiendo una organización triangular separada por una banda epigráfica cursiva de tamaño pequeño. Según Carmen Serrano, la mitad inferior del cuerpo se disponen motivos alternos de palmetas ovoides con decoración vegetal en su interior, separadas a su vez por otras limitadas por arcos de palmas, unidos por una línea vertical a un anillo de la parte inferior del cuerpo. La mitad superior se concibe como la principal, con una forma más cuidada y perfecta, donde se alberga el elemento figurativo zoomórfico que da nombre al jarrón: las gacelas. Estos animales aparecen en la parte frontal representadas en movimiento, enfrentadas, circunscritas en una gran palmeta formada por un arco vegetal, y sobre un fondo con motivos también vegetales; siendo al contrario en el reverso del jarrón, donde aparecen las dos gacelas fuera de la palmeta y en negativo con respecto a la parte delantera (Serrano, 1988: 127-162) (**láms. 21 y 22**). En cuanto al gollete y alas, encontramos como se combina la decoración geométrica de diferentes formas con motivos vegetales, así como partes con escrituras donde la palabra más repetida es *al-yumm* y *al-afija*, palabras relacionadas con la felicidad, la prosperidad y la salvación (Marinetti, 2006: 139).

Lo estético juega un papel fundamental en la relación que guarda el jarrón con los artistas que lo representaron en sus obras. El tamaño, lo llamativo de su cromatismo, la combinación de las formas geométricas junto con los motivos vegetales y el protagonismo de las dos gacelas, debieron reunir los elementos necesarios para captar la atención del artista que venía al sur de España en busca de lo oriental, añadiendo el interés por la fantasía que despertó la Alhambra en la Europa del siglo XIX y que atrajo a tantos viajeros y turistas de diferentes partes del mundo.



Lám. 21. Detalle de la mitad superior del cuerpo del Jarrón de las Gacelas.



Lám. 22. Detalle del reverso del Jarrón de las Gacelas.

3.1. Itinerario del *Jarrón de las Gacelas* en la Alhambra moderna

Para comenzar con este apartado, debemos saber que el *Jarrón de las Gacelas* es el único de los conservados a la que pertenece que no salió del perímetro de la Alhambra, aunque pasó por diferentes estancias y jardines del conjunto nazarí, como veremos a continuación. Para conocer las ubicaciones del jarrón, recurriremos a algunos testimonios que dejaron los diferentes visitantes a través de sus publicaciones o libros de viajes, entre los cuales también encontraremos grabados e ilustraciones, además de fotografías que se hicieron en el siglo XX. El *Jarrón de las Gacelas*, después del periodo nazarí, ya es conocido en el siglo XVI como objeto de valor, y a partir del siglo XVII es cuando empezamos a tener las primeras descripciones desde el lugar en el que se encuentra como objeto de exposición.

En primer lugar, desconocemos su ubicación original dentro de la Alhambra, aunque hay varias teorías sobre cuál fue el sitio pensado para este lujoso objeto, no podemos concretar el espacio que ocupara; por ello, partimos de las descripciones que empezamos a encontrar en el siglo XVII. François Bertaut (1621-1701) describe en su libro de viaje por España su visita a la Alhambra y al jarrón de las Gacelas en noviembre de 1659 (Bertaut, 1669), haciendo referencia al lugar en el que se encontraba el objeto que tratamos, como era el jardín de los Adarves, en la Alcazaba alhambreña. En este lugar vio jarrones expuestos, entre ellos el de las Gacelas (incluyendo el desaparecido *Jarrón de los Escudos* o *de la Banda* que comentaremos más adelante), con una función suntuaria, en un jardín tardomanierista mandado a construir por el V marqués de Mondéjar, donde permanece con esa función hasta finales del siglo XVIII, cuando se traslada al Patio de los Arrayanes².

En este jardín se encontrará expuesto el jarrón durante gran cantidad de años junto a otros objetos artísticos interesantes, por lo que serán más autores los que describan en sus visitas, certificando al mismo tiempo que el vaso vidriado se encontraba en este lugar. Es de gran interés la aportación que realiza el artista Diego Sánchez Sarabia entre 1760 y 1763 mediante *Antigüedades árabes de España*, cuando se le encarga desde la recién fundada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que recoja mediante dibujos, pinturas y planos de los diferentes espacios de la Alhambra y Palacio de Carlos V, con el fin de conservar la memoria de este lugar, del

² Sobre la configuración de este jardín manierista, vid. Galera, 2010: 296-299.

cual destacamos su ilustración del *Jarrón de las Gacelas*, la más antigua conocida (**lám. 23**). Aunque la edición de *Antigüedades árabes de España* fuese en 1787 y ampliada en 1804, es en 1762 cuando el artista entregó el primer volumen con dibujos de la Alhambra y elementos que la forman, que podemos ver en la publicación de Antonio Almagro en *El legado de al-Ándalus: las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*, un catálogo de la obra de Diego Sánchez Sarabia que nos permite ver con mayor calidad su contenido (Almagro, 2015).

En ese mismo momento, como mencionamos brevemente con anterioridad, el *Jarrón de las Gacelas* no era el único expuesto en este lugar, tal y como como ilustra por primera vez Diego Sánchez Sarabia, pues compartía espacio con el desaparecido *Jarrón de la Banda*, aunque se conserva de él algún que otro fragmento (Casamar, 2006: 59-64). Es un vaso de características similares al que tratamos en este trabajo, tanto en su forma como en las tonalidades de su vidriado, cambiando en la decoración al tener tres escudos de la Banda, siendo de mayor tamaño el que se ubica en el centro, en la parte central superior del objeto (lugar donde se encontrarían las gacelas). En 1834 el famoso arquitecto Owen Jones ya describe que el jarrón está hecho pedazos desde hace pocos años (Jones, 1842: lám. XLV), y que lo conoce por los dibujos de Sánchez Sarabia, siendo su ilustración la que perdurará hasta nuestros días y la que diferentes artistas e investigadores han tomado como referencia para conocerlo (**lám. 24**). Hay que señalar que, al menos el *Jarrón de las Gacelas* y, probablemente también el de la Banda, no se conservarían tal y como aparecen en las láminas de Diego Sánchez Sarabia, ya que el testimonio de José de Herosilla, quién estuvo en la Alhambra en 1773, atestigua que a la pieza le faltaba el asa que hoy no tiene, lo que nos indica que Sarabia reconstruyó las partes que se habían perdido siguiendo el ala de la parte conservada. Asimismo, los dibujos de este autor servirán para que la imagen de los jarrones se difunda por Europa mediante el grabado durante el siglo XVIII y XIX, aunque también los rodeó de cierta fantasía y leyenda mediante las descripciones con las que acompañaba a las imágenes, cosa que se ampliará durante el siglo XIX (Rodríguez, 2006: 98). Esta obra la debemos tener en cuenta, sobre todo, por la labor de difusión que desarrolló para que los artistas que visitarán la Alhambra se fijasen en el objeto que nos interesa, el *Jarrón de las Gacelas*.



Lám. 23 Diego Sánchez Sarabia. *Dibujo del jarrón de las Gacelas*, 1762. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Lám. 24 Diego Sánchez Sarabia. *Ilustración del jarrón de la Banda*, 1762. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Volviendo a lo que nos ocupa sobre el jarrón, también tenemos la referencia de Juan Velázquez de Echeverría en su obra *Paseos por Granada y sus contornos* que escribió en 1764, donde menciona su situación en el mismo jardín de los Adarves, siendo la última descripción que tenemos de los jarrones en este sitio. Además, Juan Velázquez también hace un alegato a que la exposición de los jarrones a la intemperie favorecería a su deterioro, así como también habla de que las puso allí el marqués de Mondéjar y que habría pedazos de otras jarras y una “escultura romana”. Realizó una valoración de los jarrones y su vidriado, aunque también contribuyó a la fantasía que los rodeaba diciendo que estaban llenos de oro (Velázquez, 1814: 191-193). Su obra, como la de Sarabia, fue muy expandida por España y por Europa, y llevó la imagen de los jarrones a otros países, sobre todo a través de los viajeros británicos y franceses.

En opinión de Manuel Gómez-Moreno González, después de 1767 los jarrones fueron trasladados al Patio de los Arrayanes (Gómez-Moreno, 1892: 85). Si bien sabemos cómo hacia 1782 aún permanecían en su ubicación original del jardín de los Adarves según se desprende del informe que siguió a una inspección realizada por el maestro mayor de obras de la Alhambra y por el maestro de fontanería a causa del “deplorable estado a que se halla reducido el real sitio de los adarves con eminente peligro de arruinarse, que reveló que entre las apreciables alhajas se contaban las jarras árabes que en su jardín se hallan colocadas, concretamente dos jarras grandes fixadas como de especie de china labradas de tiempo de moros”³.

En 1792, tenemos otra referencia en Comares, por un interesante documento que recoge María Angustias Moreno Olmedo del Archivo de la Alhambra en 1978, en el cual se refleja una inspección llevada a cabo el 2 de enero de 1792 con el objetivo de aunar todos los desperfectos que encontraba en la Alhambra; describen, entre ello, unos jarrones en Comares y la rotura de uno de estos:

“En el referido patio del estanque inmediato a la puerta principal de la real habitación de la torre de Comares, en las dos rinconadas de la derecha e izquierda, en sitios escusados por su disposición, y primorosos havia en cada una de ellas una jarra grande de finísimo varro y hechura ermosa y esquisita, ambas compañeras que se habían conservado desde la conquista, y al entrar su señoría y demás de su asistencia a la citada real avitacion de la torre de Comares y demas para observar el desorden del citado concurso las vio y observo ambas existentes como en otras ocasiones se habían reconocido, pero cuando salio a dicho patio del estanque de retirada hallo que avian quebrado la jarra que estava situada en la rinconada de mano derecha de tal forma que no tenía composicion; cuio hecho informo un sargento imbalido de la guardia que estava a la entrada de dicha real casa lo havia executado un muchacho que se havia subido a lo alto de dicha jarra y esta y el muchacho habían caido al suelo quedando hecha tiestos.” (Moreno, 1978: 155).

En 1806 Alexandre de Laborde en su visita al palacio nazarí, también describiría dos “vasos árabes”, aunque no hace referencia al lugar que ocupa en la Alhambra, si incorporó una lámina sin color del *Jarrón de las Gacelas* (plancha LXV), siguiendo el modelo publicado por Sarabia. Su publicación se divulgó por gran parte de Europa y

³ Archivo de la Alhambra. L. 176-13, 1782.

será un referente para los viajeros que vendrían en los años siguientes a Granada (Laborde, 1806: 676).

Por otra parte, en 1830, Pascual Madoz lo menciona en el *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar*; haciendo referencia a la descripción de Echeverría sobre la Sala de las Ninfas y la leyenda que había alrededor de los “jarrones de porcelana” y sobre del oro que debieron albergar en su interior y que el marqués de Mondéjar se quedó y los expuso en el Adarve Nuevo (Madoz, 1830: 538). Este tema también está presente en la novela histórica de Francisco Martínez de la Rosa, *Doña Isabel de Solís. Reyna de Granada*, de 1837. En este libro hace referencia de nuevo a unos “jarrones de porcelana”, de los cuales sólo quedaba uno y maltratado, que debieron encontrar en la Sala de las Ninfas, bajo la Torre de Comares, volviendo a la leyenda del oro del vaso árabe (Martínez de la Rosa, 1837: 283). Esto nos hace observar como continúa presente la tradición fantástica sobre el jarrón en el siglo XIX, y como ello debió contribuir a su conocimiento y fama en esos momentos.

Continuando con el tema, volvemos a tener referencias de nuevo, ya bien entrado el siglo XIX, por Richard Ford en su visita a la Alhambra en el año 1831 (Ford, 1955: 59) y la de Théophile Gautier en 1863, que describe cómo ve el *Jarrón de las Gacelas* en la Alhambra, en una esquina de Comares, avergonzado por su deterioro:

“A gauche se trouvent les archives et la pièce où, parmi des débris de toutes sortes, est relégué, il faut le dire à la honte des Grenadins, le magnifique vase de l’Alhambra, haut de près de quatre pieds, tout couvert d’ornements et d’inscriptions, monument d’une rareté inestimable, qui ferait à lui seul la gloire d’un musée, et que l’incurie espagnole laisse se dégrader dans un recoin ignoble. Une des ailes qui forme les anses a été cassée récemment.” (Gautier, 1863: 223).

En 1863 tenemos constancia de que el jarrón pasa a la Sala de los Reyes (Marinetti, 2006: 137) y, posteriormente, a la Sala de Dos Hermanas, donde permanece hasta el primer cuarto del siglo XX. Nos interesa su presencia en la Sala de Dos Hermanas, pues tenemos grabados y fotografías interesantes sobre cómo se encontraba el jarrón en ese lugar. Un gran ejemplo es la publicación de 1874 del viaje que realizaron por España Charles Davillier y Gustave Doré, *L’Espagne*, donde aparece la interesantísima ilustración de Doré con el jarrón reconstruido en su ala derecha, con personajes costumbristas observándolo (**lám. 25**). En esta publicación apreciamos cómo Davillier describe el jarrón:

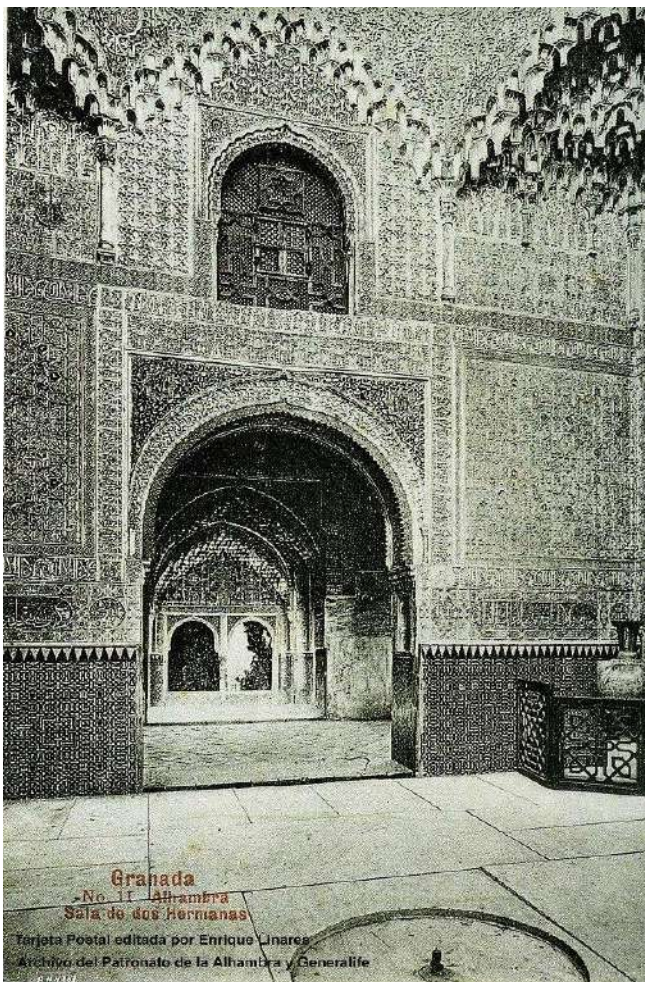
“Sa forme, d'un ovale gracieux, va en s'allongeant et en se rétrécissant vers la base, de sorte que cette base se termine presque en pointe, et fait presque ressembler le vase à une toupie qui se tiendrait en équilibre; les anses sont formées de deux larges ailes qui partant de l'extrémité d'un col évasé, vont en s'élargissant se relier à la panse. Ces anses sont bordées de cenefas ou longues bandes d'inscriptions en caractères africains, au milieu desquelles se jouent les arabesques les plus capricieuses. Une bande d'inscriptions du même genre règne horizontalement autour de la panse, qu'elle sépare en deux: dans la partie supérieure, sont placées en face l'une de l'autre deux grandes antilopes. Dans la partie inférieure est inscrit un ovale couvert de grandes arabesques, sur lequel ressortent admirablement en bleu les lettres et les ornements rehaussés d'un reflet d'or pâle, trois couleurs qui forment l'ensemble le plus harmonieux. D'après un écrivain arabe du quatorzième siècle, Malaga était renommée pour la fabrication de ces belles faïences à reflets métalliques, et il est permis d'attribuer à cette ville ce magnifique très-franchement dessinées et du plus beau style. L'émail du fond est d'un blanc jaunâtre, vase.” (Davillier, 1874: 157)

El escritor y erudito francés también menciona el libro de Echeverría *Paseos por Granada* y cómo se exagera sobre el estado de conservación del jarrón, aunque en cierto modo de forma justificada.



Lám. 25 Gustave Doré. *Le vase de l'Alhambra*, 1862. En Gustave Doré y Charles Davillier: *L'Espagne*.

El jarrón permanecerá en el rincón de la Sala de Dos Hermanas hasta bien entrado el siglo XX, dejándonos fotografías muy interesantes en esta ubicación (lám. 26), sirviendo de referente para el retrato de escenas costumbristas de la época (lám. 27) y permitiéndonos conocer cómo estaba expuesto. Sin lugar a duda, la disposición del jarrón en este espacio debió causar una sensación evocadora del pasado nazarí a todo visitante que accediera a la sala, especialmente a los artistas interesados en la temática orientalista, cuya exposición en este lugar debió ser una fuente de inspiración para las escenas de sus pinturas, fundamental para interesarse por el jarrón, como podremos observar más adelante.



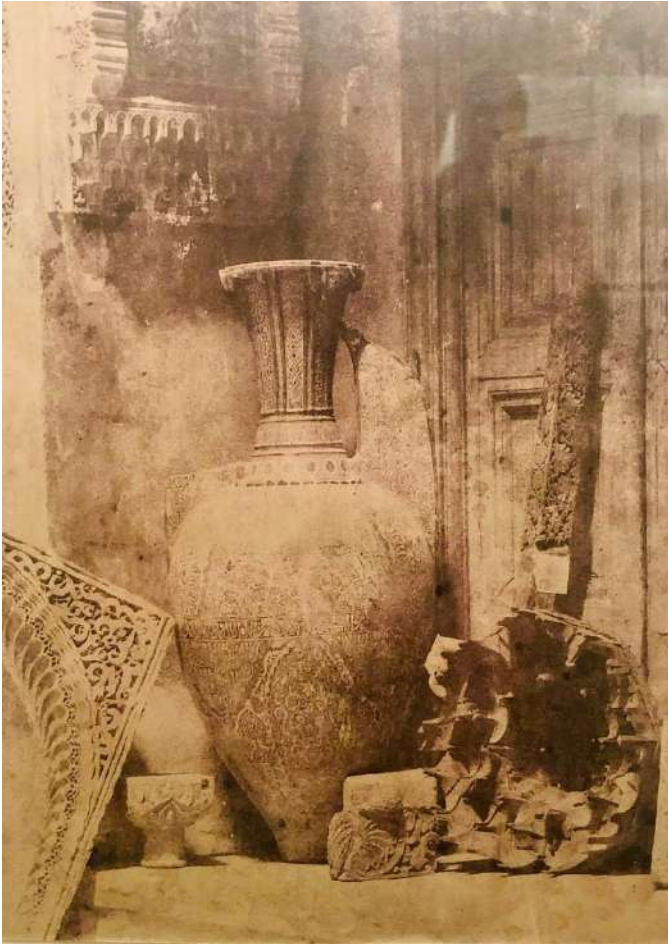
Lám. 26 Enrique Linares. *Sala de Dos Hermanas*, entre 1904-1910. Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada.



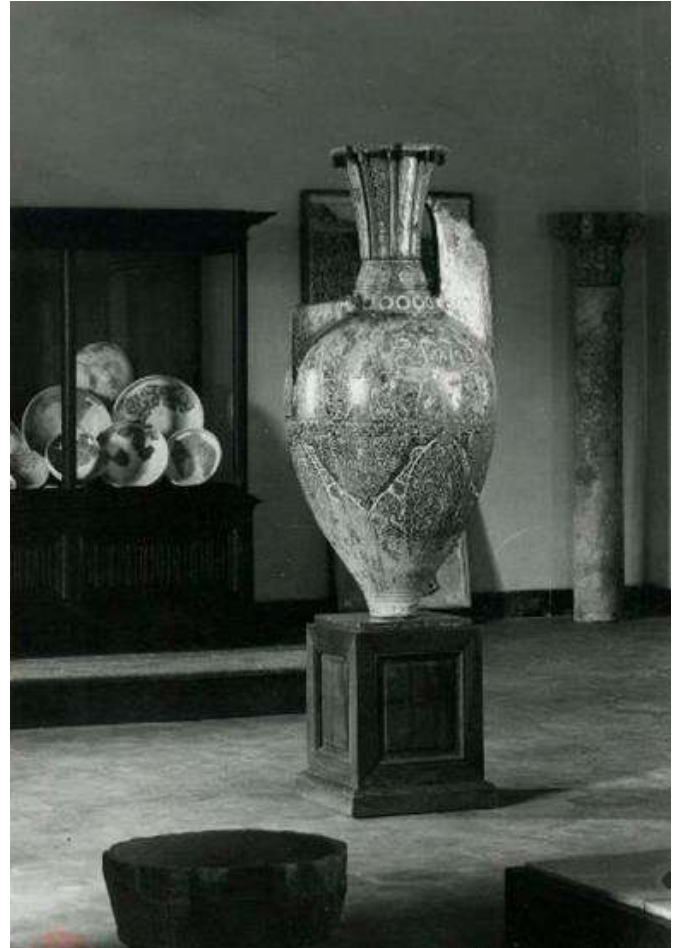
Lám. 27 Autor desconocido. *Le touriste*, 1906. Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada.

En revistas como *La Época*, en 1879, se menciona como el jarrón aparece expuesto en el museo (aunque no se nombra la sala, suponemos que se refiere a la de Dos Hermanas, ya que habla de su ubicación en la esquina), dudando de si el modo de exposición fuese el más seguro para la pieza (Escobar, 1879: 3). Y es que el vaso debía ser expuesto en el museo de la Alhambra desde los inicios de su proyecto de creación, en el mismo momento en el conjunto nazarí se declara Monumento Nacional entre 1870-1873. En un principio se pensó en la Casa de los Gobernadores, haciéndose una lista de obras (por parte de Rafael Contreras, por entonces conservador del conjunto) que se custodiarían en este lugar con el fin de asegurar su conservación, entre ellas el apreciado jarrón. Sin embargo, no sería hasta 1928 cuando comienza el montaje del nuevo museo, con Torres Balbás, tras pasar por diferentes proyectos hasta esta fecha, y adaptarse el Palacio de Carlos V como lugar expositivo pese a que no abriera al público hasta años más tarde (hasta 1936 no hubo dos salas abiertas). El museo se trasladó en 1943 a las habitaciones altas del Mexuar y Cuarto Dorado y pasó por diferentes vicisitudes hasta 1963 cuando se inicia una nueva búsqueda para este museo, que terminaría recabando de nuevo en el Palacio de Carlos V, donde hoy lo conocemos (Revilla, 1995), y donde podemos encontrar y visitar en la actualidad el jarrón de las Gacelas (**láms. 28 y 29**).

