

LA MUJER Y EL ORIENTALISMO EN LA OBRA DE CERDÁ Y RICO

María José Martínez Hernández

INTRODUCCIÓN

En este trabajo de investigación¹ nos proponemos analizar a la mujer en la fotografía orientalista durante la segunda mitad del s. XIX y las dos primeras décadas del s. XX. Más en particular, pretendemos mostrar cómo el orientalismo gráfico tuvo repercusión en la historia de la fotografía jiennense de comienzos del s. XX.

El orientalismo consiste en la visión de Oriente a través de Occidente, que funciona como su opuesto, de manera que esta mirada occidental distorsiona la realidad de los territorios colonizados para ofrecer una visión idealizada en muchos aspectos, aunque también potencia la imagen de inferioridad de la civilización islámica respecto a la occidental. Pero dentro de los parámetros de una investigación sobre el orientalismo a través de la fotografía, hemos dirigido nuestra atención a la imagen de la mujer ofrecida por la fotografía colonialista, ya que una de las columnas del imaginario orientalista era la mujer como fuente de placer y como depositaria de una sensualidad desbordante.

Con el desarrollo tecnológico de la fotografía, esta técnica alcanzó una popularidad enorme entre las clases medias occidentales, ya que permitió no sólo disponer de retratos a bajo coste, sino que gracias a ella, los medios de comunicación escritos incorporaron imágenes de lugares y personas pertenecientes a culturas lejanas que moldearon la opinión pública para apoyar la política colonial de los diferentes gobiernos europeos.

Hacia el último tercio del s. XIX, los avances técnicos fotográficos se habían expandido por igual por Europa occidental, de manera que Jaén podía equipararse en muchos aspectos a la fotografía que se realizaba en las grandes ciudades españolas. De hecho, a

¹ Este trabajo es una apretada síntesis del trabajo de investigación que, bajo el título “La mujer en la fotografía orientalista de Jaén”, fue presentado por María José Martínez Hernández en la Universidad de Jaén en abril de 2008, en el Departamento de Lenguas y Culturas Mediterráneas para obtener el Diploma de Estudios Avanzados. El trabajo de investigación fue dirigido por la profesora Guadalupe Saiz Muñoz y obtuvo la calificación de Sobresaliente. La autora quiere dejar constancia el agradecimiento hacia la profesora Guadalupe Saiz, porque dio todo tipo de facilidades para la redacción del trabajo, aportó ideas muy interesantes y derrochó amistad y espíritu universitario a lo largo de los dos años que duró el programa de doctorado.

finales del s. XIX descuella en el panorama fotográfico nacional la figura de Arturo Cerdá y Rico (Monóvar, Alicante 1844-1921 Cabra del Santo Cristo, Jaén), un médico alicantino afincado profesional y familiarmente en la localidad jiennense de Cabra del Santo Cristo. Este facultativo será un reputado fotógrafo aficionado, y realizó un reportaje fotográfico en Tánger, en 1907, que refleja el imaginario orientalista, al igual que en sus numerosas fotos efectuadas en Granada y Jaén, pues en ellas, se interioriza un imaginario orientalista-andalusí en el que la mujer es protagonista.

Los viajeros decimonónicos, a través de sus cuadernos de notas y de sus apuntes de viajes, coadyuvaron a forjar una imagen orientalizante de los países bajo férula colonial. Los pintores, asimismo, plasmaron con éxito un imaginario orientalista que repercutió en las conciencias occidentales y que, de forma directa, se trasladó a la fotografía, estableciéndose un puente entre la pintura y la fotografía orientalista que perduró durante décadas. Las revistas ilustradas y gráficas, en la segunda mitad de la centuria decimonónica, ayudaron igualmente, mediante los grabados y fotos publicados, a popularizar dicho imaginario orientalista, lo que explica, entre otros motivos, que calase en fotógrafos –profesionales y aficionados- establecidos en Andalucía y Jaén en el último tercio del s. XIX. Pero de todos, la fotografía orientalista de Cerdá, hecha en las dos primeras décadas del s. XX, no tiene parangón con la realizada por cualquier fotógrafo español de la época, ya sea profesional o aficionado.

Argelia y Marruecos serán territorios coloniales muy visitados por pintores y fotógrafos a lo largo del s. XIX. Y en el caso de España, el imaginario orientalista revestirá la forma de africanismo o maurofilia por razones históricas, pues el orientalismo expresado en el arte (pintura y fotografía) tenderá a establecer puentes cronológicos para resaltar el legado andalusí en el sur peninsular español.

Además, el Protectorado español en Marruecos obtenido tras la Conferencia de Algeciras de 1905 supuso un revulsivo para los operadores fotográficos hispanos, los cuales se desplazaron al territorio norteafricano bajo administración española para captar en sus instantáneas aquellos modos de vida. La prensa gráfica hispana acercará a la opinión pública numerosos elementos de la cultura marroquí para justificar la colonización y para recrear determinados vínculos afectivos. Y en paralelo, los fotógrafos profesionales y aficionados, desde el último tercio del s. XIX, se volcarán en el retratismo orientalista: hombres y mujeres se vestirán a la usanza árabe y posarán, bien en la Alhambra o en estudios con decorados de inspiración nazarí, y ello para recrear el mundo colonial de Oriente y para recordar en un plano romántico el pasado histórico andalusí.

Creemos que el presente trabajo de investigación aporta unas claves para la convivencia de diferentes culturas en nuestro país en el momento actual. Y ello porque rescatamos un imaginario fotográfico que no ridiculizaba ni demonizaba a una cultura ajena, sino que la asumía en aquellos aspectos que consideraba positivos y dignos de incorporar al acervo cultural de Occidente.

BREVES APUNTES HISTÓRICOS

A finales del s. XIX, la fotografía ha encontrado un espacio propio y se considera como una nueva forma de comunicación. Los fotógrafos aspiraban a registrar el mundo gracias a la capacidad del medio para *captar* la realidad y multiplicar esas imágenes hasta una cantidad casi ilimitada. Los operadores fotográficos, gracias a sus cámaras, estaban *registrando la historia* cuando se producía –en ese mismo instante–, los sitios ignotos, las civilizaciones orientales, las culturas tribales africanas, etc. Los exploradores, viajeros y representantes gubernamentales, también tomaban fotografías de sus estancias en los territorios situados bajo la férula colonial para enviar a sus respectivos países las imágenes de unas formas de vida y unas prácticas culturales distintas a las occidentales². El imaginario³ orientalista, a través de las fotografías, no se entiende sin el desarrollo que alcanzó la fotografía en el s. XIX.

