



Mêlanges de la Casa de Velázquez

Nouvelle série

37-1 | 2007

Imágenes coloniales de Marruecos en España

La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española

La vision du Maroc à travers la peinture orientaliste espagnole

Morocco seen through the Eyes of the Spanish Orientalist Painting

Enrique Arias Anglés



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/mcv/2821>

DOI: 10.4000/mcv.2821

ISSN: 2173-1306

Editor

Casa de Velázquez

Edición impresa

Fecha de publicación: 15 abril 2007

Paginación: 13-37

ISBN: 978-8496820029

ISSN: 0076-230X

Referencia electrónica

Enrique Arias Anglés, « La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española », *Mêlanges de la Casa de Velázquez* [En línea], 37-1 | 2007, Publicado el 04 noviembre 2010, consultado el 03 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/mcv/2821> ; DOI : 10.4000/mcv.2821



La revue *Mêlanges de la Casa de Velázquez* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española

Enrique Arias Inglés

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Marruecos es, desde luego, el país de cultura musulmana que más está presente en la pintura orientalista española¹, por lógicas razones de vecindad aunque la mayoría de las veces lo fuese más por mala que por buena. España tenía al Oriente —a la vez cercano y lejano— al otro lado del estrecho de Gibraltar; pues, aunque el nombre de Marruecos signifique en árabe Occidente, paradójicamente para los europeos no deja de ser sino un término geográfico, ya que, culturalmente, es para ellos un país islamizado y orientalizado, como lo son para la mentalidad occidental todos los de religión y cultura musulmana. Marruecos es Oriente y desempeña, por tanto, como decimos, un papel protagonista en la pintura orientalista española, ya desde sus mismos orígenes.

13

Los inicios: bajo los influjos del orientalismo romántico anglo-francés

Las tumultuosas relaciones, la mayoría de las veces, habidas entre España y Marruecos a lo largo de la historia, no dejan de estar presentes también durante el siglo XIX y principios del XX, originando una serie de conflictos, de mayor o menor monta, que van a tener un papel decisivo en la orientación y el desarrollo de la pintura orientalista española. Pues si bien el orientalismo pictórico español tiene un origen basado claramente en la fantasía y el exotismo que determinó la visión oriental de los románticos europeos², posteriormente estos conflictos determinaron tanto el interés de la sociedad española por Marruecos como la visión que ésta se formó de dicho país. Este acercamiento a una realidad cultural e histórica, aunque fuese por la fuerza de

¹ CAPELÁSTEGUI PÉREZ-ESPAÑA, 1985 y 1987, p. 24.

² ARIAS INGLÉS, 1988, p. 34.

las armas, desarrolló una directriz de una visión mucho más realista que la que tuvieron en general (con sus excepciones, claro está) los pintores orientalistas europeos durante el siglo XIX, y que, sólo en pleno siglo XX, aciertan, o se atreven, la mayoría de las veces, a acercarse a una realidad popular cotidiana que prima sobre la fantasía del exotismo anterior.

Pero si bien es verdad que la pintura orientalista española incorpora, ya desde su arranque, todos los tópicos y mitificaciones que sobre el Oriente había conformado la cultura romántica europea³, cuando algún artista tiene la oportunidad de pasar a Marruecos y acercarse a su mundo cotidiano y real, la visión tópica sobre el Oriente cambia radicalmente. Y ello se puede constatar en los mismos orígenes de la pintura orientalista española, ya en la década de 1830, cuando un pintor sevillano que viajó a Marruecos realizó obras orientalistas directamente inspiradas en la realidad cotidiana de la sociedad marroquí. Por tanto, podemos decir que, paralelamente al orientalismo de la imaginación, comienza también en España el orientalismo que se basa en la más estricta realidad. Este artista era el sevillano José María Escacena y Daza (1800-1858), a quien, en justicia, se le debe de considerar como uno de los iniciadores del orientalismo pictórico español⁴. Aunque la poca trascendencia que su pintura tuvo en el panorama general del Romanticismo español (reducida al ámbito sevillano), en comparación a la gran proyección nacional de la que gozó, por el contrario, la obra del otro iniciador, Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854), hace que su temprano orientalismo de inspiración en la realidad marroquí haya quedado relegado, frente a la visión imaginativa y fantasiosa que el gallego tuvo de un Oriente en líneas generales soñado y, aunque bello, bastante artificial⁵.

Pero el hecho es que Pérez Villaamil no viajó a Marruecos, y Escacena y Daza sí. Curiosamente, ambos tuvieron el mismo maestro en esto del interés por el Oriente, pues ambos conocieron y trataron al pintor romántico escocés David Roberts (1796-1864) quien, durante su viaje por España entre 1832-1833, entabló amistad con ambos⁶ y pasó también a Marruecos, viaje que posteriormente realizaría Escacena y Daza un año más tarde, en 1834, sin duda siguiendo el ejemplo de Roberts⁷. Fruto de esta estancia fue la realización de toda una serie de pinturas de asuntos marroquíes, de las que hoy día sólo tenemos noticias de media docena. Tres de ellas formaron parte de la colección de los duques de Montpensier, siendo sus títulos «Paisaje africano con una tienda de campaña», «Pastor árabe» y «Retrato del Cid Mustaphá el Hasany»⁸, otra citada por el propio artista como pintada por él en

³ ARIAS ANGLÉS, 1995, pp. 48-51.

⁴ ARIAS ANGLÉS, 1999, pp. 279-287.

⁵ ARIAS ANGLÉS, 1998 a, pp. 1-15.

⁶ ARIAS ANGLÉS, 1986, pp. 45-47 y JIMÉNEZ CRUZ, 2002, pp. 286-287.

⁷ ARIAS ANGLÉS, 1999, pp. 283 y 285.

⁸ *Catálogo de los cuadros y esculturas*, pp. 56-57 (n.ºs 278, 279 y 282).

Tánger en 1834 y que titula «Dos jefes árabes»⁹. Y, por último, las dos que publicó Dizy¹⁰, que son las únicas verdaderamente conocidas hasta ahora y que nos dan la pauta de su realismo al abordar la visión orientalista de Marruecos. Aunque las cite por los títulos que les proporcionó ese autor de «Ante una casa, Marruecos» (fig. 1, p. 16) y «A la entrada de un café marroquí» (ambas en colección particular), la primera de ellas representa a un mendigo marroquí sentado a la puerta de una casa y charlando con una mujer de pie; en cuanto que la escena plasmada en el otro es, sin duda, la de la casa de algún caíd o juez, al que se ve al fondo de una estancia, sentado sobre unos cojines, impartiendo justicia, mientras un negrito tocado con un fez le acerca un servicio de té, y a cuya puerta se halla un guardia armado. Son precisamente estos pocos cuadros de escenas marroquíes que le conocemos a Escacena lo que queremos destacar dentro de esta incipiente producción de pintura orientalista española, ya que llama la atención su enorme aproximación a la realidad cotidiana del pueblo marroquí, alejándose de cualquier tentación fantasiosa, bien debida a refinamiento pictórico (caso de Roberts), bien a la imaginación tópica romántica (caso de Pérez Villaamil). Estas representaciones orientalistas de ambiente marroquí, son abordadas por Escacena con una proximidad y una visión similar a la que los pintores sevillanos utilizaban para reproducir las escenas costumbristas andaluzas, sólo que el folklorismo andaluz es sustituido por el orientalismo marroquí. Son, por tanto, obras tratadas con realismo de tintes románticos en que el único exotismo, como decimos, lo aportan el escenario y las vestimentas. O sea, un costumbrismo marroquí tratado con semejante proximidad con la que un pintor andaluz abordaría el costumbrismo sevillano, con sus escenas callejeras, mendigos a la puerta de las iglesias, escenas pastoriles y agrarias, etc.¹¹, pero trasladado al Norte de África.

Son pues estas obras claro ejemplo de que, en los mismos inicios de nuestro orientalismo pictórico, nos encontramos ya con un orientalismo de temática marroquí que buscó directa inspiración en el natural, acercándose al asunto *in situ*. Esto, que sería más frecuente después entre los orientalistas españoles, concretamente a partir de la Guerra de África de 1859-1860, es lo que hace de Escacena un precursor. Y si precisamente David Roberts fue uno de los pioneros románticos en su viaje a Oriente, es innegable que le siguió prontamente en esto un pintor español que, si bien no gozó ni de su proyección ni de su trascendencia, no deja de tener importancia entre nosotros por ser un claro ejemplo de pintor romántico viajero al Oriente, tan en boga en la Europa romántica, con el que se incorpora también prontamente España a dicha corriente de carácter internacional.