Con la creación del museo, la pieza debió perder el encanto, la fantasía que tenía en la Sala de Dos Hermanas y que evocaba al pasado musulmán; coincidiendo con la disminución de la producción de pinturas de temática orientalista donde aparece representado el jarrón, lo que nos hace pensar que el espacio de exposición jugó un papel importante en la inspiración del pintor y en la recreación de las escenas orientalistas de sus obras. En el museo la pieza tiene un punto de vista diferente para el espectador, nos centramos únicamente en ella como objeto artístico y lo apreciamos como tal, pero no tenemos el contexto o la referencia que nos permite visualizar una hipotética imagen de como estaría expuesta originalmente.



Lám. 28 Gustave de Beaucorps. *Jarrón árabe de la Alhambra y otros restos arqueológicos*, 1858. Museo del Ejército, Madrid.



Lám. 29 Autor desconocido. *El Jarrón de las Gacelas en el antiguo museo de la Alhambra*, 1960-1970. Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada.

3.2. La introducción en el imaginario orientalista.

El uso de fotografías, postales, estampas, grabados... donde aparece el jarrón, supuso un punto de referencia para las personas y artistas que no conocían la pieza *in situ*. Les permitió conocer mediante estos formatos la imagen del jarrón, ya que algunos artistas no viajaron jamás a la Alhambra. En ocasiones las imágenes que llegaban del vaso diferían de cómo se encontraba en realidad, como ocurre con los grabados de Sarabia o el de Doré, dando una imagen completa y reconstruida, cosa que se reflejará en muchas obras donde se incluye el jarrón.



Lám. 30 Girault de Prangey. Frontispicio de *Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra*, 1836.

De este modo, no sorprende que el artista y arabista francés Girault de Prangey utilizara como frontispicio para *Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra* (1836) un dibujo del Jarrón de las Gacelas realizado durante su estancia granadina de 1832 y 1833. El bello diseño fue litografiado a color por Jean-Charles-Léon Danjoy, incorporando una vista de la Fuente de los Leones en el marco central y sustituyendo las características gacelas por el letrero “GRENADE” (**lám. 30**).

También se propagará la imagen mediante otras publicaciones como *Museo Ilustrado*, de 1850, donde encontramos un dibujo de Montalán, parecido al referido de Sarabia (*Correo de Ultramar*, 1850: 295-296).

Por otro lado, veremos autores que toman como referencia el jarrón de la Alhambra para realizar sus dibujos y grabados para revistas y demás publicaciones. Son imitaciones diferentes del original que responde a la demanda del momento y que, en cierto modo, debieron dar una imagen errónea del jarrón que algunos pintores tomarán modelo. Un ejemplo lo encontramos en la ilustración de Antonio Peñas, de 1882 (Antonio Peñas, 1882: 13) (**lám. 31**) o en el diario ilustrado *El Globo* de 1883 (Avecilla, 1883: portada), con un grabado de Avecilla (**lám. 32**), que se vuelve a publicar en 1892 en *La Ilustración Católica* (De Olmedo, 1892: 5).

Para finalizar, es importante destacar la representación del jarrón en carteles de celebraciones locales de la ciudad de Granada, sobre todo a finales del siglo XIX y principios del XX, incluyéndolo en varias ocasiones y haciendo llegar a la población su imagen. Esto también nos hace ver la importancia y el calado de la pieza en la ciudad, convirtiéndose en un símbolo dentro de su patrimonio, una seña de identidad de los granadinos. Es interesante ver cómo se representa el jarrón en estos carteles, cómo evoluciona con los años su figuración y como se adapta a los distintos estilos y modas del momento a los que pertenecen. (**láms. 33, 34 y 35**)



JARRÓN ÁRABE GRANADINO, LABRADO POR D. ANTONIO PEÑAS.

Lám. 31 Antonio Peñas. Jarrón árabe granadino, 1882. En *La niñez*, Madrid.



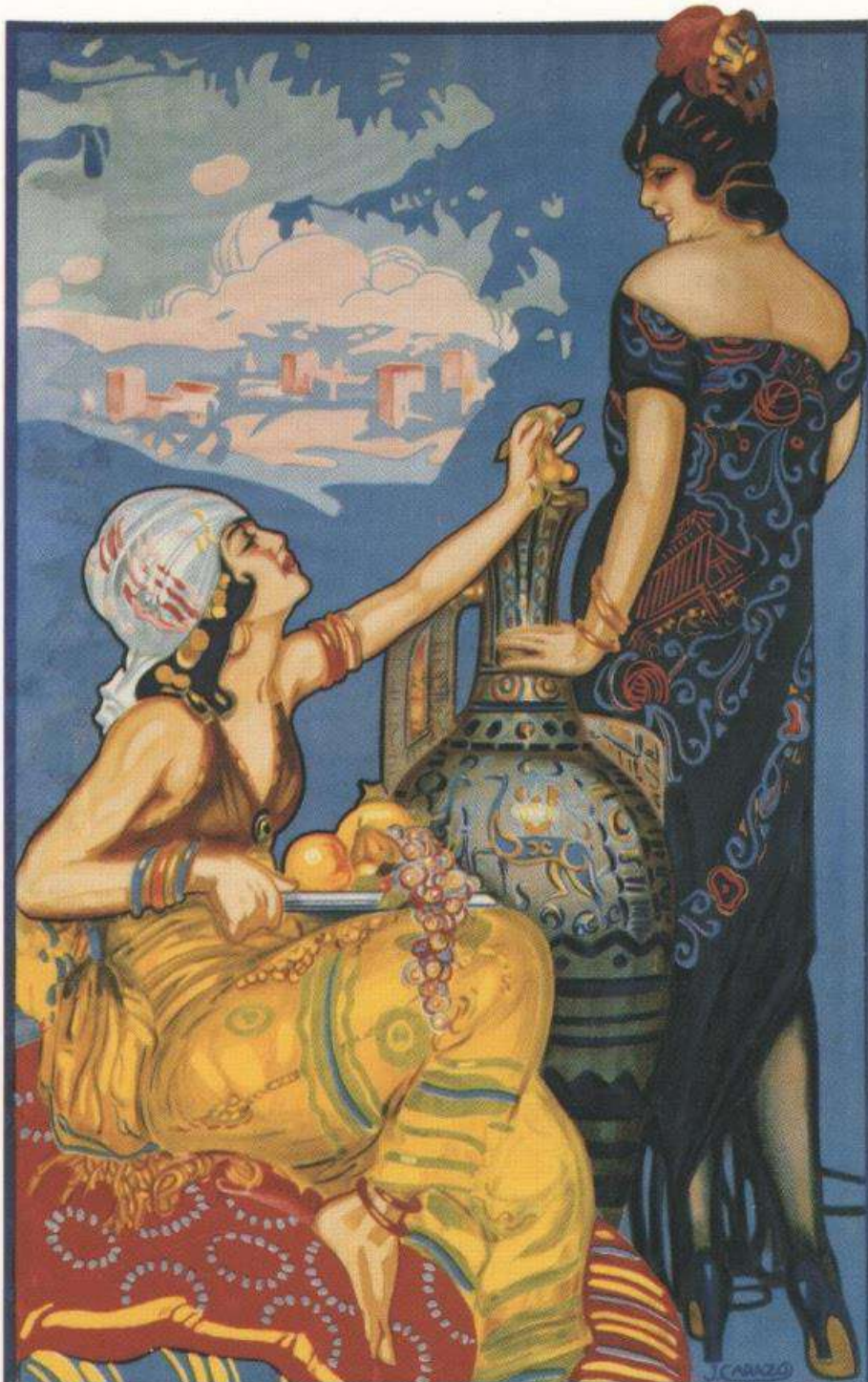
Lám. 32 Avecilla. Jarrón morisco, 1883. En *El globo*, Madrid



Lám. 33 M. Ruiz Sánchez Morales. Cartel de las Fiesta del Corpus de Granada, 1898.



Lám. 34 Manuel Medina. Cartel de las Fiestas del Corpus de Granada, 1901.



GRANADA 1921

FIESTAS REALES DEL SANTÍSIMO CORPUS CHRISTI
FERIA REAL DE GANADOS DEL 22 DE MAYO AL 5 DE JUNIO
PROCESIONES · VELADAS E ILUMINACIONES · AVIACIÓN
CONCIERTOS LASALE · CARRERAS DE CABALLOS · TIRO DE PICHÓN
..GRANDES CORRIDAS DE TOROS..

Vº Bº EL ALCALDE.
GERMÁN GARCÍA GIL de GIBAJA

EL PRESIDENTE DE LA COMISIÓN DE FESTEJOS
EDUARDO FERNÁNDEZ MOLINA

P. M. de S. E. EL SECRETARIO
MIGUEL HORQUÉS

Lám. 35 José Carazo Martínez. Cartel de las Fiestas del Corpus, 1921.

3.3. *Histoire des Faiences Hispano-Moresques a reflets métalliques* (1861). Valoración historiográfica del estudio de Charles Davillier en las publicaciones españolas del último tercio del siglo XIX.

La publicación de este libro cambió la percepción que se tenía hasta el momento de la producción de la cerámica “hispano-moresque”, según la llamaba Davillier, y su importancia dentro del mundo de la arqueología e investigación. Deshizo, mediante argumentos científicos, la confusión que por entonces primaba entre la loza italiana y la que nos ocupa, y que M. Riocreux, conservador del museo cerámico de Sèvres, había promovido desde 1844. También se encarga de hacer una primera clasificación tipológica e histórica de esta cerámica, reivindicando así la calidad de sus alfareros, de la loza de Talavera, Alcora y Manises, y de Málaga como primer lugar del que se tiene constancia que fabricaban loza de este tipo, de donde provendría el *Jarrón de las Gacelas*. Gracias a las primeras traducciones del libro, su trabajo se difundió y caló hondo entre las distintas instituciones y personalidades españolas, cosa que se verá reflejado en distintas publicaciones del momento. Algunos casos se analizan a continuación.

En 1876, Vicente Boronat escribe sobre la loza y porcelana del Museo Arqueológico Nacional, haciendo una actualización de los estudios que había en el momento y valorando positivamente la publicación Davillier, que a su vez le permite relacionar el *Jarrón de las Gacelas* con el jarrón que se conserva en el museo, atribuyéndoles el mismo origen (Boronat, 1876: 267-268). En el *Boletín del Centro Artístico de Granada*, de 16 de septiembre 1887, un artículo firmado por X (alias de Francisco de Paula Valladar), habla de la cerámica hispano-morisca y su origen en referencia a la publicación que tratamos; y que repite más tarde en un capítulo sobre el “Jarrón de la Alhambra” (Valladar, 1900: 569-571).

Por otro lado, Ramon Mélida también utiliza el estudio brevemente en relación con el *Jarrón de las Gacelas* y su posible origen en alfares malagueños, aunque a diferencia de los anteriores, no cita a Davillier y expone que alguien lo cree (Mélida, 1892: 746-747). Al año siguiente, en la *Revista Contemporánea*, Pablo de Milzola añade Calatayud, junto a Málaga, como origen de la cerámica “morisca” que tiene como gran ejemplo el vaso que se conserva en la Alhambra, basado en la publicación de Juan Facundo Riaño, *Spanish Art* (De Alzola, 1893: 295).

García Llansó también dedicó un artículo a la cerámica hispano-árabe, resaltando su calidad y el valor jarrón alhambrense como pieza culmen, basándose en los estudios de Davillier y su relación con la fábrica de Málaga como posible origen de la pieza (García Llansó, 1895: 2).

La importancia de esta publicación en relación con el objetivo de nuestro trabajo radica en su difusión por los distintos países europeos, sobre todo, a partir de la década de 1870. A través del estudio muchos intelectuales y artistas interesados, conocieron mejor lo relacionado con esta cerámica, con el *Jarrón de las Gacelas* como pieza de mayor relevancia y sobre el origen nacional y no italiano de esta.

4. LA PINTURA ORIENTALISTA: ESPAÑA, EL MITO DE AL-ÁNDALUS Y LA ALHAMBRA

El *Jarrón de las Gacelas* aparece representado en un gran número de cuadros de índole orientalista, siendo estos los que abarcan la mayoría de nuestro trabajo, por lo que dedicarle un apartado para comprender aspectos sobre este tipo de pintura lo consideramos necesario. Para ello, debemos tener en cuenta la relevancia que tuvo España y Andalucía dentro del panorama artístico orientalista, suponiendo un punto de referencia para los autores que buscaban vivir la experiencia de lo árabe, de lo exótico, la evocación del pasado musulmán... Como veremos, la Alhambra jugará un papel importante en la inspiración de estos pintores, convirtiéndose en un lugar de obligada visita para muchos de ellos; aquí observaron el jarrón que es foco principal del trabajo.

El orientalismo pictórico es la representación del mundo oriental islámico por parte de los distintos pintores europeos que trataron el tema entre los siglos XIX y XX. Una moda con variados puntos de inflexión, que marcó la personalidad de muchos de los autores que la llevaron a cabo, con temáticas y motivos normalmente comunes, y con una proliferación extendida por diferentes países de Europa (Arias, 1988: 27). El interés por el orientalismo tiene su precedente en el siglo XVIII, en la época de la Ilustración, cuando surge el afán de viajar con el fin de encontrar una naturaleza común en los hombres, de deshacer los mitos y creencias principales de la comunidad y descalificar los principales hábitos culturales; todo ello promovido por un interés científico que llevó a viajes de exploración y descubrimiento que ampliaron el conocimiento que se tenía de otros lugares, pueblos y civilizaciones. Dicho interés en viajar continuará en el siglo XIX, con los románticos, quienes al contrario que los ilustrados, buscan resaltar el acento nacional de la tradición cultural, requieren un universo plural. Sus viajes carecen de la preocupación por obtener una moraleja, por lo que es un viaje iniciático por excelencia (Calvo, 1995: 16).

De este modo, el origen del orientalismo lo situamos en Francia, donde tuvo mucho que ver la campaña de Napoleón Bonaparte en Egipto de 1798, y la publicación que le siguió entre 1803 y 1828, la *Description d’Egypte*. Esto marcó el devenir de la literatura y las artes de la época e influyó en autores de distintas índoles. Lo veremos en escritores como Víctor Hugo (1802-1885) (con la publicación *Les Orientales*, de 1829), o en pintores como Eugène Delacroix (1798-1863) o Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), donde los cuadros de temática oriental cobran protagonismo. También

incitó a los viajeros de la burguesía francesa a conocer Oriente, en una especie de peregrinaje por el que debían pasar y dejar constancia en su diario de viaje; cómo podemos ver en la obra del vizconde de Chateaubriand (1768-1848), *Itinéraire de Paris à Jerusalem*, de 1811; o con Léon Laborde (1807-1869), *Voyage de l'Arabie Pétrée* (1828), entre muchos otros (Marí, 1988: 12-16). Esto pasará a ser una moda que se expandirá a otros países europeos como Gran Bretaña, donde se siguen los mismos pasos con célebres ejemplos como David Roberts (1796-1864).

4.1. España y el mito de al-Ándalus

España será fundamental en el desarrollo de esta corriente artística. Fueron muchos los viajeros y pintores que se adentraron en nuestras fronteras atraídos por el mito generado alrededor de nuestro pasado musulmán, que a la vez los llevó a crear una imagen falsa en el exterior sobre el país. Podemos decir que la Guerra de la Independencia contra Francia, entre 1808 y 1814, descubrió a Europa un país considerado como oriental, en ocasiones denominado “africano” o la puerta de Oriente, en base a los restos árabes de gran importancia y a las leyendas novelescas que conservaba su literatura. La fantasía romántica que se originó a su alrededor atrajo a la península Ibérica y, sobre todo, a Andalucía, a los artistas que querían evadirse de su monótona vida en busca de aventuras e inspiración exótica, oriental. Los pintores acuñaron una visión de España, de sus paisajes, de sus habitantes y de su pasado oriental que supuso un modelo a seguir para los pintores españoles, situándose ante Oriente de la misma manera que se hacía en el romanticismo europeo (Arias, 1995: 49).

Hallamos precedentes sobre de lo que sería el viajero romántico decimonónico en España en el siglo XVIII, sentando las bases del discurso romántico sobre lo hispánico y lo andaluz como emblema esencial de una imagen mítica dominada por el recuerdo y la presencia del islam, con nombres destacados como los británicos Henry Swinburne (1743-1803) o Richard Twiss (1747-1821) (Henares, 1995: 21). Realmente no sería hasta 1830, aproximadamente, cuando la visita a España se convirtiera en un rito para el romántico europeo. Sobre todo, fueron franceses e ingleses los viajeros más asiduos, aunque encontramos ejemplos estadounidenses que no podemos dejar atrás como Washington Irving (1783-1859). Existe una lista enorme de nombres de románticos que llegan a España (Calvo, 1995: 19-20), alguno de ellos los hemos ido

nombrando a lo largo del desarrollo del contenido, y tendrán una enorme influencia en nuestro país.

También debemos tener en cuenta el mito desarrollado hacia el pasado musulmán español, sobre al-Ándalus y los aspectos negativos que trajo consigo. Esta fue una cuestión que se reflejó en las preocupaciones de los intelectuales españoles de la época, quienes veían en todo ello una valoración injusta de nuestro pasado, que incluso se llegó a caricaturizar y se interpretó de manera errónea; por lo que competía a los propios españoles delimitar los rasgos de España. Las artes y la literatura eran el principal contenedor y modelador de las costumbres nacionales, y a través de estas se debía promover nuestro patrimonio y su belleza artística; por ello, se realizaron publicaciones importantes que ayudarían a su conocimiento y divulgación como *Recuerdos y bellezas de España* (1839), de Javier Parcerisa y Francisco Pi y Margall (Andreu, 2016: 118). También debemos tener en cuenta que el número de expolios y destrucción del patrimonio artístico aumentó de manera considerable en esta época.

De todo esto beberán los pintores orientalistas españoles, que se iniciaron en esta temática por seguir la moda europea más que por la cercanía con el pasado musulmán. Este tipo de pintura se desarrolló en nuestro país, fundamentalmente, entre 1830 y 1930, un siglo en el cual el mundo oriental ganó presencia en la temática pictórica, sucediéndose en diferentes estilos y técnicas, con escenas que representan desde paisajes, harenes, odaliscas, zocos o retratos, entre otros. Fueron muchos los artistas que tocaron esta temática en su producción, más de ciento cincuenta pintores según recoge Dizy Caso en *Los orientalistas de la escuela española* (1997). De los pintores orientalistas españoles destacamos a pioneros como Genaro Pérez Villaamil (1807-1854) o Francisco Lameyer (1825-1877); Mariano Fortuny (1838-1874), con el que la producción orientalista nacional alcanza a su máximo exponente y dejará una importante estela de seguidores que continuarán sus pasos; pintores que producen entre los dos siglos, como Antonio Muñoz Degrain (1840-1924); y artistas del siglo XX como Mariano Bertuchi (1884-1955) o Francisco Iturrino (1864-1924), entre otros.

4.2. La Alhambra en el imaginario orientalista

No podemos dejar atrás el caso de la Alhambra como atractivo fundamental para los orientalistas, tanto extranjeros como nacionales. Como hemos venido comentando, durante el Romanticismo, el pasado musulmán español cobró una importancia y un valor que no había tenido hasta entonces en nuestro país por distintos motivos culturales y políticos y, por ende, también la Alhambra, que hasta entonces había estado durante algunos siglos prácticamente olvidada y abocada al deterioro continuo de sus espacios.

En 1820-1821 encontramos el primer estudio historiográfico nacional que incluye el periodo islámico. Con *Historia de la dominación de los árabes en España, sacada de varios manuscritos y memorias arábigas*, José Antonio Conde García establece la base de un interés histórico que hasta entonces había permanecido olvidado, y que gracias a la moda orientalista comienza a valorarse. A partir de este momento, los diferentes intelectuales de España se interesarán en estos aspectos históricos, asentándose con el discurso de ingreso a la Real Academia de la Historia de José Amador de los Ríos en 1848, sin abandonar el orientalismo propio del Romanticismo (Rodríguez, 2010: 291). A raíz de entonces los estudios arábigos se irán sucediendo hasta nuestros días, teniendo gran cabida en la segunda mitad del siglo XIX y siendo el conjunto de la Alhambra uno de los focos principales de investigación.

Del mismo modo, a consecuencia de este interés nacional y de la preocupación de los viajeros decimonónicos, que comenzaron a reflejar en sus escritos el deterioro de la Alhambra con célebres ejemplos, como, el visto en la descripción de Gautier sobre el *Jarrón de las Gacelas*, o el alegato que hace Alejandro Dumas sobre el Patio de los Leones en *Impressions de voyage. De París a Cadix*, de 1847; surgirá la necesidad de restaurar y conservar el monumento, suponiendo un auténtico reto el tener enfrentarse a un tipo de arquitectura que hasta entonces no se había tenido en cuenta (Barrios, 2016: 13-14).

Venir a Granada y visitar la Alhambra fue un paso obligado en el recorrido orientalista por España, influyendo y marcando el discurrir de las vidas de mucho de ellos. Las formas arquitectónicas, los ornamentos, la grandiosidad... fueron algunos motivos del atractivo que despertó la Alhambra en los diferentes pintores orientalistas, una experiencia colorista y sensual que propició que el espacio se convirtiera en un referente para la creación de sus composiciones (Rodríguez, 2017:61-67). De cuantos

viajeros se acercaron a la Alhambra a lo largo del Ochocientos, pocos se resistieron a tomar aunque fueran unos breves apuntes o bosquejos de los muchos fragmentos que los palacios nazaríes ofrecían a sus arrebatadas miradas. Antes que unas apresuradas notas, el lápiz trataba de retener aquella fugaz impresión del detalle arquitectónico o de la pintoresca perspectiva, y cuando no, la vista elegida era el cuidadoso repaso a la memoria impresionada tras el paseo por sus rincones. La suerte que después corrieron estos apuntes fue muy diversa; imperfectos en bastantes casos, pasarían a manos expertas técnicamente, pero que desconocedoras directas del tema, introdujeron variaciones con que dar a la estampa final imágenes no demasiado fidedignas. De cualquier manera, cumplida esa primera misión informativa, motivaron la venida de artistas más profesionales que actuaron, a menudo, por encargo directo de editores o clientes para quienes confeccionaron las más bellas series, en forma de álbumes o de ilustraciones de textos literarios, acuñando la imagen de la Alhambra romántica (Galera, 1992: 28).