El pictorialismo será la corriente fotográfica predilecta para plasmar lo que podría denominarse *la mirada orientalista*. El pictorialismo nace en 1891 en Viena como consecuencia de una exposición que tuvo lugar en el *Camera Club*, y al año siguiente llega a Inglaterra, desde donde se difundirá por toda Europa y América hasta la Primera Guerra Mundial (1914), pues a partir de entonces decae (a excepción de España, donde subsistirá hasta la década de 1940)⁴. Este movimiento fotográfico es una respuesta al intenso debate que venía arrastrándose desde el nacimiento mismo de la fotografía en 1839, pues ya hemos visto que había división de opiniones al considerarla un nuevo arte o una mera técnica. Así, se intentó acercar la fotografía a la pintura en lo tocante a las reglas de composición, iluminación y perspectiva. En sus primeros años el pictorialismo toma como principal referencia la estética de los pintores prerrafaelistas, de los que adoptan los aspectos formales y sus códigos simbólicos. Los pictorialistas asumirán en parte los postulados de los pintores postimpresionistas y del naciente cinematógrafo, por lo que las fotografías tendrán los fondos difuminados y atmósferas desvaídas mediante la manipulación de las

² Estas imágenes ayudaban a forjar una idea decdentista de los países incorporados a las potencias occidentales en virtud del colonialismo ejercido. Para analizar la influencia que pueden llegar a tener las imágenes en una sociedad, es indispensable la obra de David FREEDBERG (1992): *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra.

³ El concepto de *imaginario* ha despertado el interés de la historiografía a partir de la década de 1990, estando en contacto con un abanico de conceptos como: memoria colectiva, los mitos nacionales y el patrimonio cultural. A nuestro entender, el imaginario sería la simbiosis de elementos legendarios, históricos y culturales que, por medio de la literatura –culto o popular–, la enseñanza, las instituciones públicas y los medios de comunicación refuerza las señas de identidad de un colectivo e interpreta una etapa de la historia. Por ejemplo, el imaginario es un concepto muy empleado por los diferentes nacionalismos –incluidos los de signo totalitario– que han surgido en Europa a lo largo del s. XX. Un artículo que clarifica estos aspectos es Ignacio OLÁBARRI (1996): “La resurrección de Mnemósine: historia, memoria, identidad”, en Ignacio OLÁBARRI y Francisco Javier CASPISTEGUI (drs.) *La nueva historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdiscipliniedad*, Madrid, Editorial Complutense, págs. 145-173.

⁴ Asunción DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN (2001): “Pictorialismo o fotografía artística en España. Revisión de un concepto estético a la luz de la obra de José Ortiz-Echagüe”, en *X Jornadas de Arte. El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, CSIC, págs. 575-585.

fotos. El mundo de las odaliscas reflejado en la pintura orientalista en la primera mitad del s. XIX será trasladado al pictorialismo con gran fidelidad compositiva.

En los últimos años del s. XIX surgen los fotógrafos aficionados –*amateurs*– gracias a la generalización de las placas secas de gelatina bromuro (a partir de 1880) y, sobre todo, a la comercialización de la cámara Kodak de cajón desde 1888, lo cual facilita la práctica fotográfica. Bastantes profesionales liberales –médicos, farmacéuticos, abogados, ingenieros y profesores– se convertirán en apasionados fotógrafos aficionados a lo largo y ancho de la geografía española, lo que significará una entrada de aire fresco en el panorama fotográfico, al no estar constreñidos por los rígidos condicionamientos de los retratos de estudio y al gozar de total libertad a la hora de practicar esta afición.

El número de fotógrafos aficionados creció en España exponencialmente en los estertores del s. XIX, y este hecho tuvo su reflejo en el nacimiento y consolidación de revistas especializadas⁵ que informaban de los adelantos técnicos, publicaban fotos de afamados fotógrafos nacionales e internacionales, convocaban certámenes fotográficos para *amateurs* e incluso sacaban a la luz la obra de muchos aficionados, lo que servía como estímulo y acicate para el numeroso elenco de operadores aficionados.

Los aficionados, vinculados al pictorialismo o al naciente reportaje fotográfico, serán quienes impulsen en España la fotografía orientalista, y ello a través de varios cauces: por imitación de la moda del orientalismo impuesta a nivel europeo y norteamericano, como consecuencia de los viajes efectuados al norte de África o al Próximo Oriente o por recibir tarjetas postales enviadas por turistas que habían visitado países de cultura islámica.

En Jaén, Hacia 1912 empiezan a reunirse para hacer tertulia fotográfica un puñado de aficionados jiennenses, y se juntan en el Café España (uno de los ámbitos de sociabilidad preferidos por las clases medias), porque su dueño, Enrique Cañada, era un *amateur*. Estos tertulianos-fotógrafos serán Arturo Dalías, Manuel Alcázar, Jaime Roselló⁶, Eduardo Arroyo, Ramón Espantaleón, Manuel Aguado, José Mediano, Vicente Santón y Antonio Zárraga, ejerciendo sobre todos ellos su magisterio Arturo Cerdá y Rico. Estos aficionados introducirán aire fresco en la fotografía de Jaén⁷ porque participarán en concursos y

⁵ A modo de ejemplo, en 1864 se funda en Sevilla *La Fotografía*, en 1886 aparece en Barcelona otra revista con idéntico nombre que la anterior citada, en 1891 sale a la luz en la capital barcelonesa *La Revista Fotográfica* –tendrá una vida de dos años–, en 1891 se edita en Bilbao *Novedades Fotográficas*, en 1893 aparece también en Bilbao *La Fotografía Práctica*, y asimismo en 1893 se edita en Sevilla *Arte Fotográfico*. Finalmente, en 1901, el célebre fotógrafo Antonio Cánovas del Castillo –sobrino del político conservador–, más conocido profesionalmente como *Kaulak*, publica en Madrid *La Fotografía*, revista llamada a ejercer una influencia extraordinaria entre los aficionados españoles.

⁶ La copiosa producción fotográfica de Jaime Roselló ha merecido un estudio por parte de Isidoro LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, María Isabel PEDROSA LUQUE, Ana María REAL DURO y Salvador CONTRERAS GILA (2000): “Inventario y catalogación del legado fotográfico Roselló del Instituto de Estudios Giennenses”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 175, págs. 249-401.

⁷ Para profundizar en esta cuestión, ver Emilio Luis LARA LÓPEZ y José PALACIOS RAMÍREZ (2002): “La mirada de la burguesía: Jaén a través de la fotografía de principios del siglo XX”, en *El Toro de Caña*, 9, págs. 11-70.

exposiciones, intercambiarán sus obras e incluso realizarán documentales cinematográficos en la ciudad, como fue el caso del médico Eduardo Arroyo, el cual compró una cámara en 1928, rodando cortos documentales ese año y el siguiente en Jaén y Sevilla.

Del grupo de aficionados hay que resaltar la figura de Arturo Cerdá y Rico⁸, médico alicantino establecido por razones profesionales y familiares en Cabra del Santo Cristo desde finales de 1872, localidad en la que enraizará hasta su muerte en 1921 y desde donde desarrollará una ingente actividad fotográfica.

