

“Arte y orientalismo en Iberoamérica. De la fantasía árabe a la edad del encantamiento”. González Alcantud, José Antonio (ed.). *La invención del estilo hispano-marroquí. Presente y futuros del pasado*. Rubí (Barcelona), Anthropos, 2010, pp. 285-307. ISBN: 978-84-7658-953-3

## **ARTE Y ORIENTALISMO EN IBEROAMÉRICA. DE LA FANTASÍA ÁRABE A LA EDAD DEL ENCANTAMIENTO**

Rodrigo Gutiérrez Viñuales  
Universidad de Granada

### **Introducción**

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* (*Mille et une nuits*). Entre 1704 y 1717 la obra se tradujo al francés en doce tomos a partir de cincuenta manuscritos adquiridos entre 1679 y 1688, por Antoine Galland, secretario del embajador del rey portugués en Turquía. Estos relatos, cuya publicación resultó un verdadero suceso, motivaron la fantasía del europeo que se creó un mundo de imágenes fascinantes, despertando en ellos una viva curiosidad que gradualmente habría de traducirse en el deseo de experimentar *in situ* aquellas fabulosas vivencias, previamente marcadas por la traducción de Galland. Oriente se convirtió en una representación idealizada procedente del imaginario europeo. En 1859 Stanley Lane Poole adaptó la obra para los lectores de la Inglaterra victoriana, aunque más éxito tendría la traducción de Richard Burton realizada entre 1882 y 1886 que derivó en las *Arabian Nights*. Esta versión incorporó episodios eróticos que Galland había suprimido en la versión francesa para adecuar la obra a la sociedad dieciochesca de su país, a fin de evitar partes que él consideraba impropias y, por contrapartida, tiñó el relato con escenarios formados en su propia imaginación (Almarcegui, 2003: 175).

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 África islámica, entre ellos el que hizo el pintor Eugène Delacroix a aquel país y a Marruecos hacia 1832 (*Voyage de Delacroix...*, 1933; Serullaz, 1994), 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*” (Arias Anglés, 1988: 24). 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 (Lacambre, 1999: 57-69).

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 (Gutiérrez Viñuales, 2001; 2006a; 2006b). 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 aquellas 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 (AA.VV., 1995), 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 “*Chismorreo bogotano*”, en la que destacan las figuras de dos personajes tocados con turbante, o “*Merienda con chocolate en Colombia*” (Deas, 1989). 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 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 (Palma, 1935; Sabogal, 1945; Porrás Barrenechea y Bayly, 1959), cuyos personajes centrales fueron las “tapadas” limeñas, que, a la manera islámica, sólo dejaban ver un ojo mientras el otro aparecía tapado por un chal. Las “tapadas” se convirtieron en un prototipo de la moda femenina durante el XIX en la capital peruana, y además de Fierro, contó con otros iconógrafos destacados como el fotógrafo Eugenio Courret. Estrictamente, idéntica imagen a la “tapada” limeña la supone en España la figura de la “Cobijá”, emblema del pueblo gaditano de Vejer de la Frontera, aun vigente a principios del siglo XX cuando fuera fotografiada entre otros por José Ortiz Echagüe.

De Pancho Fierro podemos mencionar entre muchas otras obras una acuarela que representa una tarde de toros en la Alameda de Acho, en Lima, de 1840 (fig. 1). En ella, y como indica la leyenda escrita al dorso por el propio artista, se aprecia a “*tres tapadas, un colegial de San Carlos, un comerciante y un ex marqués con capa grana. Un muchacho jazminero, vendiendo jazmines y aromas y flores de chirimoya y azahares a las tapadas*”. La imagen de la “tapada” –que llegó a ser representada por otros artistas del XIX como el boliviano Melchor María Mercado (*Álbum de paisajes...*, 1991)- se integró con coherencia y armonía con las balconadas de las casonas limeñas, 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 (González Alcantud, 2001), 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 (Tello Peón, 1998), 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 (Gutiérrez Viñuales, 2002). 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 imponente mezquita inaugurada en Buenos Aires durante el año 2000.

### **Acerca de la pintura orientalista en Iberoamérica**

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*”, 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 apartado 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 (García Barragán, 1984).