El culmen del trayecto del viajero decimonónico por nuestras fronteras pasaba por el conjunto nazarí. Quedó reflejado en sus escritos descriptivos y literarios, con obras muy relevantes que se expandieron por Europa y que aportaron una imagen poetizada y nostálgica, como *Las aventuras del último Abencerraje* (1826) de René Chateaubriand (1768-1848) o en *Cuentos de la Alhambra* (1832) de Washington Irving (1783-1859). La persuasión de la Alhambra también llegó a la arquitectura, con célebres ejemplos en edificaciones como el *Alhambra Court* de Owen Jones para The Crystal Palace en 1854, quién vino y estudió muchos aspectos del palacio nazarí; o la Alhambra recreada para la Exposición Universal de Bruselas en 1910 (Rodríguez, 1997); también se importó a América siguiendo la moda europea, con varios e interesantes ejemplos repartidos por toda su geografía (Gutiérrez, 2008).

Mucho de estos formatos llevó la Alhambra a lo largo de los siglos XIX y XX a autores que no tuvieron la oportunidad de conocerla, pero que se interesaron y la representaron en sus obras. También se reflejó su calado en la sociedad a través de fotografías, postales y grabados, y posteriormente, en películas cinematográficas, ya en el siglo XX. La aparición de la fotografía es importante en este aspecto, ya que ilustran de manera fidedigna como cambian espacios, siendo uno de los ejemplos más conocidos el Patio de los Leones que, en el ámbito de la restauración, nos muestra como estaba con

la actuación historicista romántica Rafael Contreras a mediados del siglo XIX (Rodríguez, 2007: 84-94), y cómo cambia con Torres Balbás en 1934 (láms. 36 y 37).

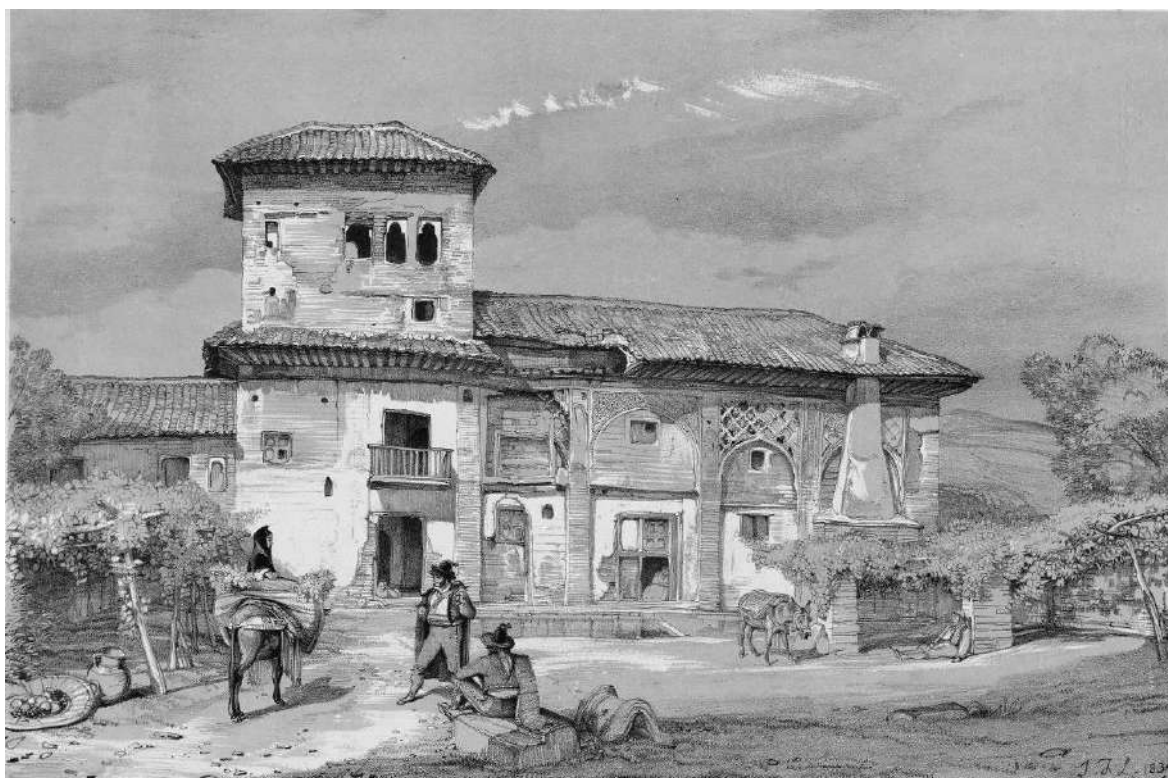


Lám. 36 Autor desconocido. *Patio de los Leones*, s.f. Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada.



Lám. 37 Autor desconocido. *Patio de los Leones*, h. 1935.

Nos interesa, sobre todo, la impronta en pintores y dibujantes, y cómo reflejan la Alhambra en sus producciones (como veremos en algunos ejemplos donde aparece representado el jarrón). Tenemos dibujos de gran cantidad de autores que pasearon por los palacios y quedaron asombrados por su belleza, pero que también reflejaron su estado de conservación y la vida que se hacía dentro de sus muros. Uno de los ejemplos más ilustrativos, entre otros, son los dibujos que hace el británico John Frederick Lewis (1804-1876) mientras reside en la Granada, recogidas en *Lewis's sketches and drawings of the Alhambra made during a residence in Granada in the years 1833-4* (Lewis, 1835), donde aparte de mostrar el aspecto del conjunto palatino en esas fechas, también añade escenas de personajes costumbristas (**lám. 38**). Fueron muchos otros los dibujantes y pintores que vinieron en estas fechas, entre los que destacamos al británico David Roberts (1796-1864), quien también despuntó e influenció por sus pinturas de paisajes en Granada; o en el caso francés Gustave Doré (1832- 1883), quién acompañó a Charles Davillier en su viaje por España en 1862. En cuanto a pintura, la Alhambra influenció la producción de artistas como Georges Clairin (1843-1919) o Henri Regnault (1843-1871), este último, por ejemplo, tratando temas relacionados con el palacio nazarí y su historia, tras su visita sobre 1870, reflejado en cuadros como *Exécution sans jugement sous les roi maures de Grenade* (1870) (**lám. 39**).

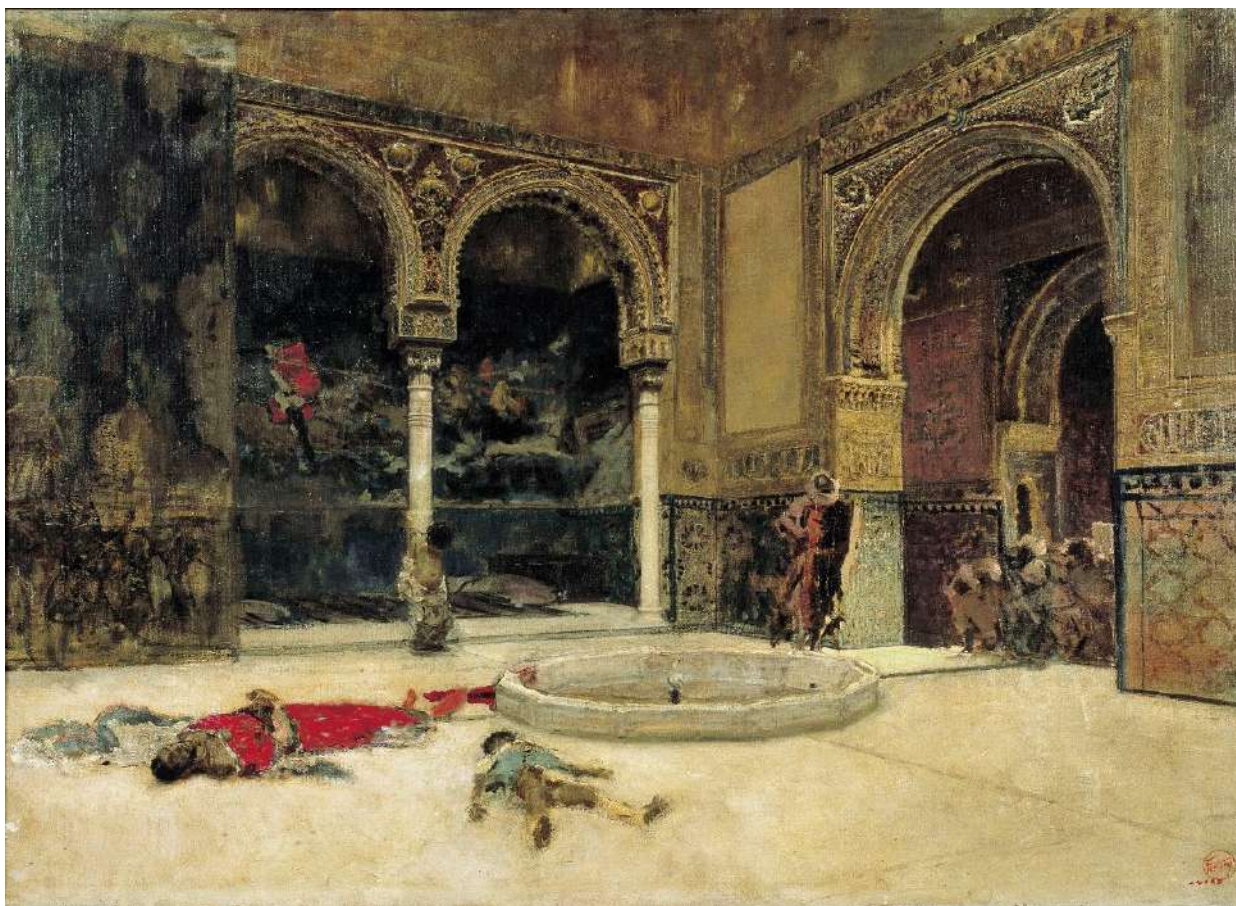


Lám. 38 John Frederick Lewis. *Casa de Sánchez en el Partal, la Alhambra*, 1832. En Frederick Lewis: *Lewis's sketches and drawings of the Alhambra made during a residence in Granada in the years 1833-4*, Londres.



Lám. 39 Henri Regnault. *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, 1870. Museo de Orsay, París.

Estas personalidades marcaron e influenciaron de manera considerable en los pintores españoles, que también sintieron la necesidad de visitar Granada y la Alhambra, reflejándolo mucho de ellos en sus pinturas. Destacamos, sobre todo, la estancia de Mariano Fortuny en Granada entre 1870 y 1872 y su relación con diferentes artistas, entre ellos, los autores franceses mencionados anteriormente, y el grupo de pintores españoles que se acercaron a él y bebieron de su influencia, como Martín Rico, Tomás Moragas o Josep Tapiró, entre muchos otros (Carbonell, 2016). De la producción española sobre la Alhambra podemos destacar el cuadro *La matanza de los Abencerrajes* (c. 1870) de Mariano Fortuny, con aspectos similares a la obra de Regnault, con quien coincidió en Sevilla, tanto por la temática como por haber estado en la Alhambra en fechas cercanas (**lám. 40**).



Lám. 40 Mariano Fortuny. *La matanza de los Abencerrajes*, c. 1870. MNAC, Barcelona.

5. LA INTERPRETACIÓN ORIENTALISTA DEL *JARRÓN DE LAS GACELAS*

El objetivo principal que nos marcamos en este trabajo es mostrar ejemplos de pinturas orientalistas en los que aparezca representado el *Jarrón de las Gacelas*.

5.1. Réplicas del *Jarrón de las Gacelas*

Hemos visto en el apartado “La Alhambra en el imaginario orientalista”, como el palacio nazarí centró las miradas de muchos viajeros en el siglo XIX, y que ello implicará la reproducción de sus espacios a diferentes ámbitos, como la arquitectura. Esto es algo que también se repite con respecto al *Jarrón de las Gacelas*. Son varias las copias que se hacen dentro y fuera de nuestras fronteras; donde las exposiciones de distintas índoles juegan un papel importante en su producción, sobre todo, de finales del siglo XIX. La copia de la pieza será otro método de difusión de su imagen por el mundo, lo que también denota la fama que alcanzó en el momento y la relación que tiene con el coleccionismo. Para hacer las réplicas, los distintos ceramistas se fijarán en los dibujos y descripciones que se difundieron del jarrón; es algo que se observa fácilmente por incorporar las alas al completo en las manufacturas. Maria Paz Soler Ferrer recoge en su capítulo “Maurofilia: las falsas Alhambras”, publicado en *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*, las copias que se hicieron de este jarrón en distintas partes del mundo.

En Francia, encontramos el primer ejemplo en 1842, hecho por la conocida manufactura de Sèvres para presentarlo en una exposición en el Louvre. Se trata de un jarrón de 140 centímetros de altura que sigue el modelo de las Gacelas que describió Alexandre de Laborde en *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* de 1806 sobre jarrones árabes. Es importante la referencia de Laborde, pues la factura de la pieza está hecha al “modo japonés”,



Lám. 41 Théodor Deek. *Jarrón de la Alhambra*, 1890. Musée de Sèvres, París.

como describe en su libro (con porcelana y no loza). En 1848 se haría otro semejante, pero esta vez añadiría bronce y cobre esmaltado, con un interesante cromatismo que difiere del original, hoy conservado en el Musée de la céramique de Rouen. Más adelante encontramos otros ejemplos, como el de Théodore Deek, trabajador de la misma manufactura, que haría varios modelos del jarrón, uno de ellos en 1890, hoy en día pertenece al Musée de Sévres de París (**lám. 41**).

En Italia, hallamos varios ejemplos, sobre todo de finales del siglo XIX. El ceramista de Roma, Pio Fabri (1847-1927), realiza una réplica en mayólica con decorado en dorado, que desde 1959 se expone en el Museo Internazionale delle Ceramiche de Faenza. Por otro lado, la manufactura florentina de Cantagalli, fundada en 1878, se especializó en *revivals* para exposiciones internacionales, haciendo réplicas de loza doradas, entre las cuales encontramos un jarrón de la Alhambra en el Manchester Museum. En el siglo XX encontramos otro ejemplo expuesto en el Museo della Ceramica de Gualdo Tadino, producido por Alfredo Santarelli en 1925.

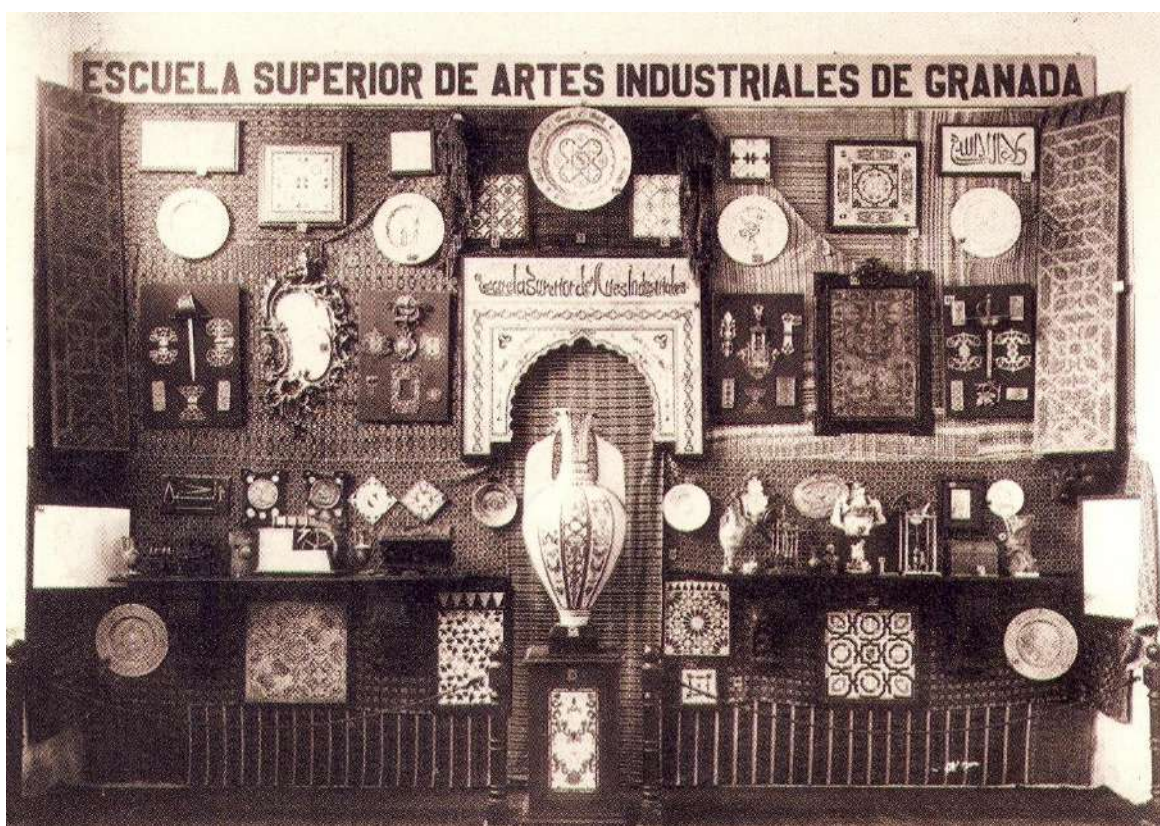
En España la producción de réplicas del modelo de jarrón Alhambra será repetido en numerosas ocasiones, con el de las Gacelas como uno de los más asiduos. Los hermanos Zuloaga serán de los ceramistas más reconocidos de la segunda mitad del siglo XIX y, a raíz de las exposiciones internacionales, los modelos orientalistas serán de los más demandados. Realizaron importantes encargos desde la fábrica de la



Lám. 42 Autor desconocido. Fotografía del interior del Real Pabellón de la Moncloa donde se encontraban la producción de Daniel Zuloaga, 1883.

Moncloa, cedida por la Corona, entre las que nos interesa la producción de réplicas en menor tamaño del *Jarrón de las Gacelas* que se hicieron para la Exposición Nacional de Minería, Artes Metalúrgicas, Cerámica, Cristalería y Aguas Minerales de 1883 que tuvo lugar en Madrid (**lám. 42**). Además, sabemos por archivos que Alfonso XII encargó una réplica de este jarrón para regalarlo a Guillermo II de Alemania, aunque no se conoce su ubicación actual.

En 1886, la fábrica *La Amistad* de Cartagena, también reprodujo el jarrón a menor escala. El mismo camino seguirán en Mallorca la fábrica de *La Roqueta*, que hacia 1897 hará una copia reducida de la pieza, que hoy conserva el Museo de la ciudad. También cabe destacar las copias hechas en Valencia por la fábrica *La Ceramo*, que para la Exposición Internacional de Múnich de 1898 envió una réplica de mayor tamaño que el de las Gacelas; harían más semejantes, aunque no se conoce su número, dos de ellas encontramos en Valencia. Son muchas otras las reproducciones que hallamos la zona de la Comunidad Valenciana, de gran tradición ceramista, y que se encuentran repartidas por su geografía (Soler Ferrer, 2006: 130). (**lám. 43**)



Lám. 43 J. Coyne. Instalación de la Escuela Superior de Artes Industriales de Granada en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza (1908). Archivo particular.

Entre las producciones más actuales, destacamos que en 2013 se exhibió una réplica del jarrón en la Alhambra, realizada y donada por el granadino Manuel Jimenez Ruiz para la celebración de “Milenio de Granada” (lám. 44).



Lám. 44 Manuel Jimenez Ruíz. *Réplica del Jarrón de las Gacelas*, 2013. Colección particular.

Nos resulta muy difícil aunar todos los casos donde aparece representado el vaso nazarí, pues la cantidad de autores y pinturas de índole orientalista que existe es muy cuantiosa y, cuanto menos, difícil conocerlas todas. Como veremos, habrá casos en los que el jarrón que aparece en la escena se asemeje más a la realidad, y otros en los que servirá de inspiración y se muestre con modificaciones al gusto del autor. Asimismo, también encontraremos autores que utilicen como ejemplo espacios de la Alhambra para recrear la escena e incorporar el jarrón, y otros que lo tomen para incorporarlo a otro escenario distinto al palacio nazarí.

Para desarrollar este contenido, pensamos que lo mejor es distinguir a los artistas a través de la posible motivación que tuviesen a la hora de representar el jarrón, pues algunos lo incluyen como elemento que aporta verosimilitud a las composiciones a través de su historicismo e interés arqueológico; y otros que lo incluyan como un objeto más dentro del repertorio orientalista, dentro de escenarios que resultan poco filológicos.

Veremos distintos temas asociados al orientalismo, sobresaliendo escenas de harén, odaliscas o aspectos relacionados con ello, aunque también hallamos pinturas históricas, como lo hace Manuel Gómez-Moreno. Como podremos observar, será en la década de 1870 cuando encontremos las primeras inclusiones del jarrón en la escenografía de las pinturas, con Fortuny como referente; siendo desde entonces hasta finales de siglo cuando observemos más casos. En el siglo XX, apenas tenemos constancia de cuadros orientalistas que lo incluyan, sí lo veremos en otros estilos de pinturas.

Ya hemos visto durante el contenido como el *Jarrón de las Gacelas* ha venido llamando la atención de visitantes y artistas occidentales desde prácticamente la caída del Reino Nazarí, con primeras descripciones como la de François Bertaut en el siglo XVII y las cuantiosas que le fueron sucediendo a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Es indudable que la difusión de su imagen a través de dibujos y grabados, como los que hizo Diego Sánchez Sarabia, entre 1760 y 1763, y los que le siguieron, ayudó al conocimiento del jarrón en Europa occidental y España. Esto será relevante para nuestro trabajo, pues es muy probable que muchos artistas lo tomarán como referencia a la hora de plasmar el jarrón en sus pinturas. Asimismo, la publicación de Davillier de 1861 sobre la cerámica hispanomusulmana también contribuirá al conocimiento del mismo.

Ya en el siglo XIX, con los inicios del orientalismo y el aumento de la afluencia de visitantes a la Alhambra, los distintos autores, tanto literarios como pintores, comenzarán a fijarse en el objeto y empezarán a reflejarlo en sus obras. Como veremos, será importante la ubicación que tiene la pieza en el palacio nazarí, pues consideramos que el aumento de la incorporación de su imagen a la producción pictórica está relacionado con su lugar de exposición, la Sala de Dos Hermanas.