⁹ ARIAS ANGLÉS, 1986, p. 508 (documento n.º 193).

¹⁰ DIZY CASO, 1997, pp. 80-81.

¹¹ Para una comparación con este tipo de asuntos, véase REINA PALAZÓN, 1979.

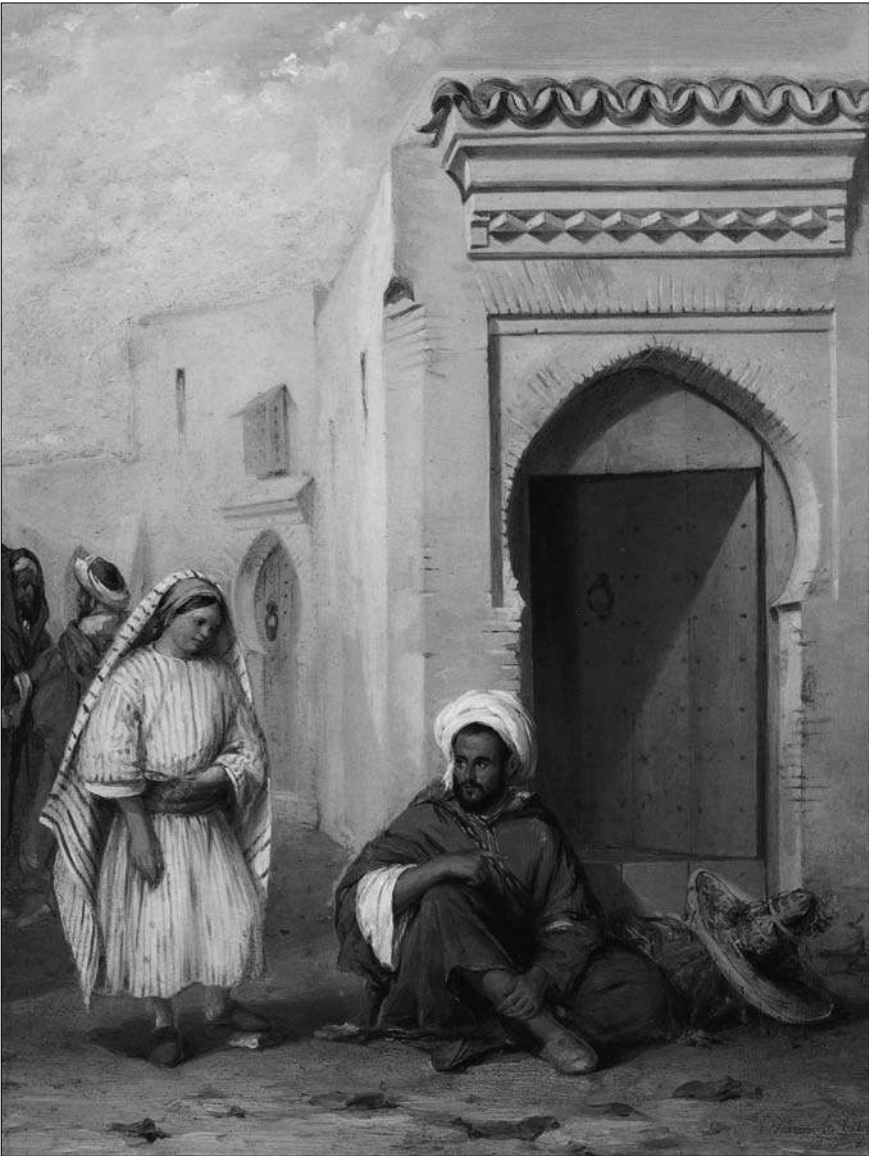


Fig. 1. – José María Escacena y Daza, «Ante una casa, Marruecos» (colección particular).

En cuanto al estilo que manifiestan estas obras nos recuerda al de la pintura a la acuarela y a las concepciones orientalistas de los pintores románticos británicos que, por aquellas fechas, viajaron por España. Nos remite así a esa visión más naturalista del asunto oriental, liberada de artificios dramáticos y basada en una observación aguda de la vida cotidiana de ese mundo, que tuvo Lewis, frente a la más romántica de Roberts pero sin llegar a la finura y calidad de ellos.

Esta expresión pictórica de la cotidianidad marroquí en escenas llenas de sencilla serenidad, alejadas de cualquier prejuicio interpretativo que no sea más que el exotismo que lleva intrínseco el mundo representado, tan semejante a la de Roberts, Lewis y otros británicos de ese tiempo, como decimos, es propia de una sociedad, como la española de ese momento, que no se hallaba en conflicto con el imperio marroquí; y por tanto, su visión desprejuiciada nos muestra una vida sencilla —aunque exótica, pero sin cargar las tintas— de un mundo cotidiano cuyas preocupaciones y ocupaciones no distan mucho de las de cualquier otro pueblo.

Esta mirada tan cercana a la cotidianidad de la vida marroquí, iniciada por Escacena y Daza, tiene su continuación posteriormente, ya en plena etapa romántica, pero con los matices que introduce en ello un estilo pictórico diferente al británico, lo que determina también la visión que se nos proporciona del orientalismo en general y de Marruecos en particular. Esta nueva visión será debida al influjo del romanticismo orientalista francés de Delacroix sobre la pintura orientalista española, concretamente sobre Francisco Lameyer Berenguer (1825-1877)¹², natural del Puerto de Santa María (Cádiz), pero que desarrolló su carrera pictórica fundamentalmente en Madrid. Hombre de buena posición económica fue, además, un gran viajero, sintiendo verdadera fascinación por la pintura de Delacroix, a la que conoció en el segundo de sus viajes a París, convirtiéndose desde entonces en un «delacroixiano» convencido. Recorrió el Extremo Oriente, Oriente Próximo y el Norte de África, coincidiendo en un largo periplo por Marruecos, en 1863, con Mariano Fortuny¹³. No le conocemos muchas obras, pero las mejores de todas son, sin duda, las de temática orientalista, casi todas ellas de asuntos marroquíes, mundo del que fue buen conocedor. Centrándonos en la visión que de Marruecos nos aporta su pintura, veremos que, en unos momentos en los que todavía las relaciones con ese país, sin ser excelentes, distaban mucho de ser hostiles, dicha visión no difiere, en líneas generales, de la que nos aporta Escacena y Daza. Sin embargo, la incidencia que tienen en dicha obra una serie de matices, originados por la influencia del estilo orientalista «delacroixiano», hacen que cambie sutilmente respecto de la visión que del mundo oriental marroquí nos daba el citado Escacena. En efecto, los asuntos que interesan a Lameyer coinciden, en general, con los que trata Escacena y Daza, como son, por ejemplo, «Moros de Tetuán» (Fundación Lázaro Galdiano, Madrid), «Tipos marroquíes» (paradero desconocido)¹⁴, «Zambra morisca» (Museo del Prado, Madrid) o «Mujeres judías de Tánger (Mendigo de Tánger)» (Museo de Arte Contemporáneo, Lisboa),

¹² Félix BOIX, «Francisco Lameyer. Pintor, dibujante y grabador», *Raza Española*, 10 (octubre) 1919, pp. 61-78, p. 61; SANTOS TORROELLA, 1971-1972; PARDO CANALÉS, 1972-1973, p. 78; GAYA NUÑO, 1966, vol. 19, pp. 239-240; ARIAS ANGLÉS, 1998 b, pp. 252-258.

¹³ DAVILLIER, 1875, p. 27 e YXART, 1882, p. 59.

