

FUENTES VISUALES PARA LA HISTORIA CONTEMPORÁNEA Y DEL ARTE. EL ORIENTALISMO EN JAÉN (1897-1920)

*Por Emilio Luis Lara López
María José Martínez Hernández*

RESUMEN

Las fotografías son una excelente fuente visual para el estudio de la historia contemporánea y del arte, pero es necesario contextualizar esos documentos gráficos en unas coordenadas sociales, culturales, políticas y económicas. En este caso, nos proponemos analizar la influencia que tuvo en Jaén la moda del orientalismo (1897-1920), que estuvo propiciada por una corriente estética mundial, la carrera colonial, el imperio de ultramar (las últimas colonias de Cuba y Filipinas) y el protectorado español en el norte de África.

Abstract

The photography's are an excellent visual source for the study of the contemporary history and of the art, but it is necessary to study those graphic documents in some social, cultural, political and economic coordinates. In this case, we intend to analyze the influence that had in Jaén the fashion of the orientalism (1897-1920) that was propitiated by a world aesthetic current, the colonial career, the overseas empire (the last colonies of Cuba and Philippines) and the Spanish protectorate in the north of Africa.

1. LA CARRERA COLONIAL: LA VISIÓN DE OTRAS CULTURAS A TRAVÉS DE OCCIDENTE

EL período 1860-1914 se caracteriza, entre otros fenómenos, por el colonialismo, por las apetencias territoriales mostradas por las potencias

—de diferente grado— del panorama internacional. Y concretamente, la horquilla temporal 1880-1900 significará una aceleración de la carrera colonial, al controlar las diferentes metrópolis europeas vastas áreas enclavadas en África, Oriente (Próximo, Medio y Lejano) y Asia. Las causas que impulsaron el colonialismo son diversas y complementarias: económicas (intereses comerciales destinados a colocar los productos de las metrópolis en nuevos mercados, así como la necesidad de materias primas vitales para la segunda revolución industrial y que se hallaban en buena medida en países exóticos), políticas (la rivalidad entre los países se medía sobremanera por las colonias poseídas), militares (el control de territorios mediante la presencia del ejército favorecía el control de las rutas comerciales propias y ejercía en cierta medida de contrapeso geoestratégico respecto a otras potencias), religiosas (el afán de predicar el Evangelio entre pueblos que desconocían el cristianismo —tanto en su vertiente católica como protestante—), geográficas (el enorme interés por los descubrimientos geográficos propulsado por sociedades e instituciones), e incluso benéficas o filantrópicas (se incorporan a pueblos con enorme atraso técnico el ferrocarril, la navegación a vapor, sistemas de comunicación, una red sanitaria eficaz —que mejora enormemente las condiciones de la existencia y alarga la esperanza de vida— y se desarrolla un sistema educativo que sienta las bases para acabar con las discriminaciones étnicas). El prurito colonialista, por consiguiente, dominará las mentalidades occidentales (1), el nacionalismo generado por el movimiento romántico derivó en el imperialismo de las grandes potencias y éste dio paso al colonialismo. Un baremo fundamental para calibrar la importancia de un país era la extensión de territorios en ultramar que dominaba, y a esta desenfrenada carrera colonial se lanzaron —o aventuraron—, a partir de 1850, los países más fuertes de Europa occidental bajo el signo de la euforia provocada por el capitalismo liberal, el librecambismo, la fe en la ciencia, la sólida creencia de un progreso lineal e indefinido y la conciencia de superio-

(1) Para una contextualización de la filosofía del colonialismo José Luis COMELLAS: *Historia breve del mundo contemporáneo*. Madrid, Rialp, 1998, págs. 186-188, y del mismo autor, para comprender las coordenadas históricas del fenómeno, ver *Los grandes imperios coloniales*. Madrid, Ediciones Rialp, 2001. Asimismo, César VIDAL MANZANARES: *Los exploradores de la reina*. Barcelona, Planeta, 2001, págs. 309-313, si bien constata las luces y sombras del colonialismo —en este caso británico—, destaca que la labor colonial victoriana permitió adelantos tales como: la prohibición del asesinato ritual de viudas en la India, la vacunación de poblaciones enteras contra epidemias como la viruela, la persecución del tráfico de esclavos, el otorgamiento de una lengua común —el inglés—, en la que pudieran entenderse diferentes etnias o la construcción de redes de comunicación merced a los tendidos férreos, las carreteras y el telégrafo.

ridad técnica –y hasta racial– de los europeos sobre una pléyade de pueblos situados en los continentes africano y asiático.

España, cuyo imperio ultramarino en la segunda mitad del siglo XIX se limitaba al mantenimiento de Puerto Rico, Cuba y Filipinas, empero, para mejorar sus relaciones internacionales, fortalecer el enclave filipino y dotar a la opinión pública de una conciencia nacionalista de base militarista, decide entrar en el circuito de intervención colonial mediante la ayuda a otras potencias europeas traducida en expediciones militares (2). El «gobierno largo» de la Unión Liberal (1858-1863) diseccionó las intervenciones militares españolas en tres grupos: las realizadas al rebufo político de Francia y Gran Bretaña (Annam y México), la llevada a cabo para reafirmar la vocación africanista (3) de la monarquía liberal (Marruecos) y por último las que se encaminaron a cristalizar el concepto emergente de hispanidad (Santo Domingo y guerra del Pacífico).

Estas expediciones militares –y las corrientes emigratorias hacia la Argelia francesa, por ejemplo– (4) pusieron en contacto a los soldados con otras culturas, lo que coadyuva al surgimiento del fenómeno del exotismo: la visión de pueblos y sociedades diferentes y lejanos –geográfica y culturalmente– a través de una óptica occidental. Cuando esos cuerpos expedicionarios regresen a España, se extenderá, gracias a los medios gráficos (prensa y revistas) y a la fotografía, la visión exótica de esos países ignotos.

2. LA VEHICULIZACIÓN DE LAS IMÁGENES COLONIALES: PRENSA GRÁFICA Y FOTOGRAFÍA

En la segunda mitad del siglo XIX, coexisten tres agencias de noticias de rango internacional: la francesa Havas, la inglesa Reuter y la alemana Wolff, las cuales estaban impregnadas del concepto de la «colonización ideológica». Esa tríada de agencias era la responsable de confeccionar, a nivel mundial, una visión occidental del colonialismo, y al trasladar la informa-

(2) José María JOVER ZAMORA: *España en la política internacional: siglos XVIII-XX*. Madrid, Marcial Pons, 1999 y Juan Bautista VILAR: *Las relaciones internacionales en la España contemporánea*. Murcia, Universidad de Murcia, 1989.

(3) Los contactos de España con Marruecos en los albores de la Edad Contemporánea pueden rastrearse en Rafael FERNÁNDEZ SIRVENT: «África en la política exterior de Carlos IV. Nuevos datos sobre el asunto de Marruecos (1803-1808)», *Ayer*, 50, 2003, págs. 289-315.