También nos percatamos que, a través de fotografías, postales y grabados de la segunda mitad del siglo, como los que hemos ido viendo anteriormente, los artistas se guían para llevar a cabo sus producciones, siendo uno de los medios de difusión más importantes para que la imagen del jarrón se aprecie en el contenido que veremos, e incluso algunos de ellos se sirvan de estos para pintarlos.

Como hemos comentado, las primeras figuraciones que hallamos sobre este tema tienen lugar hacia 1870. En estas fechas el jarrón se encontraba expuesto en la Sala de Dos Hermanas, y no es coincidencia que los inicios de su inclusión en los escenarios de pinturas orientalistas tengan que ver con su exposición en este emplazamiento. Visualizar el objeto en esta estancia debió suponer algo evocador, que propició a la ensoñación en el imaginario de cualquier orientalista y que, sin duda, su contextualización debió de transportarlos a una época pasada.

También coincide con la llegada de Mariano Fortuny (1838-1874) a Granada, una etapa en la que el pintor tuvo una importante producción y que trajo consigo a numerosos artistas que se nutrieron de su obra. Durante los dos años que vivió en la ciudad nazarí se interesó por la Alhambra y todo lo relativo al arte islámico, tanto por su historia como por sus objetos, de los cuales algunos los tomó para su colección, como hemos visto anteriormente. Hacia 1872, realizó el cuadro visto anteriormente de *Gitana bailando en un jardín de Granada*, incluyendo uno de sus jarrones y sentando un precedente dentro de las representaciones de los jarrones alhambrescos en la pintura orientalista.

Cabe destacar, que conocemos que Fortuny se interesó, aparte de los que coleccionó, en el *Jarrón de las Gacelas*. Tuvimos la oportunidad de conocer estudios abocetados del pintor sobre jarrones nazaríes en la exposición “Tiempo de ensoñación. Andalucía en el imaginario de Fortuny”, que tuvo lugar del 21 de septiembre al 7 de enero de 2018 en el Caixaforum de Sevilla. Uno de estos dibujos representa el *Jarrón*

de las Gacelas en el Patio de los Leones, siendo un boceto que seguramente realizó *in situ* y que nos muestra el interés por esta pieza, en este caso, dibujándolo con las dos alas al completo (**lám. 45**).

La pintura que hemos visto merece ser destacada tanto por la importancia del autor y su influencia sobre otros pintores, como por ser la primera representación orientalista que incorpora un vaso alhambresco parecido al *Jarrón de las Gacelas*. Gran parte de las pinturas que vamos a ver son producidos en fechas cercanas a este, por seguidores de Fortuny, o por pintores que se fijan en su obra y conocen de manera indirecta, siendo una figura fundamental para comprender el desarrollo de la investigación.



Lám. 45 Mariano Fortuny. *Interior de la Alhambra*, h. 1870-1872. Colección particular.

5.2. La inclusión del jarrón con interés historicista

Conforme hemos ido avanzando en la búsqueda de obras, hemos comprobado que hay autores que utilizan el jarrón como elemento que aporta veracidad histórica a la composición, dentro de una temática propiamente orientalista, y en espacios que rememoran a la Alhambra. Iremos viendo con los sucesivos artistas, que la mayoría seguirán la estela fortuniana, propia de muchos de los orientalistas del momento; y otros

que se guiarán por los preceptos académicos nacionales o influencias propias de sus círculos de formación.

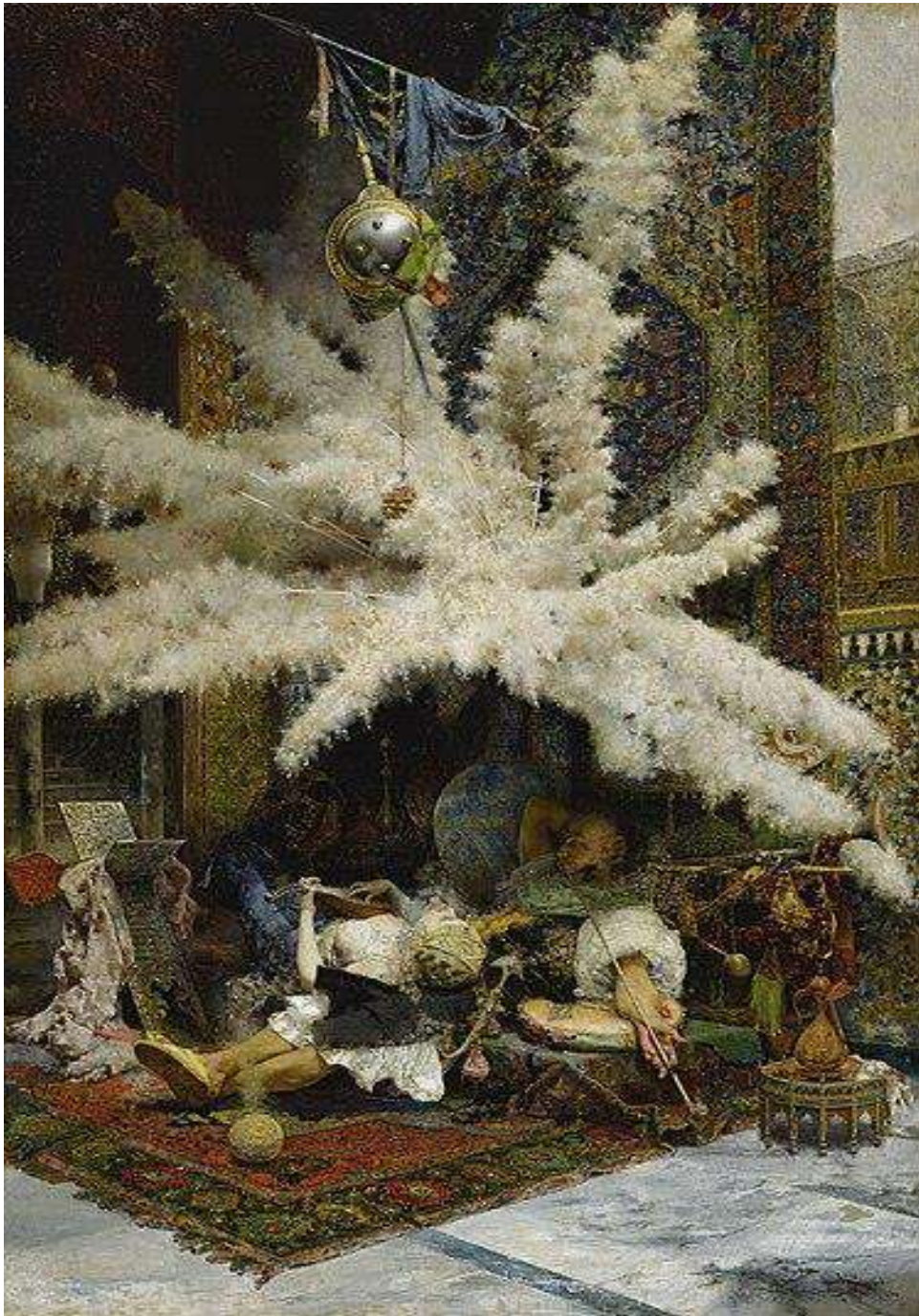
5.2.1. José Villegas Cordero (1844-1921)

Pintor nacido en Sevilla, es otra de las figuras decimonónicas orientalistas que más relevancia tuvieron en España. Se formó en su ciudad natal hasta 1867, cuando va a Madrid y trabaja con Federico de Madrazo; aquí conoce a Mariano Fortuny, cuya experiencia en el norte de África le anima a viajar a Marruecos junto a Francisco Peralta (1845-1896) (Romero, 2008: 21). Tras su toma de contacto con el mundo orientalista, va a Roma en 1868 con su paisano Luis Jiménez Aranda (1845-1928), donde se asienta durante unos años. Aquí coincide de nuevo con Fortuny, con quién entablará una gran amistad, siendo el autor que más influyó en su producción y cuya etapa es la que más nos interesa. Es el primer pintor de los que hemos hallado que incorpora el jarrón a su pintura.

Repitiendo la misma temática que vimos en su composición de 1872 (ver la **lám. 19**), encontramos dos años más tarde y con el mismo título: *La siesta* (**lám. 46**). En relación con su otro cuadro, cambia motivos decorativos como el tapiz que decora la pared o el jarrón, introduce otro mobiliario que debió de conocer, altera la posición de la figura femenina con respecto a la anterior y dota a la escena de un encuadre más amplio. Fijándonos de nuevo en la pieza cerámica que aparece, observamos como sustituye el *Jarrón Fortuny* por el *Jarrón de las Gacelas*. No conocemos el motivo del cambio ni tenemos constancia de que viajara a Granada, aunque cabe la posibilidad de que lo hiciera por cercanía a su tierra natal; aunque es probable que viera el jarrón a través de postales y grabados o que lo conociera a través del propio Fortuny.

La representación del vaso es fidedigna a la realidad, aunque muestra las dos alas al completo, estando la más alejada del espectador en penumbra; vuelve a emplear el jarrón como florero, saliendo de él una especie de plumaje que acapara la mayoría de la composición y que es semejante a la del cuadro anterior. El espacio donde se sitúa la escena nos recuerda a una estancia del palacio nazarí, aunque no podemos averiguar de cual se trata, aspectos como los azulejos, la decoración o la arcada que se intuye al fondo nos puede hacer pensar que sea una sala del palacio, verificándose con la inclusión del vaso alhambresco.

El pintor muestra un ambiente totalmente orientalista, rodeado de un aura de sensualidad, acorde a su temática, como es una escena de harén, y llena la composición de motivos propios de este tipo de pintura. Tiene aspectos que recuerdan a Fortuny, tanto en su forma de pintar como por los elementos decorativos, aunque en este caso, el autor sobrecarga la escena, haciendo acopio de todo lo representativo de una producción orientalista y que poco tienen que ver con lo nazarí.



Lám. 46 José Villegas Cordero. *La siesta*, 1874. Colección particular.

5.2.2. *Filippo Baratti (activo entre 1868 y 1901)*

Otro caso lo encontramos en el pintor italiano Filippo Baratti (en activo entre 1868 y 1901), un artista sobre el cual hay ciertas dudas acerca del recorrido de su vida y de su formación como pintor. Parece ser que entabló amistad con Charles Davillier y conoció de primera mano la publicación *L'Espagne*, cosa que le haría interesarse por la temática orientalista y por la Alhambra, la cual tomará como referencia para recrear algunas de las escenas de sus cuadros, aunque no tenemos constancia de que la visitara. Si conocemos que viajó a París hacia 1883, donde se influiría de la obra de Gérôme; y también a Londres, entre 1885 y 1886 (Juler, 1994: 24-25). En algunas de sus obras encontraremos como incluye el jarrón de la Alhambra, cercanos al de las Gacelas, con escenas desarrolladas en estancias del conjunto nazarí.

En 1878 tenemos su primer cuadro orientalista donde incluye en su composición un jarrón semejante al de las Gacelas. Titulado por la galería Cristhie's como *Gunsmiths at the Palace of Alhambra* (**lám. 47**), se representa una escena de guerreros, ambientada en una sala del palacio nazarí que nos puede recordar a la Sala de las Camas. Al contrario de lo que vemos en la temática del cuadro, los pintores solían recurrir a esta estancia en busca de la evocación sensual orientalista que podría despertarles este lugar, donde el sultán reposaba junto con sus concubinas, cosa que sí hará en su otra pintura *Reposo después del baño* (1887); además, la reciente restauración estilística que había sufrido la estancia le daba un tono reluciente y ostentoso (Rodríguez, 2017: 77-78). Esto demuestra que el autor conoce estos espacios, aunque no hemos logrado averiguar si viaja a la Alhambra o lo conoce a través de dibujos, fotografías u otro tipo de soporte.

Como hemos comentado y según apunta Caroline Juler, tuvo relación con Davillier y, por tanto, también debió de interesarse por la publicación *Histoire des Faïences Hispano-Moresques a reflets métalliques* (1861) donde su amigo mostraba sus estudios sobre la cerámica vidriada hispanomusulmana y lo que pudo motivar la inclusión de estas piezas a sus cuadros. A esto hay que sumar la colección que llevó consigo Fortuny a Roma y que conocieron tantos artistas que se encontraban en la ciudad, con sus ya famosos jarrones de la Alhambra y que, en cierto modo, también se relaciona con el que aparece en la pintura.

La representación del jarrón demuestra que desconoce de primera mano la pieza, pues el tono blanco es el que sobresale en detrimento del azul y dorado original.

Podemos plantear algunas teorías sobre la referencia que debió tomar, pudo seguir un dibujo o fotografía, o inspirarse de los jarrones que poseía Fortuny y que tienen un tono más blanquecino. De la colección del pintor catalán también tomaría el soporte con patas que sostiene el jarrón y la inclusión de elementos vegetales dentro del jarrón (en este caso palmeras), así como la lámpara que cuelga del techo y que se asemeja a la que observamos en el cuadro de Ricardo de Madrazo. Su uso como elemento decorativo lo repetirá en otros cuadros, aunque en esos casos si usará un tono más acorde con el original.



Lám. 47 Filippo Baratti. *Gunsmiths at the Palace of Alhambra*, 1878. Colección particular.

En 1879 pinta otro cuadro ambientado en la Alhambra, en este caso en la Sala de los Abencerrajes, titulado *An oath of allegiance in the Hall of the Abencerrajes* (lám. 48) por la galería de arte Cristhie's, donde se encontraba en venta. Es una pintura que pretende mostrar una escena histórica, en este caso nacida del imaginario del autor, y que posiblemente guarde relación en cuanto a la temática con el cuadro de Fortuny, *La matanza de los Abencerrajes* (h. 1870), el cuál debió conocer. La concepción de la sala en la pintura demuestra, al igual que en el cuadro anterior, que debió guiarse de algún tipo de descripción, fotografía o por la propia pintura de Mariano Fortuny, ya que

incorpora elementos inexistentes, como una sala contigua tras la arcada que se aprecia al fondo, o la colocación incorrecta de la fuente que debería de situarse en el centro.

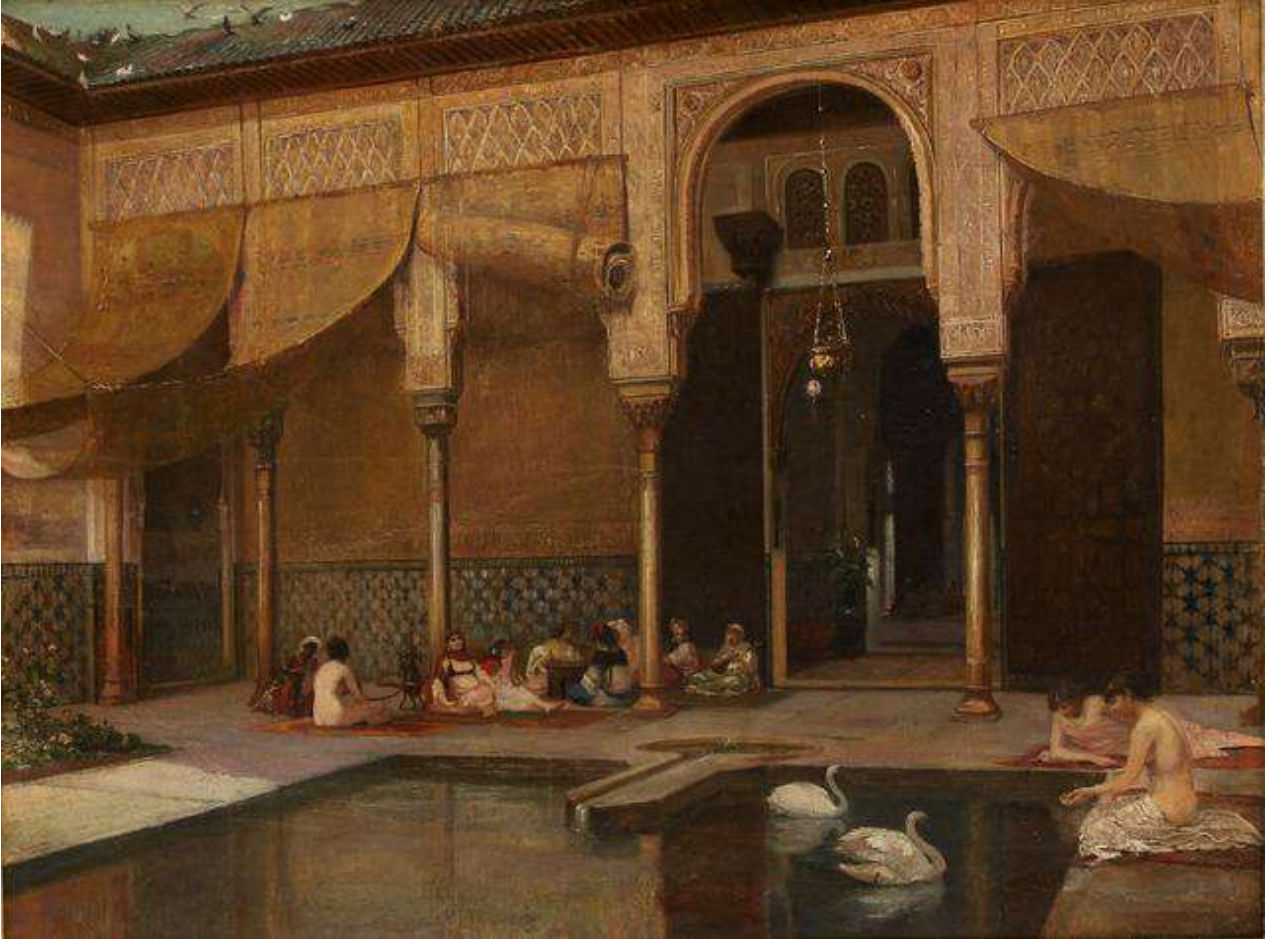


Lám. 48 Filippo Baratti. *An oath of allegiance in the Hall of the Abencerrajes*, 1879. Galleria Cristhie's.

Si nos detenemos en la representación del jarrón del cuadro, en la parte izquierda de la composición, vemos como difiere en el color con el anterior, más cercano al original, posicionado de frente con respecto al espectador, recordando a los diferentes dibujos, grabados y postales que hemos visto, y con un tamaño cercano a la realidad. No entra en muchos detalles de su decoración y lo pinta con un exceso de color azul y no tanto el dorado. Por otra parte, repite el mismo soporte que se asemeja con los que usaba Fortuny.

Para terminar con este pintor, en su obra *Feeding Swans in the Harem* de 1884 (lám. 49), vuelve incluir el *Jarrón de las Gacelas* y a tomar como referencia un espacio de la Alhambra: la fachada del Palacio de Comares y el Patio de los Arrayanes, con una representación más fidedigna a la realidad. En este caso, se trata de una escena de harén, donde ganan protagonismo las figuras femeninas del primer plano, que dan de comer a los cisnes, y el grupo que se forma en el plano intermedio. El jarrón pierde

protagonismo en su colocación y pasa a un segundo plano, dejándose entrever en el acceso a la Torre de Comares. Aunque no destaca en la composición, podemos observar cómo utiliza el mismo color azul que en el cuadro anterior y que coloca un elemento vegetal semejante al primero que hemos visto, haciendo una especie de combinación de las representaciones de las dos pinturas.



Lám. 49 Filippo Baratti. *Feeding Swans in the Harem*, 1884. Galería Art-Antika.

5.2.3. Manuel Gómez-Moreno González (1834-1918)

Ya en la década de 1880, nos encontramos con el cuadro del pintor granadino Manuel Gómez-Moreno (1834-1918), *La salida de la familia real de la Alhambra* (lám. 50), hecha desde Roma durante su pensionado de dos años concedido por la Diputación en 1878 (Dizy, 1997: 122). En este periodo coincidiría con los pintores españoles que se encontraban en la ciudad italiana y que tenían un marcado orientalismo, heredado en gran parte del referente Mariano Fortuny y de José Villegas Cordero. De este modo, enmarcamos el cuadro dentro de la pintura de historia, cercano a los preceptos que triunfaban en la academia española en esas fechas. Una obra de grandes dimensiones, con una temática orientalista que hace referencia a un suceso histórico de la ciudad de Granada, concretamente al momento final del reinado nazarí y el consiguiente abandono del palacio por parte de la familia de Boabdil. La escena está cargada de un dramatismo y una tristeza propia del tema que se trata, visible en los gestos de los personajes.



Lám. 50 Manuel Gómez-Moreno González. *La salida de la familia real de la Alhambra*, 1880. Granada, Museo de Bellas Artes.

Nos interesa sobre todo lo relativo a la ambientación de la escena. Gómez-Moreno fue un personaje con una formación variada en lo relativo al mundo académico, estudió arqueología, historia y ejerció de profesor, además de ser un contrastado pintor. Sus estudios en estos ámbitos denotan su conocimiento sobre los elementos que refleja en la pintura que nos ocupa, pues si nos fijamos podremos observar cómo recrea una estancia de la Alhambra. Según María Dolores Santos Moreno, el autor sitúa la historia en la Sala de la Barca, junto a la puerta que da al Patio de Comares, correspondiente a la zona oficial del palacio, identificable por el acceso, tapado parcialmente por una cortina roja, y por el alicatado de las paredes; aunque incorpora elementos de otras estancias, como la columna que se observamos tras la entrada, y que se asemeja más a las que encontramos en el Mexuar, e inventa otros como el balcón con celosía que aparece en el patio (Santos, 1997: 410-413). También incluye elementos suntuarios que aportan un ambiente más oriental a la escena, como la lámpara que cuelga del techo, la alfombra sobre la que se lamenta un personaje femenino o el *Jarrón de las Gacelas* que aparece en el lado izquierdo de la composición.

La recreación del jarrón denota un estudio por parte del autor, que debió guiarse por sus anotaciones y dibujos que pudo realizar presencialmente mientras se encontraba en la Alhambra; sin embargo, el tamaño de la pieza parece un tanto superior a la realidad, quizás para que el jarrón tuviera más presencia en la composición. A diferencia de lo que hemos visto en el cuadro anterior, el autor no incorpora elementos vegetales en el objeto, lo muestra como un elemento decorativo que ayuda a la ambientación oriental de la escena y que, al mismo tiempo, certifica que la historia se desarrolla en la Alhambra, ya que el jarrón es uno de los símbolos más reconocibles del palacio nazarí. Pese a que se encontrara en esos momentos en la Sala de Dos Hermanas, y no en la sala que aparece en la composición, su colocación en el cuadro nos recuerda a como estaba expuesto en este lugar, además de mostrar una hipótesis de cómo pudo encontrarse en tiempos de Boabdil.