Para tener una correcta visión de conjunto de la fotografía de Cerdá, es indispensable integrar su obra en el entramado de la fotohistoria nacional e internacional, pues sólo así se puede llegar a valorar adecuadamente el nivel de este aficionado, el cual siempre mantuvo un cordón umbilical con las novedades fotográficas, ya que estaba suscrito a prestigiosas revistas especializadas. Participó en varios concursos fotográficos –dentro y fuera del país–, se incluyeron fotos suyas en algunas publicaciones extranjeras; tuvo que ser un asiduo espectador de proyecciones cinematográficas, puesto que en su obra interioriza y procesa el novedoso lenguaje fílmico y su técnica incorporándolos a determinadas fotografías; asimismo frecuente estilos fotográficos distintos –e incluso antagónicos– tales como el pictorialismo, la fotografía directa y el reportaje gráfico. Integrado en los ambientes intelectuales granadinos⁹, se convirtió de alguna manera en el maestro de la tertulia de aficionados jiennenses. Interesado vivamente por la influencia de la pintura en la fotografía, asumió la moda del orientalismo en el arte, realizó numerosas placas autocromas (las primeras fotografías en color), viajó con su cámara por diferentes zonas de España y de otros países europeos y llegó hasta tierras norteafricanas.

Toda esta carga vital y experimentaciones fotográficas cristalizaron en sus excepcionales instantáneas, las cuales intercambiaba con sus amigos fotógrafos aficionados, siendo uno de ellos Santiago Ramón y Cajal, el cual, además de ser un excelente fotógrafo, publicó interesantes libros y artículos sobre procesos químicos para mejorar el revelado de fotos, y su contribución al desarrollo técnico de la fotografía en color fue enorme a nivel nacional¹⁰.

⁸ Son ya varias las obras dedicadas a este fotógrafo aficionado, entre las que destacamos los libros de Isidoro LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, Manuel Urbano PÉREZ ORTEGA y Julio A. CERDÁ PUGNAIRE (2001): *Del tiempo detenido. Fotografía etnográfica giennense del Dr. Cerdá y Rico*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, y (2002) *Registro de memorias. La obra fotográfica del Dr. Cerdá y Rico*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses. Asimismo, para injertar la obra de este autor en el panorama artístico nacional e internacional, ver el artículo de Emilio Luis LARA LÓPEZ y María José MARTÍNEZ HERNÁNDEZ (2003): “Movimientos artísticos en la obra de Arturo Cerdá y Rico (1844-1921). Una aportación a la historia de la fotografía en España”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, 16, UNED, págs. 159-178.

⁹ Véanse las fotografías y los textos –de diferentes autores– del catálogo (2006): *El Albayzín de Cerdá y Rico (1898-1909)*, Jaén, Fundación Albaicín.

¹⁰ El premio Nobel de Medicina sobresalió también a la hora de hacer aportaciones científicas al arte de Daguerre como demuestran sus procedimientos para mejorar el emulsionado de las placas de gelatino bromuro publicados en forma de artículos en la revista *La Fotografía* a partir de 1901. En 1912 publica el libro *Fotografía de los colores. Bases teóricas y reglas técnicas*, y eso lo apuntala como el mejor divulgador español de la fotografía en color (conocida entonces como autocroma), inventada por los hermanos Lumière –a ellos se debe asimismo el cinematógrafo–, siendo Cajal un admirador del método ideado por el tratadista Lippmann.

Por último, hay que dejar constancia que el grueso de las fotografías orientalistas jiennenses incorporadas en este trabajo de investigación procede de la cámara de Cerdá y Rico.

LA MUJER EN LA FOTOGRAFÍA JIENNENSE DEL S. XIX Y DOS PRIMERAS DÉCADAS DEL S. XX

Ante todo debemos hacer hincapié en que, a pesar de la abundante historiografía sobre la historia de la fotografía española existente desde la década de 1980¹¹, hay una carestía absoluta de bibliografía sobre la mujer en la historia de la fotografía en España. Es más, ni siquiera en los diferentes estudios realizados, ya se trate de tesis doctorales, monografías, catálogos e incluso artículos acerca de fotohistoria publicados en revistas académicas, la mujer ha sido merecedora de un capítulo o epígrafe independiente. De esta forma, la mujer, ya sea en su calidad de fotógrafa del s. XIX y principios del s. XX o como persona retratada, no ha sido visibilizada. En este trabajo de investigación pretendemos poner nuestro grano de arena para ayudar a rellenar, en la medida de nuestras posibilidades, esa laguna historiográfica en lo que respecta a la historia de la fotografía. Para mayor exactitud, la única salvedad que conocemos es un artículo sobre la mujer jiennense en la fotografía de Arturo Cerdá y Rico¹².

La fotografía del s. XIX y comienzos del s. XX sirve por tanto para analizar la posición social de la mujer, pues el medio fotográfico puede plantearse como una herramienta que articula los discursos sociales y analiza las imágenes fotográficas como referentes culturales¹³. La fotografía del s. XIX refleja el estatus de la mujer en la sociedad, el cual estaba marcado y definido por su relación de dependencia con el hombre: en la infancia eran valoradas en calidad de hijas y hermanas, en la adolescencia hay un punto de inflexión que viene marcado por ser las prometidas de un hombre, y en la madurez su prestigio viene presidido por el matrimonio y la maternidad, mientras que al llegar su viudedad su papel se restringe al de ser las albaceas del recuerdo del difunto esposo.

Ahora bien, serán los fotógrafos aficionados los que, en las dos primeras décadas del s. XX, capten con sus cámaras más aspectos de las mujeres: labores domésticas y profesionales,

¹¹ Bernardo RIEGO (1996): "La historiografía española y los debates sobre la fotografía como fuente histórica", en *Ayer*, 24, págs. 91-111.

¹² Isidoro LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, Manuel Urbano PÉREZ ORTEGA y Julio A. CERDÁ PUGNAIRE (2001): "Imagen de la mujer jiennense en la obra fotográfica del Dr. Cerdá y Rico", en *El Toro de Caña*, 6, págs. 151-216.

¹³ El avance de los movimientos feministas a finales del s. XIX y principios del s. XX reivindicará derechos para la mujer, y los graduales logros motivarán la réplica, en el mundo del arte, de un discurso masculino que siente temor e inseguridad debido a las paulatinas conquistas de la mujer y construye el estereotipo de la *femme fatale*, cristalizando esta mujer fatal en el mundo de la pintura, de la literatura y del cine. Un artículo en este sentido es el de la profesora Toya LEGIDO GARCÍA (2004): "Prototipos de mujer en la historia de la fotografía", en *Binaria. Revista de comunicación, cultura y tecnología*, 4, págs. 1-11. Para ahondar en la construcción artística del prototipo de *femme fatale*, ver Erika BORNAL (1990): *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.

roles sociales, divertimentos, etc. Los *amateurs* jiennenses toman instantáneas de la mujer rural enfrascada en sus tareas: llenando de agua cántaros en las fuentes, aventando el trigo, recogiendo aceituna, cocinando en la lumbre, lavando la ropa en los lavaderos públicos, etc. Se adentrarán en los reportajes de minorías étnicas al interesarse por gitanos y por húngaros, aunque sin una intención de denuncia social. Los gitanos les interesaban por sus resonancias folklóricas y los húngaros por el exotismo de hacer bailar un oso amaestrado en las calles y plazas.

