

“Orientalistas: nuevos pasos en Iberoamérica”. *Revista “El Legado Andaluzí”*, Granada, Nº 8, 2001, pp. 18-28.

## **ORIENTALISTAS: NUEVOS PASOS EN IBEROAMÉRICA**

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

En Europa, a partir del siglo XVIII, el interés por Oriente tuvo una de sus piedras angulares en los relatos de *Las Mil y Una Noches*, una de las obras literarias más leídas tras sus traducciones al francés e inglés. Estos relatos motivaron la fantasía del europeo que se creó un mundo de imágenes fascinantes y despertó en ellos una viva curiosidad que gradualmente habría de traducirse en el deseo de experimentar *in situ* aquellas fabulosas vivencias. En tal sentido, Francia se convirtió en uno de los principales focos de irradiación del "orientalismo", el cual fue potenciado por las campañas napoleónicas en Egipto en 1798 y, ya en el XIX, por la toma de Argel en 1830 y la consecuente conquista de Argelia. Estos hechos significaron un impulso en cuanto a promover nuevos viajes al Africa islámica, entre ellos el que hizo el conocido pintor Eugène Delacroix a aquél país y a Marruecos hacia 1832, dos años antes de la visita del inglés Owen Jones a Granada.

Delacroix, empapada su imaginación de fuentes tomadas de la literatura orientalista, se lanzó a la aventura hasta convertirse en uno de los pintores por excelencia del género. El viaje a Oriente, muchas veces emprendido por el europeo desde el cómodo sillón de casa a través de las numerosas revistas ilustradas que incorporaban fascinantes relatos y grabados, posibilitaba, como nos dice Arias Anglés, una evasión espacial (separación física de su mundo: viaje exótico) a la vez que otra temporal (retorno al Medioevo), y, parafraseando a Réau, apunta que "el orientalismo conciliaba la doble aspiración de los románticos hacia el pasado y el exotismo". Muchos de los pintores orientalistas no llegaron siquiera a viajar a ese Oriente soñado, supliendo esta deficiencia con la fantasía, instalándose en un mundo imaginado "a salvo de los inconvenientes del mundo industrial europeo" como señalaría Geneviève Lacambre.

El amplio repertorio orientalizante europeo, ya en la segunda mitad de ese siglo, habría de pasar a América a través del arte pictórico (en cuentagotas) y en especial de la arquitectura. Para ese entonces el continente se encontraba en pleno proceso de consolidación de las naciones surgidas tras la ruptura con el mundo colonial, y sus ámbitos urbanos y rurales, sus tradiciones y costumbres, se habían convertido en objeto de observación por parte de los románticos. El continente fue surcado por numerosos viajeros que hallaron en nuestras tierras elementos que interpretaron como de estados sociales más primitivos y equitativos que les permitieron bucear, en cierta medida, en los propios orígenes europeos, respondiendo a una de las preocupaciones del romanticismo.

La herencia mudéjar trasvasada a América por los españoles, de reconocida y estudiada influencia en la cultura americana y en sus manifestaciones artísticas, habría de ser "descubierta" por algunos de estos viajeros. Es el caso del inglés Joseph Brown, quien pintó en Colombia escenas de raigambre islámica en obras como "*Chismorroreo bogotano*", en la que destacan las figuras de dos personajes tocados con turbante, o "*Merienda con chocolate en Colombia*". Se da aquí el caso de un viajero que llegaba a América con aquel bagaje de fascinación instalada ya en Occidente por "lo oriental", y que descubre, con asombro, resabios de ella en la otra parte del mundo.