(4) Juan Bautista VILAR: *Los españoles en la Argelia francesa: 1830-1914*. Murcia, Universidad de Murcia, 1989.

ción a todos los periódicos y revistas, se conforma una idea colonialista muy homogénea, algo que se verá implementado gracias a la irrupción de la prensa gráfica y a la difusión vertiginosa de la fotografía como canales de comunicación: es el alumbramiento de los medios de comunicación de masas (5). La información periodística era enviada de un continente a otro asentando en el imaginario colectivo de las respectivas metrópolis los modelos sociopolíticos, económicos, religiosos y culturales del colonizador; ese imaginario construido era de raza, religión y cultura diferente y fue mostrado en ilustraciones (6). La reproducción de imágenes coloniales y la información que éstas contenían, se había manifestado como un eficaz instrumento de adoctrinamiento ideológico de la opinión pública. La presencia de las imágenes en las revistas ilustradas del siglo diecinueve acompañando a los textos, y cuyos contenidos cumplirán diversos cometidos relacionados con los valores de la burguesía (7), se reformulan en base a unos códigos narrativos visuales que condicionan una visión realista de la actualidad y ello propicia los usos políticos de este tipo de imágenes (8). En definitiva, la fotografía conformó en las metrópolis una estereotipada idea del «otro» (9), es decir, de los pobladores de las colonias.

En paralelo al crecimiento exponencial de la prensa gráfica española (10), durante el reinado isabelino, se produce la difusión de la fotografía por

(5) Juan Antonio RAMÍREZ: *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, Cátedra, 1997.

(6) Inmaculada RÍUS SANCHÍS: «La imagen del imperio, o la justificación del imperio en imágenes. A propósito de *Le Petit Journal Illustré* (1890-1)», en Carmen ESPEJO CALA (coord.): *Propaganda impresa y construcción del estado moderno y contemporáneo*. Sevilla, Alfar, 2000, pág. 64.

(7) Para la construcción social de la realidad giennense por medio de la cámara de los operadores aficionados, ver Emilio Luis LARA LÓPEZ y José PALACIOS RAMÍREZ: «La mirada de la burguesía: Jaén a través de la fotografía de principios del siglo XX», *El Toro de Caña*, 9, 2002, págs. 11-70.

(8) Bernardo RIEGO: *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander, Universidad de Cantabria, 2001, pág. 107.

(9) José Antonio GONZÁLEZ ALCANTUD: *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de Occidente*. Granada, Universidad de Granada, 1993.

(10) Ya en el siglo XX, con una prensa gráfica definitivamente asentada como medio de masas, la fascinación por el orientalismo quedará de manifiesto, verbigracia, en la portada de *La Esfera* de 30 de septiembre de 1916, en la cual se representa el dibujo sensual de una danza oriental. Para esta revista, ver Juan Miguel SÁNCHEZ VIGIL: *La Esfera. Ilustración mundial (1914-1931)*. Madrid, Libris, 2003. Asimismo, para una visión general de la prensa gráfica del siglo XIX e inicios del siglo XX, ver Juan Miguel SÁNCHEZ VIGIL: *El universo de la fotografía. Prensa, edición, documentación*. Madrid, Espasa, 1999.

todo el país (11), de manera que en la década de 1860, se asiste al fenómeno conocido como democratización de la fotografía (12), pues la tecnología había avanzado lo suficiente como para abaratar los costes de los operadores fotográficos profesionales y que, en consecuencia, todas las capas de la clase media tuvieran acceso a retratos fotográficos propios, de familiares, allegados y de personalidades de la época. La fotografía en formato tarjeta de visita populariza definitivamente el arte de Daguerre, e igualmente en el decenio de 1860, nace el coleccionismo de fotografías –las tarjetas de visita–, ya que éstas son guardadas en álbumes que ayudan eficazmente a modelar una memoria visual familiar. A esas alturas del siglo XIX, la fotografía va a dar un salto cualitativo en su penetración social, pues lo que hasta el momento habían sido experiencias alejadas del tráfico cotidiano, es interiorizado como integrante de los medios de comunicación y como vehículo de contacto interpersonal (13): las fotografías tomadas en las colonias transmitían una imagen exótica y en cierto punto idealizada de esas culturas, hasta perfilarse un estereotipo cultural de los diferentes pueblos colonizados por los occidentales (14).

Así, tras la exitosa campaña de África (octubre de 1859-marzo de 1860) (15) capitaneada por O' Donnell –y que culminó con la resonante vic-

(11) Bernardo RIEGO: *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*. Gerona, Biblioteca de la imagen, 2000.

(12) Para los aspectos relacionados con Jaén, ver Isidoro LARA MARTÍN-PORTUGUÉS y Emilio Luis LARA LÓPEZ: *La memoria en sepia. Historia de la fotografía jiennense desde los orígenes hasta 1920*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2001. Igualmente, para determinados aspectos ver Emilio Luis LARA LÓPEZ y María José MARTÍNEZ HERNÁNDEZ: «Historia de la fotografía en España. Un enfoque desde lo global hasta lo local», *Revista de Antropología Experimental*, 3, 2003, www.ujacn.es/huesped/rae.

(13) Emilio Luis LARA LÓPEZ: *La religiosidad popular pasionista contemporánea (Jaén, 1859-1978). Una historia a través de la fotografía como fuente documental*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2004, págs. 23-133.

(14) Nissan PÉREZ: *Focus East: Early Photography in the Near East, 1839-1885*. New York, Harry N. Abrams, 1988, y también Agnes RAMMANT-PEETERS: *Palmer en temples: la photographie en Égypte au XIX siècle*. Lovain, 1994.

(15) En agosto de 1859, Ceuta sufre una oleada de actos vandálicos protagonizados por marroquíes, y el gobierno de la Unión Liberal de O' Donnell declara la guerra a Marruecos el 22 de octubre del mismo año. La decisión de entrar en guerra fue unánimemente respaldada por la clase política, la prensa, la opinión pública y las cancillerías europeas –salvo Inglaterra, que no quería que España conquistara una franja territorial norteafricana próxima al Estrecho de Gibraltar–. La victoria del ejército español, significó aflojar la presión sobre las plazas de Ceuta y Melilla –gracias a una pequeña ampliación territorial en torno a ambas ciudades–, la ganancia de la franja costera de Santa Cruz de Mar Pequeña (Ifni), una indemnización de guerra y un acuerdo comercial con Marruecos que consideraba a España como nación más favorecida.

toria de Wad-Rass-, Laurent (16), uno de los operadores profesionales más reputados afincados en España, viajó a Tetuán para hacer fotografías que saciaran la sed de información generada en una opinión pública cuyos resortes de emotividad patriótica habían saltado con vigor. Dichas fotografías estaban destinadas a un sector burgués permeado de los ideales románticos que deseaba ver en España la frontera exótica con Europa (17). La presencia española en tierras africanas será desde entonces registrada fotográficamente de la mano de operadores comisionados por los sucesivos gobiernos, siendo algunos de ellos a la sazón oficiales del ejército, pues su labor gráfica era un apéndice de sus estudios científicos para analizar los modelos de organización de las colonias europeas en el continente africano (18). La españolidad de las Filipinas hasta 1898 permitió la entrada en la Península de la estética oriental fruto del comercio de la metrópoli con las islas y también, de las adquisiciones realizadas en Filipinas —objetos suntuarios— por los funcionarios y los soldados que regresaban tras haber estado destinados en el archipiélago, algo que se engrosó notablemente tras la repatriación del contingente militar español una vez perdida la guerra contra EE.UU. en 1898 y que supuso la liquidación del imperio ultramarino de España.

