

EL ORIENTALISMO EN LA PLÁSTICA LATINOAMERICANA

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
UNIVERSIDAD DE GRANADA

Los testimonios más destacados del orientalismo en el contexto de la pintura latinoamericana se dieron fundamentalmente en el último cuarto del siglo XIX, realizándose en buena medida en Europa. Los centros fundamentales de producción fueron París y Roma, verdaderos motores del gusto occidental, y dependiendo de las escuelas y los maestros que adoptaron los jóvenes transterrados, habrían de incidir o no los temas de índole “árabe”. En la capital francesa, donde estos asuntos habían alcanzado ya prestigio académico, lo que se reflejó en una presencia continua en los salones y galerías de arte, los estudiantes americanos se interesaron por la representación de moros, odaliscas, mercados árabes, caravanas en el desierto y otros motivos similares. Esta realidad fue potenciada a su vez por el interés de numerosos coleccionistas americanos en adquirir cuadros orientalistas,

generándose un patrimonio que, en gran parte, engrosaría los acervos de los museos de bellas artes décadas más tarde.

Uno de los pioneros latinoamericanos en el tratamiento de la figura orientalista fue el peruano Ignacio Merino, quien pintó en París, hacia 1875, el óleo *El turco*. Merino, quien fue discípulo de Paul Delaroche, es autor también de una versión del tema *El último Abencerraje*, uno de los asuntos orientalistas más representados. Para este entonces uno de los componentes esenciales del orientalismo, el misterio, la atracción por lo desconocido, había comenzado ya su declive con la inauguración del Canal de Suez en 1869, abriendo esas regiones a la conquista comercial, como bien señala Lily Litvak; el golpe de gracia lo daría Kodak en 1888 al lanzar al mercado la cámara portátil, inmediatamente aceptada por los turistas¹. El orientalismo que-

1. LITVAK, Lily. *El jardín de Aláh. Temas del exotismo musulmán en España. 1880-1913*. Granada: Editorial Don Quijote, 1985.

dó así al alcance de todos, perdiendo parte de su fascinación, aunque su interés pictórico no sólo no declinó totalmente sino que, por contrapartida, hasta vio la consolidación en París de la Sociedad de Pintores Orientalistas Franceses.

En este contexto, hacia 1882, pero en Florencia, el argentino Ángel Della Valle realizaría varios dibujos de corte académico introduciendo personajes árabes². Inclusive un óleo suyo, *Turco de pie con fusil*, fue presentado en marzo de aquel año en la Exposición Continental celebrada en Buenos Aires. Entre sus obras “orientalistas”, destaca también la acuarela *La tocadora de Kisar*, de la misma época, y el óleo *Mujer mora*. Ya en la Argentina, tras su retorno en 1883, realizó la sorprendente obra *La Diosa del Amor*, “una romántica fantasía oriental, que reúne ponchos criollos y turbantes árabes, en un gran cortejo que rodea una carroza con un bellissimo desnudo femenino”, como la describe Ignacio Gutiérrez Zaldívar. Podemos señalar a este lienzo como uno de los más significativos testimonios del orientalismo latinoamericano, con el añadido único y original de su fusión con lo autóctono, en este caso de naturaleza criolla.

Formado junto al célebre Jean Paul Laurens en la parisina Academia Julian, entre 1885 y 1889, el venezolano Arturo Michelena, quien habría de convertirse en una de las máximas expresiones del arte academicista y, sobre todo, de la pintura de historia en el continente³, realizó hacia 1888 una serie de obras de temática orientalista. *Fantasia árabe*, la más destacada de estas, ambientada en los alrededores de Argel, representa una de las carreras típicas, de las que los árabes acostumbraban realizar

durante sus festividades. A ella se agregan *Soldados árabes*, escena situada en un corredor de palacio, y una *Joven árabe*.