¹⁴ ARIAS ANGLÉS, 1998 b, p. 254, fig. 12.

escena, esta última, de mujeres judías que vino muchas veces a sustituir, por su lógica dificultad, a las representaciones de mujeres moras. Hasta aquí, la visión que del mundo cotidiano marroquí nos aporta Lameyer coincide con el que nos muestra Escacena y Daza, si bien con la variante estilística que le añade el fogoso neobarroco pictórico de Delacroix y su interpretación más calenturienta de dicho mundo en general. Pero la realidad es que Lameyer va más allá de esa mera representación de un costumbrismo exótico de carácter sencillo y amable. Pues, bajo el influjo del arte «delacroixiano», en particular, y de la visión más truculenta y exótica que del Oriente tuvieron los orientistas franceses, en general, su percepción de Marruecos pasa la frontera de la mera sencillez costumbrista para adentrarse en un mundo en el que las costumbres y los valores difieren —cuando no chocan— con los que mantenía (y mantiene) el «civilizado» occidente europeo. En efecto, algunas pocas obras de Lameyer dan claro testimonio de ello, como la que nos representa el salvaje y festivo rito de «Corriendo la pólvora» (Fundación Lázaro Galdiano, Madrid) de una fogosidad de ejecución y de un violento dinamismo rayano en la pesadilla; o «Faquir en una mezquita de Tánger» (Museo de Arte Contemporáneo, Lisboa) donde nos muestra el exotismo místico-religioso de los santones o fakires, no exento de cierto morboso misterio y ambiente algo onírico; y, sobre todo, el mal titulado «Combate de moros» (Museo del Prado, Madrid) que representa realmente el sangriento asalto de negros «bukaras» a una judería, masacrando sin piedad a mujeres y ancianos que tratan de salvar inútilmente sus vidas y sus bienes. Este último cuadro nos muestra con claridad uno de los tópicos (aunque no exento de realidad) que el hombre occidental mantenía en su romántica visión del Oriente: la violencia y la crueldad, unidas muchas veces a personajes negros como símbolos o representantes de la muerte¹⁵. Señalemos, sin embargo, que esta visión de un supuesto aspecto de la vida marroquí que nos proporciona Lameyer es, sin duda, de carácter fantástico-literario más que real, entrando de lleno en los preconceptos orientistas del romanticismo francés.

Podemos afirmar que, ya en la pintura de Lameyer, se hallan intrínsecas las dos tendencias que, de forma general, dominarán en la visión que de Marruecos nos proporciona la pintura orientalista española. Pero hasta ahora, dicha visión ha sido romántica y, generalmente, de un plácido costumbrismo, pues la sociedad española no tenía ninguna fricción política o militar con el imperio marroquí.

La guerra: vehículo de confrontación y de encuentros

La situación cambiaría con la llamada Guerra de África de 1859-1860, emprendida bajo el pretexto de reparación de un agravio a la patria causado por el ataque de unos cabilas a las defensas de Ceuta (cuando, en realidad, obedecía

¹⁵ ARIAS ANGLÉS, 1988, pp. 62-63.

tanto a motivos políticos internos como a un intento de aproximación colonialista española sobre el Norte de África), y que por ello despertó el entusiasmo de toda la nación, dejando una huella amplia, honda y varia en la España del momento. Esta guerra originó un espinoso y dilatado período de conflictivas relaciones entre España y el imperio marroquí, que culminaron cuando, en 1912 se inició la etapa del Protectorado y, en 1927, se logró la pacificación de Marruecos. Como se ha dicho, la Guerra de África puede sintetizarse en una trilogía gloriosa cuyos protagonistas son el general Prim, Pedro Antonio de Alarcón y Mariano Fortuny¹⁶. El hecho de que un joven pintor, cronista gráfico en la contienda, llegara a convertirse en un referente cultural de dicha guerra fue, sin duda, debido tanto a la nueva concepción que Marruecos aportó a su pintura, como a la visión que la misma proporcionó del pueblo marroquí (fig. 2, p. 20). Esta ósmosis cultural se constituyó en un elemento fundamental para la imagen que de Marruecos aportaría luego la línea pictórica que, iniciada con Fortuny, continuarían después pintores como Tapiró y Bertuchi, verdaderos pilares de la construcción de una visión desprejuiciada y veraz del mundo marroquí. Y hay que tener en cuenta que esta visión pictórica se dio a pesar de las guerras y de los conflictos que jalonaron el discurrir histórico de España y Marruecos entre la Guerra de África y la constitución del Protectorado.

Pero si hubo sectores del mundo del arte que, representando una forma de opinar —aunque fuese minoritaria— de la sociedad española, trataron de mantener una visión lo más objetiva posible del mundo marroquí, también es verdad que esos mismos conflictos bélicos determinaron, o más bien potenciaron, otra visión no tan objetiva y tolerante (que en parte se halla larvada en el subconsciente colectivo histórico español) sino más bien opuesta, en la que se veía y representaba al marroquí como un terrible, cruel e incivilizado enemigo. Una visión subjetiva (dirigida o espontánea) engendrada por la guerra. Esta directriz pictórica entronca, reforzándola, con esa tendencia de violencia y crueldad que el occidental percibía como un componente característico del Oriente y que constituía uno de los dos polos que, como antes vimos, se daban en la pintura de Lameyer, y que dominarían luego, de forma general, en la visión que de Marruecos nos proporciona la pintura orientalista española.

Así, paradójicamente, la Guerra de África renovó el orientalismo español, despertando un gran interés por Marruecos a la vez que aportaba dos visiones del mundo marroquí bien diferentes y contrapuestas. Por un lado, con la nueva visión que proporcionaba el arte de Fortuny, cercana, costumbrista e intimista en general, apoyada por su técnica preciosista y luminosa, constituyendo un lenguaje que rebosa entusiasmo por un mundo que le cautivó y le maravilló. Esto es patente hasta en las pinturas de las batallas de la contienda que tuvo que realizar por exigencias oficiales debido a su cargo de cronista gráfico y pensionado de la Diputación de Barcelona. Así, en los lienzos de «La

¹⁶DÍAZ DE VILLEGAS y GARCÍA FIGUERAS, 1961, p. 50.

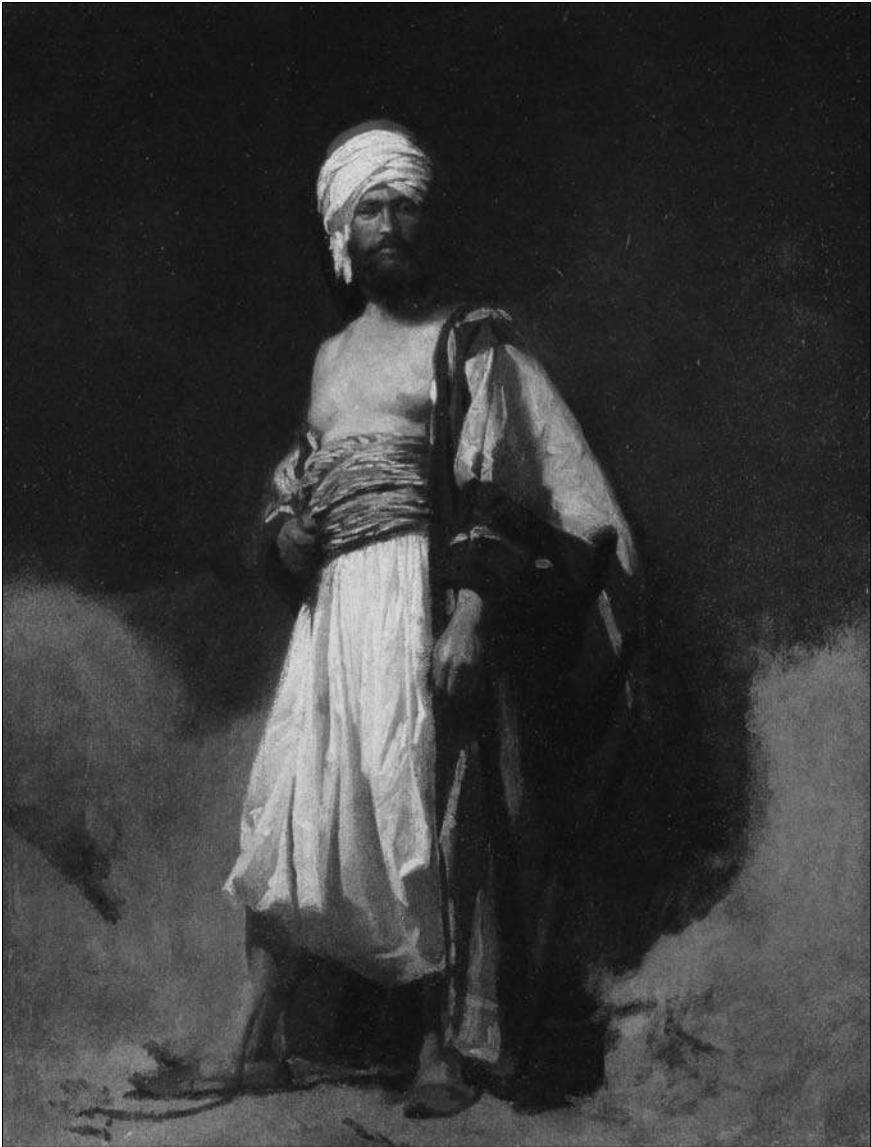


Fig. 2. – Mariano Fortuny, «Marroquí» (colección particular).

batalla de Tetuán» (Museo de Arte Moderno, Barcelona) y «La batalla de Wad-Ras» (Museo del Prado, Madrid) hay violencia en la lucha, pero sin estereotipos de crueldad o desprecio hacia el enemigo marroquí. Diríamos incluso que, en la representación de algún grupo de caballería mora, podemos intuir esa admiración que la visión de la misma, atacando a las tropas españolas, despertó en Pedro Antonio de Alarcón:

Un vistoso escuadrón de caballeros moros, [...]; yo no he visto jamás figuras tan airosas, tan elegantes, tan gallardas. [...] Era un cuadro maravilloso, era el espectáculo soñado por todos los que han nutrido su fantasía con leyendas orientales [...]¹⁷.