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 género en España, el pintor Antonio Fabrés (Moreno, 1981), 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 carnalescas, 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*” (Orozco, 1945: 14). No obstante todo ello, insistimos, no se han encontrado demasiados ejemplos de pintura orientalista ejecutadas por quienes fueran 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 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. Colecciones como las de los Guerrico, Parmenio Piñero y Ángel Roverano en Buenos Aires, que propiciaron que el Museo Nacional de Bellas Artes pueda exhibir hoy importantes obras de Genaro Pérez de Villaamil, Francisco Masrera, Marcelino Unceta o José Benlliure y Gil entre muchos otros autores españoles, son claro ejemplo de lo expuesto (AA.VV., 1991; *Otros emigrantes...*, 1995). En el Museo de La Habana podemos señalar dos obras de Ricardo Balaca, escenificando la guerra de África, que originariamente pertenecieron a la colección de los Marqueses de Pinar del Río (*Pintura española...*, 1995), y entre los cubanos el “*Encuentro entre dos tribus árabes*” (1868) de Miguel Ángel Melero, y la “*Odalisca*” (1889) de José Arburu Morell. Otros museos como los de Santiago de Chile (Pérez Sánchez, 2000) 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 (Ackerman, 1994) 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, recalamos, se ejecutaron 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*”. 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 (Litvak, 1985). 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 Ángel Della Valle realizaría varios dibujos de corte académico introduciendo personajes árabes (Urgell,

1990). 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”* (fig. 2), recuperada del anonimato en la última década, *“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 (Capriles, 1989), realizó hacia 1888 una serie de obras de temática orientalista. *“Fantasía árabe”* (fig. 3), 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”*; 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 (Ossandón Guzmán, 1934; Romera, 1975). 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. 4) 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<sup>1</sup>, o en la colección de Eugenio Mandiola Solar, obra fechada en Sevilla en 1890, 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 eximio 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, como también lo hizo su compatriota Alfredo Lobos quien pintó estos monumentos en 1914.

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

---

<sup>1</sup> . También podemos citaren este acervo un *“Palacio del Generalife”* pintado por Alfredo Lobos en 1914.

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 occidental. Algunas de las obras “árabes” de Molina se encuentran hoy en la colección Mandiola Solar (*Obras maestras...*, 1992), como las que presentan detalles decorativos de la Alhambra o el “*Mercado árabe*” (fig. 5) pintado en Marruecos. Arturo Gordon, discípulo del pintor gallego Fernando Álvarez de Sotomayor en la Academia de Bellas Artes de Santiago de Chile, también pintará algunos óleos de tema norteafricano, destacando entre otros el “*Mercado árabe*” de la colección del Banco Bilbao Vizcaya Argentaria en la misma ciudad.

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 Ecuador podemos citar “*El árabe*” pintado por Antonio Salguero que se halla en la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, en Quito, una simbolista “*Cleopatra*” (1920) de José Abraham Moscoso (colección Kingman) y sobre todo la serie orientalista ejecutada por A. Medina que se conserva en la colección del Municipio de dicha ciudad. En este país destacó Víctor Mideros, seguramente el más destacado pintor simbolista que dio Iberoamérica, aunque el tema orientalista no fue central en su trayectoria plástica. En Bolivia, el máximo representante de la pintura “indigenista”, Cecilio Guzmán de Rojas, es autor del retrato femenino “*Oriental*” (1927-1929), del Museo de la Real Casa de la Moneda de Potosí (fig. 6).

### **Difusión masiva del imaginario orientalista. Libros y revistas ilustrados**

En la amplia propagación alcanzada por el orientalismo en Iberoamérica, 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 imaginario. 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.

El Simbolismo, que básicamente podríamos tomar como una prolongación del Romanticismo, en el que el sentido del arte y de la vida partían desde el interior del alma, desde el espíritu de sus cultores, y se expresaba en imágenes cercanas al ensueño, había crecido en un tiempo de revueltas, de decadencia social, de desesperanza, provocado en parte por el supuesto progreso que la revolución industrial iba a traer a la sociedad europea, utopía que, en realidad, acentuó su marginalidad y pobreza. La Comuna de París en 1871, o la crisis de Inglaterra a partir de 1873 que llevó a esta a la pérdida de su hegemonía económica a nivel mundial, serían dos indicios de ese declive. El arte encontraría en las corrientes del simbolismo un escape hacia un mundo de ensoñaciones, una “burbuja” en la que situarse, al margen de la desoladora realidad. Estetas y decadentes es un término adecuado para estos artistas, que prolongaron con su actuación y sus obras aquella idea del genio romántico de antaño, incomprendido y que con frecuencia, terminaba sus días por propia voluntad, sumido en la depresión.