En términos globales, el influjo de Egipto (19) y Tierra Santa fue enorme en los pioneros de la fotografía (20), que viajaron allí para impresionar sus placas por una doble motivación: plasmar los objetos arqueológicos, los monumentos y los lugares sagrados a través del daguerrotipo, y en segundo lugar, fomentar el turismo hacia aquellas tierras (con una carga histórica y religiosa indiscutible). Este uso turístico de las fotografías experimenta una aceleración con motivo de la apertura del Canal de Suez en

(16) Gloria COLLADO, Ana GUTIÉRREZ MARTÍNEZ y Carlos TEIXIDOR CADENAS: *J. Laurent, un fotógrafo francés en la España del siglo XIX*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996. En particular es muy sugerente la interpretación realizada de las fotografías de Laurent a través del cristal del costumbrismo, tan enraizado en los gustos de la burguesía española.

(17) Bernardo RIEGO: *La construcción...*, *op. cit.*, págs. 353-354.

(18) Guillermo ALONSO FERNÁNDEZ: «La presencia de España en África», *Reales Sitios. Historia y Fotografía*, 139, 1999, pág. 55.

(19) Entre 1809 y 1822 se publican los resultados científicos de la expedición napoleónica a Egipto de 1798, lo que desata la fiebre por ahondar en el conocimiento de una cultura lejana y fascinante, tan distinta de la grecolatina (que era el cemento armado de la cultura europea). Todo lo egipcio, aparecerá ante los ojos occidentales nimbado de exotismo y misterio.

(20) Carney E. S. GAVIN: *The image of the East: Nineteenth-Century Near-Eastern Photographs by Bonfils from the Collection of the Harvard Semitic Museum*. Chicago, University of Chicago Press, 1982.

1869 (21), al convertirse Egipto en uno de los destinos preferidos por la alta burguesía mundial:

«El trabajo de los fotógrafos resultó fundamental para el esquema socio-político del país, pues con la difusión mundial de sus imágenes, de los retratos que a su regreso llevaban los viajeros para coleccionar en álbumes o regalar a amigos y familiares el circuito se cerraba y complementaba las enormes sumas que las compañías de navegación y de ferrocarriles invirtieron en la promoción turística de Egipto (22). Las visiones romantizadas e idealizadas de grabadores y acuarelistas conocidas hasta entonces por el público, fueron sustituidas por la visión real y acaso más humana de la fotografía» (23).

Empero, este circuito de fotografías egipcias —es el nacimiento de los *souvenirs* gráficos— impone el lenguaje visual del turista al fotógrafo, es decir, las fotografías han de responder a la idea prefijada de Egipto, con lo que se produce una estandarización fotográfica de cara al consumo turístico, puesto que se fotografian los monumentos más conocidos y aquellos lugares de relieve vistos durante el viaje (24).

En Asia, la fotografía también caló prontamente, pues por ejemplo en Japón, desde finales de la década de 1850 y sobremanera a partir de 1868, punto de inflexión de la revolución Meiji (25), la fotografía es un instrumento usual para occidentalizar determinadas costumbres niponas y, asimismo,

(21) Tras la derrota francesa en la guerra francoprusiana de 1870, se procede a un paulatino abandono de la presencia gala en Egipto que es aprovechado por Gran Bretaña para introducirse en la zona por medio de presiones comerciales, pues en 1875 los ingleses compran las acciones egipcias del Canal de Suez y en 1882, para asegurar el gobierno británico sus intereses mercantiles, ocupa militarmente Egipto, que se convierte en protectorado a partir de 1914.

(22) Jean-Claude SIMOEN: *Égypte éternelle: les voyageurs photographes au siècle dernier*. París, J.-C. Lattès, 1993, e igualmente Julia VAN HAAFTEN: *Egypt and the Holy Land in Historic Photographs: 77 Views by Francis Frith*. New York, Dover, 1980.

(23) Juan Carlos RUBIO ARAGONÉS: «Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX», en *Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX. Colecciones privadas de Madrid*. Madrid, Fundación Telefónica, 2001, pág. 32. Para conocer con amplitud el sentido que tenían los circuitos de viajes en el siglo XIX como fórmula de enriquecimiento cultural y adquisición de bagaje experiencial, ver Italo ZANNIER: *Le Grand Tour dans les photographies des voyageurs du XIX siècle*. París, Canal, 1997.

(24) Mounira KHEMIR: *L'Orient des photographes au XIX siècle*. París, CNP-IMA, 1994.

(25) Entre 1868 y 1912, Japón experimenta una serie de transformaciones radicales que promueven su apertura hacia occidente, esto es, su modernización en base a tres pilares: la eliminación de las estructuras feudales, las reformas internas (administrativas, políticas, económicas, sociales y culturales) y la progresiva construcción de una nación de vocación imperialista.

para que los europeos y norteamericanos, por medio de fotografía paisajística y de tipos y costumbres, accediesen visualmente a una idea del Japón tradicional, muy apegado estéticamente a una tradición milenaria (imagen 1). Al igual que sucedió en el mundo occidental, los fotógrafos japoneses incorporaron a sus obras los códigos narrativos propios de la pintura y de las estampaciones autóctonas, ya que existía una sólida tradición documental visual plasmada en los grabados de los artistas japoneses.

China (26), también recepcionó la técnica fotográfica alrededor de la década de 1850, trabajando los artistas chinos –dedicados al grabado y a otras técnicas– como ayudantes de los fotógrafos extranjeros hasta que aprendieron el oficio. Los extranjeros que recalen en China fotografiarán, en la segunda mitad del siglo XIX, monumentos singulares, escenarios naturales y tipos populares, rezumando todo un regusto por lo exótico, una elegancia compositiva y una búsqueda de contrastes lumínicos.

Un canal para familiarizar a las masas con imágenes de países y modos de vida lejanos consistió en la proliferación, en la segunda mitad del siglo XIX, de los espectáculos ópticos por la geografía hispana. En todas las ciudades y pueblos de cierta importancia, en las ferias y fiestas, recalaban empresarios que montaban carpas y barracas para mostrar en su interior un surtido elenco de espectáculos ópticos que ya tenían una luenga tradición en Europa –desde los siglos XVII y XVIII–, pero que tras el invento de la fotografía, se popularizan meteóricamente al abaratare los costes y permitir visionados de gran efectismo. Habitualmente, por medio de visores estereoscópicos –que ofrecían una impactante sensación de profundidad y tridimensionalidad–, el público –mayoritariamente los sectores populares– visionaba fotografías que les mostraba monumentos, paisajes, personajes de relieve, tipos populares y modalidades del folclore de remotos países –que estaban bajo la férula colonial–, lo que favorecía la construcción de un imaginario (27) respecto al mundo colonial. En

(26) La segunda mitad del siglo XIX supone la penetración en China de diversas potencias occidentales de cara a obtener beneficios comerciales. Las campañas de xenofobia, aderezadas por el odio hacia los misioneros cristianos, llevaron a diversas insurrecciones armadas que fueron sofocadas por cuerpos expedicionarios europeos, siendo célebre la rebelión nacionalista de los bóxers en 1900, que significó la matanza indiscriminada de comerciantes y misioneros occidentales y una cadena de atentados terroristas contra las compañías extranjeras. La decidida intervención militar de contingentes de alemanes, ingleses, japoneses, estadounidenses, italianos, franceses, austriacos y rusos, puso fin a la sublevación bóxer.