Lógicamente aquí no se puede de ninguna manera hablar de pintura "orientalista" sino de lo que normalmente se ha aceptado en llamar "costumbrismo". Estas láminas de Brown poco y nada tienen que ver con aquellos mundos fantásticos creados por los románticos europeos, y se acercan más a ese rescate de costumbres y tradiciones americanas que propiciaron primero los viajeros y, gracias a su acción, los

artistas locales. En ese sentido, figura principal será el limeño Pancho Fierro, cuyos personajes centrales fueron las "tapadas" limeñas, que, a la manera musulmana, sólo dejaban ver un ojo mientras el otro aparecía tapado por un chal. Esta imagen, que llegó a ser representada también por el boliviano Melchor María Mercado, emulando a Fierro, era habitual en la Lima del XIX, amalgamándose con coherencia y armonía con las balconadas de las casas, muchas provistas de celosías a la manera de las que eran tan corrientes en las Canarias. Estas se erigieron en una de las imágenes más distintivas de la actual capital peruana en la época colonial, y por suerte, han sido objeto de una recuperación y puesta en valor en los últimos años. Entre estos testimonios y muchos otros, algunos más modernos como el caballo de paso peruano de origen beréber que cantara Chabuca Granda en su canción "José Antonio", queda asentada la pervivencia de lo árabe en el Perú.

Al igual que en el país andino, México mostró una fascinación por lo oriental, expresado en la arquitectura neoárabe -que en Iberoamérica se conoce más por arquitectura de "estilo morisco"- cuya influencia vino de las exposiciones universales celebradas sin solución de continuidad a partir de mediados del XIX o traídas por artistas europeos arraigados como fue el caso de los sevillanos hermanos Arpa en Puebla. Justamente en esta ciudad han quedado magníficos testimonios en los salones de fumadores, una de las tipologías más usuales en las residencias que adoptaron el estilo. En México, país poseedor de un rico patrimonio de raíz mudéjar, las pervivencias árabes van desde la gastronomía a las festividades, como las de moros y cristianos cuya vigencia no tiene aun fecha de caducidad, pasando por las artes populares o el imaginario orientalista que difundió la Casa Miret a través de la edición de tarjetas postales con escenas moriscas, en el cambio del XIX al XX.

En la arquitectura no debe escaparse el detalle de que dos pabellones mexicanos en exposiciones universales fueron realizados en "estilo morisco", primero el de 1884-1885 en Nueva Orleans, kiosco que hoy se encuentra en Santa María de la Ribera en la capital mexicana, y luego en la más tardía de París, en 1900, tras ser rechazada la posibilidad de presentar un pabellón "neoprehispánico", asunto denostado tras la exposición de 1889, en el cual ese había sido el estilo elegido. Los testimonios de la arquitectura neoárabe son numerosos a lo largo y ancho del continente americano, originados por la fascinación "oriental" vigente. Las propias inmigraciones del mundo contemporáneo han permitido focalizar ciertos núcleos de origen musulmán en diversos países, cuyo testimonio queda palpable en ejemplos como la mezquita inaugurada en Buenos Aires durante el año 2000, la más grande de cuántas existen en Latinoamérica.

En lo que respecta a la pintura, los testimonios en México son más aislados de lo que cabría esperar, siendo una de las obras pioneras en tal sentido "*La Mora*" (fig. 1), obra que el pintor Juan Cordero realizó en Roma, aunque en su caso no puede encuadrarse ni entre las imágenes costumbristas que citábamos en el párrafo anterior ni en las del exotismo de la época romántica. Esta obra puede signarse como predelacroixiana, ya que se acerca a la mirada academicista del Ingres más conservador, en su vertiente clasicista caracterizada por el reposo y el equilibrio.

Después de la citada obra de Cordero, apenas se han hallado testimonios de pintura de tinte orientalista en México. Ocasiones no faltaron, si se piensa que uno de los mayores referentes del orientalismo en España, el pintor Antonio Fabrés, fue profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1902 y 1907, a la que llegó avalado justamente por su reconocida trayectoria dentro de ese género. Uno de sus alumnos más notables, José Clemente Orozco, plasmó en su *Autobiografía* el recuerdo de Fabrés y de sus clases en aquella institución: "*Para los modelos vestidos trajo de Europa una gran cantidad de vestimentas, armaduras, plumajes, chambergos, capas y otras prendas algo*

*carnavalescas, muy a la moda entonces en los estudios de pintores académicos. Con esta colección de disfraces era posible pintar del natural mosqueteros, toreros, pajes, odaliscas, manolas, ninfas, bandidos, chulos y otra infinidad de tipos pintorescos a que tan afectos eran los artistas y los públicos del siglo pasado".* No obstante todo ello, insistimos, no se han encontrado demasiados ejemplos de pintura orientalista ejecutadas por quienes fueron discípulos de Fabrés en México.