Las excursiones campestres constituirán una temática muy del gusto de los aficionados, pues permitía captar a las mujeres posando con naturalidad rodeadas de la familia y de las amistades. Los interiores domésticos serán otro tema del agrado de los fotógrafos *amateurs*, porque retratarán a niñas y jóvenes frente a los tocadores de las alcobas o en las salas de estar, mostrando los muebles y la decoración característicos de la burguesía. También se fotografiará a las muchachas en sus paseos vespertinos por Jaén o vendiendo frutos secos a la puerta de cafés.

Pero por encima de todo, la obra fotográfica de mayor envergadura sobre la mujer jiennense corresponde a Arturo Cerdá y Rico, puesto que, bien desde los cánones estéticos del pictorialismo o de la fotografía directa, tomará cientos de instantáneas entre 1900 y 1921 en las que la mujer será la protagonista¹⁴. La mayoría de su producción fotográfica se centrará en la mujer de la localidad jiennense de Cabra del Santo Cristo, pueblo enclavado en Sierra Mágina.

Así, la fotografía de Cerdá adquiere un enorme valor antropológico al registrar a las mujeres en variadas actividades agrícolas y artesanales: trenzado del esparto, siega del trigo, manejando un telar, etc. Las mujeres de las clases humildes son retratadas en plenas labores domésticas mientras que las de la burguesía, que eran normalmente familiares del doctor Cerdá y Rico, posan ante la cámara con un puro sentido estético y en lugares que denotan su posición socioeconómica tales como habitaciones, jardines o patios. Estas fotografías de mujeres familiares y allegadas de Arturo Cerdá son unos ejemplos excelentes de un pictorialismo muy ligado a los óleos del s. XIX y a la pintura de Sorolla¹⁵ y de diversos artistas granadinos como López Mezquita y Rodríguez Acosta¹⁶ con los que el médico y fotógrafo aficionado trabajó amistad.

Sus fotos pictorialistas abarcan temas místicos: las mujeres se retratan como monjas de rostro arrobado o en actitud orante, lo que indica que Cerdá ha asumido la tradición pictórica barroca española. También aparecen en las fotos pictorialistas temas mundanos como la charla ante una ventana, el peinado frente al espejo o el adorno floral en el pelo en un patio atestado de macetas. A Cerdá le gustaba trasladar a sus fotos el tema del majismo,

¹⁴ Isidoro LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, Manuel Urbano PÉREZ ORTEGA y Julio A. CERDÁ PUGNAIRE: "Imagen de la mujer...", *op. cit.*, 151-216.

¹⁵ Levantino como Cerdá y Rico, además de ser ambos amigos.

¹⁶ Emilio Luis LARA LÓPEZ: "Granada a través de la fotografía de Arturo Cerdá y Rico", en *El Albayzín...*, *op. cit.*, págs. 27-33.

por otra parte tan en boga en el arte español del s. XIX, y por ello componía escenas donde las mujeres vestían con peineta y mantilla blanca, que eran prendas usadas para ir a los toros o para acudir a festejos.

Las mujeres vestidas a lo árabe, bien en el estudio, en gabinetes con forillos orientalistas o en distintas estancias de la Alhambra, constituirán una de sus pasiones, y como es lógico, en el capítulo correspondiente estudiaremos con detenimiento dichas fotos.

Pero sin duda disfrutaba al tratar el tema de la mujer en el mundo de las Bellas Artes: fotografiaba a pintoras copiando cuadros en el Museo del Prado o a jóvenes posando en los estudios de pintores y escultores residentes en Granada.

La fotografía erótica, e incluso declaradamente pornográfica, nace en la década de 1840, aunque a menudo andaba por el filo de la navaja de lo artístico para enmascarar la finalidad picalíptica¹⁷. La estrecha amistad mantenida por Arturo Cerdá con pintores como López Mezquita, Rodríguez Acosta e incluso Sorolla influyó mucho en esta modalidad fotográfica, pues habitualmente las modelos posaban adoptando poses pretendidamente pictóricas bien en el estudio de un pintor o en plena naturaleza¹⁸.

A Cerdá le interesaba registrar la *cocina* de la creación artística, es decir, cómo el pintor o escultor dirigía el posado de la mujer que hacía de modelo en el estudio. Existen varias fotografías en este sentido: el artista y sus amigos contemplan a una hermosa muchacha desnuda o semidesnuda en el estudio como si ésta fuera una estatua clásica, e incluso Cerdá se autorretrata en el momento de disponer su cámara delante de una modelo. No cabe duda de que en estas fotografías los hombres, arropados por un cierto esteticismo, actúan como *voyeurs* al relegar a la mujer a un papel de objeto sexual más o menos explícito.

Por consiguiente, además de los abundantes ejemplos de mujeres en el ámbito del hogar y de la familia donde éstas aparecen como perfectas madres e hijas, como reinas del hogar, hay otras imágenes en las que el desnudo posee una finalidad ambivalente: es el soporte artístico de pintores y escultores y una instantánea destinada al placer privado masculino. A veces es difícil trazar con nitidez la frontera divisoria entre las fotografías de desnudos femeninos de raíz pictorialista de aquéllas que estaban pensadas para abastecer la demanda de fotos eróticas¹⁹, aunque las instantáneas de Cerdá y Rico tienen siempre un

¹⁷ Un ensayo que utiliza como fuentes documentales la literatura y las imágenes fotográficas a la hora de desentrañar las claves de la mujer como objeto de deseo en la Edad Contemporánea, es el de Lucía ETXEBARRÍA y Sonia NÚÑEZ PUENTE (2003): *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona, Destino.

¹⁸ Dos fotos de desnudos en el campo tomadas en 1910 pueden contemplarse en *Registro de memorias...op. cit.*, págs. 140-141, y estimamos que hay que conectar esto con la explosión de desnudos en plena naturaleza, entendidos como una proclama de libertad y de autenticidad, que vivieron las vanguardias históricas entre 1905 y 1914, las cuales miraron al impresionismo y postimpresionismo, pues pintores como Henri Matisse o Franz Marc frecuentaron el tema de la mujer desnuda en comunión con la naturaleza.