Lám. 51 Detalle de *La salida de la familia real de la Alhambra* (1880), de Manuel Gómez-Moreno González. Granada, Museo de Bellas Artes.

Esta obra es importante dentro del trabajo, pues es la única de las que conocemos que plantea una recreación historicista. Es interesante conocer que el autor, para llevar a cabo su obra, se documentara a través de la ayuda de estudiosos como el arabista Leopoldo Eguílaz y el pintor Francisco Muros, que desde Granada le mandaban el material necesario. También hallamos connotaciones arqueológicas en la composición, pues Gómez-Moreno, recreando el lugar con la mayor veracidad posible, centrándose en los objetos, indumentarias, etc. De hecho, es algo que ya tenía asimilado, pues anteriormente, participó en la formación del Museo de la Alhambra, siendo un gran conocedor de los objetos nazaríes, los cuales investigó. Esto se puede observar también en la lámpara que cuelga del techo, y que no es otra que la que actualmente se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional, aunque esta aparezca con el añadido mudéjar de la parte inferior, que momentos del autor se pensaba que era de época islámica (Moya, 2006: 222).

5.2.4. Isidoro Marín Garés (1863-1926)

En relación con el pintor visto anteriormente, tenemos el caso de otro pintor granadino, Isidoro Marín. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Granada, se centró en temáticas relacionadas con su ciudad y se destacó por sus acuarelas y dibujos. Fue profesor interino y ayudante de Manuel Gómez-Moreno en la Escuela de Artes y Oficios, formó parte de la Real Academia de Bellas Arte de la ciudad y ganó una medalla de oro en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 (Dizy Caso, 1997: 163-164).

De su producción nos interesa una acuarela de temática orientalista, *Odalisca* (lám. 52) que, aunque esté sin fechar, podemos suponer que se realizó en fechas cercanas a 1880. Se trata de una interesantísima representación de una odalisca, recostada sobre unos cojines, y situada en una alcoba identificable con la Sala de las Camas del Baño de Comares, con el *Jarrón de las Gacelas* a su lado, recurriendo a esta estancia como lo hemos visto con Baratti y como harán otros autores, propicia para la temática relacionada con el harén, pues hay autores que parecen relacionar el jarrón con lo femenino, la sensualidad... quizás por su forma y belleza.



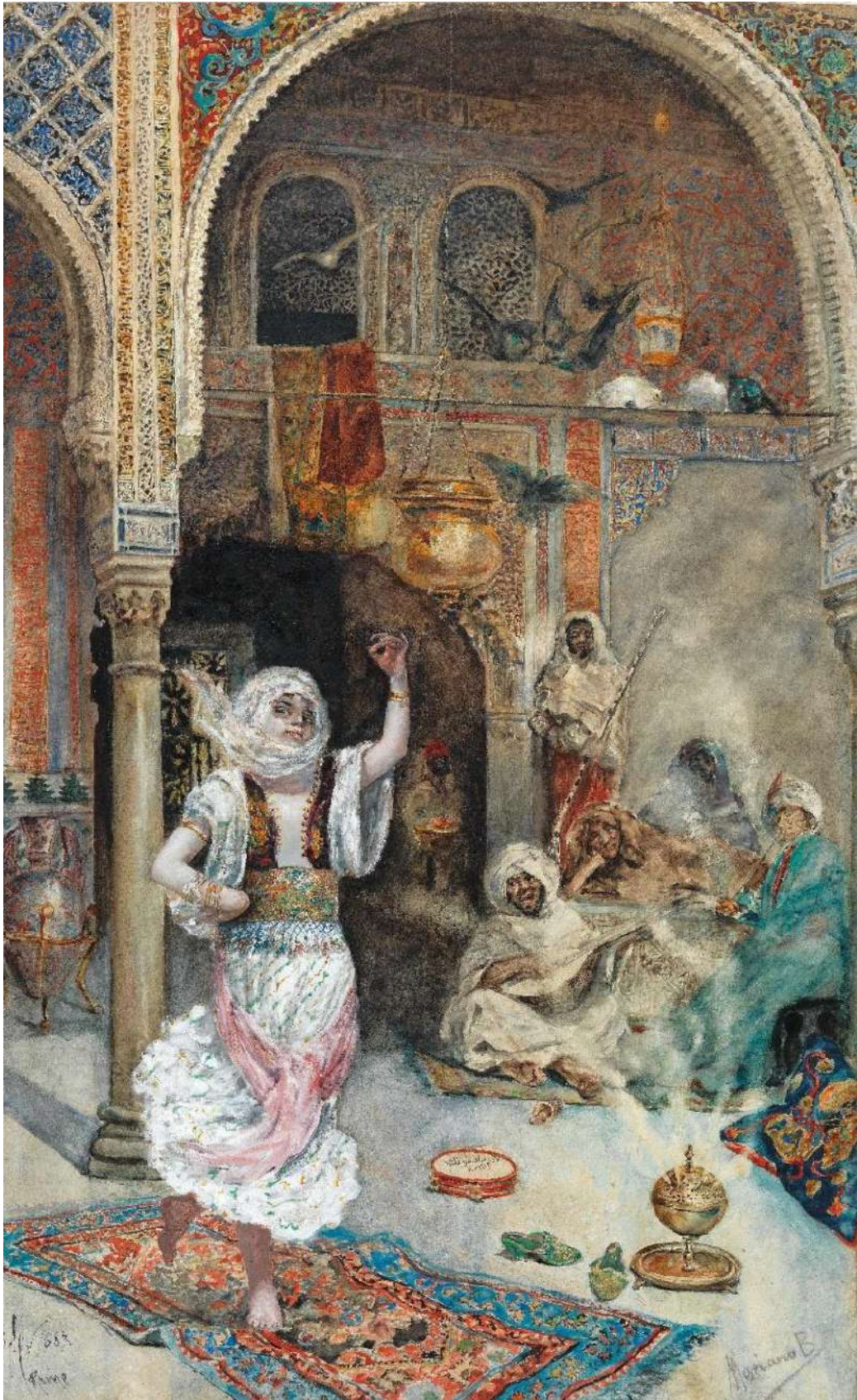
Lám. 52 Isidoro Marín Garés. *Odalisca*, s.f. Colección particular.

El autor sabe plasmar de manera fidedigna tanto la estancia del palacio nazarí como el vaso vidriado, demostrando su conocimiento a la perfección de los aspectos relacionados con la Alhambra. Despoja al jarrón de cualquier tipo de elemento vegetal, lo muestra tal y como es, salvo por el ala izquierda reconstruida, operando del mismo modo que hacen el resto de los pintores que hemos visto y que veremos. El interés de la representación parece semejante al de su paisano Gómez-Moreno, les interesa demostrar que la escena se desarrolla en la Alhambra y que cronológicamente pertenece a la época nazarí.

5.2.5. Mariano Baquero (h. 1838-1890)

Pintor nacido en Aranjuez (Madrid), se forma en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y posteriormente en París, desde 1858. Nos interesa su estancia en Roma, pues el cuadro que tratamos está firmado en esta ciudad en 1883. Como hemos visto con la mayoría de los pintores hasta el momento, en la capital italiana se fija en la producción de Mariano Fortuny y también en Antonio Fabrés (1854-1938) (Dizy, 1997: 26).

El cuadro titulado *Danza oriental* (**lám. 53**), vendido a un particular por la casa de subastas Dorotheum, muestra una escena de baile en un espacio que nos recuerda a la fachada de Comares de la Alhambra. Es una pintura que muestra las características propias de una pintura orientalista, tanto por la temática como por los elementos que decoran la escena. Todo indica que el pintor conoció la colección de Fortuny, incluye objetos como la lámpara que aparece en primer plano colgando del techo o el soporte característico que usa para el jarrón que aparece en el lado izquierdo de la composición, que guarda más parecido con el *Jarrón de las Gacelas* por los tonos cromáticos y la decoración que podemos intuir. Quizás tomara como referencia otras pinturas orientalistas que pudiera ver dentro del círculo de pintores que se reunía en Roma en esas fechas o que conociera el jarrón a través de cualquier otro tipo de soporte gráfico. En todo caso, vuelve a incorporar la pieza como elemento decorativo, sin albergar ningún tipo de elemento floral y con el mismo motivo que hemos visto anteriormente.



Lám. 53 Mariano Baquero. *Danza oriental*, 1883. Colección particular.

5.2.6. Miguel Vico Hernández (1850-1933)

Nos encontramos con otro pintor granadino que tendrá como uno de sus temas predilectos la Alhambra y todo lo relacionado sobre ella. Miguel Vico estudia en su ciudad natal, en Valencia y en Madrid, pero es en Granada donde desarrolla su vida y donde ejerce como docente (Dizy, 1997: 253). Al igual que ocurriese con la pintura de Isidoro Marín, utiliza la denominada Sala de las Camas para recrear el escenario de su pintura.

Baños árabes (lám. 54), está firmada en el año 87, título y escenario que repetirá en otras pinturas. Sin embargo, en la que nos ocupa, muestra una joven tendida sobre el banco del habitáculo, mientras escucha tocar la mandolina que porta su esclava, posada sobre una alfombra roja. Recurre al *Jarrón de las Gacelas* para emplearlo como florero en el lado izquierdo de la composición, ocultando la columna que debía estar ahí. Representa la pieza utilizando la base que debía tener por entonces mientras se encontraba expuesto en la Sala de Dos Hermanas, cosa que también hará Rodolphe Ernst, como veremos.



Lám. 54 Miguel Vico Hernández. *Baños árabes*, 1887. Colección particular.

Como indica María Dolores Santos, Vico buscaba evocar sensualidad a la escena mediante esta ubicación, la languidez de la figura femenina y la introducción de instrumentos musicales que aportan una ambientación idílica para cualquier orientalista (Santos Moreno, 2006b: 226). A diferencia de las otras pinturas que hemos visto donde se representa esta estancia, si apreciamos un aire más sensual que en las otras, pues

Marín se centra más en la figura femenina, en representar fidedignamente los motivos que decoran el alicatado y en la figura del jarrón; y Baratti, con un tema un tema totalmente distinto como es una escena de guerreros. Según relata Jerónimo Münzer en 1494, el conde de Tendilla le dijo: “el rey, desde un lugar con celosías que había en la parte superior (...) las contemplaba (a sus concubinas), y a la que más agradaba, le arrojaba desde arriba una manzana, como señal de que aquella noche había de dormir con ella.” (Dizy, 1997: 254).



Lám. 55 Detalle de Hernández. *Baños árabes*, 1887. Colección particular.

5.3. Rodolphe Ernst (1854-1932): el jarrón adquiere vida propia

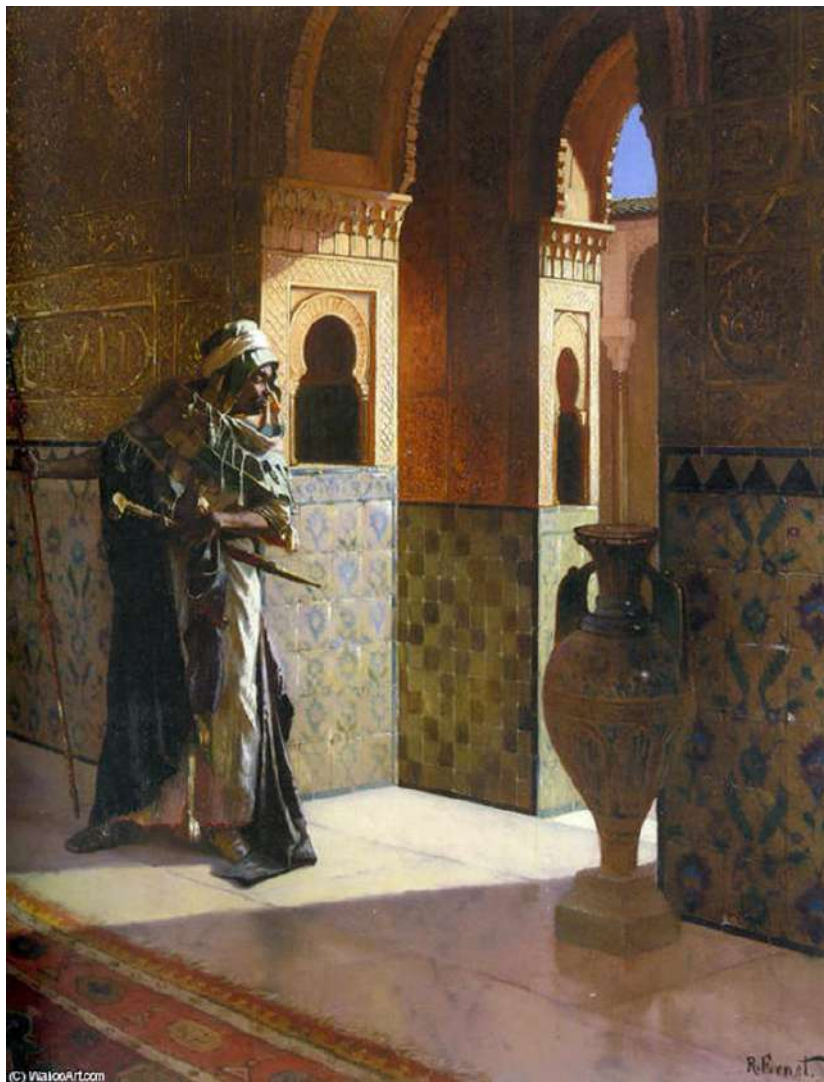
Dentro del tema que nos concierne, este autor es el que más incluye el jarrón en sus producciones, llegando a aparecer en al menos siete de sus pinturas. Es un caso un tanto peculiar, ya que veremos cómo en algunos casos incorpora la pieza en un espacio que se asemeja a la Alhambra y que debe pertenecer a fechas cercanas a su visita al palacio nazarí; y como, en otros, el vaso pasa a formar un elemento decorativo más dentro de su repertorio orientalista, en escenarios que poco tienen que ver con la Alhambra y con objetos que no guardan relación con lo andalusí.

También conocido como Rudolf Ernst, este pintor de origen vienés es el único caso centroeuropeo que hemos encontrado sobre el tema que tratamos. Su formación se llevó a cabo, primero en su ciudad natal, después en Italia ente 1874 y 1875, y desde 1876 en París (AA.VV., 1957: 265). Según indica la web de la casa de subastas Sotheby's sobre la biografía de este autor, es a partir de 1885 cuando se dedica exclusivamente a la pintura de temática orientalista; ello se debe a sus viajes por Turquía, España y Marruecos. Participó en las Exposiciones Universales de París de 1889 y, posteriormente, en la de 1900, fecha en la que se establece en esta ciudad hasta el fin de su vida. Comprendemos que las pinturas que vamos a tratar, pese a no estar fechadas (a excepción de una), pertenecen a fechas que parten de 1885 hasta 1900, momento en el que se empieza a interesar por temas hindúes.

Quizás uno de los motivos principales por los que sintió predilección por el jarrón, tuvo que ver su conocimiento y su afición por la cerámica, que nace en sus viajes a las zonas orientalistas, y sobre la cual aprendió su factura con el ceramista parisino Léon Fargue hacia 1890. La belleza de la pieza, su decoración y su forma, así como el aurea evocadora que tenía en su exposición en la Sala de Dos Hermanas, debió de cautivar al autor austriaco, como se refleja en sus pinturas.

Tuvo gran relación con su paisano Ludwig Deutsch, cuyas pinturas se asemejan en sus formas y temáticas con las de Ernst. Ambos bebieron en París de la producción de Jean-Léon Gérôme, cuya influencia se verá reflejada en las obras que trataremos; siendo el primer caso de los vistos donde no encontramos influencia de Fortuny y su colección. Los temas de sus pinturas orientalistas son, sobre todo, escenas de guardias y harenes, todas ellas desarrolladas en interiores palaciegos.

Entre sus pinturas de relacionadas con la Alhambra, destacamos *Guardia árabe* (lám. 56), donde el personaje aparece vigilando la entrada de una estancia de palacio que puede recordar a la Sala de Dos Hermanas del Patio de los Leones. Es muy probable que en su viaje por España hiciera una visita a la Alhambra, donde debió de ver y toma apuntes de esta estancia y del jarrón que en esos momentos se exponía ahí. En la composición incorpora la pieza cerámica junto a la entrada, con una representación muy cercana a la realidad y con un gran tratamiento en la loza vidriada, mostrando una gran capacidad para elaborar sus reflejos y textura. Sin embargo, reconstruye el ala izquierda e incorpora una base que se asemeja con la que tenía el objeto durante su presencia en la Sala de Dos Hermanas; también difiere en la decoración, pese a mantener los mismos cánones, no se atisban las figuras de las gacelas, algo que también ocurre y podremos ver en otros de sus cuadros. Quizás esto se deba a que el autor hace una reinterpretación de la pieza desde su visión personal.



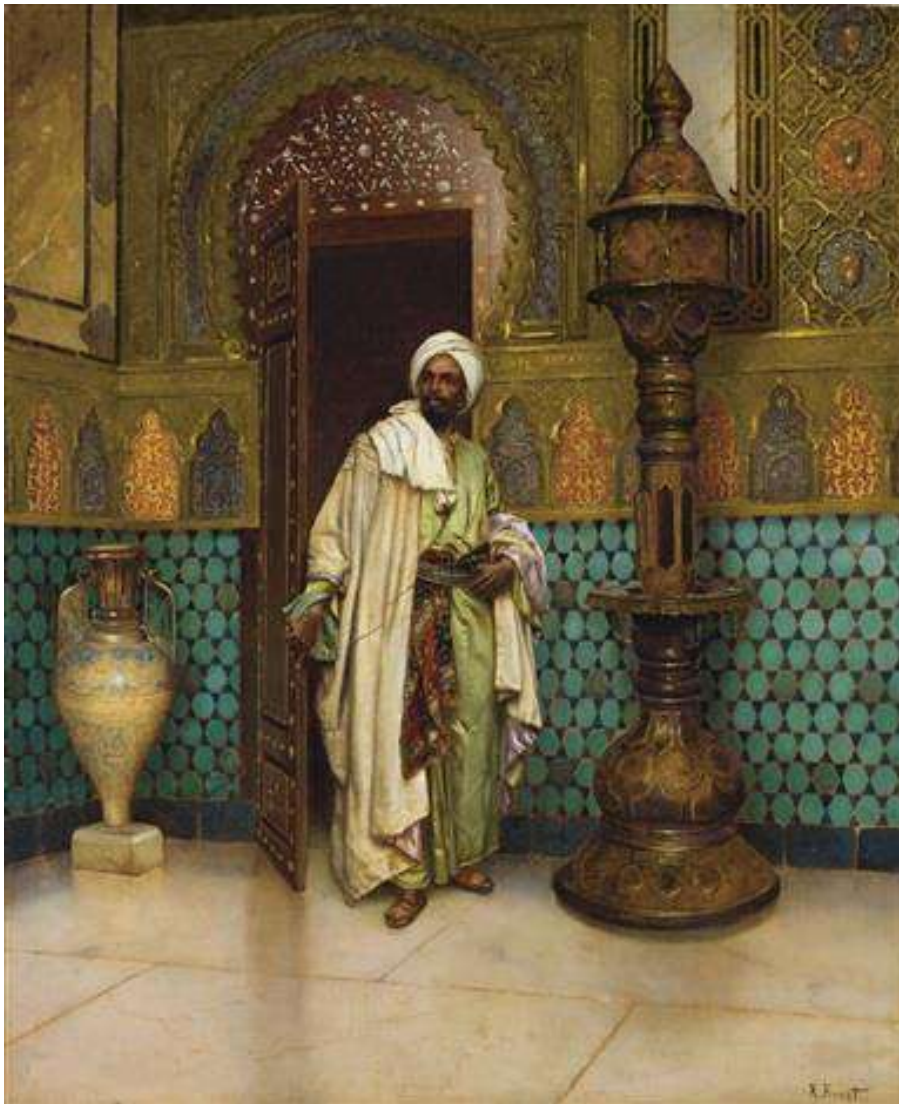
Lám. 56 Rodolphe Ernst. *Guardia árabe*, entre 1885-1900. Colección particular.

Otro cuadro donde el espacio se asemeja a la Alhambra es *Los músicos* (lám. 57), actualmente propiedad de Sotheby's, el único de los que veremos que aparece fechado junto a su firma con el número 86 (1886). Vuelve a mostrar una escena de interior de palacio, con dos personajes masculinos tocando sus respectivos instrumentos, uno de ellos mirando al espectador. El jarrón vuelve a aparecer junto a la entrada de la estancia, repitiendo el mismo modelo y cumpliendo la función de florero. En este caso parece que la sala recreada se asemeja más a una de la Alhambra, nos lo recuerda por las formas arquitectónicas de la entrada, pero difiere en el alicatado y la loza de mármol negro que coloca tras los personajes.



Lám. 57 Rodolphe Ernst. *Los músicos*, 1886. Sotheby's.