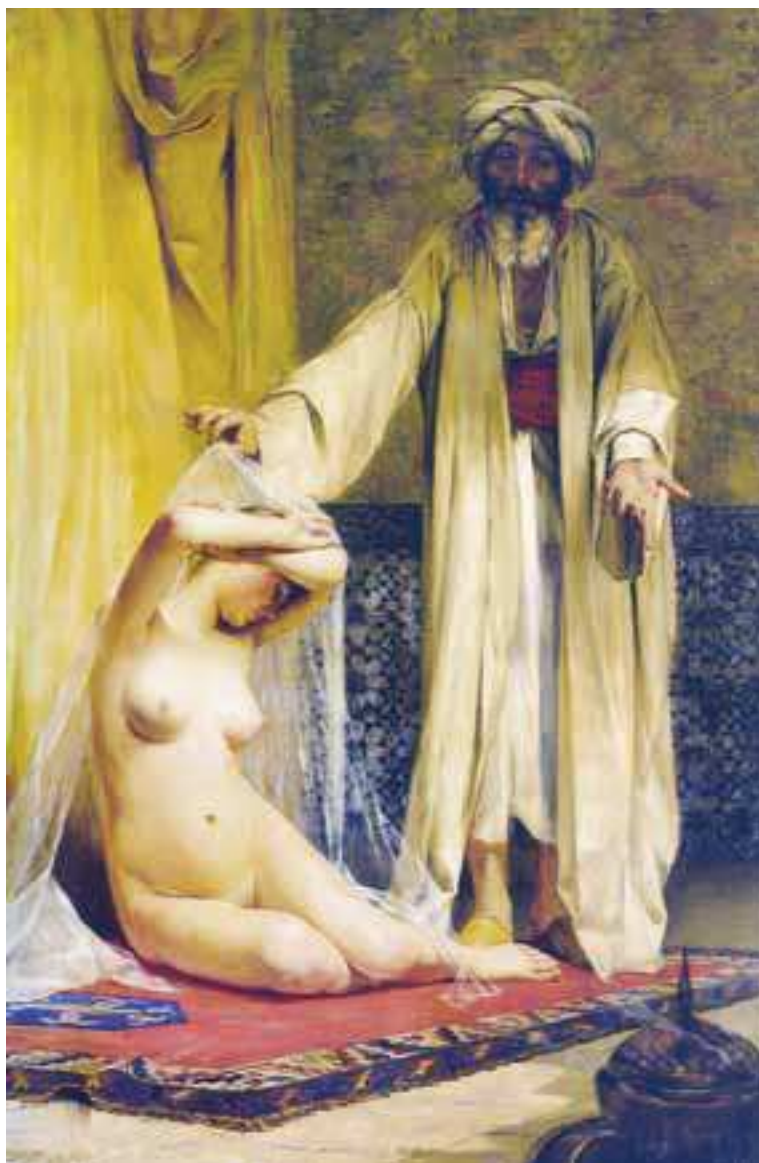
El desarrollo de la pintura orientalista tuvo otro de sus puntos más destacados en Chile, donde emerge la figura de Alfredo Valenzuela Puelma⁴. Trasladado a París en 1881, se formó en el taller de Benjamín Constant, quien le llevó por los caminos del orientalismo, tendencia bajo la cual pintó varias obras y, entre ellas, *La perla del mercader* en 1885, exponiéndola ese mismo año en el Salón de París. Posiblemente sea esta la pintura netamente orientalista más importante realizada por un artista de nuestro continente.

En la última década del XIX permaneció largo tiempo en Andalucía otro chileno, Alberto Orrego Luco, quien se inclinó más por la representación de paisajes del Guadalquivir y rincones de la Alhambra y el Generalife, como también lo hizo su compatriota Alfredo Lobos quien pintó estos monumentos en 1914. Ernesto Molina, Alberto Valenzuela Llanos o Arturo Gordon son otros nombres chilenos que se unen al repertorio de artistas que transitaron por las temáticas orientalistas. En Brasil se suman los de Darío Vilares Barboza y Darío Mecatti, este último nacido en Florencia en 1909 y que antes de instalarse en dicho país residió por largo tiempo en el norte de África, época de la que quedan obras testimoniales donde las caravanas, calles y personajes africanos son usuales. De Ecuador podemos apuntar algunas obras de Antonio Salguero, José Abraham Moscoso y sobre todo la serie orientalista ejecutada por A. Medina que se conserva en la colección del Municipio de Quito.

2. URGELL, Guiomar de, y otros. *Ángel Della Valle*. Buenos Aires: Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 1990.

3. CAPRILES, Ana María, y otros. *Arturo Michelena. Su obra y su tiempo, 1863-1898*. Caracas: Banco Industrial de Venezuela, 1989.

4. OSSANDÓN GUZMÁN, Carlos. *Alfredo Valenzuela Puelma 1856-1909*. Santiago de Chile: Dirección General de Prisiones, 1934; ROMERA, Antonio. *Alfredo Valenzuela Puelma*. Santiago de Chile: Ediciones Barcelona, 1975.