¹⁹ Un ejemplo de esto lo constituye la obra fotográfica del escritor Lewis Carroll, autor de la célebre obra *Alicia en el país de las maravillas*, pues en su calidad de fotógrafo aficionado, retrató a muchas niñas con un sentido claramente sexual: eran trasuntos de mujeres fatales. Estas imágenes contravenían el puritanismo de la sociedad inglesa victoriana del último tercio del s. XIX. Un artículo que desmenuza esto es el de Mónica CARAVIAS

regusto artístico ligado a la iconografía pictórica de finales del s. XIX y primeros años del s. XX que las alejan de las burdas fotografías hechas por operadores anónimos destinadas al mercado²⁰.

EL ORIENTALISMO EN EL ARTE (S. XIX)

Aunque el orientalismo se expresó preponderantemente en la pintura, también la arquitectura tuvo impregnaciones orientalistas, sobremanera en la Península Ibérica²¹. En la segunda mitad del s. XIX se vive un auge del neomedievalismo arquitectónico, siendo el gótico en primer lugar y el románico en segundo lugar, los estilos recuperados para imprimir un lenguaje historicista a los edificios. Aunque también hubo cierto interés por el historicismo islámico en las tipologías arquitectónicas relacionadas con el ocio y en las edificaciones privadas. La Alhambra será el espejo donde se mire esta corriente arquitectónica, aunque otros palacios mudéjares serán fuente de inspiración, sobre todo a la hora de la construcción de plazas de toros, pues muchas de ellas, construidas a finales del s. XIX y principios del s. XX, serán de estilo neomudéjar.

Andalucía, en la primera mitad del s. XIX, se convierte en una región propicia para contemplarla a través de la lente orientalista, y ello por una serie de motivos: los libros y cuadernos de notas de los viajeros ingleses y franceses²², la arquitectura realizada durante la época de Al-Andalus, la geografía mediterránea y las obras de arte procedentes del territorio andaluz dadas a conocer en diversos países europeos²³.

Los inicios de la pintura orientalista se encuentran en las composiciones de género histórico que el Romanticismo utilizó para revivir una Edad Media considerada una

ÁLVARO (2001): "El arte y la fotografía, refugios tolerados para la deformación social de la imagen femenina", en *Arte, Individuo y Sociedad*, 13, págs. 123-142.

²⁰ Publio LÓPEZ MONDÉJAR: *Historia de la fotografía...*, op. cit., págs. 136-137, comenta que "más ingenuos y sencillos son los anónimos desnudos de carácter popular, realizados entre la patética legión de especialistas en amores de alquiler, que posaban con la picardía abrupta, propia de los ambientes en que se improvisaban aquellas sesiones mercenarias".

²¹ Aunque España se lleva la palma, Portugal no queda al margen, siendo un buen ejemplo la casa en la *rua* de Pedro V en Lisboa, edificada en 1877 por el arquitecto Enrique Carlos Afonso. Los quioscos de música dispuestos en parques asumirán el orientalismo, destacando, también en Portugal, el levantado en Évora en el último cuarto del s. XIX.

²² Sin ánimo de exhaustividad, destacaron viajeros de la talla de Merimée (1830), Rossini (1831), Delacroix (1834), Didier (1834), Stendhal (1837), Chopin (1838), Gautier (1840), Dumas (1846) o Andersen (1862). Estos viajeros recorrieron España y difundieron en el exterior una romantizada imagen del país y de sus gentes. Entre los lectores europeos alcanzaron gran difusión el libro *Un año en España* de Charles Didier (1837-1841), las entregas del barón de Davillier en *Le tour du monde*, con grabados de Doré, a partir de su viaje de 1862, o las ilustraciones de *Picturesque sketches in Spain in 1832* de David Roberts (1837), que circuló ampliamente por Inglaterra. El escritor danés Hans Christian Andersen efectuó en 1862 un viaje por España y el norte de África, publicando en 1863 el libro *En España*, donde relataba su periplo por tierras españolas, que realizó en tren. Andersen quedó maravillado de las ciudades de Toledo y Granada, y contribuyó a divulgar al gran público europeo la imagen de una España exótica en numerosos aspectos.

²³ Esto puede observarse en el interesante estudio de Víctor MORALES LEZCANO (1988): *Africanismo y orientalismo español en el siglo XIX*, Madrid, UNED.

época dorada. La nostalgia del refinado reino nazarí de Granada inspirará a lo largo del s. XIX una buena cantidad de obras literarias y contribuirá a forjar una imagen fantástica y estereotipada de Andalucía, considerada por los intelectuales como el último reducto de Oriente en Europa.

LA FOTOGRAFÍA ORIENTALISTA

Hablar de orientalismo en España significa hablar de africanismo y más concretamente, de marroquismo. Marruecos representa el Oriente español desde la segunda mitad del s. XIX por diferentes razones: la proximidad geográfica, el protectorado sobre una zona marroquí y la herencia cultural de Al-Andalus²⁴. Por tanto, en lo que respecta a España, basará su orientalismo fotográfico en Marruecos a raíz de la triunfante campaña militar de 1859-1860 y, sobre todo, como consecuencia del Protectorado creado como resultado de la Conferencia de Algeciras de 1906.

El 16 de enero de 1906, en la población de Algeciras, en el occidente andaluz, cerca de Gibraltar y no muy distante de las costas marroquíes, comienzan a dialogar y a discutir, a iniciativa del gobierno español, los representantes de once países europeos y de los Estados Unidos, así como una delegación enviada por Fez que encabezaba Mohamed ben Abdesselam el Mokri. Las reuniones se prolongaron hasta los inicios de abril, desempeñando un papel mediador los delegados ingleses entre las relaciones tensas de los ministros alemanes y los plenipotenciarios franceses. Por su parte, Almodóvar del Río, ministro de Asuntos Exteriores de España, veía cómo las iniciales pretensiones por él formuladas debían ser rebajadas, aunque sí obtuvo por parte de todos los integrantes de la Conferencia de Algeciras el reconocimiento de la prioridad de Francia y España en la gestión y tutela a realizar en territorio marroquí, cerca del Majzén, pero siempre respetando la soberanía del sultán y la libertad económica y comercial.

En este punto traemos a colación al galeno y fotógrafo aficionado Arturo Cerdá y Rico, que con increíble rapidez se aprestó para emular la fotografía orientalista realizada en el s. XIX. Tengamos en cuenta que Cerdá y Rico estaba al tanto de las novedades técnicas fotográficas y de los movimientos artísticos más pujantes, y del mismo modo conocía perfectamente el documentalismo fotográfico que llevaban a cabo las revistas gráficas nacionales y extranjeras²⁵.