(27) En el siglo XVIII se produce una eclosión de estos espectáculos ópticos itinerantes que contribuyen poderosamente a fijar unos espacios mentales en los europeos. Para este tema, ver



Imagen 1.—Pareja de japonesas en traje de invierno. 1885.

Jaén, estos espectáculos ópticos se generalizan a partir de 1836, viviendo una edad dorada en la Restauración alfonsina y, ya en el siglo XX, durante los primeros compases del reinado de Alfonso XIII, por lo que los jiennenses entraron en contacto con el imaginario occidental sobre el orientalismo (28).

3. EL ORIENTALISMO EN EL ARTE: INTERRELACIONES ENTRE PINTURA Y FOTOGRAFÍA

En el siglo XIX –sobremano en su primera mitad–, en la pintura francesa se vive el fenómeno del orientalismo (29) representado por un conjunto de artistas tales como Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) (30), Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Eugène Delacroix (1798-1863) (31), Théodore Chassériau (1819-1856) (32), Jules-Robert Auguste (1789-1850)

Gian Piero BRUNETTA: «El dorado de los pobres: los viajes del icononauta», en *Memorias de la mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2001, págs. 29-43.

(28) En 1836, una de las imágenes visionadas en la «máquina óptica» se titulaba «El cocinero del Gran Ken-ken-li-ka». En la cuaresma de 1887, el espectáculo del empresario Mr. Hermann y su hija María incluía en el programa unas imágenes de «los encantos de Egipto». En 1896, el espectáculo de «los cuadros ilusionistas de las principales maravillas del mundo» ofrecía, entre otras imágenes, «las uvas africanas». Ver *La memoria en sepia... op. cit.*, págs. 177-185. Sobre este tema, un excelente trabajo es el de Francisco Javier FRUTOS ESTEBAN: *Artifugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino*. Salamanca, Junta de Castilla y León-Ayuntamiento de Salamanca, 1999.

(29) Los pintores franceses viajaron a diversos países del Oriente, lo cual influyó decisivamente en su obra, como puede comprobarse en Christine PELTRE: *L'Atelier du voyage: les peintres en Orient au XIX siècle*. París, Le Promeneur, 1995.

(30) Dentro de su esfera orientalista –en el contexto de su abundante obra–, alcanzarán celebridad las visiones de sus odaliscas y *El baño turco*.

(31) En 1824 presenta el cuadro *Escenas de la masacre de Quíos* alusivo a la feroz represión turca contra el levantamiento nacionalista griego y que es un vivo exponente de un orientalismo de estirpe exótica. Este lienzo será criticado por el sector academicista y ensalzado por los jóvenes adscritos al romanticismo. *La muerte de Sardanápalo* es una obra que muestra una escena muy teatral dominada por el colorismo y el dinamismo, y la atmósfera orientalista es de un lujo, exotismo y sensualidad desbordantes. En 1832 Delacroix viaja a Marruecos formando parte de la embajada del rey de Francia Luis Felipe de Orleans, lo que le permite contactar con un Oriente no fantaseado, sino real. Después viaja a Argelia y a Andalucía –reducto exótico para buena parte de los viajeros europeos apegados a los postulados románticos–, y la temática oriental se desarrolla en cuadros como *Recepción del embajador de Francia por el sultán de Marruecos Muley Abderramán, rodeado por su guardia*, *Boda judía en Marruecos*, *Los convulsionados de Tánger* y, como cima, *Mujeres de Argel en su habitación* (1834), obra que transmite el ambiente de voluptuosidad de un harén.

(32) En 1846 gira un viaje a Argelia y fruto de esa experiencia corresponden obras como *Caíd visitando un aduar*, *El caíd de Constantinopla y su escolta*, *Los caudillos árabes desafiándose antes del combate* y *La danza de los pañuelos*.

(33), Adrien Dauzats (1804-1868) (34), Eugène Fromentin (1820-1876) (35), Alfred Dehodenoq (1822-1882) (36), Henri Regnault (1843-1871) (37), Félix Ziem (1821-1911) (38) y Orase Vernet (1789-1863) (39). Este listado de pintores ensalzará la temática orientalista con el común denominador de presentar aquella sociedad atravesada de exotismo, de lujo –prende con fuerza la expresión «lujo oriental» como sinónimo de refinamiento preñado de sensualidad– y de una sexualidad –soterrada o aflorada– desbordantes, lo que se traduce en la existencia de un cuadro de género orientalizante caracterizado por la frecuencia de escenas de baños, harenes, odaliscas atendidas por esclavos, interiores palaciegos, figuras ataviadas con ropajes fastuosos, etc. La literatura interactuará con la pintura, y se retroalimenta esa idea del orientalismo desde las plataformas socio-culturales occidentales. Por todo ello, las fotografías de escenas de la vida del Oriente Medio realizadas en la segunda mitad del siglo XIX –como correlato de la carrera colonial– contribuirá a perpetuar en el orbe occidental el estereotipo orientalista (40), lo que indica que esos ejemplos de fantasía o imaginarios colectivos respondían a los deseos voyeuristas de los espectadores (41) (imagen 2). Todos estos elementos actuaron como fer-

(33) Su patrimonio familiar le permitió viajar por Damietta, Grecia, Siria y Egipto, caracterizando su obra un orientalismo de base sensual como se manifiesta en *La blanca y la negra* y *Tres odaliscas*.

(34) En calidad de pintor y arqueólogo, viajó por Egipto y Andalucía y estuvo presente durante la campaña militar francesa de Argelia de 1839. Destacan sus cuadros *Santa Catalina en el Monte Sinaí* e *Interior en la mezquita de Córdoba*.

(35) A su condición de pintor unió la de escritor, estuvo tres veces en Argelia y el Sáhara, y destacan sus obras *Árabes cazando con halcón* y *El país de la sed*.

(36) Conoció España y estuvo una temporada viviendo en Marruecos. Sobresalen sus obras *El suspiro del Moro* y *Fiesta judía en Tánger*.

(37) Estudió en España la obra de Velázquez y posteriormente se estableció en Tánger. Destacan su *Salomé* y *Ejecución sin juicio bajo los reyes moros de Granada*.

(38) Viajó por Argelia, Túnez, Marruecos, Egipto y Turquía, estando Constantinopla en el epicentro de su obra.