No es el caso aquí referirnos en detalle a un tema tan conocido como complejo, como es el de la pintura simbolista en Europa, que ha sido objeto de numerosos estudios y exposiciones, de carácter englobante (Villena y otros, 1990) o tratada de forma

particular en diferentes países, además de formar parte obras de esta tendencia de los más prestigiosos museos del mundo. Nombres como los de Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau o Maurice Denis en Francia, Julio Romero de Torres, Joan Brull, Rogelio de Egusquiza o Néstor Fernández de la Torre en España, Gaetano Previati en Italia, o el checo Frantisek Kupka, son harto reveladores.

Párrafo aparte merece el caso de Inglaterra, que ya había gozado de antecedentes tan significativos como el Prerrafaelismo, y que cimentaría un simbolismo notable a través de artistas como Aubrey Beardsley, ilustrador paradigmático en 1893 de la “*Salomé*” de Oscar Wilde, mito contemporáneo antes alimentado entre otras por las pinturas de Gustave Moreau en las décadas de 1870 y 1880. Podemos mencionar asimismo a Edmund Dulac (iconógrafo por antonomasia de “*Las mil y una noches*” en la primera década del XX) o Charles Ricketts (quien hacia 1920 diseñaría escenarios y figurines para una representación “americanista”, basada en la vida del emperador azteca Moctezuma).

Los trabajos como ilustradores de estos y muchos otros artistas, dio continuidad a postulados prerrafaelistas, realzó el valor del paisaje (interior y exterior), rescató ornamentos y caligrafías medievales (uno de los periodos elegíacos, conservador del nuevo espíritu que se quería promover) y se insertó a la vez en el proceso de regeneración de las artes y oficios manuales, que había fomentado principalmente William Morris, en parte como reacción a la producción en serie fomentada por la Revolución Industrial. Viñetas, dibujos y libros ilustrados por estos artistas, muchos de ellos destinados al público infantil, adquirieron una enorme propagación en Europa y América, ya sea de forma directa como también por el espacio que les fue dedicado por revistas de amplia difusión de la talla de “*The Studio*”. La exposición “*The Age of Enchantment. Beardsley, Dulac and their contemporaries, 1890-1930*”, celebrada recientemente (entre diciembre de 2007 y febrero de 2008) en la Dulwich Picture Gallery, en las afueras de Londres, fue demostrativa de la amplia y magnífica labor de estos artistas (Engen y otros, 2007).

En Iberoamérica, la secuencia de publicaciones con ilustraciones simbolistas comienza a ser moneda corriente a partir de la primera década del XX. En el caso mexicano, 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. Otros artistas mexicanos, como fue el caso del tempranamente desaparecido Saturnino Herrán, o del veracruzano Alberto Fuster, incursionarán con fuerza en el simbolismo; así se aprecia en obras pictóricas de ambos y en la ilustración de libros (AA.VV., 2004).

La anteriormente citada “*Revista Moderna*”, que se editó en México a partir de 1900, justamente bajo la dirección de Nervo, 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), 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 el “encantamiento” simbolista no quedaría allí, sino que se potenciaría con el conocimiento de los ballets rusos, frecuentes en París a partir de 1908, cuyas escenografías y su idea de “arte en movimiento” se convertiría en un influjo esencial para el arte contemporáneo como lo había sido hasta no hacía mucho la estampa japonesa, en esa febril época creativa parisina donde las artes de fuera del “centro” llevaron savia nueva a la que era meca del arte. Se empapó asimismo

del decorativismo de quien fuera su maestro en esos años, el catalán Hermen Anglada Camarasa, a quien seguiría a su retiro en Mallorca, en 1913, cuando se avecinaba la primera guerra mundial.

Residiendo en la isla, una de las tareas a la que recurrieron los discípulos de Anglada 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 de Montenegro (Gutiérrez Viñuales, 2003). En 1917 este 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 (fig. 7), deudor, en algunos detalles, de las ilustraciones publicadas una década antes en Barcelona, y, creemos también, del enorme lienzo "*Las tentaciones de buda*" pintado en 1922 por el español Eduardo Chicharro. Oliver Debroise analizando la producción muralística de Montenegro en los años veinte, decía que "*le permiten desarrollar visiones mexicanistas a partir del orientalismo de la pintura simbolista. 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*" (Debroise, 1984: 10). Para entonces sus visiones orientalistas habían sido reproducidas en diversos medios, y lo serían en otros como la revista "*Forma*" que se publicó en México entre 1926 y 1928.