Fortuny, como Alarcón, admiró la arrogancia, nobleza y valentía del enemigo marroquí, y así lo expresaron ambos, uno con la palabra escrita y el otro con la imagen. Algo semejante se nos muestra en el cuadro de Joaquín Domínguez Bécquer «La paz de Wad-Ras» (Ayuntamiento de Sevilla), encargo que le hizo el municipio hispalense para conmemorar el fin de la guerra. Para ello, el artista, con el objeto de documentarse debidamente, fue a Marruecos en 1863, con la embajada extraordinaria de Merry del Val. La composición no parece muy original, pues, quizá, porque el mismo tema lo sugería, tiene claros recuerdos de «La rendición de Breda (Las Lanzas)» de Velázquez (Museo del Prado, Madrid) ya que la caballería de O'Donnell para con Muley-el-Abbas se prestaba a parangón con la de Spínola respecto a Justino de Nassau. La caballería y la humanidad españolas dignifican al marroquí vencido. Pero el fondo donde se desarrolla la escena es bien diferente al de «Las Lanzas», ya que se corresponde con el paisaje real en el que se firmó la paz con Marruecos¹⁸.

Algún cuadro más se pintó sobre esta firma de la paz en Wad-Ras, pero pocos. Pues los españoles opinaron que los resultados de esta paz fueron escasos en relación con la acción bélica emprendida, lo que les produjo desencanto. Por ello los principales éxitos bélicos fueron los que acapararon la atención de los artistas y del público, como la batalla de los Castillejos, la popularísima de Tetuán y la terrible de Wad-Ras, que puso fin a las hostilidades entre Marruecos y España, con la victoria definitiva de esta última. Así, junto a Fortuny, Domínguez Bécquer y otros artistas que nos mostraron una visión ennoblecedora del enemigo marroquí, tenemos a otros pintores españoles de la Guerra de África que afrontaron el asunto con otro talante, mostrándonos una diferente y hasta contraria visión. Esto lo podemos ver en cuadros como «El general Prim, seguido de voluntarios catalanes y el batallón Alba de Tormes, atravesando las trincheras del campamento de Tetuán» (Museo Militar, Barcelona) de Francisco Sans y Cabot (1828-1881), cuadro encargado al artista por la Diputación de Barcelona, donde se nos muestra al general Prim, sable en alto, sobre su caballo que alza las patas delanteras sobre los caídos moros, mientras que otros huyen despavoridos ante su presencia y el arrojado de sus tropas. Aquí no se dignifica nada, se aplasta al enemigo y basta. Además, la postura de Prim es —y no es casual— la misma que en la iconografía tradicional representa a Santiago matamoros en la batalla de Clavijo. El parangón no puede ser más significativo. La utilización de esa popular iconografía en la representación del general Prim transforma a éste, en el

¹⁷ ALARCÓN, 1974, pp. 90-91.

¹⁸ ARIAS ANGLÉS, 1988, pp. 70-71.

subconsciente colectivo, en un nuevo Santiago continuador de una moderna Reconquista en tierras africanas. Se convierte así esta campaña de 1859-1860 en una remembranza y, en cierto modo, la prolongación del espíritu que animó la Reconquista. Semejante consideración del enemigo nos muestra el cuadro de César Álvarez Dumont (1886-1927), «Episodio de la Guerra de África en 1860» [Palacio del Senado, Madrid] (fig. 3), donde se representa a un enemigo de piel ennegrecida y rasgos crueles, arrollado por el empuje de las tropas españolas; cuadro pintado en la tardía fecha de 1898, realizado, quizá, bajo la impresión de que aquella romántica guerra se renovaba por motivo de los ataques marroquíes en torno a Melilla en 1871 y 1893-1894. En efecto, muchos cuadros alusivos a la Guerra de África de 1859-1860 fueron pintados, al hilo de los sucesivos conflictos que, en una espiral ascendente de violencia, se generaron entre Marruecos y España, desde la paz de Wad-Ras hasta finales del siglo. Estos altercados y ataques fronterizos traían inevitablemente a la memoria las glorias de aquella guerra, generando como consecuencia la realización de estos cuadros tardíos con asuntos de la misma, quizá, intentando recordar al pueblo y al gobierno que, ante estos nuevos ataques, la victoria seguía siendo posible.

22



Fig. 3. – César Álvarez Dumont, «Episodio de la Guerra de África»
(boceto del cuadro situado en el Museo del Ejército, colección particular).

La gravedad de los citados sucesos de Melilla de 1893-1894, provocaron otro conflicto armado entre España y Marruecos, que llevó a una exitosa intervención del ejército español mandado por el general Martínez Campos. Pero a pesar de los acuerdos impuestos al sultán y ante la penetración española en la parte de Marruecos que le atribuía el tratado hispano-francés de 1902, una nueva agresión se produjo en 1909, culminando con el trágico revés llamado

del Barranco del Lobo y la posterior victoria de las tropas españolas. Sin embargo, el pesimismo y el desencanto generados en la sociedad por nuestro desastre colonial de 1898, los regionalismos y nacionalismos que éste potenció, unido todo ello a la nueva influencia de los partidos de izquierda y extrema izquierda y a las luchas obreras de clase hacen que, con el cambio de siglo, se produzca también una profunda transformación en la actitud de buena parte de los españoles frente a los sucesos de África. Mientras unos siguen viendo en los agresivos rifeños a indómitos salvajes, crueles y sanguinarios, a los que hay que civilizar, otros, los de izquierda, los contemplan como patriotas que defienden su independencia, rechazando cualquier nueva aventura colonial.

A pesar de esta nueva actitud, aún se abordarán cuadros enaltecedores de la valentía y nobleza de los soldados españoles y que, como contrapartida, nos dan una visión de lo más negativa del marroquí, como salvaje sanguinario y traidor. En esta línea está el cuadro de Antonio Muñoz Degrain (1841-1924), referente a los sucesos de Melilla de 1909, titulado «El cabo Noval» (Museo de Bellas Artes, Valencia). En él se narra el heroísmo del cabo español que sacrificó su vida al avisar a sus compañeros del campamento de un traicionero ataque nocturno de moros que se hacían pasar por españoles¹⁹. Se enaltece el heroísmo del soldado español, pero contraponiendo la visión negativa de la traición que carga sobre los marroquíes. Además de este cuadro, Muñoz Degrain abordó otro sobre la guerra con Marruecos, referente al llamado «desastre de Annual» de 1921, cuando la imprudencia del general Fernández Silvestre ante las fuerzas de Abd-el-Krim, hace que caigan las posiciones de Annual, Igueriben y Monte Arruit, produciendo un descalabro de miles de muertos. El cuadro de Muñoz Degrain se titula gráfica y significativamente «Los de Igueriben mueren...» (Museo de Bellas Artes, Málaga), en el que se narra el heroísmo del comandante Julio Benitez, que defendió hasta la muerte su pequeño fuerte de un ataque de numerosos moros²⁰, dejando escrito en un muro del blocao que los de Igueriben preferían morir antes que rendirse. Aunque la actitud de los moros parece aquí de cierta admiración hacia el heroísmo, su tratamiento no deja de ser despectivo. Otro pintor, Emilio Martínez Meda, incidiría en estos hechos, destacando el heroísmo español frente a la traición de los moros. Se trata del cuadro titulado significativamente también «La traición de Monte Arruit»²¹, exhibido en el Salón de Otoño de 1921, cuyo título es lo suficientemente gráfico como para que no necesite ningún comentario sobre la visión que la obra transmite de los marroquíes.

¹⁹ Este cuadro fue presentado por Muñoz Degrain a la Exposición Nacional de 1910 en cuyo catálogo se incluye un extenso párrafo narrando detalladamente el hecho que se representa en el lienzo; costumbre ésta, de incluir este tipo de textos, que era habitual siempre que se tratara de algún cuadro de historia (*Catálogo Oficial de la Exposición Nacional*, p. 41, n.º 424). Véase GARCÍA ALCARAZ, 1995, pp. 170-173.