(39) Hay que encajarlo en el academicismo romántico dedicado a la pintura de historia. Entre su temática orientalista podemos citar *Mazeppa*, *La batalla de Wola*, *La toma de la Smalah de Abd-el-Kader*, *La batalla de Isly*, *El narrador árabe de cuentos* y *La caza del león*.

(40) Itzhak GOLDBERG: «Clichés de clichés», *Photographes en Algérie au XIX siècle*, París, Musée-galerie de la Scita, 1999, págs. 9-24.

(41) Peter BURKE: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001, pág. 163.



Imagen 2.—Retrato de mujer turca. 1890.

mento a la hora de soldar en el imaginario colectivo occidental la percepción estereotipada de una cultura por otra.

Además, las interrelaciones entre pintura y fotografía se patentizan en artistas como Delacroix, que en sus composiciones orientalistas utiliza como fuente primordial daguerrotipos, puesto que él poseía un álbum fotográfico de desnudos femeninos (42) que le eran de suma utilidad para sus ulteriores odaliscas pictóricas (43).

Asimismo, existe otro canal para que el arte oriental penetre en la plástica europea: los grabados japoneses, sobremanera los realizados en madera y destinados a un consumo popular. En estos grabados nipones las escenas se caracterizan por efectuar un corte brusco en las figuras y buscar una des-

(42) Para profundizar en el desnudo fotográfico decimonónico ver Christine LOUIS-JOSEPH DOGUÉ: *La Photographie orientaliste de nus, scènes de genre et portraits entre 1850 et 1880*. Université Paris-IV, 1998.

(43) Para este particular ver Aaron SCHARF: *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza Forma, 1994, pág. 125-132.

centralización de la composición, lo que lleva a pensar que, en la segunda mitad del siglo XIX, los grabadores japoneses utilizaron la fotografía y que ésta, a su vez, recibió una profunda influencia de las estampas japonesas (44). Los postimpresionistas conocerán los grabados japoneses y, además de remedar su lenguaje narrativo visual (45), procesarán su estética para reinterpretarla en sus obras (46).

4. EL ORIENTALISMO EN JAÉN

Como correlato de lo anteriormente expuesto, los cauces de introducción del orientalismo en el ámbito giennense comenzarán vía Filipinas, esto es, merced a quienes, por razones mercantiles, administrativas o militares habían vivido un tiempo en el archipiélago ultramarino y, en el retorno, traían consigo objetos de factura orientalista como recuerdo exótico de su estancia filipina. Una usual vía de conocimiento y familiaridad de la sociedad finisecular del orientalismo en Jaén será la de los soldados repatriados tras el Desastre de 1898, quienes, enviados a Cuba y las Filipinas desde el año anterior –1897– para reforzar el cuerpo expedicionario español, mantenían comunicación epistolar con sus familiares a través de la tarjeta postal ilustrada, en concreto, de la tarjeta postal fotográfica, ya que esta modalidad empezaba a vivir, en los estertores del siglo XIX, un momento de auge a nivel internacional, puesto que la tarjeta postal había extendido sus usos sociales y se había consagrado como un objeto de relación social interpersonal, a la vez que redefine otros ya existentes. Asimismo, las fotografías hechas a los soldados –popularmente conocidos como rayadillos– en estudios de operadores profesionales en Cuba (imagen 3) (47) eran uti-

(44) Un hito en la revolución Meiji iniciada en 1868 fue la promulgación de la constitución japonesa en 1889, que convertía el país en una monarquía parlamentaria si bien el emperador mantenía el carácter divino de su poder. El auge del comercio y la acelerada expansión industrial tuvieron su consecuencia en el campo artístico, pues se sufrió una admiración sin tasa por todo lo occidental, infravalorando la rica tradición japonesa.

(45) Es conocida la relación entre ciertas composiciones de Degas y las de los grabados nipones, pues en sus obras las figuras quedan cortadas por el marco de manera análoga a la de las estampas japonesas.

(46) Los grabados japoneses circularon abundantemente por los focos artísticos europeos sobremanera en la década de 1870, cenit del japonismo. Van Gogh, verbigracia, realizará algunos cuadros permeados de una estética japonizante. En este sentido ver, AARON SCHARF: *Arte...*, *op. cit.*, págs. 207-209.

(47) El soldado fotografiado es el giennense Emilio López Serrano, quien en el reverso de la fotografía escribió: «Dedicado a mi novia, doble prima y novia a los 4 años de militar. Emilio López Serrano. Desde Cuatro Caminos 1 de Marzo de 1897».