Los testimonios más interesantes del orientalismo en la pintura iberoamericana se dieron fundamentalmente en el último cuarto del siglo XIX, realizándose la mayoría de esas obras en Europa. En realidad debemos hablar, al referirnos a ellas, más que de arte iberoamericano, de una mirada europea efectuada por artistas americanos. En tal sentido, 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 habían alcanzado ya un 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, etc.

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. Colecciones como las de los Guerrico, Parmenio Piñero y Angel Roverano en Buenos Aires, que propiciaron que el Museo Nacional de Bellas Artes pueda exhibir hoy importantes obras de Genaro Pérez de Villaamil, Francisco Masriera, Marcelino Unceta o José Benlliure y Gil entre muchos otros autores españoles, son claro ejemplo de lo expuesto. En el Museo de La Habana podemos señalar dos obras de Ricardo Balaca, escenificando la guerra de Africa, que originariamente pertenecieron a la colección de los Marqueses de Pinar del Río. Otros museos como los de Santiago de Chile y Río de Janeiro conservan piezas similares, llevadas en su mayoría desde España, desde finales del XIX, por marchantes como José Artal que realizaban en esas ciudades continuas exposiciones de "pintura española".

En cuanto a las obras "orientalistas" que los americanos realizaban en Europa, alejadas ya de la concepción romántica que había originado el género, el tamiz académico se mostró bien pronunciado por lo cual podemos hablar de un orientalismo tardío, donde por lo general nos encontraremos la cara más amable del tópico, prescindiéndose de las temáticas vinculadas a la crueldad, la violencia y la muerte, que tantas pasiones había concitado en los artistas del romanticismo. Y dentro de las obras localizadas, sobresalen las "cabezas de moro", uno de los ensayos más recurrentes en ciertas escuelas europeas a la par de las cabezas de niños y de viejos, los desnudos, o los "ciociaros" en Roma, amplio repertorio académico a través de los cuales los artistas en formación debían mostrar sus cualidades y destrezas en el dibujo y el uso del color.

Caso distinto al de los países "latinos" se dio en Estados Unidos, donde el orientalismo tuvo un desarrollo de mucho mayor alcance y concisión debido al contacto con Gran Bretaña donde la temática gozó de gran arraigo. En definitiva no fue el mismo caso de Iberoamérica donde no se puede hablar de la existencia de una corriente orientalista sino de testimonios aislados que, recalcamos, se produjeron mayoritariamente en los centros europeos.

Uno de los pioneros iberoamericanos en el tratamiento de la figura orientalista fue el peruano Ignacio Merino, quien pintó en París, hacia 1875, el óleo "*El turco*", hoy en la colección del Banco Central de Reserva del Perú. Esta obra perteneció al artista hasta la fecha de su muerte, producida en la capital francesa en 1876. 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 -nos dice también Litvak- lo daría Kodak en 1888 al lanzar al mercado la cámara portátil, inmediatamente aceptada por los turistas. El orientalismo quedó 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 Angel Della Valle realizaría varios dibujos de corte académico introduciendo personajes árabes. 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*" (fig. 2). Ya en la Argentina, tras su retorno en 1883, realizó la sorprendente obra "*La Diosa del Amor*" (fig. 3), recuperada del anonimato hace no más de dos años, "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 de orientalismo en la pintura iberoamericana, 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 continente, realizó hacia 1888 una serie de obras de temática orientalista. "*Fantasía árabe*" (fig. 4), 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*" (fig. 5), escena situada en un corredor de palacio, y una "*Joven árabe*"; todas las obras pertenecen a la colección del Banco Industrial de Venezuela.

El desarrollo de la pintura orientalista tuvo otro de sus puntos más destacados en Chile, donde emerge la figura de Alfredo Valenzuela Puelma. 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 "*La perla del Mercader*" (fig. 6) en 1885, exponiéndola ese mismo año en el Salón de París. Posiblemente sea esta la pintura netamente orientalista más importante realizada por un artista iberoamericano. Esta obra, de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, narra la escena en la que un antipático mercader ofrece en venta a su "favorita", quitándole el transparente paño que la cubre, y dejando a la vista todos sus encantos.