La perla del mercader, Alfredo Valenzuela Puelma (1885).
Óleo sobre lienzo, 214 x 138 cms.
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile

En la amplia propagación alcanzada por el orientalismo en Latinoamérica, en especial en el primer tercio del siglo XX, papel esencial le cupo a las corrientes simbolistas —literarias y artísticas—, que asimilaron y divulgaron aquel imaginario⁵. Característica a señalar es el descenso en el porcentaje de pinturas orientalistas (que antes veíamos vinculadas al arte académico, en especial en las escuelas parisinas), en beneficio de la ilustración de libros y revistas, que convirtieron en iconos recurrentes las temáticas de Oriente, familiarizando a un público mayoritario con escenas de fascinación y misterio.

En Latinoamérica, la secuencia de publicaciones con ilustraciones simbolistas comienza a ser moneda corriente a partir de la primera década del XX. En el caso mexicano⁶, artistas como Julio Ruelas y Roberto Montenegro dejarían su impronta en tempranas ilustraciones para la *Revista Moderna*, compartiendo protagonismo como dibujantes en 1905 en *Los jardines interiores* del poeta Amado Nervo, tío del segundo. *Revista Moderna* se editó en México a partir de 1900, justamente bajo la dirección de Nervo, y reprodujo a menudo las láminas de Aubrey Beardsley. Montenegro, seducido por la carga erótica de los dibujos de este y de las obras de Moreau y Odile Redon, realizó en 1907 una serie de dibujos para ilustrar una edición de *Salomé* de Wilde que creemos no se llegó a concretar.

Cuando hacia 1913, un año antes del estallido de la primera guerra mundial, Montenegro se establece en Mallorca, siguiendo a quien

había sido su maestro en París, el catalán Hermen Anglada Camarasa, una de las tareas a la que recurrió para sustentarse económicamente fue la ilustración de libros y las colaboraciones en revistas como la madrileña *Blanco y Negro*, que difundió varias portadas y dibujos suyos⁷. En 1917 ilustró *La lámpara de Aladino*, publicado en Barcelona por las Galerías Layetanas, donde retorna a las temáticas orientales, con fino trazo y sugerentes fondos dorados. A este tema dedicaría, entre 1925 y 1927, uno de sus más notables murales, ubicado en la Biblioteca de la Escuela Primaria Benito Juárez, en la ciudad de México; “a los ojos de Montenegro, México aparece como un país exótico, dotado de los mismos atributos míticos del Oriente lejano de las novelas de aventura del siglo XIX”⁸. La utilización de los dorados por parte de Montenegro se trasladó, como mencionamos, tanto a sus ilustraciones como a sus murales; en esta última faceta debemos señalar, además de los citados, el titulado *La Sabiduría* (1923), ubicado en el despacho principal de la Secretaría de Educación Pública (SEP) de México.

Durante los años 20 y 30, en la obra de Montenegro, los temas orientalistas mantuvieron su protagonismo, siendo una de sus primeras incursiones la portada que realiza para el libro que Ediciones Cultura publica sobre Rabindranath Tagore en 1922. Dos años después, en la misma senda, las coloreadas láminas del primer tomo de *Lecturas clásicas para niños* (1924), que incluye historias de la India, obras de Tagore, escenas de *Las mil y una noches* o *Leyendas del Lejano Oriente*, entre otras,

5. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Bases para una comprensión del Simbolismo y Modernismo en el arte sudamericano” y “Simbolismo y Modernismo en Sudamérica. algunas historias reseñables (1895–1925)”. En: KENNEDY TROYA, Alexandra, y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (coords.). *Alma Mía: Simbolismo y modernidad en Ecuador (1900–1930)*. Quito: Museo de la Ciudad, 2013, págs. 18–33 y págs. 46–67.

6. VV.AA. *El espejo simbolista. Europa y México, 1870–1920*. México: Museo Nacional de Arte, 2004.

7. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Roberto Montenegro y los iberoamericanos de Mallorca (1914–1919)”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, N° 82, Primavera de 2003, págs. 93–121.

8. DEBROISE, Olivier. *Roberto Montenegro (1887–1968)*. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 1984, pág. 10.

El cuento (La Lámpara de Aladino),
Roberto Montenegro (1925–1927).
Fresco, 7 x 8 mts.
Biblioteca Lincoln, Escuela Primaria "Benito Juárez", Ciudad de México
Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales



siendo acompañado en el diseño de las viñetas por el pintor Gabriel Fernández Ledesma. Se suman más adelante sus ilustraciones para las tres muy raras ediciones del *Rubaiyát* de Omar Khayyam, en la versión de Eduardo Hay (1933, 1936 y 1938), todas incluyendo diferentes corpus de ilustraciones, compartiendo espacio, en el caso de la segunda, con el destacado ilustrador Chango García Cabral, autor de diez láminas. En 1934 Montenegro ilustró, también de manera magistral, una edición mexicana de *Las desencantadas* de Pierre Loti, otra de las obras orientalistas de amplia divulgación.