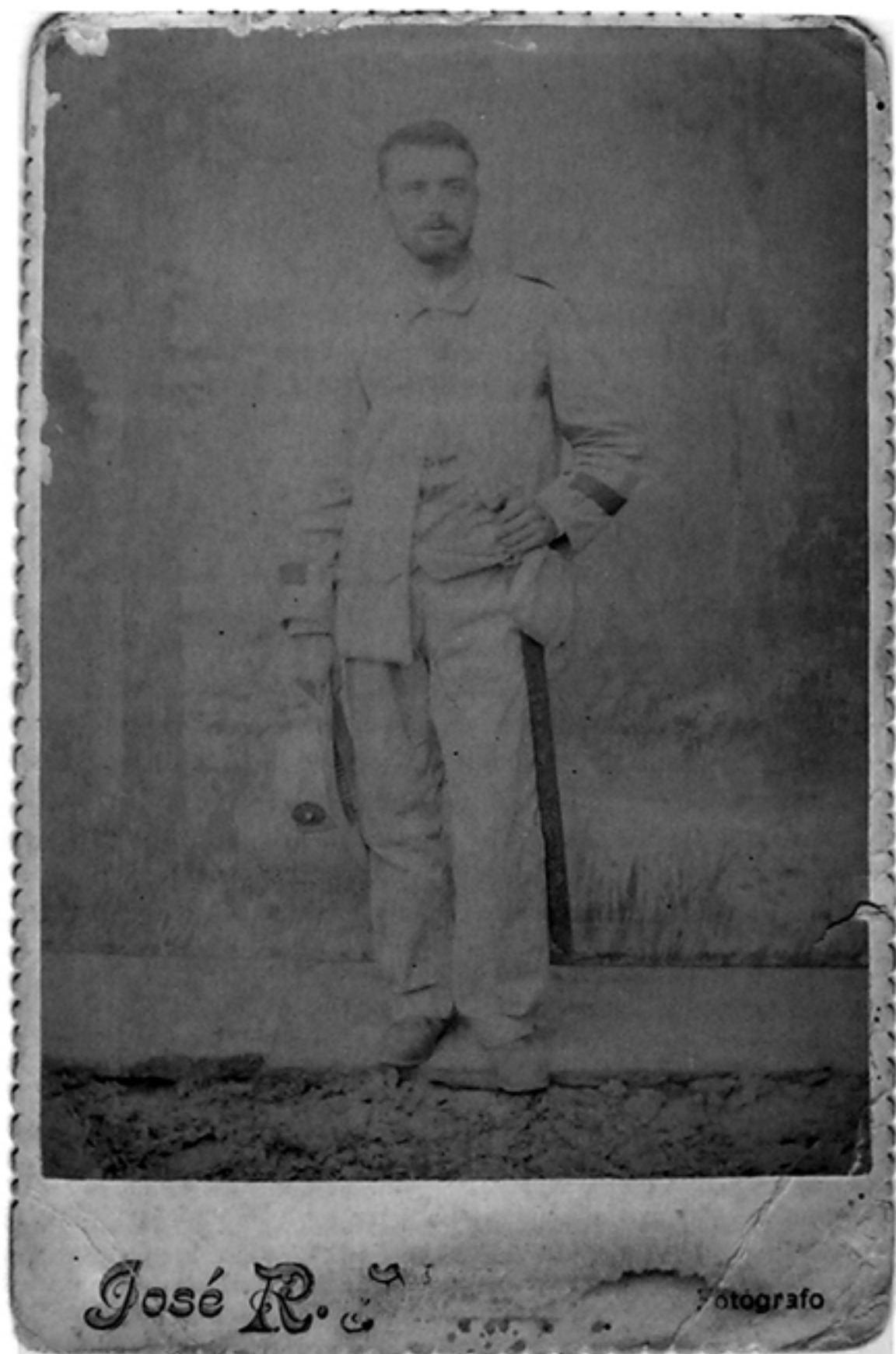


Imagen 3.—Emilio López Serrano, 1897.

lizadas, en su reverso, para escribir dedicatorias a los seres queridos que contemplaban desde la Península el desarrollo de los acontecimientos bélicos. La imagen en general, y la fotografía en particular, se habían desarrollado como unas palancas excelentes para entender las condiciones en las que se desarrollaron los nuevos espacios de sociabilidad burguesa en el siglo XIX (48).

Los fotógrafos aficionados serán, en los comienzos del siglo XX, quienes interioricen la estética orientalista a través de la literatura, las guías de viaje, la pintura del diecinueve y las fotografías y, consecuentemente, la reflejarán en sus instantáneas. De otro lado, el orientalismo también se apreciará en determinados aspectos de la cultura tradicional y de la vida cotidiana, lo que evidencia que se trató de un fenómeno de cierta trascendencia social.

4.1. Arturo Cerdá y Rico: fotografía documental y pictorialismo

La biografía y producción fotográfica de Arturo Cerdá y Rico (1844-1921) han sido cumplidamente estudiadas en la historiografía giennense (49), y el hecho de que sea considerado la piedra angular de la historia de la fotografía en la provincia jaenesa, se corrobora por haber dedicado no pocas placas a tratar la temática orientalista.

El interés por los monumentos histórico-artísticos islámicos hay que ligarlo con la generalización de los viajes por España que emprendía la burguesía (50). El fenómeno del turismo se extiende entre las capas superiores

(48) Bernardo RIEGO: «La tarjeta postal, entre la comunicación interpersonal y la mirada universal», en *Santander en la tarjeta postal ilustrada (1897-1941)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997, págs. 21-57. Asimismo, para el caso concreto de la capital giennense, ver Emilio Luis LARA LÓPEZ y María José MARTÍNEZ HERNÁNDEZ: «El nacimiento de la tarjeta postal en Jaén (1902-1941). La construcción social de la imagen de una ciudad», *El Toro de Caña*, 11, 2004,

(49) Julio A. CERDÁ PUGNAIRE: Manuel Urbano PÉREZ ORTEGA e Isidoro LARA MARTÍN-PORTUGUÉS: *Del tiempo detenido. Fotografía etnográfica giennense del dr. Cerdá y Rico*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2001 y *Registro de memorias. La obra fotográfica del dr. Cerdá y Rico*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2002.

(50) Una de las variantes más extendidas será la del termalismo, es decir, la estancia en balnearios para tomar las aguas, descansar –sobre todo durante el verano– y desplegar una nueva sociabilidad. En Jaén un ejemplo fehaciente lo constituyen los baños de Jabalcuz. Para profundizar en este tipo de veraneo, es harto interesante Carmen GIL DE ARRIBA: *Casas para baños de ola y balnearios marítimos en el litoral montañoso, 1868-1936*. Santander, Universidad de Cantabria-Fundación Marcelino Botín, 1992.

de la mesocracia –ya estaba consolidado entre las elites– (51) en los comienzos del siglo XX de la mano de las asociaciones excursionistas y artísticas (52) que nacían inspiradas por la rompiente pedagogía institucionista, y los lugares visitados eran principalmente españoles, aunque también determinados países europeos figuraban como destino (Francia, Italia e Inglaterra principalmente), siendo ya inimaginable que la fotografía –bien en la modalidad de tarjeta postal o retratística– esté ausente en esos viajes. Cerdá y Rico, dentro de sus frecuentes recorridos turísticos (53), captará con su cámara el interior de la mezquita de Córdoba (imagen 4) así como diferentes espacios de la Alhambra, como el patio de los Leones (imagen 5). Esta valoración del patrimonio islámico se explicita en los baños árabes de Granada (imagen 6). No obstante, el interés fotográfico que despertaban estos monumentos no era para vindicar el pasado andalusí como elemento sustancial de la historia española (y andaluza), sino que eran vistos como la pervivencia patrimonial de un pasado musulmán que aportaba rasgos exóticos y que, además, fruto de la imagen estereotipada colonial, permitía establecer una fácil asociación con el *modus vivendi* de las colonias de cultura islámica, con lo cual, la fotografía de los operadores aficionados españoles –es el caso de Cerdá y Rico–, arrojaba la posibilidad de realizar un presentismo, es decir, situar en monumentos hispanomusulmanes «escenas morunas» o retratarse teniendo como forillos decorados musulmanes. En el caso de Arturo Cerdá, esta presentización de la cultura andalusí a través de la fotografía está condicionada por el conocimiento directo que él tenía del norte de África, en concreto de Tánger (54), a raíz de ejercer España labores de

(51) Jorge LATORRE: «Santa María del Villar: fotógrafo turista. Una metodología decimonónica para un fotógrafo moderno», en *Historia de la fotografía del siglo XIX en España: una revisión metodológica*. Navarra, Gobierno de Navarra, 2002, págs. 103-123.

(52) Dentro del fenómeno asociativo, jugaron un papel destacado las sociedades instructivo-recreativas, de manera que hacia 1914 se llega a una cristalización del asociacionismo destinado al ocio en unos cuantos tipos organizativos claves entre los cuales podemos enclavar las asociaciones fotográficas –descollaba la madrileña–, con las que tan estrecho contacto mantenía Cerdá y Rico. Para ahondar en este planteamiento, E. MAZA ZORRILLA: *Sociabilidad en la España Contemporánea*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002.

(53) En 1902, a raíz de la muerte de su mujer, decide abandonar la medicina y encargar a sus hijos mayores la gestión del patrimonio familiar, lo que permite dedicarse casi todo su tiempo a la fotografía y a sus giras turísticas por España (Sevilla, Almería, Córdoba, Toledo, Madrid, Valladolid, Burgos, Ávila, Salamanca, Barcelona, Murcia, Valencia, Alicante...), Europa (Francia e Italia) y el norte de Marruecos, registrando su paso por todos esos enclaves.