²⁰ RODRÍGUEZ GARCÍA, 1966, p. 114, última lámina sin numerar.

²¹ *Catálogo del Segundo Salón de Otoño*, n.º 178.

Esta es la imagen negativa del marroquí que originó la guerra por medio de sus episódicas representaciones en la pintura, «la imagen turbia del moro malo» como la ha calificado Alfonso de la Serna²² quien, describiendo la impresión ambigua que el moro ha ejercido sobre nuestro subconsciente histórico (tanto como representación subjetiva de nuestros temores y odios como también de nuestra admiración y afectos), coincide plenamente con la idea que al respecto nos muestra la pintura que narra los hechos de las guerras con Marruecos en ese período. Así lo vemos cuando nos dice que:

[En] la campaña de Tetuán (1859-1860), la imagen se oscureció más al teñirse de sangre próxima. En 1893 y en 1909, las «pequeñas guerras» de Melilla añadieron dramatismo a la percepción que se tenía de Marruecos. Y en los años veinte, la campaña del Rif, una guerra que fue trágica en sí misma y en sus consecuencias históricas, ya muy cercanas a nosotros, acabó por ennegrecer el horizonte al fondo del cual veíamos al moro. Los tremendos desastres del Barranco del Lobo (1909) y de Annual (1921) han dejado en el alma española no sólo una imaginería enturbiada sino muy enconados sentimientos y dolores²³.

24

Ni que decir tiene que la pintura que acabamos de analizar representa claramente la imagen plástica de esta progresiva visión negativa de Marruecos a la que alude de la Serna; por ello hemos querido citarle.

En la estela de Fortuny: la «moromanía» de la pintura «fin de siglo»

Pero, a pesar de las guerras y conflictos habidos con Marruecos a lo largo de este período, la línea pictórica iniciada por Fortuny al contactar con el mundo marroquí, su visión cotidiana del mismo, se constituyó también en elemento fundamental para la imagen que de dicho país continuarían después pintores como Tapiró y Bertuchi, verdaderos pilares en la construcción de una visión desprejuiciada y veraz del mundo marroquí. Pero igualmente es verdad que el éxito artístico y comercial que obtuvieron los cuadros de temas marroquíes de Fortuny fue causa de la excesiva proliferación de pinturas de este tipo durante la segunda mitad del siglo XIX, generalmente de escasa calidad y menor información etnográfica, realizadas muchas de ellas por pintores mediocres (y no tan mediocres) que no vieron Marruecos ni desde esta orilla del Estrecho. Es significativo de ésto la crítica que a este tipo de obras dedica Moja y Bolívar en *La Ilustración Española y Americana* de 1879, calificando, en tono de chanza, a este fenómeno que buscaba el éxito fácil, al amparo del orientalismo de Fortuny, de «moromanía», y añadiendo en el mismo tono que:

²² SERNA, 2000, p. 14.

²³ *Ibid.*

Hasta la fecha, las cosas marchan pacíficamente; no podrá asegurarse otro tanto el día en que, convencidos los moros de que se les retrata de todas maneras menos como son, se propongan darnos algún disgusto, y paguen justos por pecadores²⁴.

Esta «moromanía» de estudio de pintor (salvo algún caso de viaje corto al Norte de África) afectó también a artistas de calidad media, y hasta alta, como Juan Martínez Pozo (1845-1871), Serafín Martínez Rincón (1840-1892), Manuel García «Hispaletto» (1836-1898), Francisco Masrera (1842-1902), Tomás Moragas Torras (1837-1906), Fernando Tirado (1862-1907), Salvador Viniegra (1862-1915), Ulpiano Checa (1860-1916), Ricardo de Madrazo (1852-1917), Enrique Serra Auqué [1859-1918] (fig. 4), Antonio Fabrés (1854-1936) o Manuel Benedito (1875-1963), siendo algunas de las excepciones aludidas César Álvarez Dumont (1866-1945) y José Villegas Cordero (1848-1921) que, aunque tuvieron un superficial conocimiento de Marruecos, ello les colocó en una situación privilegiada frente a los otros, consiguiendo con sus obras de estudio una ambientación más cercana a la realidad. El resto de ellos representaron, con mayor o menor fortuna, escenas morunas de interiores con algún fakir, esclava, u odalisca, cuando no de ficticios harenes, o de exteriores con algún moro contador de cuentos, a caballo, o llevando al hombro su espingarda junto a un famélico perro; todo ello pura fantasía, apoyada en una imagería de revistas ilustradas o de fotografías. Pero lejos de la realidad marroquí.

25



Fig. 4. – Enrique Serra Auqué, «Contador de cuentos marroquí»
(colección particular).

²⁴ Federico MOJA Y BOLÍVAR, «La pintura española en Roma», *La Ilustración Española y Americana*, año XXIII, mayo de 1879 (supl. al n.º 20), pp. 366-367, p. 367.

Esta moda se fue diluyendo con el tiempo y, a medida que avanzaba la pacificación de Marruecos, los pintores se iban atreviendo a saltar a la otra orilla del estrecho para entrar en contacto directo con la realidad del mundo marroquí, como hizo anteriormente Fortuny, según nos dice José Francés en 1924, añadiéndonos que:

Desde los primeros años del siglo xx, la especialidad de temas pictóricos marroquíes se enseria [sic] en el sentido de reproducir la luz, los tipos, las costumbres, y los lugares de un modo menos literario y menos para snobismos aristocráticos²⁵.

En esta línea se sitúan pintores como José Gallegos Arnosa (1859-1917), José Navarro Llorens [1867-1923] (fig. 5), Antonio Muñoz Degrain (1840-1924), José Benlliure Gil (1855-1937), Gonzalo Bilbao (1860-1938) o Ricardo López Cabrera (1864-1950), quienes, por lo común con una técnica realista luminosa, suelta y manchista, nos aportan una aproximación al mundo cotidiano marroquí alejada de los literaturismos y ensueños orientalistas, desprovista de sus tradicionales tópicos, mostrándonos escenas callejeras, de zocos, fiestas y oficios, generalmente sin protagonismos específicos, salvo algún tipo popular concreto; visiones, muchas de ellas, de una cotidianidad ramplona, como si representasen una escena o un personaje de algún pueblo español, que lo único que tienen de exótico es mostrarnos la imagen de un mundo enormemente extraño y alejado culturalmente del nuestro. Pero, precisamente por ello, su visión, a pesar de la sencillez de la misma, dista mucho de ser próxima, pues es la de un visitante occidental que se asoma esporádicamente a un mundo para él ajeno. No hay ningún tipo de identificación con el mismo; a lo sumo algún rasgo de simpatía. Y en ésto radica lo que podríamos calificar como su inherente exotismo. Bien es verdad que no nos presentan «la imagen turbia del moro malo». No se trata ya de una imagen negativa, pero tampoco manifiestan estas obras una proximidad sentimental hacia ese mundo que representan mayor que la que pudiese aportar al respecto una breve estancia del pintor en Marruecos. Algo que nos atreveríamos a calificar de turismo pictórico, buscando un parangón moderno.

En semejante línea podríamos ver también la pintura orientalista de Francisco Iturrino (1864-1924)²⁶ que, aunque intenta una aproximación a la cotidianidad del mundo marroquí, la realidad es que, este avanzado pintor (para el panorama pictórico español de su momento), estuvo poco tiempo en Marruecos, y sólo durante un viaje que realizó en 1911 en compañía de su amigo Matisse, por lo que este intento de aproximación no deja de ser superficial. Eso sí, su vanguardismo estilístico proporciona a sus paisajes urbanos marroquíes, con sus escenas callejeras y de abigarrados zocos, así como a sus representaciones de figu-

²⁵ SILVIO LAGO (pseudónimo de José Francés), «Evocaciones marroquíes», *La Esfera*, 566, 8-XI-1924.

²⁶ SÁNCHEZ TRIGUEROS, 1990, t. IV, p. 49.

ras (especialmente femeninas) un aire de exótica modernidad al estilo del orientalismo de Matisse; un realismo nuevo, interpretado desde las posiciones del impresionismo y del fauvismo, no exento tampoco de la influencia de Cézanne.



Fig. 5. – José Navarro Llorens, «Un mercado en Marruecos» (colección particular).