Valenzuela Puelma es autor también de otras obras de temática "árabe" como son "*El turquito*", también llamado "*El niño del fez*", pintada durante su segunda estancia en París, en 1890, y otras que tienen como objeto a la "mujer mora", como las que se pueden hallar en la Quinta Vergara de Viña del Mar, de los Errázuriz, o en la colección de Eugenio Mandiola Solar, obra fechada en Sevilla en 1890 (fig. 7), que responde cabalmente al arquetipo europeo de mujer musulmana, en su triple vertiente de erotismo, misterio y color local. En la anteriormente citada Quinta Vergara, hallamos también una "*Cabeza de árabe*" realizada en 1894 por otro chileno, el futuro paisajista Alberto Valenzuela Llanos, formado en París con Laurens en la Academia Julian. En

esos mismos años 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.

En 1886, al año siguiente de que Valenzuela Puelma ejecutara su "perla del mercader", arribó a París otro chileno, Ernesto Molina, quien daría continuidad a los temas árabes pero no ya desde la visión romántico-académica de su antecesor sino desde una perspectiva más real, solidificada por la experiencia directa que el artista habría de tener durante sus estancias en Andalucía y en el norte de África, los dos bastiones que históricamente hicieron de Oriente una cultura al alcance de la mano. Algunas de las obras "árabes" de Molina se encuentran hoy en la colección Mandiola Solar, como las que presentan detalles decorativos de la Alhambra o el "*Mercado árabe*" (fig. 8) pintado en Marruecos. Al nombre de Molina se suman en Brasil 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. Entre ellas podemos señalar "*Danza del vientre*", de la colección Anésco Urbano.

En el cambio de siglo, cuando el orientalismo parecía perder en forma paulatina su razón de ser, siempre se abrían nuevos resquicios para mantener viva la fascinación. Ejemplo de ello fue la fortuna de la que gozó "*Salomé*", mito contemporáneo que fue alimentado fundamentalmente por las pinturas de Gustave Moureau en las décadas de 1870 y 1880, la publicación del drama de Oscar Wilde con las ilustraciones de Aubrey Beardsley en 1893 y la ópera de Richard Strauss sobre la obra de Wilde en 1905. Dos años después el mexicano Roberto Montenegro, seducido por la carga erótica de las obras de Moureau y Odile Redon, y los dibujos de Beardsley, realiza una serie de dibujos para ilustrar una edición de "*Salomé*" de Wilde (que creemos no se llegó a realizar), en la que deja claro su embeleso por aquella mujer fatal que era capaz de usar sus poderes de seducción para servir a fines destructivos.

La fascinación de Montenegro por lo oriental no quedaría allí, sino que se potenciaría poco después durante sus estancias en París y Mallorca junto al maestro catalán Hermen Anglada Camarasa en la segunda década del XX. Anglada hizo conocer a Montenegro las mieles de su decorativismo, empapándolo de la estética de los ballets rusos que ambos frecuentaron en París, los que dejarían honda y teatral huella en el arte del mexicano (fig. 9). En 1919 Montenegro ilustró "*El cuento de Aladino*" publicado en Barcelona por las Galerías Layetanas, donde retorna a las temáticas orientales. En ese mismo año realiza sus primeros murales conocidos, con paisajes mallorquines, en el edificio del antiguo Círculo Mallorquín, hoy sede del Parlamento de las Islas Baleares, en Palma de Mallorca. En los mismos introduce una entonación dorada en los fondos, influencia que nos animaríamos a afirmar viene de los murales del Vestíbulo del Maricel, propiedad del millonario norteamericano Charles Deering conocido por su amistad con los artistas de Els Quatre Gats, que José María Sert llevó a cabo en Sitges entre 1916 y 1917 bajo el título de "*La Gran Aventura*". Seguramente Montenegro tuvo ocasión de conocerlos, impactándole quizá el titulado "*A Europa le ha salido un grano*" en donde se combinan desde el exotismo de las *chinoiseries* hasta el decorativismo expresado en los contornos del continente europeo que se presentan como un gran arabesco sobre el que se despliega la composición. Esta utilización de los dorados por parte de Montenegro perviviría en sus primeros murales de la etapa mexicana, y en algunos de los dibujos, algunos de ellos de tema oriental, que publica en las "*Lecturas clásicas para niños*" (1924-1925).