(54) Emilio Luis LARA LÓPEZ: «El africanismo a través de la fotografía de Arturo Cerdá y Rico. Tánger, 1907», *El Toro de Caña*, 10, 2003, págs. 141-197. En la ciudad tangerina, Cerdá



Imagen 4.-Mezquita de Córdoba. 1901.

protectorado en una zona de Marruecos como consecuencia de la Conferencia de Algeciras de 1906 (55).

De otro lado, la fascinación por el Egipto faraónico queda testimoniada en una de las visitas de Cerdá a Madrid, pues visita el Museo Arqueo-

realizará un interesante reportaje clasificable dentro del documentalismo fotográfico. En 1912, Marruecos sería dividido en dos protectorados asignados a España y Francia, quedando a salvo la independencia teórica del sultán y la exclusión de Tánger en calidad de ciudad internacional.

(55) Los siete artículos del Acta final de la Conferencia de Algeciras aseguraban para las potencias occidentales el tráfico comercial con los ocho puertos marroquíes más importantes (Rabat, Mazapán, Safí, Mogador, Larache, Tetuán, Casablanca y Tánger). España controlaría la montañosa región del Rif y las regiones fronterizas con las plazas de Ceuta y Melilla, dos ciu-



Imagen 5.—Patio de los Leones de la Alhambra. 1903.



Imagen 6.—Baños árabes de Granada. 1902.

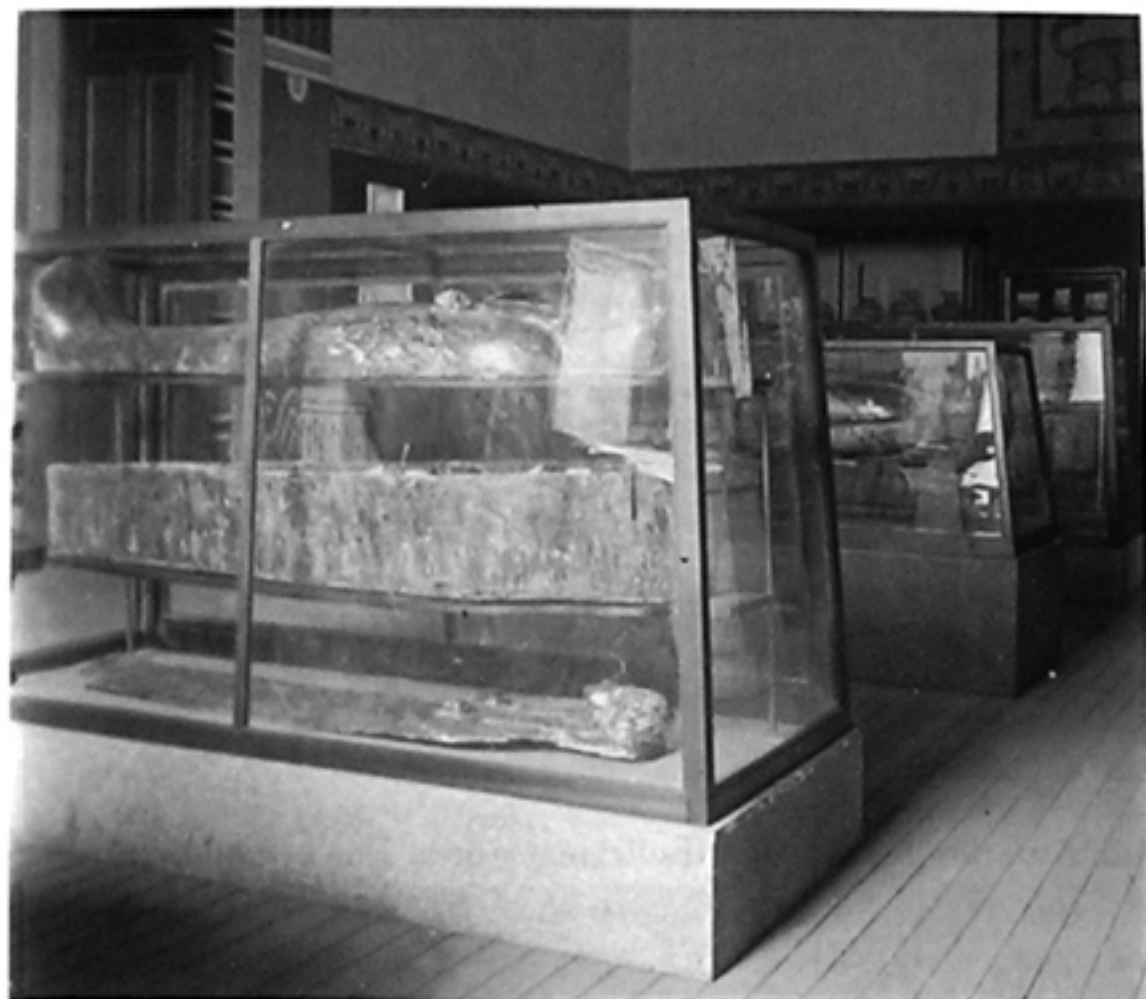


Imagen 7.—Momias y sarcófagos egipcios. Museo Arqueológico Nacional. 1909.

lógico Nacional y toma fotografías de la sala donde se exponían momias y sarcófagos procedentes de tumbas egipcias (imagen 7), no en balde los arqueólogos de principios del siglo XX ya utilizaban con profusión las cámaras para documentar sus hallazgos.

La mayoría de las escenas orientalistas debidas a Cerdá han de incardinarse en el movimiento pictorialista, pues en él se sentía como pez en el agua. El pictorialismo, nacido en 1891, era un planteamiento artístico sólido que partía del impresionismo —en su vertiente pictórica y escultórica—, entroncaba con el gusto por los temas populares y costumbristas auspiciados por las

dades de secular españolidad muy sensibles a los vaivenes políticos marroquíes y a sus amenazas armadas, como deja patente César VIDAL MANZANARES: *España frente al Islam*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2004, págs. 307-333. Para ahondar en el protectorado español ver Edouard MOHA: *Las relaciones hispano-marroquíes*. Málaga, Editorial Algazara, 1993 y Jesús F. SALFRANCA ORTEGA: *El sistema colonial español en África*. Málaga, Editorial Algazara, 2001.

esferas académicas e intentaba equiparar en las Bellas Artes la fotografía con la pintura, empleando para tal fin una gavilla de técnicas precursoras de la estética cinematográfica. Los operadores aficionados catapultarán el pictorialismo con el propósito de apartarse de la –para ellos– adocenada comercialización de la fotografía generada por los profesionales, por lo que una práctica corriente era el manipulado de las imágenes introduciendo neblinas y esfumatos, rehuendo la nitidez visual. Pero Cerdá y Rico se decantará por un pictorialismo que no requiere el manipulado de las imágenes, sino que se limitará a dirigir la composición de las escenas bajo la constante influencia de la pintura orientalista, tanto es así que a veces realiza un guiño compositivo para religar la fotografía con la pintura (imagen 8), e incluso se autorretrata (imagen 9).