²⁴ Para todo lo relacionado con la geografía cultural del paisaje colonial y, en concreto, para entender las claves del imaginario africanista u orientalista español, es fundamental acudir a Joan NOGUÉ i FONT (2002): "La enseñanza de la geografía, las monografías regionales y los libros de viajes en el Protectorado español de Marruecos (1912-1956)", en Alejandro R. DIEZ TORRE (coord.): *Ciencia y memoria de África. Actas de las III Jornadas sobre Expediciones científicas y africanismo español, 1898-1998*, págs. 339-368.

²⁵ Las fotografías tomadas por Cerdá en su viaje a Tánger traslucen una interiorización de la técnica cinematográfica, pues sus fotos parecen la mayoría de las veces fotogramas de una película. Es muy probable que Arturo Cerdá fuese un asiduo espectador de las sesiones de cinematógrafo que se celebraban en Granada y Jaén, pues en ambas ciudades, desde principios del s. XX, existían varios locales y cafés donde se proyectaban

Arturo Cerdá abandona en 1907, por una temporada, su plácida vida en la localidad jiennense de Cabra del Santo Cristo y viaja a Tánger²⁶. El médico alicantino afincado en Jaén, nada más finalizar la Conferencia de Algeciras y conocer que la ciudad de Tánger quedaba bajo control español, se desplaza a Gibraltar²⁷ y embarca en Algeciras rumbo a Tánger²⁸.

En Tánger, Cerdá selecciona las imágenes en virtud del orientalismo, o sea, se deja guiar por el exotismo y por la mentalidad colonialista cuando fotografía escenas callejeras o campestres. El imaginario orientalista se reflejará con nitidez en algunas fotos realizadas a mujeres, como veremos en el último epígrafe del trabajo de investigación.

La mentalidad colonial condiciona los encuadres escogidos en numerosas fotografías, ya que Cerdá toma una instantánea en una plazoleta donde se levanta un edificio cuya tipología responde a la edificación española de la segunda mitad del s. XIX, hay un comercio con un toldo rotulado en francés y una pequeña casa habilitada como estafeta de correos española. En dicha fotografía, un puñado de marroquíes deambula con tranquilidad.

Un establecimiento de ocio, en concreto una *brasserie* denominada *Grand Café Central* protagoniza varias fotos, pues hay varios clientes sentados en los veladores sacados en la puerta, y delante pasean y charlan marroquíes y algunos europeos, los cuales se distinguen por su indumentaria occidental.



Foto 1. Cerdá y Rico. Tánger. 1907



Foto 2. Cerdá y Rico. Tánger. 1907

películas. Para un bosquejo histórico del cine en Jaén, ver Ignacio ORTEGA CAMPOS (2000): “Los albores del cinematógrafo en Jaén (1898-1910)”: en *Jaén entre dos siglos*, op. cit., págs. 171-174.

²⁶ Todas las fotografías que realizó son estereoscópicas, y su soporte material es el cristal. En cada placa de cristal, Cerdá escribió con tinta la ciudad y el año: “Tánger, 1907”. Esto ha permitido identificar la ciudad y el año donde este médico hizo las fotos. Para nuestra investigación hemos tenido ocasión de examinar las placas de cristal originales, procedentes de una colección particular.

²⁷ Cerdá realizó un interesante reportaje de todo su viaje, de modo que Gibraltar también fue objeto de su cámara.

²⁸ En este punto seguimos básicamente lo expuesto por Emilio Luis LARA LÓPEZ (2003): “El africanismo a través de la fotografía de Arturo Cerdá y Rico. Tánger, 1907”, en *El Toro de Caña*, 10, págs. 141-197.



Foto 3. Cerdá y Rico. Tánger. 1907

En una instantánea, Cerdá se sitúa a la altura del velador probablemente de un café, y encuadra una porción de calle donde se aprecia un establecimiento comercial marroquí paredaño con un bazar que ofrece un amplio surtido de productos a juzgar por el anuncio escrito en lengua francesa sobre una fachada. Los marroquíes, vestidos con chilaba y turbante, pasean por la calle y un hombre mira al fotógrafo que inmortaliza la escena.

El zoco se convirtió en el s. XIX en una piedra angular del imaginario orientalista por su exotismo cimentado en los contrastes de alimentos y productos de todo tipo ofertados, en los usos comerciales, en cómo se entremezclan tiendas y tenderetes y en ser un punto de reunión de hombres y mujeres. Por consiguiente, Cerdá fotografía varias veces diversos aspectos de un zoco, y se interesa especialmente por los tratantes de ganado, la vida que bulle alrededor de los puestos y tiendas, los tenderetes de verduras y frutas y los vendedores de pan, pescado y cereal.



Foto 4. Cerdá y Rico. Tánger. 1907



Foto 5. Cerdá y Rico. Tánger. 1907

El urbanismo islámico es captado por Cerdá y Rico a través de las callejuelas, las paredes enjalbegadas, las murallas que rodean la ciudad, las cuestas y calles sin empedrar y las portadas de diferentes edificios.



Foto 6. Cerdá y Rico. Tánger. 1907



Foto 7. Cerdá y Rico. Tánger. 1907



Foto 8. Cerdá y Rico. Tánger. 1907

Cerdá y Rico también realizará fotografías en Tánger donde la mujer es la protagonista, por lo cual esas imágenes serán analizadas en los dos últimos capítulos de este trabajo.

LA MUJER EN LA FOTOGRAFÍA ORIENTALISTA DE JAÉN DURANTE LAS DOS PRIMERAS DÉCADAS DEL S. XX

Como ya hemos visto, desde la segunda mitad del s. XIX, Jaén contó con buenos fotógrafos tanto profesionales como aficionados, lo que supone que, al menos hasta la década de 1920, la fotografía realizada en la provincia

jiennense pueda equipararse con la de cualquier otro rincón español. Es más, la figura excepcional del médico Arturo Cerdá y Rico hace que en muchos aspectos Jaén sobresalga en la historia de la fotografía española en el apartado de los operadores aficionados. En este

epígrafe del trabajo de investigación, vamos a estudiar con detenimiento las imágenes orientalistas de Cerdá en las que la mujer es protagonista.

Ante todo, hay que decir que el imaginario orientalista fue recepcionado en Jaén al igual que en cualquier otro rincón nacional a raíz de la campaña bélica marroquí de 1859-1860, ya que las revistas y periódicos nacionales y provinciales²⁹ incluían, progresivamente, noticias, relatos de viajeros y testimonios gráficos relacionados con Marruecos. Por consiguiente, el africanismo en su versión de *recreación andalusí* será la nota dominante del orientalismo experimentado en Jaén, como comprobaremos a tenor de las imágenes estudiadas.

De ese orientalismo árabe expresado en la fotografía jiennense, el grueso de las imágenes de mujeres que recrean este imaginario se deben, como ya sabemos, a la cámara de Cerdá y Rico. Hemos clasificado temáticamente dichas fotografías, por lo que pasamos a analizarlas.