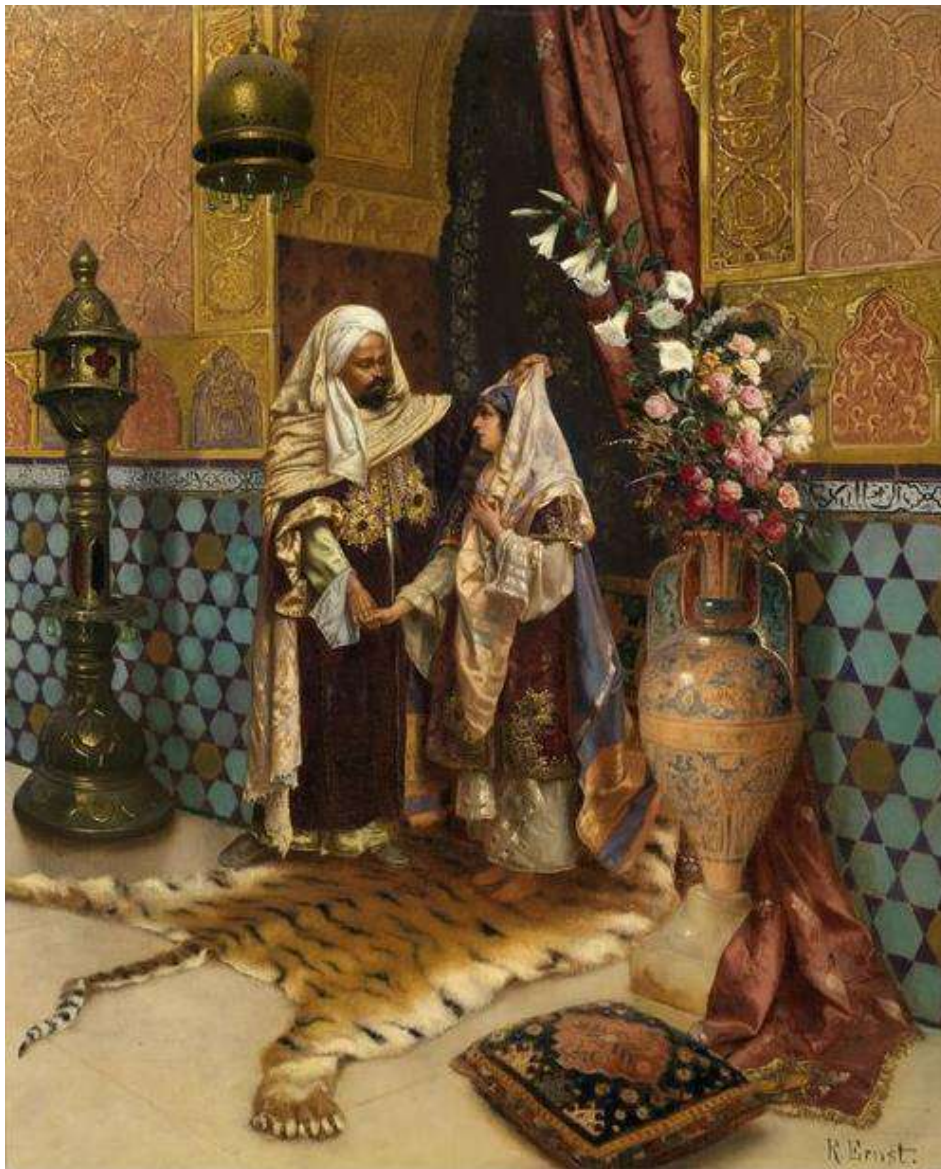
Son más los cuadros donde incorpora el jarrón como objeto orientalista, acompañado de espacios de diferentes indoles y con objetos que debió de coleccionar o ver, pero que no son nazaríes. Esto ocurre en *Árabe en interior de palacio* (lám. 58), donde la pieza aparece junto a la entrada donde aparece el personaje masculino, repitiendo la misma forma y decoración. En este caso, la habitación no pertenece al palacio nazarí, asemejándose más a otro tipo de arquitectura islámica, al igual que ocurre con el mobiliario que aparece al lado izquierdo del personaje y que también repetirá en otras ocasiones.



Lám. 58 Rodolphe Ernst. *Árabe en interior de palacio*, entre 1885-1900. Colección particular. Rodolphe Ernst.

Los harenes y escenas relacionadas con ello, será otro de los temas a los que recurrirá este autor en su producción orientalista, sintiendo predilección por los interiores palaciegos. Con respecto a la representación del *Jarrón de las Gacelas*, continúa con el mismo perfil que en los cuadros anteriores, pero encontramos una variación en tanto que incorpora elementos florales en su interior, como ya ocurriera con otras pinturas relacionadas con este tema.

En *La favorita* (lám. 59), encontramos la misma disposición que en el cuadro anterior, con las mismas piezas, el jarrón a un lado y al otro el mueble de gran tamaño que también debió de ver o coleccionar en algún momento de su trayectoria. Como hemos comentado, incorpora el elemento floral al jarrón, en semejanza a como hacían la mayoría de los autores.



Lám. 59 Rodolphe Ernst. *La favorita*, entre 1885-1900. Colección particular.

Con el mismo título, encontramos otras dos composiciones, utilizando el jarrón de la misma manera y con las mismas flores en *La favorita* (lám. 60), aunque modificando la escena, personajes y objetos; y en otra composición del mismo nombre (lám. 61), aunque en este caso cambia los vegetales del jarrón y también los personajes.

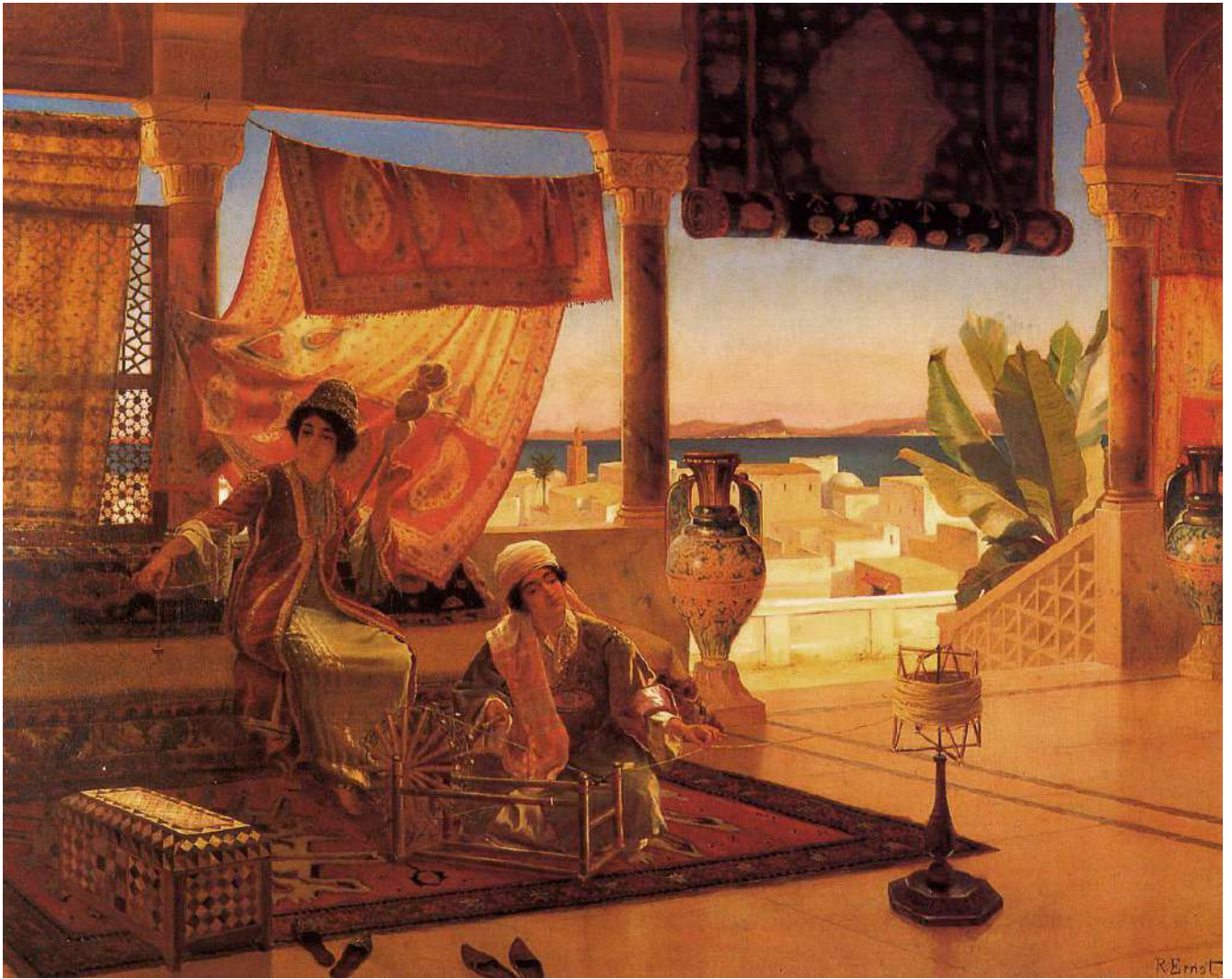


Lám. 60 Rodolphe Ernst. *La favorita*, entre 1885-1900. Colección particular.



Lám. 61 Rodolphe Ernst. *La favorita*, entre 1885-1900. Colección particular.

Para terminar con este pintor, veremos un cuadro que muestra una particularidad con respecto a los que hemos visto de su producción. *La terraza* (lám. 62), muestra una escena en la que dos personajes femeninos llevan a cabo labores de telar; en un espacio interior diáfano, con un paisaje de fondo que puede recordar a una ciudad marroquí. En este caso, muestra dos jarrones de las Gacelas, algo que no hemos visto repetido en otra ocasión; custodiando ambos lados de la escalinata y repitiendo el mismo modelo propio de los cuadros que hemos visto.



Lam. 62 Rodolphe Ernst. *La terraza*, entre 1885-1900. Colección particular.

5.4. El jarrón como una pieza más dentro del repertorio orientalista

Serán bastantes los autores que recurran al *Jarrón de las Gacelas* para incorporarla en escenas imaginarias que no tienen relación con la Alhambra, al contrario de lo que hemos visto en el apartado anterior. Algunos de los pintores que veremos se acercaran con más veracidad al jarrón que otros, siguiendo la mayoría las características de las pinturas de Fortuny.

5.4.1. Antonio Fabrés Costa (1854-1938)

Este autor es uno de los orientalistas más prolíficos de la producción española. Fueron numerosos sus cuadros de temáticas orientales, hallando en una de ellas una figuración que se asemeja al vaso de las Gacelas. Se forma en Barcelona y posteriormente en Roma, en 1875, donde entabla amistad con Villegas y Francisco Pradilla y se empapa de la obra de Fortuny, de quién los críticos consideraban digno sucesor (Dizy Caso, 1997: 83).

En su obra *La favorita* (**lám. 63**), se muestra una escena propia de harén, donde la figura femenina aparece sumisa al sultán. Nos interesa de la composición el jarrón que aparece sobre la mesita que hallamos en el fondo. Pese a su tamaño reducido, encontramos un gran parecido por su forma y decoración con el de las Gacelas, recordándonos a los grabados publicados en revistas de las fechas cercanas a la producción del autor, sobre todo, al de Avecilla (**lám. 32**). Esto demuestra la importancia que tiene la difusión de imágenes a través de medios como revistas, y que llegan a diferentes artistas que lo tomarán como modelo.



Lám. 63 Antonio Fabrés Costa. *La favorita*, s.f. Colección particular.

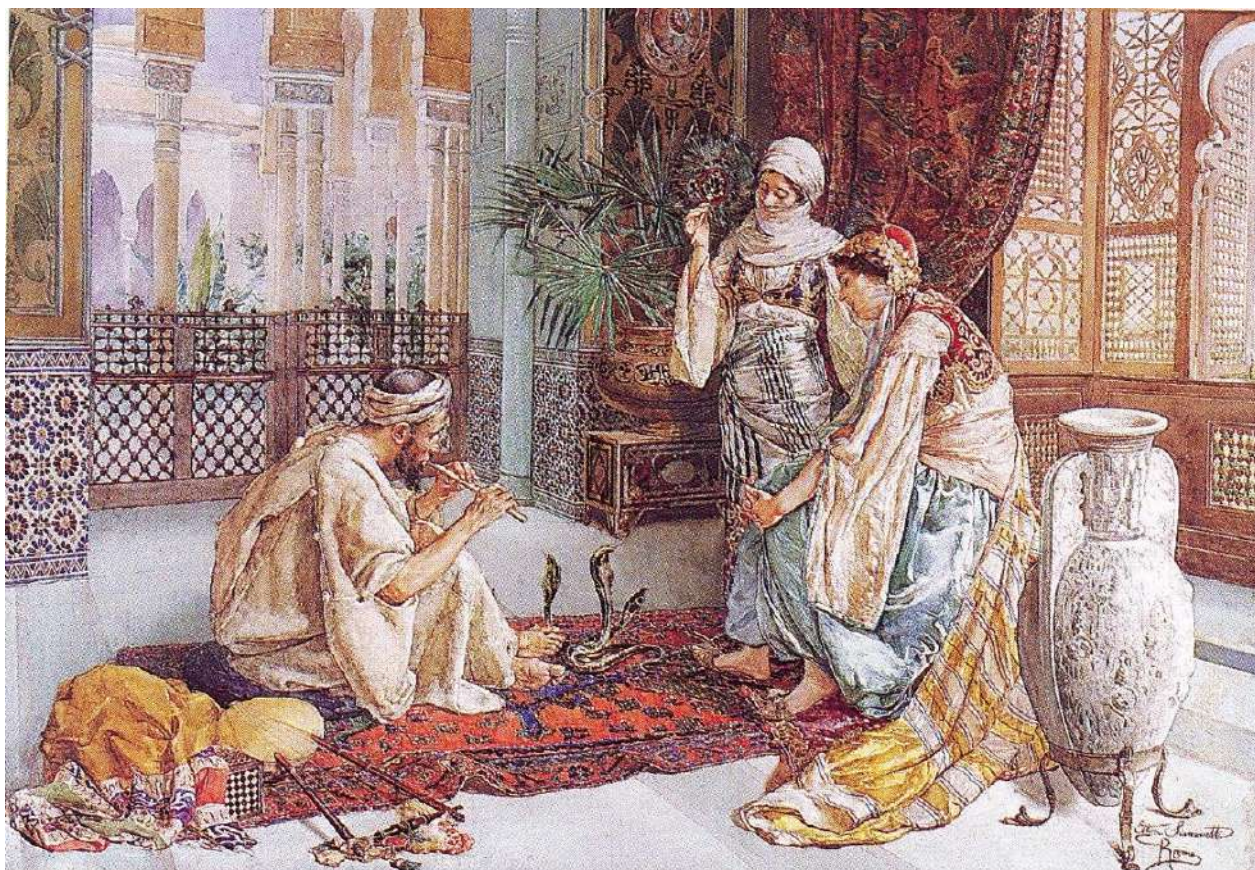
5.4.2. Ettore Simonetti (1857-1909)

Sobre este autor también tenemos cuadros donde incluye el elemento del jarrón con más semejanza al de las Gacelas. Esto ocurre en *Visita al comerciante* (lám 64), donde encontramos la pieza expuesta como una más dentro de los productos que hay en la tienda. Es una parte esencial de la escena, pues la joven señala el objeto, indicando que el personaje masculino se está interesando por él. La representación es bastante fidedigna a la realidad, demostrando su conocimiento sobre el vaso, aunque no tenemos constancia de que viajara a la Alhambra, por lo que es probable que lo conociera a través de alguna imagen.



Lám. 64 Ettore Simonetti. *Visita al comerciante*, s.f. Colección particular.

En otra de sus pinturas, *Encantador de serpientes* (lám. 65), encontramos otro vaso alhambresco que, por su forma y decoración, nos recuerda al dibujo de *Jarrón árabe granadino* de Antonio Peñas (lám. 31), inspirado en el de las Gacelas; volviendo a indicar la importancia de la difusión de las imágenes. Lo encontramos en, donde la estancia se asemeja a la arquitectura nazari, pero recreada desde su propio imaginario.



Lám. 65 Ettore Simonetti. *Encantador de serpientes*, s.f. Mathaf Gallery, Londres.

5.4.3. Juan Giménez Martín (1855-1901)

Juan Giménez es de los pintores que hemos encontrado que más acuden a la iconografía del jarrón de la Alhambra para sus recreaciones pictóricas orientalistas. Nacido en Ávila y formado en Madrid con Federico de Madrazo, Carlos de Haes y Carlos Luis de Ribera, se traslada a Roma en 1881, donde iniciará su producción orientalista a través de la influencia fortuniana propia del momento y del ambiente de la ciudad, sobre todo, gracias al pintor José Villegas Cordero (Dizy, 1997: 133).

Es un autor que utiliza escenarios imaginarios dentro del ambiente orientalista, no solo en la recreación de elementos arquitectónicos, sino también en los objetos y demás componentes similares. Lo mismo ocurre con sus inclusiones de jarrones tipo

Alhambra, representados como una hibridación de los distintos vasos que debió conocer y que los pinta desde su personalidad, cumpliendo siempre una función de florero. Como veremos, habrá algunos donde se acerquen algo más al de las Gacelas y otros que tengan unas características parecidas al de Palermo, el cual pudo conocer en su recorrido por Italia.

Los temas que se tratan en sus pinturas orientalistas son fundamentalmente escenas de harenes o relacionado con ello, dónde se destacan las figuras femeninas y los ambientes desinteresados, de relajación y sensualidad. Y no sólo se reitera en la temática, sino que también se repiten los mismos tópicos orientalistas que solían acaparar la atención del espectador occidental, llenando las composiciones de objetos y adornos de todo tipo, recurriendo sobre todo a elementos florales, alfombras (en ocasiones de animales exóticos) y demás mobiliario con características orientales.



Lám. 66 Juan Giménez Marín. *En el harén*, s.f. Colección particular.

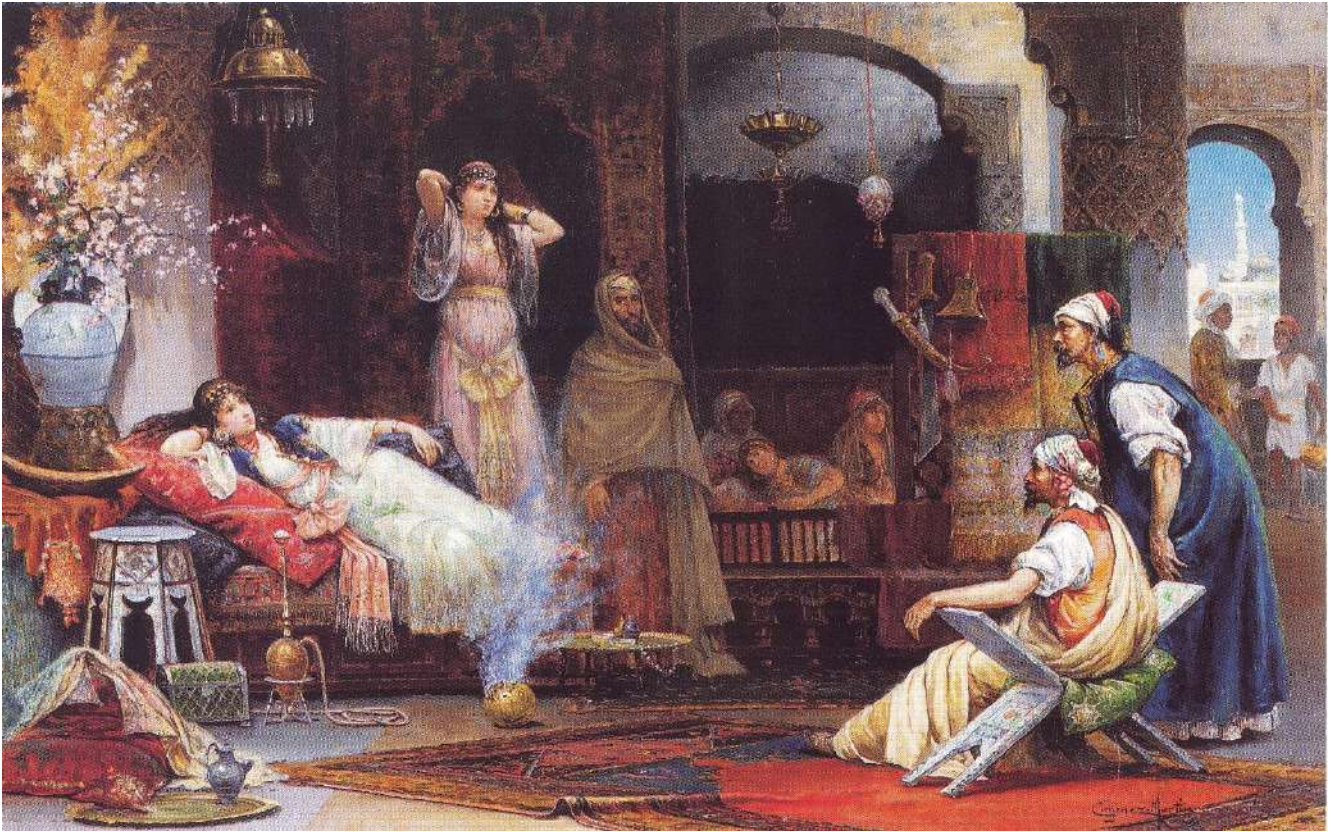
Tenemos hasta cuatro pinturas tituladas *Harén* o *En el harén*, de las cuales veremos dos ejemplos. Son composiciones similares que varían en la situación de los personajes en la escena, la recreación del espacio y la decoración. Nos centraremos en lo que nos interesa en cuanto a la representación relacionada con el *Jarrón de las Gacelas*. En la primera que veremos, *En el harén* (lám. 66), se dispone el jarrón en el fondo del cuadro, con una forma propia de cualquier vaso alhambresco, con un tono azul que nos recuerda al jarrón que nos ocupa, pero con una decoración que no define

del todo y que se asemeja más al *Jarrón de Palermo*, identificable por la gran banda epigráfica central. Además, incorpora en el objeto unas hojas de palmera y un soporte que nos recuerda al que usaba Fortuny.



Lám. 67 Juan Giménez Martín. *Harén*, s.f. Colección particular.

La siguiente pintura, *Harén* (**lám. 67**) vemos la misma intención y temática que en la anterior, aunque incorporando personajes en otras posiciones y cambiando el espacio arquitectónico. En este caso, repite el mismo modelo de jarrón, aunque con un tono más claro en el azul, con la decoración más visible e incorpora otros tipos de vegetales diferentes. También vuelve a usar el mismo soporte. Realizará un cuadro prácticamente igual y con el mismo nombre, aunque con pequeñas diferencias, como en el jarrón, donde vuelve a cambiar la decoración (**lám. 68**).



Lám. 68 Juan Giménez Martín. *Harén*, s.f. Mathaf Gallery, Londres.



Lám. 69 *Danza oriental*, colección particular, s.f. Juan Giménez Martín.

Otra pintura de este autor es *Danza oriental* (lám. 69), donde nos muestra una composición más dinámica, pero con una ambientación semejante a lo visto anteriormente. El jarrón cumple con la misma función, también nacido de su imaginación y con el mismo tono azulado, pero parece variar en su decoración, ya que no encontramos epigrafía en la banda que se vislumbra; también prescinde del soporte.



Lám. 70 Juan Giménez Martín. *La favorita*, s.f. Mathaf Gallery, Londres.

Son más las pinturas de este autor donde incorpora este tipo de jarrón, apenas variando en su forma, temática y motivos decorativos, como ocurre en otra escena relacionada con el harén: *La favorita* (lám. 70). Aquí vuelve a emplear los mismos tonos celestes, con una decoración parecida, pero sin epigrafía, y variando un poco las formas de sus alas; modelo que repite en *En el harén* (lám. 71).



Lám. 71 Juan Giménez Martín. *En el harén*, s.f. Colección particular.