Mientras, en el sur del continente, un reconocido seguidor suyo, el argentino Jorge Larco, ilustraba entre 1923 y 1924 diversos capítulos de "*Las mil y una noches*" que se publicaban en la revista *Plus Ultra*, el más notable de los órganos de difusión cultural que los españoles tenían en Argentina, influido en buena medida por las difundidas láminas que Edmund Dulac había publicado en Inglaterra en 1907. 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 Schahrazada*" (fig. 10), 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 1926 realizaba su primera exposición en la capital argentina el granadino Gabriel Morcillo, con gran éxito de ventas, críticas y público, señal inequívoca de que la fascinación por el orientalismo seguía latente. Tan latente como en los últimos diez años, en donde hemos asistido en países como Cuba o México a importantes exposiciones de pintura orientalista, que siguen marcando un derrotero en pro de la puesta en valor de una época y una manera de pensar de exquisita singularidad, en la que seguramente Iberoamérica aporte nuevos motivos de reflexión.

## **BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL**

ARIAS ANGLÉS, Enrique (coord.). *Pintura orientalista española*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.

AAVV. *Espejismos del Medio Oriente: Delacroix a Moreau*. México, INBA, 1999.

AA.VV. *Fabrés y su tiempo, 1854-1938*. México, Museo de San Carlos, 1994.

Catálogo de la exposición *Obras europeas de tema árabe*, La Habana, Unión Arabe de Cuba, mayo de 1994.

DIZY, Eduardo. *Los orientalistas de la escuela española*. Courbevoie (París), ACR Edition, 1997.

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

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; HENARES CUÉLLAR, Ignacio (coords.). *Arte mudéjar. Artes de México*, Nos. 54 y 55, México, 2001.

MOLINS, Patricia (coord.). *Salomé. Un mito contemporáneo, 1875-1925*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

## ILUSTRACIONES

- 1) JUAN CORDERO (México). "*La mora*" (1850), óleo s/lienzo, 136 x 99 cms. Col. particular, México. (Gentileza: Teresa Suárez).
- 2) ANGEL DELLA VALLE (Argentina). "*Mujer mora*" (c. 1883), óleo s/tabla, 18 x 10,5 cms. Col. privada, Argentina.
- 3) ANGEL DELLA VALLE (Argentina). "*La diosa del amor*" (c. 1895), óleo s/lienzo, 186 x 203 cms. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires (Argentina).
- 4) ARTURO MICHELENA (Venezuela). "*Fantasía árabe*" (detalle) (1888), óleo s/lienzo, 87,4 x 104 cms. Col. Banco Industrial de Venezuela.
- 5) ARTURO MICHELENA (Venezuela). "*Soldados árabes*" (1888), óleo s/lienzo, 65,4 x 49,3 cms. Col. Banco Industrial de Venezuela.
- 6) ALFREDO VALENZUELA PUELMA (Chile). "*La perla del mercader*" (1885), óleo s/lienzo, 214 x 138 cms. Col. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
- 7) ALFREDO VALENZUELA PUELMA (Chile). "*Mujer mora*" (1890), óleo s/lienzo, 65 x 49 cms. Col. Eugenio Mandiola Solar, Santiago de Chile.
- 8) ERNESTO MOLINA (Chile). "*Mercado árabe*" (c. 1890), óleo s/lienzo, 40 x 60 cms. Col. Eugenio Mandiola Solar, Santiago de Chile.
- 9) ROBERTO MONTENEGRO (México). Ilustración (1919). Tomada de la revista *Forma*, México, N° 7, 1928.
- 10) JORGE LARCO (Argentina). "*Lo que contó Schahrazada*" (1924), ténpera s/cartón, 55 x 47,5 cms. Col. particular.