Hacia una visión desprejuiciada del mundo marroquí: la pintura colonial

Esa proximidad sentimental hacia el mundo marroquí, que implica ya una profunda comprensión social y cultural del mismo y que, por tanto, lleva implícita una visión radicalmente diferente a las anteriores visiones, estaba reservada, fundamentalmente, a dos pintores que, sucesivamente, dedicarán su vida y su arte a Marruecos, si bien implicados de diversa forma, debido tanto a sus posiciones personales como a las diferentes épocas que vivieron en el país. Estos pintores fueron José Tapiró Baró y Mariano Bertuchi Nieto, quienes, paralelamente a esa esporádica aproximación pictórica al mundo real de Marruecos y su gente, que se estaba dando entre ciertos pintores españoles de esos momentos, van a llevar a cabo este otro acercamiento, más profundo y decisivo, respecto a una representación veraz, desprejuiciada y hasta encariñada, de aquel país. Y no deja de ser curioso que ambos entraran en contacto con Marruecos en medio de dos guerras; la de 1859-1860 para Tapiró y la campaña del Rif de los años 1920 para Bertuchi, pues aunque éste se había ya establecido en Tetuán en torno a 1915, desde los sucesos de Melilla de 1909, prácticamente se estaba en guerra permanente. De nuevo, la guerra se convierte en vehículo de acercamiento, de conocimiento. Tapiró, pero sobre todo Bertuchi,

enamorados de Marruecos y su gente, una vez establecida la paz, transmitirán a España, por medio de su pintura, una visión de Marruecos libre de prejuicios atávicos, real y, a la vez, atractiva, llena de color, de luz y de simpatía. La visión que de Marruecos nos proporcionó la pintura de Bertuchi, puede decirse que ha llegado casi hasta nuestros días.

Es, por tanto, de enorme importancia la figura de José Tapiró Baró (1836-1913)²⁷ en la conformación de esa aproximación real al mundo marroquí, ya que vivió casi toda su vida profesional en Tánger. Tapiró había descubierto Marruecos en la guerra de 1859-1860, como hemos dicho, adonde había marchado acompañando a su gran amigo de infancia y profesión Mariano Fortuny, con quien vuelve a visitar el país magrebí en 1871. La visión de Marruecos se había forjado, tanto en Tapiró como en Fortuny, a través de la guerra. Pero nunca prevaleció ésta, sino que, al igual que le sucedió a su amigo, la guerra significó para ellos el descubrimiento de un mundo maravilloso y, a la vez, su vehículo de aproximación a él. El conflicto se convirtió para ellos en un mero pretexto. Fortuny y Tapiró supieron con su arte trascender el hecho bélico y mirar con otra visión al pueblo marroquí, al igual que haría posteriormente Bertuchi. Tal es así, y tal fue el entusiasmo que la visión de Marruecos despertó en Tapiró que, a la muerte de su amigo Fortuny, decidió instalarse en Tánger, a donde llegó en 1876. Compró el primer teatro que allí se había construido y lo convirtió en su estudio y museo, viviendo y trabajando en dicha ciudad norteafricana los treinta y siete años restantes de su vida. Podemos, pues, afirmar que prácticamente casi toda su producción pictórica la realizó en Marruecos y que la dedicó también a los asuntos locales, convertidos así en el *leit motiv* de su temática pictórica. Este fue el resultado de un entusiasmo, de un amor a primera vista, despertado desde su aterrizaje en el Magreb con motivo de la Guerra de África.

Casi toda su obra está ejecutada a la acuarela, de la que fue maestro indiscutible, siendo escasos los óleos que realizó con asuntos marroquíes. En toda ella es patente esta íntima relación del pintor con su entorno, fruto de los largos años de estancia en Tánger, lo que le llevó a adquirir una gran experiencia del ambiente cotidiano local. Este afán de realismo se acusa más en sus retratos, que forman la parte principal de su producción junto al costumbrismo (preferentemente en escenas de interiores), y que denotan también ese profundo conocimiento del ambiente. Estos retratos son excepcionales, y en ellos destaca el realismo con que los trató, insistiendo tanto en las características raciales y psicológicas como en los profusos detalles de las indumentarias de los distintos y numerosos tipos raciales y sociales que poblaban entonces el variopinto

²⁷ A falta de una muy necesaria monografía sobre el artista para José Tapiró y Baró, véanse OSORIO Y BERNARD, 1883-1884, pp. 656-657; Juan ORTEGA COSTA, «Aniversario Tapiró», *África: revista de tropas coloniales*, 46, octubre de 1928, pp. 249-255; Antonio GARCÍA GARCÍA, «José Tapiró y Baró», *Mauritania*, año XIV, 161 (abril), 1941, pp. 103-105; DÍAZ DE VILLEGAS Y GARCÍA FIGUERAS, 1961, pp. 59-62 y SASTRE, 1993, t. x, p. 384.

mundo marroquí²⁸ (fig. 6). Esto se acentúa en los retratos de mujeres en trajes de boda por lo prolijo y recargado de dichos atuendos, abundando multitud de joyas y adornos, junto a las ricas telas bordadas, lo que convierte a dichos retratos en auténticos iconos vivientes²⁹. Este realismo detallista ha hecho que Gaya Nuño dijese que estaban realizados con demasiado prurito etnográfico³⁰. Pero, a pesar de ello, siempre tratados con gran familiaridad y dignidad.



Fig. 6. – José Tapiró Baró, «Marroquí » (colección particular).

²⁸ ARIAS ANGLÉS, 1988, pp. 90-91.

²⁹ *Ibid.*, pp. 88-89.

³⁰ GAYA NUÑO, 1966, vol. 19, p. 346.

Junto a esta galería de magníficos retratos, está su dedicación a las escenas costumbristas de carácter íntimo y veraz, no exentas aún de cierto tinte romántico y preciosista pero siempre atentas a una realidad que le era muy próxima. Sobresalen entre ellas las de interiores por su especial carácter íntimo, alejadas del bullicio callejero que tanto llamaba la atención de otros pintores esporádicos visitantes de Marruecos. Y aquí radica precisamente una de las grandes diferencias de Tapiró respecto a este tipo de artistas. Ellos sólo podían ver en sus cortas visitas el exterior marroquí, y no tenían ocasión de acceder a su intimidad. Ésta estuvo reservada a un pintor como Tapiró, a quien sus largos años de estancia en Tánger y las múltiples relaciones de confianza y amistad entabladas en este tiempo, le permitieron acceder, incluso, al reservado mundo de las mujeres. Lejos quedan las fantásticas escenas de los harenes de los orientalistas de taller. Tapiró nos muestra la realidad marroquí, abordándola con el realismo, refinamiento pictórico y el cariño que implicaba su profunda relación, conocimiento y acceso a una intimidad privilegiada. Pues, como dice Capelástegui, si Tapiró decidió irse a vivir a Marruecos no fue «para continuar representando un Oriente pintoresco y evocador, sino para enfrentarse a la realidad de un pueblo y sus costumbres»³¹. Lo consiguió plenamente y, aunque minoritariamente, su pintura se convirtió en el vehículo transmisor de dicha visión a una parte de la sociedad española y de la extranjera de su momento.

Mayor difusión tendría la visión de Marruecos que nos aporta la pintura y la labor de ilustrador de Mariano Bertuchi Nieto (1885-1955)³², constituida en uno de los altavoces utilizados por los medios de propaganda gubernamentales para divulgar la labor de España en el Protectorado, debido a los cargos oficiales que el pintor ejerció en el Marruecos español. La pintura de Bertuchi, sus ilustraciones para revistas y libros, sus carteles de turismo y su famosa serie de sellos de temática marroquí, conformaron, en gran medida, la visión que del Marruecos colonial se forjó la sociedad española desde los años 1930 hasta bien entrados los 1960. En esto, como en otras vertientes suyas, ejercidas oficialmente durante el Protectorado, la labor de Bertuchi fue trascendental. Transformó la visión tradicional que de Marruecos teníamos los españoles, tratando de deshacer (y consiguiéndolo en parte) atávicos tópicos negativos, así como cambiando visiones, de índole más o menos turísticas, de pintores casi contemporáneos, en favor de una imagen próxima y real. No debemos de olvidar que estamos en los tiempos en los que se denominaba a las colonias africanas como «provincias africanas de España».

En esto radica alguna de las grandes diferencias entre la labor pictórica de Tapiró y la de Bertuchi; en primer lugar, la gran difusión que tuvo la visión del Marruecos colonial que aportó Bertuchi, frente a la más restringida a los

³¹ CAPELÁSTEGUI PÉREZ-ESPAÑA, 1988, p. 70.