5.4.4. *Clemente Pujol de Gustavino* (h. 1850-1905)

Aunque este pintor nació en Barcelona, desarrolló gran parte de su vida en París y exportó muchas de sus obras en Inglaterra y América. En la capital francesa se formó con artistas como Jean-Léon Gérôme (1824-1904), entabló amistad con Raimundo de Madrazo (1841-1920) y conoció a Adolphe Goupil, quién le contrató por un tiempo. Entre sus trabajos, hizo una serie de grabados sobre la obra de Fortuny, a quién admiró y del que recibió influencia orientalista, así como de Villegas Cordero. Asimismo, parece que viajó a Tánger y que coleccionó gran cantidad de objetos artísticos, entre ellos, de tradición islámica, incluyendo alguna de las mismas en sus pinturas (Dizy, 1997:205-207).

La pintura que vamos a tratar, *Joven tocadora de música* (lám. 72), no está fechada, pero por la influencia fortuniana que recibió y por la medalla de honor que recibió en la Exposición Universal de París de 1889 por su obra *Danza mora*, podemos situar a finales de la década la producción orientalista del autor. Sigue la misma línea que hemos visto en los artistas tratados anteriormente, con una temática recurrente en el

ambiente orientalista del momento, con una pintura que se adhiere a los preceptos propios de los seguidores de Fortuny.



Lám. 72 *Joven tocadora de música*, colección particular, s.f. Clemente Pujol de Gustavino.

Se aprecia su interés por las piezas que debió coleccionar en el tratamiento minucioso que les aplica, interesándonos, sobre todo, el jarrón que coloca en la hornacina que aparece en la composición. Se asemeja al *Jarrón de las Gacelas* en la forma y en la decoración que se puede intuir, aunque no se aprecia bien su colorido al estar en penumbra. Destaca un brillo dorado que nos indica el preciosismo del objeto y observamos un tamaño reducido que dista de la realidad. Estos aspectos parecen indicar que no conoció la pieza *in situ*, aunque sí pudo conocerla a través de otros medios que hemos ido mencionado a lo largo del trabajo. A diferencia de otros autores, no incorpora ningún tipo de soporte a la pieza, sustentándose por su propia base.

5.4.5. Eugenio Zampighi (1859-1944)

En la misma línea de los autores anteriores, hemos encontrado una pintura de este autor italiano, él cuál cultivó sobre todo la pintura de género, con escenas relacionadas con la familia. No conocemos demasiado sobre su producción orientalista, siendo la pintura que veremos la única encontrada.



Lám. 73 Eugenio Zampighi. *La Belle du harem et sa servante*, s.f. Colección particular.

Caroline Juler, recoge esta obra en su libro *Les orientalistes de l'école italienne*, titulada *La Belle du haren et sa servante* (**lám. 73**), aunque no conocemos la fecha de su elaboración, creemos que esta pintura debió oscilar entre finales de 1880 y principios de 1890. Se vuelve a tratar el tema del harén, recordándonos en cierto modo a la pintura de Juan Giménez, por aspectos como la disposición de las figuras como por elementos decorativos como la alfombra de animal exótico. La inclusión del jarrón en la composición se asemeja a la vista en el cuadro de Clemente Pujol, tanto en tamaño y ausencia de soporte, como en los tonos cromáticos y la decoración que podemos intuir. Denota que el artista no conoció la pieza y siguió los modelos que debió ver en otros pintores orientalistas. Vuelve a incluir el elemento vegetal en el jarrón, de nuevo con hojas de palmera.

5.4.6. Virgilio Mattoni de la Fuente (1842-1923)

Pintor sevillano que se forma en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal y después en Roma, en 1872, donde coincide con sus paisanos Villegas y Jiménez Aranda y donde conoce a Fortuny, de quién recibe una gran influencia que marcará la impronta de sus pinturas orientalistas, que como veremos, será minucioso con los detalles de los objetos (Dizy Caso, 1997: 176).

La obra que vamos a tratar, *Mercader árabe* (**lám. 74**) fechada en Sevilla en 1889, es muestra de su minucioso tratamiento de los motivos decorativos que, en este caso, son protagonistas en la escena, mostrando claras reminiscencias fortunianas en el tratamiento de la pintura y en la temática. Incorpora el *Jarrón de las Gacelas* de manera casi anecdótica, representado en el lado derecho de la composición, solo muestra la mitad del jarrón y tapa parte de su cuerpo con una bandeja.

De las pinturas que hemos visto es quizás en la que menos protagonismo se le da la pieza, tratado como un objeto más de los que expone el vendedor, pero pintado con gran detallismo en su decoración y cromatismo que muestra el conocimiento del jarrón. Por cercanía con Sevilla y tratándose de un pintor orientalista, es posible que conociera el jarrón en directo, aunque por cómo está reflejado en la pintura nos puede recordar al dibujo de Sánchez Sarabia.



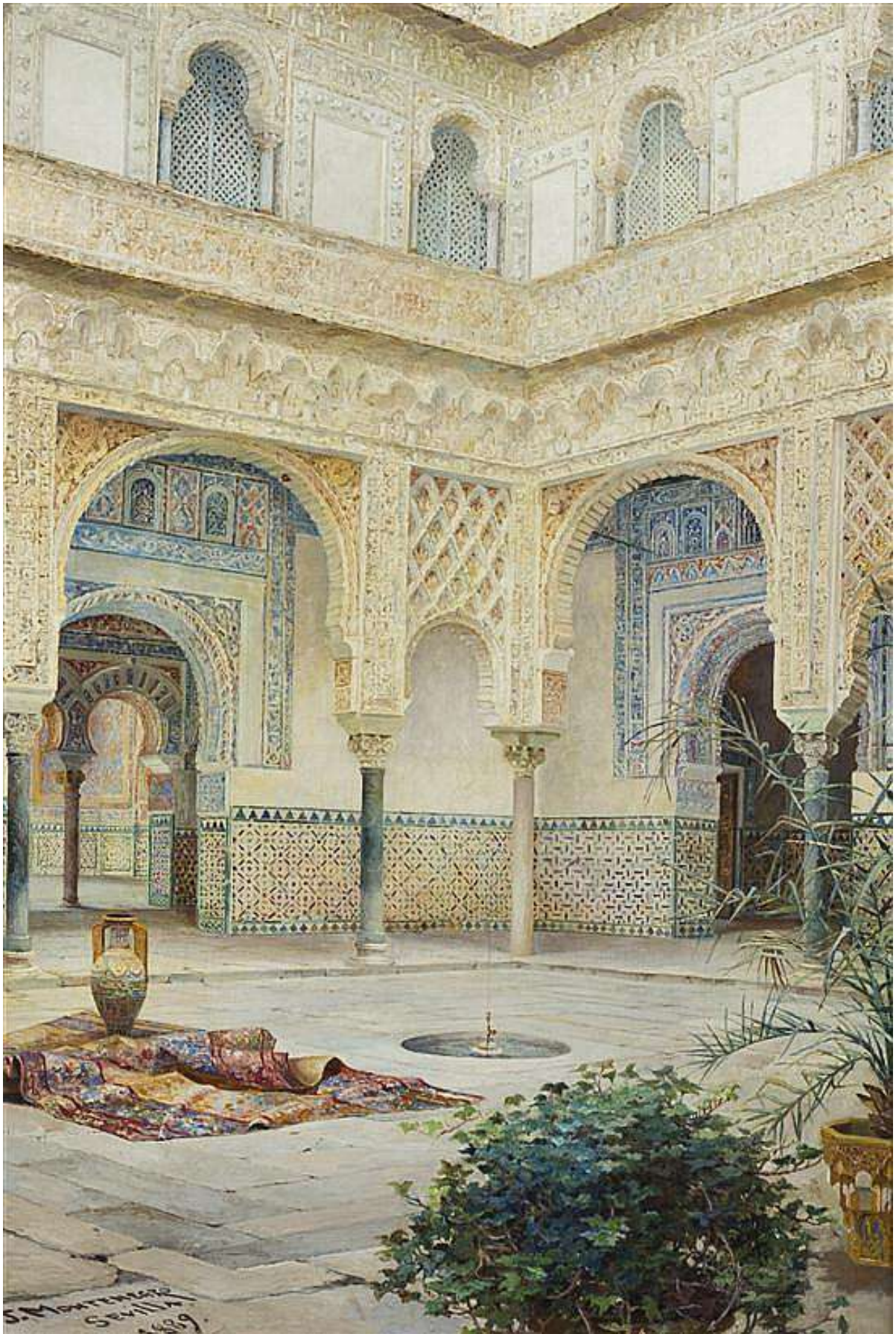
Lám. 74 Virgilio Mattoni de la Fuente.
Mercader árabe, 1889. Colección
particular.

5.4.7. José Montenegro Capell (1856-1929)

Tratamos con un artista un tanto peculiar por el tipo de vida que llevó y por las características de sus pinturas, muchas de ellas desaparecidas por el material que utilizaba de soporte. De orígenes gaditanos, desarrolló gran parte de su vida entre Jerez y Sevilla, ciudades que acaparan los motivos de su producción. Su pintura se basa fundamentalmente en escenas cotidianas de las ciudades donde vivía, mayormente despojadas de personajes.

En una de sus pinturas sobre el Alcázar de Sevilla (**lám. 75**), incorpora el jarrón en medio de la pintura, sobre una alfombra de características islámicas. Se asemeja al de las Gacelas en la forma y en los tonos dorados y azules, aunque difiere en el tamaño, distribución del cromatismo y decoración, lo que nos hace pensar que pudo ver su representación en otro cuadro o que le llegara alguna postal o fotografía. La inclusión del objeto en la composición aporta un aire orientalista a la escena, aunque sacado del contexto nazarí e incluido en el conocido como Patio de las Muñecas del Alcázar sevillano, sobre el que atisbamos un gran interés por mostrarlo tal y como es, con gran minuciosidad en sus detalles.

Esta pintura no guarda tanta relación con los cuadros que hemos visto, en tanto que se trata de una pintura despojada de personajes y con escasa intención orientalista. Se centra más en mostrar los elementos arquitectónicos y las características del Alcázar de Sevilla, como si de una fotografía se tratase. Sin embargo, la incorporación del vaso aporta el toque oriental que busca recordar una época pasada, aunque fuera de contexto.



Lám. 75 José Montenegro Capell. *Alcázar de Sevilla*, 1889. Colección particular.

5.4.8. *Natale Attanasio (1845-1923)*

Pintor natural de Catania, se forma entre Nápoles y Roma, estableciéndose en esta última en 1882. Tomando como referencia los datos que ofrece el Instituto Matteucci, no tenemos constancia de que viajase fuera de las fronteras italianas, lo que puede indicar que su experiencia orientalista tiene origen en el movimiento que debió observar y aprender en Roma, siguiendo los pasos de los seguidores de Fortuny.

Su pintura, *Interior de harén* (**lám. 76**), con fecha en 1895, es la única composición orientalista que hemos encontrado del autor. Es un cuadro que nos recuerda a la obra de Villegas, *La siesta*, aunque en este caso la protagonista es una mujer y las miradas se centran en ella. Es una pintura propia de lo que debió de ver en Roma en las fechas que allí se estableció, mostrando un repertorio orientalista tanto en los objetos que incorpora como en la temática.

Utiliza el *Jarrón de las Gacelas* del mismo modo que lo hiciera Villegas, aunque en el escenario que aparece en el fondo apenas se puede intuir. Vuelve a su función como elemento decorativo, albergando un elemento vegetal que se mezcla con plumas de pavo real y que dan un toque exótico a la composición. Por cómo está pintada la decoración del vaso, podemos observar que utiliza como referencia un dibujo o grabado, pareciéndose a los vistos de Sarabia o a la plancha que difundió Alexandre de Laborde, tratado con detallismo. Quizás tenga más relación con esta última, pues los colores que tiene la pieza en el cuadro son más apagados que los que pinta Sarabia, o puede que aplique unos tonos más tenues para resaltar la figura femenina que yace adormecida sobre una alfombra.



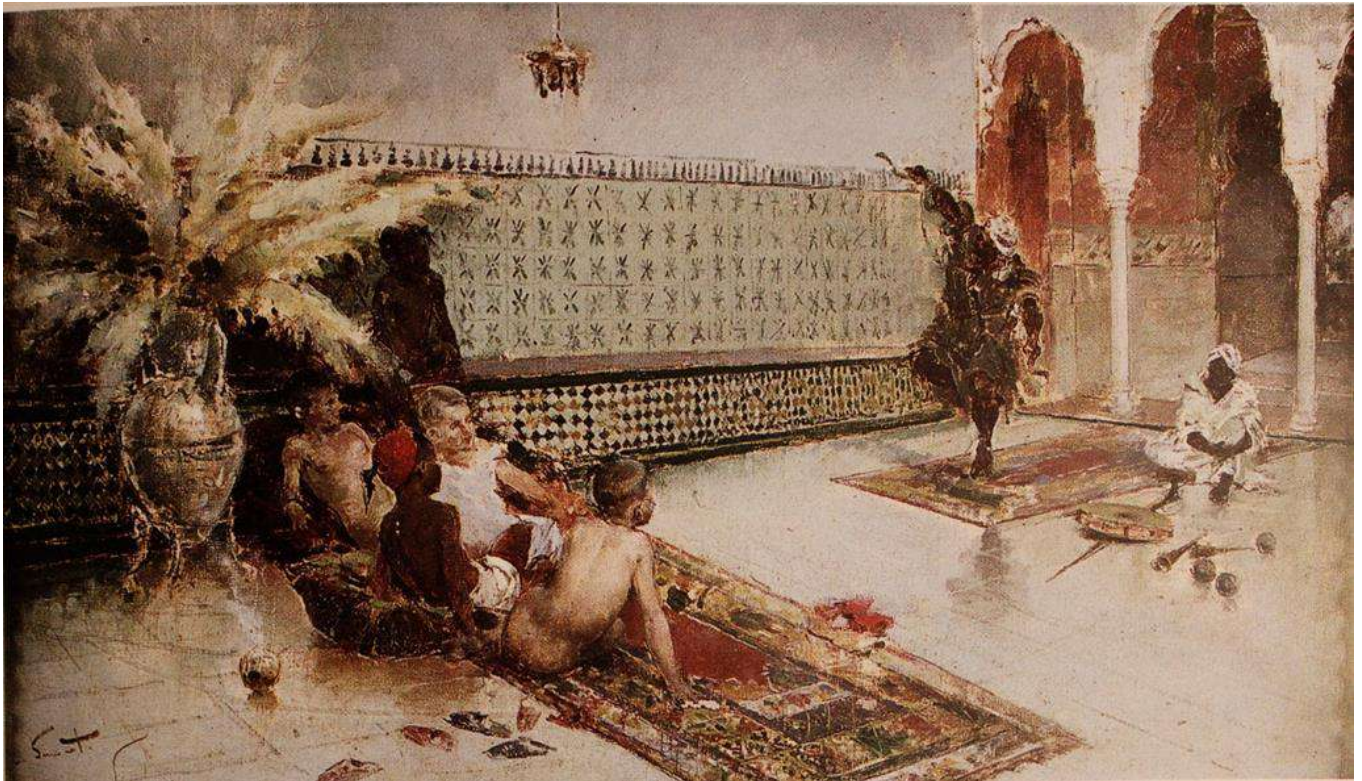
Lám. 76 Natale Attanasio. *Interior de un harén*, 1895. Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro (Brasil).

5.4.9. Enrique Simonet Lombardo (1864-1927)

Este autor, quizás más conocido por sus cuadros de realismo social, también trató la pintura orientalista dentro de su producción. Aunque nace en Valencia, donde inicia sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, sus orígenes son malagueños, mudándose a la ciudad andaluza con su familia y continuando con sus estudios artísticos. Viaja a Roma en dos ocasiones, en 1887 y en 1896, estando en esta última fecha en la Academia Española de Bellas Artes y acudiendo a la Academia Chigi. De su recorrido, nos interesa su estancia en Marruecos en 1893 y 1894, ejerciendo de corresponsal para la revista *La ilustración Española y Americana* (Dizy Caso, 1997: 234-235). Junto con su estancia en Roma, debe ser en estas fechas cuando se debió de interesar por la pintura de temática orientalista y en la cual enmarcamos el cuadro que trataremos a continuación.

Escena oriental (lám. 77), es una composición que refleja los preceptos orientalistas propios de la pintura nacional y de lo visto hasta el momento. Aunque está sin fechar, su factura debe rondar hacia 1895, basándonos en los motivos expuestos anteriormente y en que otras de sus pinturas de estas temáticas tienen fechas cercanas, como *Danza de los velos*, firmada en 1896. Del cuadro que nos ocupa nos interesa el jarrón que aparece pintado en la parte izquierda, recordando de nuevo a como Fortuny tenía expuesto sus vasos en su colección de Roma, con el abundoso plumaje blanquecino y con el soporte característico, la cual debió conocer por fotografías o por otras pinturas. Aunque coincide en forma con el *Jarrón de las Gacelas*, no encontramos apenas decoración, vislumbrando una breve banda epigráfica en la zona central del cuerpo.

Este cuadro destaca por la pincelada suelta, propia de las fechas cercanas al impresionismo y con cierto aire a las pinturas de Sorolla. Parece que el autor se interesa más por acaparar la atención en las figuras de los niños y en la alfombra donde se sitúan, quizás por ello el cromatismo del jarrón sea más tenue y no le interese centrarse en la pieza. Para recrear la escena tira de su imaginario orientalista, la arcada y el alicatado que aparece nos puede recordar a la arquitectura nazarí, motivo quizás por el que opta por incluir el vaso alhambresco.



Lám. 77 Enrique Simonet Lombardo. *Escena oriental*, h. 1895. Colección particular.

5.5. Otras representaciones: interés formal en el objeto

Con los ejemplos que veremos a continuación, nos podremos percatar de que el jarrón llamó la atención de otros artistas cercanos al ambiente orientalista, pero que lo reflejan con una perspectiva diferente. Parecen más bien apuntes realizados en el momento en el que lo vieron expuesto en la Sala de Dos Hermanas, mostrando un interés formal por el objeto, con gran calidad y veracidad en su representación. Esto demuestra la popularidad que alcanzó el objeto en la segunda mitad del siglo XIX, y que su indudable atractivo formal e histórico captó la atención de los diferentes artistas que pasearon por la Alhambra.

5.5.1. John Singer Sargent (1856-1925)

John Singer Sargent (1856-1925) se fijó en el jarrón tras su segunda visita a la ciudad de Granada. Aunque nació en Florencia y el origen de su familia es estadounidense, pasó gran parte de su vida viajando por Europa y EE. UU., aunque su formación se llevó a cabo mayormente en París, con Carolus-Duran. Durante su infancia viajó bastante con su familia, viniendo de visita por primera vez a Granada en abril de 1868. Posteriormente, en 1879, tras pasar un tiempo formándose en Madrid, realizó un recorrido por Andalucía, yendo de nuevo a Granada y a ciudades como Sevilla o Ronda (Olson, 2001: 70-71). Conocido sobre todo por sus obras retratistas y, pese a no ser un pintor propiamente orientalista, también se interesó por temáticas de este tipo e incluso pintó cuadros de esta índole como *Bedouin Camp* (1905-1906).



Lám. 78 John Singer Sargent.
Jarrón de las Gacelas, h. 1879.
The Walters Art Museum,
Baltimore.

Durante su visita a la Alhambra en 1879, tomó apuntes y realizó diferentes acuarelas de estancias y elementos que le llamaron la atención. Entre esas acuarelas, encontramos la del *Jarrón de las Gacelas*, ubicada en The Walters Art Museum de Baltimore y que debemos fechar hacia 1879 (**lám. 78**). Una pintura que muestra un interés formal por el objeto, como si de un estudio se tratase, representado tal y como lo debió ver en la Sala de Dos Hermanas, con gran detallismo en la decoración, sin el alarido y despojándolo de cualquier tipo de añadido.

5.5.2. Blas Benlliure Gil (1852-1936)

Este pintor se acerca al *Jarrón de las Gacelas* del mismo modo que lo hizo Sargent, a través de una acuarela. Nace en el seno de una familia de tradición artística, pues su padre, Juan Antonio Benlliure, fue pintor y decorador. Quizás es el menos conocido entre sus hermanos dentro del mundo del arte, siendo José y Mariano los más prolíficos dentro del mundo orientalista. La *Acuarela* (**Lam. 79**) que vamos a ver se trata de un apunte que debió realizar durante su visita a la Alhambra en 1892, interesándose por la figura del jarrón tal y como lo debió ver expuesta en la Sala de Dos Hermanas. También se interesa por una figura masculina de la bóveda de la Sala de los Reyes y por la parte baja de un tapiz con motivos heráldicos (Santos Moreno, 2006: 224). Esta pintura es interesante desde el punto de vista del atractivo que causó la pieza en los artistas que lo vieron y de la que muchos tomaron apuntes.



Lám. 79 Blas Benlliure Gil. *Acuarela*, 1892. Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada.

5.6. El Jarrón de las Gacelas en la pintura del siglo XX y XXI

Como es lógico, por el paso del tiempo y de las modas, la pintura orientalista decrece en número de producción a finales del siglo XIX, siendo menos los artistas interesados en el siglo siguiente. Gran parte de los pintores que continúan con este tipo de pintura en el siglo XX siguen la inercia de las tendencias decimonónicas y de la estela fortuniana, que en estas fechas se verá de forma tardía y un tanto apartada de las nuevas tendencias artísticas que emergen y van ganando fuerza en Europa.

En España, donde quizás el orientalismo se siga mostrando hasta mitad de siglo, las miradas se centrarán en temas marroquíes y tipos del norte de África, a causa de los conflictos bélicos y la presencia española en este territorio hasta 1930, aproximadamente. Todavía encontramos seguidores de Mariano Fortuny, como Fabrés Costa que alarga su producción dentro de esta centuria, o José Benlliure Gil y Gonzalo Bilbao, estos dos últimos tratando el orientalismo de manera más anecdótica dentro de su producción y centrándose en más en temáticas costumbristas. El realismo ganará

peso en estas representaciones y veremos nuevas influencias, como la de Sorolla y el luminismo, que se verá en artistas como Bertuchi. También encontraremos a pintores que adaptan la pintura orientalista a las vanguardias, como Francisco Iturrino, que sigue de cerca la obra de Matisse, quien también se interesa y viaja a la Alhambra. Asimismo, hallamos pintores como José Herrera Cruz que, como caso excepcional, alarga la temática hasta 1972, dentro de los preceptos realistas y con una visión más antropológica.

No tenemos constancia de pinturas orientalistas de la primera mitad del siglo XX que incorporen al jarrón en sus escenas. Si encontramos su inclusión dentro de carteles relacionados con festividades granadinas, como vimos en las láminas 18, 19 y 20, y que muestran la relevancia de esta pieza como símbolo de la ciudad, pero con una perspectiva diferente a la orientalista. Sin embargo, si encontraremos alguna que otra representación actualizada del *Jarrón de las Gacelas* en la segunda mitad de esta centuria, con perspectivas diferentes a lo que hemos visto y adaptadas a estilos contemporáneos.