1) La Alhambra como escenario:

“De la Alhambra pudiera decirse que está en toda Europa y fuera de Europa. Son muchas las ciudades, y entre ellas algunas de las que se acercan al Polo Norte, donde existe algo que lleva el nombre y es imitación mejor o peor entendida de la Alhambra; y este algo es un teatro de género ligero, una sociedad coreográfica, un café cantante, cosa artística desde luego, pero en que lo esencial son los descotes y las pantorrillas. La idea universal es que la Alhambra es un edén, un alcázar vaporoso, donde se vive en fiesta perpetua”³⁰.

Por consiguiente, a lo largo de la segunda mitad del s. XIX, el grabado, la literatura de viajes y sobremanera la fotografía, contribuyen a la creación y difusión de Granada y de la Alhambra como exponentes de la cultura andalusí³¹. Es más, la capital granadina y su palacio nazarí conforman un peculiar imaginario oriental andalusí, puesto que los viajeros



Foto 9. Cerdá y Rico. *Retrato orientalista en el carmen de Sabatell*. Granada. 1909

²⁹ Una obra de referencia es Antonio CHECA GODOY (1986): *Historia de la prensa jiennense (1808-1983)*, Jaén; Diputación Provincial de Jaén.

³⁰ Ángel GANIVET (1996): *Granada la Bella*, Granada; Diputación Provincial de Granada. Este libro recoge los breves ensayos escritos por Ganivet entre el 14 y el 27 de febrero de 1896 y publicados en *El Defensor de Granada*.

³¹ Pedro GALERA ANDREU (1992): *La imagen romántica de la Alhambra*, Granada; Patronato de la Alhambra y Generalife.

extranjeros y no pocos intelectuales españoles, pensaban que Granada y la Alhambra eran la materialización del legado más esplendoroso de Al-Ándalus, y que en el carácter de los andaluces pervivían ciertos elementos islámicos.

La moda de retratarse a la usanza árabe vive su época de esplendor desde finales del s. XIX hasta los estertores de la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), y supuso el puntal del orientalismo desarrollado en España. Los fotógrafos granadinos se dieron cuenta del filón que suponía el imaginario orientalista y pronto diversificaron su oferta comercial³². Así, Rafael Garzón, debido a las buenas relaciones que tenía con diferentes fotógrafos profesionales y aficionados, en 1907 monta un cuarto oscuro en uno de sus estudios granadinos para que los operadores que quisieran, hicieran fotos orientalistas en su galería y las revelaran en aquel laboratorio. Además, Garzón, en la primera década del s. XX, ya vendía colecciones fotográficas de Marruecos, modelos en miniatura y reproducciones en escayola de la Alhambra y del Alcázar de Sevilla, así como tarjetas postales del Albaicín, del Sacromonte y de otras barriadas granadinas.

La Alhambra aporta un escenario inmejorable para las ambientaciones fotográficas historicistas a la hora de los retratos, de la misma manera que los estudios recrean una arquitectura y una atmósfera nazaríes por medio de decorados a base de yesería, fondos pintados, cojines, espingardas, mesitas, alfanjes, etc.

Así, no es de extrañar que Arturo Cerdá y Rico encontrase en Granada y en la Alhambra unos escenarios inmejorables para sus fotografías.

Ya hemos reseñado los vínculos de amistad que unían a Cerdá y Rico con destacadas figuras de la intelectualidad granadina, por lo que el médico y fotógrafo aficionado viajaba con frecuencia desde la localidad serrana jiennense de Cabra del Santo Cristo hasta Granada. Allí, hacía animada tertulia con sus amigos artistas y se empapaba de las novedades del panorama fotográfico, pictórico y escultórico a nivel regional y nacional.

En 1903 Cerdá fotografía en el Patio de los Leones a un amigo que hace saltar a un perro. El hombre fotografiado viste con traje, usa sombrero, lleva bastón y posa junto a la célebre fuente nazarí, lo cual indica que Arturo Cerdá había asimilado la tradición fotográfica del monumento andalusí.

En torno a la fecha anterior, Cerdá y Rico fotografía en un patio de la Alhambra a una mujer joven que permanece sentada mientras pinta un cuadro de pequeño formato. En la escena aparecen otras dos personas, ambas apoyadas en las estilizadas columnas nazaríes: un guardián del monumento y un hombre con sombrero.

32 Otras ciudades europeas, en las décadas de 1850 y 1860, tenían ya experiencia en la comercialización de fotografías orientalistas, como podemos ver en Alain FLEIG (1997): *Rêves de papier: la photographie orientaliste, 1860-1914*, Neuchâtel; Ides et calendes.



Foto 10. Cerdá y Rico. *La fuente de los Leones*. Granada. 1905



Foto 11. Cerdá y Rico. *Aurelia Navarro pintando en la Alhambra*. Granada. 1905

La gran amistad entre Cerdá y el fotógrafo Rafael Garzón motivó que este operador profesional granadino le permitiese fotografiar en uno de sus estudios. Arturo Cerdá estará como pez en el agua, porque gracias a los magníficos decorados que reproducían la Alhambra por medio de pinturas al óleo y yesería, retratará a sus amistades vestidas *a la morisca*. El estudio de Rafael Garzón disponía de divanes forrados con telas adamascadas, mullidas alfombras, pipas de agua, mesitas de madera de marroquinería y juegos de café que creaban una atmósfera placentera.



Foto 12. Cerdá y Rico. *Retrato de amigo en estudio fotográfico*. Granada. 1909



Foto 13. Cerdá y Rico. *Retrato de amigo en estudio*. Granada. 1909

La fotografía orientalista que Cerdá practicaba en el soberbio estudio de Rafael Garzón seguía todas las pautas compositivas de este imaginario visual: hombres y mujeres se

vestían con ropajes lujosos, algunas veces las mujeres más jóvenes llevaban un cántaro apoyado en la cintura como si fuesen aguadoras egipcias, los hombres empuñaban largas lanzas, dagas o carabinas y casi todos lucían turbantes.

Era usual que los amigos artistas de Cerdá residentes en Granada, tales como los pintores López Mezquita y Rodríguez Acosta, el escultor Loyzaga y el fotógrafo aficionado Martínez Victoria³³, se disfrazasen de árabes para ser retratados por Cerdá según los dictados estéticos del orientalismo.

Las mujeres fotografiadas por Cerdá adoptan las poses características del imaginario visual orientalista con una salvedad: no están desnudas, ya que se trata de mujeres *respectables*, pertenecientes a la burguesía jiennense o granadina, y el desnudo fotográfico parcial o integral, al menos hasta la década de 1930, estaba reservado en Europa para prostitutas, artistas de cine o jóvenes que posaban como modelos para artistas.



Foto 14. Cerdá y Rico. *Retrato de amigos en estudio*. Granada. 1906



Foto 15. Cerdá y Rico. *Retrato de amigos en estudio*. Granada. 1906



Foto 16. Cerdá y Rico. *Retrato de mujer en estudio*. Granada. 1905

En una fotografía dos jóvenes, una sentada y la otra de pie, se retratan teniendo como fondo una puerta de madera y una pared alicatada, estucada y con decoración epigráfica.