El orientalismo que le interesará a Cerdá será el árabe –por la herencia patrimonial y cultural española y por el protectorado en Marruecos–, por lo que las escenas pictorialistas se desarrollan bien en estudios con decorados que representan la arquitectura nazarí de la Alhambra (imágenes 10, 11 y 12), bien en diferentes estancias (imágenes 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 19).

4.2. Aspectos de la cultura tradicional y de la vida cotidiana

Una de las facetas más interesantes de Jaén en la bisagra temporal de los siglos. XIX y XX es la del carnaval, pues asistimos a una etapa de esplendor que arranca del sistema canovista de la Restauración. Este carnaval giennense está ritualizado en lo concerniente a la cabalgata, producto de la inyección económica municipal, lo que implica un limado de asperezas subversivas y una progresiva entrada en un proceso de domesticación institucional y de crecedera mercantilización (56). En una de esas cabalgatas –en plena Primera Guerra Mundial– participará una carroza con un enorme chino de cartón piedra –representa la figura de un porteador–, a la par que unas personas –hombres, niños y una mujer– se atavían más o menos a la china para ir subidos en dicha carroza, que atraviesa Jaén entre una masa

(56) Este proceso es similar al que acontece en otras ciudades, como pone de manifiesto Jorge URLA: «Cultura popular y actividades recreativas: La Restauración», en Jorge URLA (ed.): *La cultura popular en la España contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, págs. 77-107. Para una panorámica de los aspectos lúdicos en la capital a finales del siglo XIX y primer tercio del siglo XX, ver Emilio Luis LARA LÓPEZ: «El ocio», en *Jaén entre dos siglos (1875-1931)*. Granada, Junta de Andalucía, 2000, págs. 155-169. No obstante, para todo lo relativo al carnaval en la provincia de Jaén, es fundamental Manuel Urbano PÉREZ ORTEGA: *Campanas y cohetes. Calendario jaenés de fiestas populares*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1996



Imagen 8.—Retrato. 1910.



Imagen 9.—Autorretrato. 1906.



Imagen 10.—Escena árabe. 1908.



Imagen 11.—Escena árabe. 1908.



Imagen 12.—Escena árabe, 1908.



Imagen 13.—Escena árabe, 1909.



Imagen 14.—Escena árabe, 1909.



Imagen 15.—Escena árabe. 1909.



Imagen 16.—Escena árabe. 1909.



Imagen 17.—Escena árabe, 1909.



Imagen 18.—Escena árabe, 1909.



Imagen 19.—Escena árabe, 1909.

de espectadores (imágenes 20 y 21) (57). Asimismo, en una cabalgata de la feria de agosto (58) –igualmente durante el reinado de Alfonso XIII, en 1920–, saldrá una carroza cuya figura, el lagarto de la leyenda de la Magdalena, se configura como uno de los símbolos –si no el símbolo por antonomasia– de la ciudad en fiestas, y ese lagarto, adquirirá un aspecto orientalizante (imágenes 22 y 23) (59), ya que se asemeja a un dragón –al

(57) Ambas fotografías fueron tomadas por el aficionado Eduardo Arroyo Sevilla (1885-1962). Ver *La memoria en sepia...*, *op. cit.*, 297-304.

(58) Isidoro LARA MARTÍN-PORTUGUÉS y Emilio Luis LARA LÓPEZ: «La feria de Jaén», *El Toro de Caña*, 5, 2000, págs. 187-310.

(59) Las dos fotografías fueron realizadas por el aficionado Bonifacio de la Rosa Martínez (1881-1946). Ver *La memoria en sepia...*, *op. cit.*, págs. 305-314.



Imagen 20.—Carroza de carnaval. 1916.



Imagen 21.—Carroza de carnaval. 1916.



Imagen 22.—Cabalgata de feria. Lagarto de Jaén. 1920.

igual que en el imaginario chino—, si bien también es una vuelta a las tradicionales representaciones artísticas del lagarto giennense, que en los siglos XVI y XVII revestía un aspecto draconífero (60). En la feria de 1902, dedicadas a festejar la mayoría de edad del rey Alfonso XIII, salen por vez primera en la ciudad los gigantes y cabezudos, que se hicieron populares por el resto de la provincia ya que el Ayuntamiento de Jaén los alquilaba a otros consistorios —en Cazorla causaron sensación. Los dos primeros gigantes fueron dos figuras: la *reina* y el *chino* (imagen 24), lo cual constata cómo el imaginario orientalista había penetrado en las mentalidades populares en lo concerniente a las modalidades de la cultura tradicional

(60) Carmen PÉREZ MIÑANO: *La imagen de la ciudad de Jaén. Literatura y plástica*. Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 2003.



Imagen 23.—Cabalgata de feria. Lagarto de Jaén. 1920.



Imagen 24.-Gigantes y cabezudos. 1906.

(61). La tarjeta postal, como ya fue comentado anteriormente, reafirma la moderna comunicación interpersonal y difunde los códigos narrativos visuales característicos de una sociedad de masas, por lo que se produce un *acercamiento vicario o virtual* en la Península de los modos de vida en el protectorado español en Marruecos (imagen 25) (62).

(61) «La feria de Jaén», *op. cit.*

(62) La postal fue editada en Jaén, por lo que remitimos a nuestro artículo «El nacimiento de la tarjeta postal en Jaén (1902-1941)...», *op. cit.*



JAÉN. - Alejandro Sembró Horticultor

Imagen 25.-Tarjeta postal. Hacia 1920.

La introducción de los objetos suntuarios orientales en el ámbito doméstico (63), como ya ha quedado dicho, se debió a los repatriados de las Filipinas con motivo de la convulsión nacional de 1898. En las viviendas burguesas conviven elementos decorativos procedentes de China y de Japón, como por ejemplo: láminas –de todos los tamaños–, porcelana, abanicos con países pintados con deliciosas escenas plagadas de pagodas, figuras de cerámica, mobiliario, etc. (imagen 26) (64), lo que generaba una atmósfera nostálgica en torno a las últimas colonias ultramarinas a la par que acostumbraba la mirada de la vida cotidiana a un ambiente orientalizante que, hoy, a nuestros ojos, puede parecer mucho más exótico de lo que fue para los giennenses del último tramo del siglo XIX y dos primeras décadas del siglo XX, pues esa iconografía fotográfica y esa moda del orientalismo se contextualizaba en el

(63) W. RYBCZYNSKI: *La casa. Historia de una idea*. Madrid, Nerea, 1997 y Ana María RUIZ ZAPATA: *Itinerarios. Los interiores domésticos*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2000.

(64) La fotografía corresponde a Arturo Dalías, y en ella es mostrada su familia. Para conocer algunos documentos gráficos de este aficionado, ver *La memoria en sepia...*, *op. cit.*

largo período de la carrera colonial y de los imperialismos en los cuales, la mirada occidental ahormaba el imaginario proveniente de esos países y culturas lejanos.



Imagen 26.—Interior de vivienda, 1906.