La experiencia muralista de Montenegro se había iniciado en 1917, en Mallorca, cuando pintó paisajes de la isla en el edificio del antiguo Círculo Mallorquín, hoy sede del Parlamento de las Islas Baleares, en Palma de Mallorca (Ortiz Gaitán, 1994: 85-89). En los mismos introdujo 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 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<sup>2</sup>. Montenegro, aun sin alcanzar las cotas numéricas y el prestigio de artistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros o José Clemente Orozco, fue uno de los principales muralistas mexicanos, como quedaría demostrado en los frescos que pintó, por encargo especial de José Vasconcelos, en distintas salas de la SEP en la ciudad de México. O más aun en el que a nuestro juicio es una de las máximas obras en el género, el monumental programa que, bajo el título de "*La fiesta de la Santa Cruz*", pintó en 1923 en el cubo de escalera del claustro oriente del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, convertido en anexo de la SEP en 1921 y hoy Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas.

---

<sup>2</sup>. Agradecemos a María Rabanal Acero, Gabriel S. García León y Elvira López por habernos permitido el privilegio de visitar esas dependencias y fotografiar los murales de Montenegro en la SEP, en enero de 2008.

Durante los años 20 y 30, en la obra de Montenegro, los temas orientalistas mantuvieron su protagonismo, aun cuando porcentualmente las temáticas autóctonas de su país fueron ganando terreno. Lo mismo puede decirse de su propia obra literaria, en la que asuntos como las máscaras mexicanas (1926), la pintura popular mexicana (1933) o inclusive una efímera aparición como fotógrafo en el libro de Salvador Novo "*Jalisco Michoacán. 12 días*" (1933) lo llevaron hacia otras sendas. Una de sus primeras incursiones "orientalistas" la supone la portada que realiza para el libro que Ediciones Cultura publica sobre Rabindranath Tagore en 1922. Dos años después, en la misma senda, serán 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* (fig. 8) o *Leyendas del Lejano Oriente*, entre otras, siendo acompañado en el diseño de las viñetas por el pintor Gabriel Fernández Ledesma.

Montenegro, en las décadas sucesivas, continuaría en la senda orientalista, destacando particularmente 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 (fig. 9). En 1934 ilustró, también de manera magistral, una edición mexicana de "*Las desencantadas*" de Pierre Loti, otra de las obras orientalistas de amplia divulgación. La literatura infantil (y no tanto) seguiría abriendo en adelante y de forma permanente un espacio a los temas orientales, siendo ilustrados muchos libros por artistas que eventualmente se plegaron al gusto, como es el caso de Alma Tapia, autora de los dibujos y viñetas de libros como "*Cantos de los oasis del Hoggar*" (1944) o "*El diván de Abz-ul-Agrib*" (1945) publicados por la mexicana Editorial Centauro dentro de la serie "Amor y poesía en Oriente".

De acuerdo a las indagaciones realizadas, el 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 (fig. 10). 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 cultores, 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.

Para algunas de las obras del citado Moctezuma realizó ilustraciones el rosarino Alfredo Guido, quien fuera uno de los máximos exponentes del simbolismo iberoamericano (aunque no tenga ni el más mínimo reconocimiento historiográfico como tal). Sus ilustraciones 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 (fig. 11), o "*Un viejo resplandor (Evocaciones de Granada)*" (1924) de Moctezuma (Gutiérrez Viñuales, 2000). Justamente en 1924 Guido obtuvo el primer premio en el Salón Nacional argentino con el lienzo "*Chola desnuda*", que evidenciaba la otra gran vertiente temática de su obra, el "indigenismo", en el que rayó a gran nivel en el aguafuerte, aunque también en el óleo, la pintura mural, la ilustración y hasta en la confección de

muebles con ornamentación inspirada en los lenguajes incaico, tiahuanacota y diaguita entre otros.

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 Hermen Anglada Camarasa. El decorativismo de este, más la huella de los ballets rusos, y la de Beardsley y la estampa japonesa en la ilustración marcaron decididamente su senda estética. 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 *chinoserias* 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*" (fig. 12), este sí publicado en la capital argentina.