5.6.1. Julio Juste Ocaña (1952-2017)

Pintor y estudioso del arte contemporáneo nacido en Beas de Segura (Jaén), aunque formado en Granada, doctorándose en el Departamento de Historia del Arte de nuestra Universidad en 1978. Ignacio Henares Cuellar, quien dirigiera su tesis doctoral, define así su manera de pensar y ver el arte:

“Hasta donde alcanza mi memoria del artista y su obra –desde la correspondiente al genial artista adolescente– cada proyecto de Julio Juste se ha mostrado con la tensión y el acento de un verdadero manifiesto artístico. La cualidad esencial de la inteligencia de Julio –que rige e impregna su poética– es de naturaleza galileana; y por tal, partícipe de un doble e inescindible movimiento: acuidad en la visión del propio tiempo y voluntad de anticipación en el conocimiento y el arte” (Henares, 2017)

Sin dudas, es un artista que colabora en la modernización de la pintura granadina de la segunda mitad del siglo XX y lo que llevamos de siglo XXI, obteniendo por ello un reconocimiento que va más allá de la ciudad.



Lám. 80 Julio Juste Ocaña. *Gacelas*, 1987. Colección particular.

A finales de la década de 1980, encontramos pinturas suyas relacionadas con el conjunto de la Alhambra, perteneciente a sus series tituladas “Tránsitos” y “Reales Sitios”, de los que quizás el cuadro más conocidos es *Imperial Court* (1986), donde emplea el Palacio de Carlos V como escenario. En 1987 pinta *Gacelas* (lám. 80), mostrando el jarrón que nos ocupa desde su punto de vista y con una actualización artística de lo que hemos visto hasta el momento. Esta pintura pertenece a una etapa en la que el autor opta por la figuración, utilizando imágenes que recoge a lo largo de su vida viajera como investigador y los espacios de su día a día (Rueda, 2006: 227).

5.6.2. El jarrón en la pintura actual: Leonor Solans

Nos gustaría realizar una breve actualización, en cuanto a representaciones del jarrón en el ámbito pictórico, pues hemos hallado algún resquicio que muestra que la pieza continúa siendo objeto de interés artístico. Es el caso de Leonor Solans, pintora sevillana formada en Granada, que en 2014 pinta *Jarrón de las Gacelas* (lám. 81). Un cuadro que nos recuerda en cierto modo a la acuarela de Singer Sargent, aunque pintada a la manera característica de la autora. Se centra en el objeto y resalta su figura sobre un fondo oscuro, reflejando de manera brillante la pieza, dejando entrever su decoración a través de una pincelada suelta.



Lám. 81 Leonor Solans García. *Jarrón de las Gacelas*, 2014. Colección particular.

III

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Son varias las conclusiones a las que podemos llegar tras ahondar en la materia desarrollada.

A través del interés en la fabricación de la cerámica nazarí y la funcionalidad de este tipo de piezas suntuarias, recuperamos y valoramos historiográficamente las artes nazaríes en el contexto de la exploración científica de la historia de al-Ándalus, conociendo en la mayor medida posible el porqué de este fenómeno.

En relación con ello, introducimos la arqueología islámica en la historia del gusto a través del coleccionismo, con un caso muy clarificador, como lo es la dispersión de los jarrones de la Alhambra por todo el mundo. Esto lo hallamos, sobre todo, a partir del siglo XIX, coincidiendo con el auge del orientalismo como movimiento artístico y social que tiene predilección por el Oriente islámico, aunque existen casos anteriores, como lo hemos visto con el *Jarrón de Estocolmo*.

Confirmamos que el *Jarrón de las Gacelas* tuvo una repercusión iconográfica que llega a trascender hasta introducirse en el imaginario orientalista. Esto es debido, entre otras cosas, al prestigio que obtiene al ser de las escasas piezas suntuarias que no abandonan la Alhambra y que, además, permanece expuesta durante un amplio periodo de tiempo en un lugar principal del conjunto. Este aspecto es fundamental para nuestra investigación, pues con su ubicación en la Sala de Dos Hermanas traspasa el interés científico que mayormente tuvo hasta el momento y pasa a introducirse en el ideal orientalista, hallándose expuesto en un ambiente, *a priori*, acorde al espacio.

Del mismo modo, la personalidad reputada de Mariano Fortuny, como uno de los pintores y coleccionistas decimonónicos españoles más importantes y difundidos del momento, otorga una legitimidad artística e histórica a la pieza, que mediante la introducción de piezas arqueológicas musulmanas a las escenas verifica el contexto desarrollado. Su influencia se alarga durante décadas tras su fallecimiento lo que indica la importancia que tiene su figura dentro del orientalismo pictórico; así como el reflejo de su modo de exposición de los vasos que atesoró y que hemos visto en tantas pinturas, difundido a través de fotografías, cuadros y diferentes artistas que la conocieron.

El resto de los pintores que hemos tratado se mueven de manera dual ante el jarrón. Unos los utilizan como un recurso escenográfico que otorga verosimilitud a las representaciones, sobre todo en los pintores que tienen una visión más próxima al historicismo romántico, como hemos visto, por ejemplo, con el pintor y arqueólogo granadino Manuel Gómez-Moreno González. Y, por otro lado, hallamos quienes utilizan la pieza como un elemento más dentro del repertorio orientalista; algunos aplicándolo como un instrumento que potencia los valores de la sensualidad, erotismo, hedonismo... propio de la visión occidental sobre lo oriental, reflejado en escenas de harenes o relacionado con ello. Esto implica una visión de femineidad sobre el jarrón, basado en sus formas sinuosas y amplias, semejantes al cuerpo de una mujer. También comprendemos que la incorporación de la pieza en otro tipo de escenas muestre la suntuosidad, el lujo de una vida y de un escenario ideal para el orientalista que pretende acercarse a lo islámico.

Por otro lado, evidenciamos la relevancia que tiene la difusión del conocimiento del jarrón a través de estudios importantes, como el visto de Davillier de 1861, y su repercusión en el ámbito académico relacionado con la cerámica. Del mismo modo ocurre con exportación de la imagen del jarrón mediante dibujos, desde el siglo XVIII, y postales y fotografías desde el XIX, siendo fundamentales para expandir la imagen del vaso nazarí y que muchos autores la tomaran como referencia.

Otra de las conclusiones a la que llegamos, es que son españoles e italianos la mayoría de los autores que tratan el jarrón en sus cuadros. Esto está ligado con lo dicho anteriormente sobre Mariano Fortuny y su colección, y cómo estableció en Roma un círculo orientalista que continuó tras su muerte; y con la influencia de los Simonetti, con el ejemplo de Ettore como uno de los pintores orientalistas que más incluye el jarrón de las Alhambra en sus cuadros. Por el contrario, no tenemos presencia de los pintores franceses y británicos que miran a otro tipo de temáticas orientalistas, quizás más relacionadas con Egipto y lo mameluco, en su lógica relación por las campañas de Napoleón y su posterior influencia, y en el norte de África; o en el interés por la pintura de paisaje como género preferido, sobre todo, en los británicos.

No solo el *Jarrón de las Gacelas* fue objeto de interés, sino que otras piezas que aparecen en composiciones son estudiadas y conocidas por los autores. Lo observamos en algunos cuadros que repiten objetos como lámparas, por ejemplo, la que Fortuny tenía en su colección o la lámpara de la mezquita mayor de la Alhambra, y que hoy se

halla en el Museo Arqueológico Nacional. Esto supone un punto interesante de cara a investigaciones futuras y que se enlazaría con el tema que hemos expuesto.

Lo aplicado en el trabajo tiene que ver con lo realizado en el máster, como ha sido la catalogación y expertización de obras de arte, con una evidente proyección profesional; del mismo modo que lo ha sido el estudio del coleccionismo y la historia del gusto en los últimos dos siglos. Supone una primera aproximación al estudio de piezas arqueológicas en la pintura, justificado por la relevancia del objeto que hemos tratado y las necesidades documentales de la pintura orientalista. También comprobamos que es la primera vez que se plantea una visión interdisciplinar de este tipo, entre arqueología y pintura, con pretensión de continuar con este campo en investigaciones futuras y en una posible tesis doctoral.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1957). *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Vol. 1. Viena: Austrian Academy of Sciences.
- AA.VV. (1988). *La pintura orientalista española (1830-1930)*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- AA.VV. (1995). *Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.
- AA.VV. (1995). *La imagen romántica del legado andalusí*. Barcelona-Madrid: Lunweg Editores.
- AA.VV. (2006). *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.
- ACKERMAN, Gerard M. (1991). *Les orientalistes de l'école britannique*. París, ACR Edition.
- ACKERMAN, Gerard M. (1994). *Les orientalistes de l'école americaine*. París, ACR Edition.
- ADMINISTRACIÓN DEL CORREO DE ULTRAMAR (1850). *Museo ilustrado: literatura, ciencias, artes, geografía, viajes, historia, poesía, mecánica, arquitectura, agricultura, horticultura, etc., etc*, v. 1. París: Ad. Blondeu.
- ALMAGRO GORBEA, Antonio (2015). “Antigüedades árabes de España”. En: ALMAGRO GORBEA, Antonio (ed.) *El legado de al-Ándalus: las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 127-287. Recuperado de: https://digital.csic.es/bitstream/10261/122888/1/2015Catalogo_al-Andalus.pdf [acceso: 15.09.2020].
- AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo (enero y febrero, 1889): “La Sala de arte hispanomahometano y de estilo mudéjar en el Museo Arqueológico Nacional”. En: *Revista de España*, tomo CXXV. Madrid: Minuesa de los Ríos, pp. 203-234. Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003028676&page=222&search=jarron+alhambra&lang=es> [acceso: 17.11.2020].
- ANDREU MIRALLES, Xavier (2016). *El descubrimiento de España: mito romántico e identidad nacional*. Barcelona: Taurus.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique (1988). “La pintura orientalista”. En: AA.VV.: *Pintura orientalista española (1830-1930)*. Madrid: Fundación Banco Exterior, pp. 23-50.

- ARIAS ANGLÉS, Enrique (1995). “La pintura orientalista española. Imagen de un tónico”. En: AA.VV.: *La imagen romántica del legado andalusí*. Barcelona-Madrid: Lunwerg, pp. 47-56.
- AVECILLA (1883). “Nuestro grabado”. En: *El Globo*, 2926 (28 de octubre). Madrid: s.e., portada. Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001156442&page=1&search=jarro n+alhambra&lang=es> [acceso: 18.11.2020]
- BARON, Javier (2006). “Gitana bailando en un jardín de Granada”. En: AA.VV. *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 220-221.
- BARRIOS ROZÚA, José Manuel (2016). *Alhambra romántica. Los comienzos de la restauración arquitectónica en España*. Granada: Universidad.
- BERTAUT, François (1669). *Journal du voyage d’Espagne*. París: Claude Barbin.
- BORONAT Y MOLTÓ, Vicente (1876). “Lozas y porcelanas del Museo Arqueológico Nacional”: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 16 (20 de agosto), pp. 265-268. Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000013109&page=3&search=jarro n+alhambra&lang=es> [acceso: 19.11.2020].
- CALVO SERRALLER, Francisco (1995). *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid: Alianza.
- CARBONELL, Jordi A. (2016). “La Alhambra y la nostalgia del oriente desaparecido en la obra de Fortuny y sus colegas franceses”. En: AA.VV. *Tiempo de ensoñación. Andalucía en el imaginario de Fortuny*. Sevilla-Barcelona: Planeta.
- CASAMAR, Manuel (2006). “Alhambra II: un jarrón de la Alhambra no tan perdido”. En: AA.VV. *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 59-64.
- DARCEL, Alfred y DELANGE, Henri (1869). *Recueil de faiences italiennes de XV, XVI et XVII siècles*. París: E. Martinet.
- DAVILLIER, Charles (1861). *Histoire des Faiences Hispano-Moresques a reflets métalliques*. París: Victor Didron.
- DAVILLIER, Charles (1874). *L’Espagne*. París: Hachette et Cie.
- DE ALZOLA Y MINONDO, Pablo (1893). “El arte industrial en España”: *Revista Contemporánea*, 90, pp. 291-299. Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002531005&page=295&search=ja rron+alhambra&lang=es> [acceso: 19.11.2020].

- DE CASTRO, Evelina (2006). “Jarrón de Palermo”. En: AA.VV. *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 158-161.
- DE OLMEDO, Antonio (1892). *La ilustración Católica*, 15 (29 de febrero), p. 5. Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003183417&page=3&search=jarrón+alhambra&lang=es> [acceso: 18.11.2020].
- DIZY CASO, Eduardo (1997). *Los orientalistas de la escuela española*. París: ACR.
- ECKER, Heather (2006). “Jarrón”. En: AA.VV. *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 166-167.
- ESCOBAR, Alfredo (1879). “La Alhambra”: *La Época*, 9677 (17 de junio). Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000387504&page=3&search=jarrón+alhambra&lang=es> [acceso: 17.11.2020].
- FERRANDIS TORRES, José (1925). “Los vasos de la Alhambra”: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo XXXIII (marzo). Madrid: s.e., pp.47-77.
- FLORES ESCOBOSA, Isabel (1988). *Estudio preliminar sobre loza azul y dorada nazari de la Alhambra*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- FORD, Richard (1955). *Granada: escritos con dibujos inéditos del autor*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.
- FRANCO, Ángela (2006a). “Jarrón de Hornos”. En: AA.VV. *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 146-149.
- FRANCO, Ángela (2006b). “Jarrón de la Cartuja de Jerez”. En: AA.VV.: *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 162-165.
- GALERA ANDREU, Pedro (1992), *La imagen romántica de la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1992.
- GALERA MENDOZA, Esther (2010). “Los jardines de la Alhambra durante el reinado de los Austrias”: *Goya*, 333, pp. 288-307.
- GARCÍA LLANSÓ, A. (1895). “Cerámica hispano-árabe”: *La Dinastía*, 5566 (12 de septiembre), pp. 2-3. Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001625435&page=2&search=jarrón+alhambra&lang=es#search=%22jarrón%20alhambra%22&toolbar=1&statusbar=0&messages=0&navpanes=0> [acceso: 19.11.2020].

- GAUTIER, Théophile (1864). *Voyage en Espagne*. Paris: Charpentier.
- GINER, Francisco (1879): “Sobre algunos vasos de nuestro museo Arqueológico”: *El Liceo. Semanario Hispano-Americano*, 23 (8 de junio), pp. 178-179. Recuperado de:
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0026777946&page=3&search=jarron+alhambra&lang=es> [acceso: 17.11.2020].
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel (1892). *Guía de Granada*. Granada: Indalecio Ventura.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2008). “La Alhambra viajera. Rutas americanas de una obsesión romántica”. En: GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio y AKMIR, Abdellouahed (coords.). *La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo*. Granada: Comares, pp. 95-122.
- HENARES CUELLAR, Ignacio (1995). “Viaje iniciático y utopía: estética e historia en el Romanticismo”. En: AA.VV. *La imagen romántica del legado andalusí*. Barcelona-Madrid: Lunwerg, pp. 17-28.
- IVANOVA, Elena (2006). “Jarrón de Fortuny”. En: AA.VV. *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 144-145.
- JONES, Owen (1842). *Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra: from drawings taken on the spot in 1834*. Londres: s.e.
- JULER, Caroline (1994). *Les orientalistes de l'école italienne*. París: ACR.
- KENESSON, Summer S. (1992). “Nasrid luster pottery: the Alhambra vases”: *Muqarnas*, 9, pp. 93-115.
- LABORDE, Alexandre de (1806). *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. París: Pierre Didot L'Ainé.
- LABRUSSE, Rémi (2019). *El jarrón árabe del Reino de Suecia. Migraciones y metamorfosis de un jarrón hispano árabe*. Granada: Universidad.
- PEÑAS, Antonio (1882). *La niñez*, 2 (marzo). Madrid: Moreno y Rojas, p. 13. Recuperado de:
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0030715437&page=5&search=jarron+alhambra&lang=es> [acceso: 18.11.2020].
- LEWIS, J. Frederick (1835). *Lewis's sketches and drawings of the Alhambra made during a residence in Granada in the years 1833-4*. London: Hodgson Boys & Graves.
- MADOZ, Pascual (1830). *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar*, v. 8. Madrid: s.e.

- MARÍ, Antoni (1988). “Espacio del deseo”. En: AA.VV. *Pintura orientalista española (1830-1930)*. Madrid: Fundación Banco Exterior, pp. 9-22.
- MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación (2006a). “Jarrón de las Gacelas”. En: AA.VV. *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 134-139.
- MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación (2006b). “Jarrón de Fortuny-Simonetti”. En: AA.VV. *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 140-142.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (2006). “Jarrón nazari”. En: AA.VV. *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 154-155.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco (1837). *Doña Isabel Solís. Reyna de Granada*. Madrid: Tomás Jordán.
- MÉLIDA, Ramón (1892). “Viaje por España en 1492”: *La Ilustración Moderna*, 1, pp. 708-747.
Recuperado de:
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0030984932&page=851&search=jarron+alhambra&lang=es> [acceso: 19.11.2020].
- MÉNDEZ RODRIGUEZ, Luis (2008). *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- MORA, Gloria (2015). “Arqueología y coleccionismo en la España de finales del siglo XIX y principios del XX”. En: AA.VV. *Museos y Antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo XIX*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 8-28.
- MORENO OLMEDO, María Angustias (1978). “Álbum de la Alhambra: órdenes y autos para que se vigile la entrada en el Palacio Arabe”: *Cuadernos de la Alhambra*, 14, pp. 151-156.
- MOYA MORALES, Javier (2006). “Salida de la familia de Boabdil de la Alhambra”. En: AA.VV. *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 222-223.
- NAVARRO, Carlos (2007-2008). “Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma”: *Locvs Amoenvs*, 9, pp. 319-349.
- NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar (1990). “La estancia en Granada de la familia Fortuny-Madrado (1870-1872)”: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 21, pp. 123-134.
- OLSON, Stanley (2001). *John Singer Sargent: his portrait*. Nueva York: St. Martin’s Griffin.

- REVILLA UCEDA, Mateo (1995). “Propuesta para un Museo de la Alhambra”. En: AA.VV. *Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 23-29.
- ROCA CABRERA, María (2018). “Atelier Fortuny. El paso del tiempo en el mercado del coleccionismo”. En: CASTÁN, Alberto, LOMBA, Concha y POBLADOR, María del Pilar (eds.): *El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- RODRIGUEZ, Delfín (2006). “La fortuna e infortunios de los jarrones de la Alhambra en el siglo XVIII”. En: AA.VV. *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 97-122.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel (1997). “La Alhambra efímera: el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)”: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 28, pp. 125-139.
- RODRIGUEZ DOMINGO, José Manuel (2007). “La Alhambra restaurada: de ruina romántica a fantasía oriental”. En: AA. VV. *Luz sobre papel. La imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*. Granada: Junta de Andalucía, pp. 83-98.
- RODRIGUEZ DOMINGO, José Manuel (2010). “La protección institucional de las «antigüedades árabes» en Granada”. En: PAPÍ RODES, Concha, MORA, Gloria y AYARZAGÜENA, Mariano (eds.). *El patrimonio arqueológico en España en el siglo XIX: el impacto de las desamortizaciones*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 290-307.
- RODRIGUEZ DOMINGO, José Manuel (2017). “El erotismo de la Alhambra: cuerpo femenino y pintura orientalista”. En: URSACHE, Uoana, NANU, Paul y GARCÍA CALVENTE, Pablo (eds.). *Éste es mi cuerpo. Estudios de cuerpología femenina artística*. Turku: Universidad, pp. 59-82.
- ROMERO COLOMA, Aurelia María (2008). *Personalidad artística del pintor sevillano José Villegas Cordero*. Málaga: Aljaima.
- ROSELLÓ BORDOY, Guillem (2006). “La cerámica nazarí y los jarrones de la Alhambra”. En: AA.VV. *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 13-25.
- ROSSER-OWEN, Mariam (2011). “Coleccionar la Alhambra: Owen Jones y la España Islámica en el South Kensington Museum”. En: CALATRAVA, Juan (ed.). *Owen Jones y la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 43-69.
- RUBIO DOMENE, Ramón Francisco (2006). “El Jarrón de las Gacelas. Estudio técnico”. En: AA.VV. *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 266-270.

- RUEDA, José María (2006). “Gacelas”. En: AA.VV. *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, p. 227.
- SANTOS MORENO, María Dolores (1997). *Pintura del siglo XIX en Granada. Arte y sociedad*. Tesis doctoral dirigida inédita. Granada: Universidad.
- SANTOS MORENO, María Dolores (2006a). “Acuarela”. En: AA.VV. *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, p. 224.
- SANTOS MORENO, María Dolores (2006b). “Baños árabes”. En: AA.VV. *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, p. 226.
- SERRANO GARCÍA, Carmen (1988). “Los jarrones de la Alhambra”. En: AA.VV. *Estudios dedicados a don Jesús Bermúdez Pareja*. Granada: Asociación Cultural de Amigos del Museo Hispanomusulmán, pp. 127-162.
- SOLER FERRER, María Paz (2006). “Maurofilia: las falsas Alhambras”. En: AA.VV. *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 123-132.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo (1949). *Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar*. Madrid: Plus-Ultra.
- VALLADAR SERRANO, Francisco de Paula (1887). “La cerámica hispano-morisca”: *Boletín del Centro Artístico de Granada*, 24, pp. 3-5. Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004824513&page=4&search=jarron+alhambra&lang=es> [acceso: 19.11.2020].
- VALLADAR SERRANO, Francisco de Paula (1900). “El Jarrón de la Alhambra”: *La Alhambra*, 72, pp. 569-571. Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004289707&page=19&search=jarron+alhambra&lang=es> [acceso: 19.11.2020].
- VELÁZQUEZ DE ECHEVERRÍA, Juan (1814). *Paseos por Granada y sus contornos, ó descripción de sus antigüedades y monumentos / dados a luz por ... Juan de Echeverría, por los años de 1764 y ahora nuevamente reimpresos, é ilustrados con algunas pequeñas notas*, t. 1. Granada: Imp. Valenzuela.
- VÍLCHEZ VÍLCHEZ, Carlos (2014). “La denominación árabe de la tinaja nazarí granadina: *inšibār* o *in'yibār*”: *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, Sección Árabe-Islam*, 63, pp. 335-341.
- ZOZAYA, Juan (2006). “Los jarrones de la Alhambra: función, significado, cronología”. En: AA.VV. *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 35-44.