Otro gran foco del orientalismo (desde la óptica de las artes plásticas) lo hallamos en el

área rioplatense, y en especial en Argentina, aunque también en Uruguay localizamos el libro de poesías de Fernán Silva Valdés, *Humo de incienso* (1917), con una magnífica cubierta ilustrada por quien sería años después uno de los más insignes escultores del continente, José Luis Zorrilla de San Martín. Aunque no es tema central de nuestro discurso, sí creemos necesario mencionar que la literatura americana dejó numerosos testimonios de las inclinaciones orientalistas de sus cultores⁹, como el caso de los ya citados Silva Valdés y Nervo, o Rubén Darío, Carlos Muzzio Sáenz Peña y el granadino, radicado en Buenos Aires, Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, entre otros.

9. TINAJERO, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. West Lafayette (Indiana): Purdue University Press, 2004.



Lo que contó Schahrazada, Jorge Larco (1924).
Témpera sobre cartón, 55 x 47,5 cms.
Colección MLP, Granada
Foto: Valentín García

Para algunas de las obras del citado Moctezuma realizó ilustraciones el rosarino Alfredo Guido, quien fuera uno de los máximos exponentes del simbolismo en Latinoamérica¹⁰. Sus dibujos en revistas como la legendaria *Plus Ultra* (1916–1930), creada fundamentalmente por emigrados españoles en la Argentina, o en libros de limitadas ediciones, dejan clara constancia de dicha faceta. En su caso, más que orientalismo estrictamente hablando, hemos hallado magníficas referencias visuales a la Alhambra y el Generalife, con una carga simbólica notable. Esto puede apreciarse en libros como *Arco sobre el mar* (1919) de Enrique de Leguina, o *Un viejo resplandor (Evocaciones de Granada)* (1924) de Moctezuma¹¹.

Para entonces, también se había manifestado como una figura principal en el simbolismo otro artista argentino, Gregorio López Naguil, quien en parte compartió biografía con el mexicano Montenegro. Al igual que éste, López Naguil se radicó en París en 1911 para formarse junto a Anglada Camarasa. El decorativismo del catalán, más la huella de los ballets rusos, y la de Beardsley y la estampa japonesa en la ilustración marcaron decididamente sus sendas estéticas. En 1913 acompañó a su maestro a Puerto Pollensa, donde se dedicó fundamentalmente al óleo, pintando paisajes de costa y sierra, y en algunos casos retratos de simbolista modernidad. Entre 1916 y 1919

hizo un paréntesis para establecerse y trabajar en Buenos Aires, donde se dedicó con ahínco a la ilustración de libros y dejó lienzos de la calidad de *Laca China* (1918), hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes, en esa ciudad, donde el orientalismo de las *chinoserías* y los mantones de Manila fueron demostrativos de aquellas inclinaciones. En cuanto a los libros, de esta época son sus ilustraciones orientalistas y simbolistas para la versión de Carlos Muzzio Sáenz Peña del *Rubaiyát* publicada en 1916 en Madrid, y para otro libro del mismo autor (y del mismo año) titulado *Las veladas de Ramadán*, este sí publicado en la capital argentina¹².

Otro artista argentino, Jorge Larco, cultivaría de manera más prolongada el género, tanto en témperas como en dibujos y aguafuertes. Entre 1923 y 1924 ilustró para *Plus Ultra* diversos capítulos de *Las mil y una noches*. Entre esas obras de Larco —quien en 1934 habría de desempeñarse como escenógrafo de Federico García Lorca cuando el granadino viajó a Buenos Aires— destaca *Lo que contó Schabrazada*, de 1924, que tiene a la caravana como tema central, contrastando la imagen de los esclavos con la pomposa pose del amo y hasta con la altivez del camello que le transporta. En 1937 realizó 13 aguafuertes y siete viñetas para una edición limitada de 100 ejemplares de *Las alegorías de “Salomé”* de Mariano de Vedia y Mitre¹³.

10. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910–1936)*. Buenos Aires: CEDODAL, 2014, págs. 214–223.

11. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Pérez Valiente de Moctezuma, Antonio. Un viejo resplandor*. Granada: Editorial Comares, 2000.

12. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Libros argentinos...* Op. cit, págs. 202–213.

13. *Ibidem*, págs. 224–229.