Aunque hubo otros artistas que esporádicamente cultivaron el orientalismo en la ilustración argentina, como se aprecia especialmente en las páginas de la citada revista "*Plus Ultra*", donde descollaron varios españoles radicados en el país como el asturiano Alejandro Sirio, el gallego Juan Carlos Alonso y el catalán Luis Macaya, y otros como los argentinos Juan Carlos Huergo (fig. 13) y Rodolfo Franco (también activo en Mallorca en la segunda década del XX), fue otro artista, Jorge Larco, quien 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*", en buena medida influido 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. 14), 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 Mitre (fig. 15). Poco antes, en 1933, se había editado en Buenos Aires otro libro de literatura orientalista, *El jardín del amor. Vida de un joven emir damasceno del siglo VI de la hejira*, de Alberto M. Candiotti, en este caso con ilustraciones del artista ruso Ivan Schenchine.

## **BIBLIOGRAFÍA CITADA**

AA.VV. *Ciento veinte años de pintura española*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991.

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

AA.VV. *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*. Granada, El Legado Andaluz, 1995.

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

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

ACKERMAN, Gerald M. y otros. *Les orientalistes de l'ecole americaine*. Paris, ACR Editions, 1994.

*Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*. La Paz, Banco Central de Bolivia, 1991.

ALMARCEGUI, Patricia. “La fascinación del viaje a Oriente. Lady Wortley Montagu”. En: MERNISSI, Fatema (dir.). *Fantasies de l'Harem i noves Xahrazads*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània, 2003.

ARIAS ANGLÉS, Enrique. “La pintura orientalista”. En: *Pintura orientalista española (1830-1930)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.

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

DEAS, Malcolm y otros. *Tipos y costumbres de la Nueva Granada*. Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1989.

DEBROISE, Olivier. *Roberto Montenegro (1887-1968)*. México, Museo Nacional de Arte, 1984.

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

ENGEN, Rodney, y otros. *The Age of Enchantment. Beardsley, Dulac and their contemporaries, 1890-1930*. London, Scala, 2007.

GARCÍA BARRAGÁN, Elisa. *El pintor Juan Cordero. Los días y las obras*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. “Moros y cristianos: laberintos de la alteridad”. *Artes de México*, México, N° 55, 2001.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Pérez Valiente de Moctezuma, Antonio. Un viejo resplandor*. Granada, Editorial Comares, 2000 (editor).

\_\_\_\_\_. “Geometría Reinventada. Alhambras americanas: memoria de una fascinación”. *Artes de México*, México, N° 54, 2001, pp. 61-67.

\_\_\_\_\_. “Arquitectura historicista de raíces prehispánicas”. *Goya*, Madrid, N° 289-290, julio-octubre de 2002, pp. 267-286.

\_\_\_\_\_. “Roberto Montenegro y los iberoamericanos de Mallorca (1914-1919)”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, N° 82, Primavera de 2003, pp. 93-121.

\_\_\_\_\_. “La seducción de la Alhambra. Recreaciones islámicas en América”. En: López Guzmán, Rafael (coord.). *Mudéjar Hispano y Americano. Itinerarios culturales mexicanos*. Granada, El Legado Andalusí, 2006, pp. 166-173. (2006a).

\_\_\_\_\_. “El orientalismo en el imaginario artístico y urbano de Iberoamérica. Exotismo, fascinación e Identidad”. En: González Alcantud, José A. (ed.). *El orientalismo desde el sur*. Sevilla, Anthropos, 2006, pp. 231-259. (2006b).

LACAMBRE, Geneviève. “Pintoresquismo y naturalismo en la pintura orientalista francesa”. En: AA.VV. *Espejismos del Medio Oriente: Delacroix a Moreau*. México, Museo Nacional de Arte, 1999, pp. 57-69.

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

*Los Salones Artal. Pintura española en los inicios del S. XX*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.

MERNISSI, Fatema (dir.). *Fantasies de l’Harem i noves Xahrazads*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània, 2003.

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

MORENO, Salvador. *El pintor Antonio Fabrés*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

*Obras europeas de tema árabe*. La Habana, Unión Árabe de Cuba, mayo de 1994.

*Obras maestras de la pintura chilena. Colección Eugenio Mandiola Solar*. Santiago de Chile, Galería de Arte Jorge Carroza, 1992.

OROZCO, José Clemente. *Autobiografía*. México, Ediciones Occidente, 1945.

ORTIZ GAITÁN, Julieta. *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

OSSANDÓN GUZMÁN, Carlos. *Alfredo Valenzuela Puelma 1856-1909*. Santiago de Chile, Dirección General de Prisiones, 1934.