³² El estudio monográfico más moderno y completo sobre este artista se encuentra en SERNA *et al.*, 2000.

circuitos comerciales y a las exposiciones de índole nacional y extranjera en las que participó Tapiró. La otra gran diferencia estaría en su desigual estilo pictórico; pues, frente al realismo preciosista de herencia «fortuniana» de Tapiró, de rasgos aún románticos, tenemos la mayor modernidad de la pintura de Bertuchi, calificada alternativamente de impresionista³³, o de post-impresionista y de luminista³⁴. Nosotros creemos que de las dos tendencias, la francesa y la española, hallamos referencias en su pintura. Y la tercera diferencia estriba en que, si la visión que de Marruecos nos aporta la pintura de Tapiró se constreñía generalmente a los citados retratos, prolijos y realistas, de carácter casi etnográfico, así como a escenas costumbristas de interiores ricos y recargados la mayoría de las veces, el mundo de las escenas callejeras cotidianas, le estuvo reservado representarlo a Mariano Bertuchi, pero con un sentido de la realidad marroquí muy distante de aquél que nos aportaban los pintores de fines del siglo XIX y principios del XX que visitaron esporádicamente Marruecos y a los que aludimos antes. Bertuchi, con sus paisajes urbanos y campestres del Marruecos colonial, plagados de escenas callejeras rutinarias o festivas, de multicolores y abigarrados zocos, sin protagonistas individuales específicos, plasmando sólo el espectáculo del discurrir de la vida cotidiana, o con sus representaciones festivas de la carrera de la pólvora, el espectáculo oficial del séquito del Jalifa en las calles (fig. 7, p. 32), las harkas desfilando ante el comisario general de Marruecos, etc., nos ofrece una secuencia espléndidamente realista y bella de la vida cotidiana durante el Protectorado, constituyendo un hito más en esa aproximación desmitificadora a la realidad del mundo marroquí. Su intenso contacto con la vida cotidiana del Marruecos colonial le llevó a reflejar una realidad muy directa y verdadera, acabando así con las ensoñaciones románticas, los misterios y las fantasías orientales decimonónicas. Bertuchi es el pintor de la vida cotidiana del Marruecos colonial español, plasmando ese discurrir vital que desfila ante sus ojos, sin ningún prurito de exotismo o etnográfico, sino como la cosa más normal del mundo: un pueblo que vive su vida como todos los demás. Lo único que tuvo en común con Tapiró fue el hecho de ser ambos pintores de Marruecos casi en exclusiva, y de compartir su entusiasmo por dicho mundo, con una casi total dedicación al mismo. Y, curiosamente, cuando Bertuchi se establece en Tetuán en torno a 1912-1915 está, casualmente, tomando el relevo de Tapiró como pintor orientalista de Marruecos, ya que éste falleció en Tánger en 1913³⁵.

Bertuchi, además, como ya hemos apuntado, no se limitó sólo a ser un pintor de Marruecos, sino que intervino en el proceso de colonización español ejerciendo cargos en la administración colonial relacionados con el arte:

³³ *La Dépêche Marocaine*, «L'exposition de Mariano Bertuchi», 6-IX-1947.

³⁴ *Diario de África*, «La exposición de Bertuchi en Tánger», 6-IX-1947.

³⁵ ARIAS ANGLÉS, 1988, p. 48 y 2000, p. 40.

inspector jefe de los Servicios de Bellas Artes en el Protectorado y profesor de la Escuela de Bellas Artes de Tetuán. Además, creó y dirigió la Escuela de Artes y Oficios Marroquíes de Tetuán, así como el Museo de la misma ciudad, dedicándose también al urbanismo y a la restauración de edificios, siempre mostrando gran respeto hacia el entorno artístico tradicional tetuaní. Esta encomiable labor no debe hacernos olvidar que Bertuchi fue un funcionario de la administración colonial española en el Protectorado. Así, a pesar de su entusiasmo y amor por el mundo marroquí, no duda, a través de sus obras, en ensalzar las gestas militares de la conquista y colonización española, «indicándonos la asunción de su papel dentro del proceso colonial»³⁶. Desde este punto de vista, su relación con Marruecos guardaría ciertas semejanzas con la que tuvo el escritor Rudyard Kipling con la India británica, a la que tanto amó y dedicó tantas obras suyas pero sin dejar nunca de sentirse profundamente inglés.

32

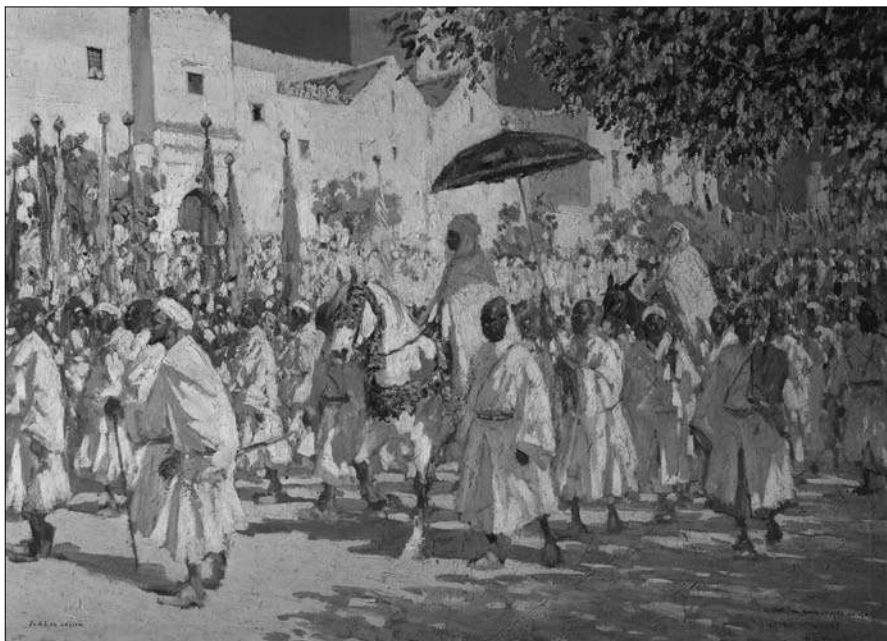


Fig. 7. – Mariano Bertuchi, «S.A.I. el Jalifa y su séquito» (colección particular).

Como pintor amante de Marruecos, su directísimo contacto con la realidad del cotidiano marroquí, le lleva a realizar una obra tan próxima a esa realidad y tan abundante, que puede considerarse un auténtico testimonio de la vida cotidiana y oficial de nuestro antiguo Protectorado. Su pintura, como dice Capelástegui:

³⁶ CAPELÁSTEGUI PÉREZ-ESPAÑA, 1988, p. 72.

desmitifica completamente las narraciones exóticas o las fantasías orientales románticas, destruyendo, además, los tópicos vulgares. Sus moros no inspiran misterio, ni hondas preocupaciones, sino que representan un Magreb plácido y humano, de espíritu abierto y menos complicado y obscuro³⁷.

Los paisajes urbanos de Bertuchi y sus escenas oficiales de la vida colonial, constituyen un auténtico espectáculo de luz y color, con esa técnica suya rápida y empastada que ha hecho que se le califique de luminista y hasta de impresionista, como antes dijimos.

El ocaso colonial

En este proceso de desmitificación y acercamiento a la realidad marroquí, cabe citar también al pintor José Cruz Herrera (1890-1972), coetáneo de Bertuchi y que vivió muchos años en Marruecos, aproximándose, igualmente, a su cotidianidad, tanto a través de escenas callejeras y paisajes de carácter impresionista, como de figuras y grupos de figuras populares de gran realismo y vistosidad (fig. 8, p. 34), realizados con una factura generalmente suelta. A Cruz Herrera le ha calificado Téllez Rubio como «uno de los últimos herederos del orientalismo decimonónico»³⁸, preguntándose incluso si podríamos considerarlo como el último orientalista. No es que el orientalismo como asunto pictórico haya muerto, pero con pintores como Bertuchi y Cruz Herrera, con su moderna visión del mundo oriental marroquí y su forma de tratarlo, se puede decir que se cierra el ciclo, por lo que respecta a España, de lo que podemos considerar la tradicional pintura orientalista.

Podemos afirmar que la pintura orientalista tiene vigencia entre nosotros prácticamente hasta la desaparición de nuestro Protectorado de Marruecos e, incluso, considerar que se mantiene a lo largo de los años 1960, década en la que languidece a pesar de los esfuerzos oficiales que, por motivos políticos, tendían a mantener en vigor dicha temática. Prueba de ello fueron las exposiciones llamadas de «Pintores de África», convocadas anualmente a partir de 1950 por la Dirección General de Marruecos y Colonias, en colaboración con el Instituto de Estudios Africanos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y celebradas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, por medio de las que se intentaban mantener los asuntos marroquíes y africanos en nuestra pintura, pero ya de una manera oficial y políticamente interesada. Todavía en la década de los años 1950 estas exposiciones tuvieron algún sentido, acudiendo a ellas numerosos artistas como Bertuchi, Cruz Herrera, Manuel Benedito, Rafael Pellicer, Tomás Ferrandiz, Federico Rivas, Núñez Losada, Francisco Góngora,

³⁷ *Ibid.*

³⁸ TÉLLEZ RUBIO, 1999, p. 38.