*Otros emigrantes. Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*. Madrid, Cajamadrid, 1995.

PALMA, Angélica. *Pancho Fierro. Acuarelista Limeño*. Lima, Sanmartí, 1935.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (dir.). *Pintura española en Chile. Colección de pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile*. Logroño, Cultural Rioja, 2000.

*Pintura española del siglo XIX del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.* Madrid, Mapfre, 1995.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl y BAYLY, Jaime. *Pancho Fierro.* Lima, Ediciones del Instituto de Arte Contemporáneo, 1959.

ROMERA, Antonio. *Alfredo Valenzuela Puelma.* Santiago de Chile, Ediciones Barcelona, 1975.

SABOGAL, José. *Pancho Fierro. Estampas del pintor peruano.* Buenos Aires, Editorial Nova, 1945.

SERULLAZ, Maurice, y otros. *Delacroix in Morocco.* París, Flammarion, 1994.

TELLO PEÓN, Berta. *Santa María de la Ribera.* México, Clio, 1998.

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

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

VILLENA, Luis Antonio de, y otros. *El Simbolismo en Europa.* Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990.

*Voyage de Delacroix au Maroc 1832 et Exposition Retrospective du Peintre Orientaliste Mr Auguste.* París, Edition des Musées Nationaux, 1933.

## ILUSTRACIONES

- 1) Pancho Fierro (Perú). *Una tarde en la Alameda* (1840). Acuarela sobre papel. (Reproducida en Palma, 1935: 17).
- 2) Ángel Della Valle (Argentina). *La diosa del amor* (c. 1895). Óleo sobre lienzo, 186 x 203 cms. Colección privada, Buenos Aires.
- 3) Arturo Michelena (Venezuela). *Fantasia árabe* (detalle) (1888). Óleo sobre lienzo, 87,4 x 104 cms. Colección Banco Industrial de Venezuela.
- 4) Alfredo Valenzuela Puelma (Chile). *La perla del mercader* (1885). Óleo sobre lienzo, 214 x 138 cms. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
- 5) Ernesto Molina (Chile). *Mercado árabe* (c. 1890). Óleo sobre lienzo, 40 x 60 cms. Colección Eugenio Mandiola Solar, Santiago de Chile.
- 6) Cecilio Guzmán de Rojas (Bolivia). *Oriental* (1927-1929). Óleo sobre lienzo. Museo de la Real Casa de la Moneda, Potosí.
- 7) Roberto Montenegro (México). *El cuento (La Lámpara de Aladino)* (1925-1927). Fresco, 7 x 8 mts. Biblioteca Lincoln, Escuela Primaria “Benito Juárez”, México D.F. (Fotografía del autor).
- 8) Roberto Montenegro (México). Ilustración para el cuento “Las mil y una noches”, incluido en el primer tomo de *Lecturas clásicas para niños*. México, Secretaría de Educación, 1924. (Colección MLR).
- 9) Ernesto “Chango” García Cabral (México). Ilustración para el libro *Rubaiyát de Omar Khayyám*, versión de Eduardo Hay. México, Editorial Cultura, 2ª ed., 1936. (Colección MLR).
- 10) José Luis Zorrilla de San Martín (Uruguay). Cubierta del libro *Humo de incienso (poesías)*, de Fernán Silva Valdés. Montevideo, “Renacimiento”, 1917. (Colección MLR).
- 11) Alfredo Guido (Argentina). *Granada*. Tinta sobre papel. Incluida en el libro *Arco sobre el mar*, de Enrique de Leguina. Buenos Aires, Impresor Manau, 1919. (Colección MLR).
- 12) Gregorio López Naguil (Argentina). Ilustración para el libro “*Las veladas de Ramadán. Leyendas de la Persia islamita*”. Buenos Aires, Revista “Nosotros”, 1916. (Colección MLR).
- 13) Juan Carlos Huergo (Argentina). Publicidad para Cigarrillos 43. *Plus Ultra*, Buenos Aires, año II, Nº 19, noviembre de 1917.
- 14) Jorge Larco (Argentina). *Lo que contó Schahrazada* (1924). Témpera sobre cartón, 55 x 47,5 cms. Colección privada.

15) Jorge Larco (Argentina). Aguafuerte incluida en el libro *Las alegorías de «Salomé»* de Mariano de Vedia y Mitre. Buenos Aires, “El Bibliófilo” Editor, 1937. (Colección MLR).