Fig. 8. – José Cruz Herrera, «El sueño del niño» (colección particular).

Jenaro Lahuerta, Juan Francés, Jesús Molina, José María Morató, etc., acompañándose cada una con la edición de un catálogo, la organización de conferencias, conciertos y otros actos, enfocados hacia la publicidad y el boato del certamen, así como a divulgar el conocimiento del mundo africano en la plástica española. El gran eco que tuvieron en la prensa (sin duda por ser actos oficiales) nos muestra el éxito de que gozaron y la enorme afluencia e interés del público. De estas exposiciones destacaron especialmente las de 1953 y 1956 como las cúspides del empeño. En ellas, con diferentes técnicas y soportes, se nos muestra el mundo africano (en nuestro caso el marroquí) bajo los más diversos estilos,

desde el realismo al fauvismo, pasando por el simbolismo y las diversas versiones históricas del impresionismo, dominando generalmente la temática costumbrista y el retrato que, aunque abordados con realismo, no alcanzan la proximidad cotidiana de Bertuchi, su gran encanto, su enorme familiaridad. Sin embargo, este esfuerzo oficial llegaba ya a destiempo, sobre todo después de la independencia de Marruecos, cuando se siguió tratando de mantener vivo este género pictórico incluso en los años 1960. Por ello, la proyección que este interés oficial proporcionó a un género ya prácticamente caduco resultó ficticia. Así podemos comprobarlo repasando los catálogos de estas exposiciones donde, salvo algunas honrosas excepciones, comprobamos que se pierde la espontaneidad original y languidecen los asuntos sustentados por unos estilos más o menos realistas, generalmente prolongaciones del espíritu pictórico heredero del siglo XIX, tocados de influjos de cierta modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Pedro Antonio de (1974), *Diario de un testigo de la Guerra de África*, Madrid.
- Antonio Muñoz Degraín (Valencia 1840-Málaga 1924). *Catálogo de la exposición (Madrid, oct.-dic. de 1995 y Valencia, abril-mayo de 1996)*, Madrid, 1995; Valencia, 1996.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique (1986), *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique (1988), *Pintura Orientalista Española (1830-1930). Catálogo de la exposición (Madrid, 8 de junio-22 de julio de 1988)*, Madrid.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique (1995), «La pintura orientalista española. Imagen de un tópico», en *La imagen romántica del Legado Andaluzí. Catálogo de la exposición (Almuñecar, 1 de abril-15 de julio de 1995)*, Granada-Barcelona, pp. 47-55.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique (1998 a), «Pérez Villaamil y los inicios del orientalismo en la pintura española», *Archivo Español de Arte*, 71 (281), pp. 1-15.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique (1998 b) «Precisiones en torno al orientalismo de Lucas y Lameyer», *Archivo Español de Arte*, 71 (283), pp. 241-258.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique (1999), «Escacena y Daza, pionero del orientalismo romántico español», *Archivo Español de Arte*, 72 (287), pp. 279-287.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique (2000), «El orientalismo: del ensueño a la realidad», en SERNA, Alfonso de la, CAPELÁSTEGUI PÉREZ-ESPAÑA, Pilar, ARIAS ANGLÉS, Enrique, BURGUERA ARIENZA, Berta, SANTOS MORENO, María Dolores, VALLINA MENÉNDEZ, Sonsoles, GÓMEZ BARCELÓ, José Luis, ABAD GÓMEZ, José y DIZY CASO, Eduardo (2000), *Mariano Bertuchi, pintor de Marruecos. Catálogo de la exposición (Madrid-Tetuán-Casablanca, 14 de febrero de 2000)*, Barcelona, pp. 27-41.
- CAPELÁSTEGUI PÉREZ-ESPAÑA, María Pilar (1985), *El tema marroquí en la pintura española (1860-1926)*, Madrid.

- CAPELÁSTEGUI PÉREZ-ESPAÑA, María Pilar (1987), «Pintura de tema marroquí», *Revista Antiquaria*, 40, pp. 24-28.
- CAPELÁSTEGUI PÉREZ-ESPAÑA, Pilar (1988), «Mariano Bertuchi y el paisaje marroquí», *Goya*, 205-206 (julio-octubre), pp. 68-75.
- Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes á la galería de SS. AA. RR. los Serenísimos Infantes de España, Duques de Montpensier*, Sevilla, 1866.
- Catálogo del Segundo Salón de Otoño*, Madrid, 1921.
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura de 1910*, Madrid, 1910.
- DAVILLIER, Charles [Barón] (1875), *Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondance, avec cinq dessins inédits en fac-similé et deux-fortes originales*, París.
- DÍAZ DE VILLEGAS, José y GARCÍA FIGUERAS, Tomás (1961), *África en la historia y en el arte*, Bilbao.
- DIZY CASO, Eduardo (1997), *Los orientalistas de la escuela española*, Courbevoie (París).
- GARCÍA ALCARAZ, Ramón (1995), *Antonio Muñoz Degrain*, Madrid.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1966), *Arte del siglo XIX*, vol. 19 de *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico* (22 vols.), Martín ALMAGRO BASCH (ed.), Madrid.
- JIMÉNEZ CRUZ, Antonio (2002), *La España pintoresca de David Roberts: el viaje y los grabados del pintor*, Málaga.
- OSORIO Y BERNARD, Manuel (1883-1884), *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid.
- PARDO CANALÍS, Enrique (1972), «Lameyer en el Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, 110 (septiembre-octubre), pp. 78-81.
- REINA PALAZÓN, Antonio (1979), *La pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*, Sevilla.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago (1966), *Antonio Muñoz Degrain, pintor valenciano y español*, Valencia.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, José Antonio (1990), «Iturrino González, Francisco», en José Manuel ARNÁIZ (dir.), *Cien años de pintura en España y Portugal [1830-1930]* (11 tomos), Madrid, t. IV, pp. 49-69.
- SANTOS TORROELLA, Rafael (1971), «Alenza, Lucas, Lameyer», *Goya*, 104 (septiembre-octubre), pp. 78-83.
- SASTRE, Luis (1993), «Tapiró Baró, José», en José Manuel ARNÁIZ (dir.), *Cien años de pintura en España y Portugal [1830-1930]* (11 t.), Madrid, t. X, pp. 384-388.
- SERNA, Alfonso de la (2000), «El arte de un reencuentro», en SERNA, Alfonso de la, CAPELÁSTEGUI PÉREZ-ESPAÑA, Pilar, ARIAS ANGLÉS, Enrique, BURGUERA ARIENZA, Berta, SANTOS MORENO, María Dolores, VALLINA MENÉNDEZ, Sonsoles, GÓMEZ BARCELÓ, José Luis, ABAD GÓMEZ, José y DIZY CASO, Eduardo (2000), *Mariano Bertuchi, pintor de Marruecos. Catálogo de la exposición (Madrid-Tetuán-Casablanca, 14 de febrero de 2000)*, Barcelona, pp. 13-17.

SERNA, Alfonso de la, CAPELÁSTEGUI PÉREZ-ESPAÑA, Pilar, ARIAS ANGLÉS, Enrique, BURGUERA ARIENZA, Berta, SANTOS MORENO, María Dolores, VALLINA MENÉNDEZ, Sonsoles, GÓMEZ BARCELÓ, José Luis, ABAD GÓMEZ, José y DIZY CASO, Eduardo (2000), *Mariano Bertuchi, pintor de Marruecos. Catálogo de la exposición (Madrid-Tetuán-Casablanca, 14 de febrero de 2000)*, Barcelona.

TÉLLEZ RUBIO, Juan José (1999), «José Cruz Herrera: ¿el último orientalista?», en *José Cruz Herrera (1890-1972): exposición conmemorativa del día de la provincia. Catálogo de la exposición (Cádiz, 19 de marzo-18 de abril de 1999)*, Cádiz, pp. 35-38.

YXART, Josep (1882), *Fortuny: ensayo biográfico-crítico*, Barcelona.

PALABRAS CLAVE

ARTE, MARRUECOS, PINTURA ORIENTALISTA ESPAÑOLA, VISIÓN.