³³ Para una aproximación al perfil biográfico y a la obra de este aficionado a la fotografía, ver el catálogo Martínez Victoria. *La fotografía como pasión* (2003): Granada; Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Ambas mujeres vestidas a la usanza árabe están muy próximas, de hecho, la que permanece de pie inclina levemente su cuerpo hacia la que está sentada, lo que hay que interpretarlo como una manifestación de cariño, de amistad.

En otra instantánea, Cerdá utiliza la técnica del pictorialismo para mostrar a una pareja de enamorados. Ambos se muestran ante la cámara amartelados y componen una escena puramente orientalista, ya que el hombre, tocado con un fez y vestido con chilaba y capa blanca, abraza a la mujer, cuyo expresivo rostro da una idea de lo feliz que se halla.



Foto 17. Cerdá y Rico. *Retrato orientalista.*
Granada. 1909



Foto 18. Cerdá y Rico. *Pareja de enamorados en la Alhambra.* Granada. 1905

El mirador de la Torre de Lindaraja será escenario de unas fotografías de especial sensibilidad, pues las excepcionales vistas contempladas desde ese lugar refuerzan el imaginario orientalista de la escena.

El interés de Cerdá en mostrar la tramoya de las fotografías, es decir, captar con la cámara los preparativos de la escena, se patentiza en una imagen en la que una pareja es ayudada por un hombre y una mujer para tener a punto sus ropajes orientalistas.



Foto 19. Cerdá y Rico. *Retrato de escena morisca.*
Granada. 1906

2) Retratos orientalistas realizados en casa de Cerdá

En 1898 Cerdá y Rico decide construir una casa a su imagen y semejanza, es decir, diseñada para la práctica de la fotografía.

El modelo de vivienda fue una casa de estilo regionalista que el arquitecto Jurillo levantó en el sevillano barrio de Triana. Cerdá y Rico, en uno de sus viajes a la capital hispalense, hizo un completo reportaje fotográfico de dicha casa, deteniéndose especialmente en la variada azulejería de fabricación sevillana. Su objetivo era darle esas fotos al arquitecto elegido para edificar su casa en el pueblo de Cabra del Santo Cristo, pues quería que se pareciese lo más posible a la edificación de la barriada trianaera.

Arturo Cerdá contrató a los albañiles en su localidad natal de Monóvar (Alicante) y los envió a Cabra del Santo Cristo para que trabajasen en la construcción de la casa en la que había depositado tantas ilusiones. Esta cuadrilla de albañiles estaba especializada en construir bóvedas de ladrillo sin ayuda de cerchas o moldes así como en la colocación de azulejos.

En 1900 estuvo terminada la residencia familiar de Cerdá. Constaba de un amplio patio cuadrado que articulaba todo el edificio, y alrededor se situaban las distintas habitaciones. El techo de la planta baja, que asimismo era el suelo de la planta superior, estaba hecho con grandes y sólidas losas de cristal transparente, lo que le confería una especial luminosidad a la planta baja, lo que la convertía en un espacio excelente para practicar la fotografía. El patio estaba a su vez cubierto con una gran montera para que la luz cenital se repartiera por doquier, lo cual era un diseño heredado de los estudios fotográficos del s. XIX.

Además, Cerdá ordenó equipar la vivienda con un cuarto oscuro para el revelado fotográfico. Este laboratorio disponía de tres ventanales cerrados con cristales de diferentes colores: verde, rojo y blanco. Según qué tipo de fotografía quisiera revelar, abría y cerraba un ventanal u otro hasta conseguir la luz adecuada. El empleo de luz solar en el revelado fotográfico posibilitaba una excelente calidad en las fotografías obtenidas, algo inusual en la mayoría de aficionados a la fotografía de principios del s. XX en España.

En esa casa específicamente construida para ser un estudio y laboratorio fotográfico, Cerdá y Rico realizó sus más notables creaciones, y la temática orientalista sería una de sus predilectas.

Como en casi todos los retratos hechos en la nueva casa de Cabra del Santo Cristo, Cerdá recurrió a sus parientes más cercanos. En concreto, sus hijas y nietos fueron los modelos preferidos, pues tanto unas como otros tenían una gracia natural para posar.

Hay varios retratos orientalistas que destacan por su elegancia. En uno de ellos, la mujer posa junto a un jarrón de porcelana china que tiene un gran ramo de rosas; la joven lleva en la cabeza un tocado de inspiración árabe, y se ha colocado un tul alrededor de los hombros –como un chal-, de manera que esta gasa le tapa la boca como si fuera un velo transparente, en clara imitación de las fotografías orientalistas. Además, esta joven

engalana sus dedos con varias sortijas y lleva una pulsera, pues estos adornos sugieren el lujo que tantas veces hemos observado en las imágenes orientalistas del s. XIX.

Hay otro retrato de gran expresividad, pues es un inteligente homenaje a la pintura orientalista, con la particularidad de que se trata de una placa autocroma, es decir, una fotografía en color. Una mujer joven está vestida como una árabe: lleva un turbante confeccionado con un chal blanco de seda, un largo collar de perlas, un vestido blanco de manga corta y unos zarcillos dorados. La originalidad de la composición fotográfica estriba en que la mujer aparece enmarcada por un elegante marco dorado y apoya un brazo en la parte inferior de la moldura. De este modo, Cerdá y Rico rinde su particular homenaje a los óleos orientalistas del s. XIX.



Foto 20. Cerdá y Rico. *Retrato con jarrón y flores.*
Cabra del Santo Cristo (Jaén). 1908



Foto 21. Cerdá y Rico. *Retrato orientalista.*
Cabra del Santo Cristo (Jaén). 1911



Foto 22. Cerdá y Rico. *Retrato orientalista de aguadora.*
Cabra del Santo Cristo (Jaén). 1910

Utilizaría de nuevo la fotografía en color para un retrato pictorialista en el que se condensan varios elementos característicos del orientalismo: la jarra de las aguadoras, el velo y las joyas.



Foto 23. Cerdá y Rico. *Autorretrato orientalista*.
Cabra del Santo Cristo (Jaén). 1906

La identificación de Cerdá con la fotografía orientalista queda patente cuando él se autorretrata como un rico árabe y nuevamente juega con la idea del cuadro dentro del cuadro.

3) Reportaje fotográfico en Tánger

Ya aludimos anteriormente a este viaje efectuado por Cerdá en 1907 a la ciudad de Tánger, pero ahora nos vamos a ocupar con más detalle de las imágenes relativas a mujeres.

Cuando Cerdá se desplaza a Tánger, la fotografía orientalista protagonizada por mujeres estaba en pleno apogeo³⁴. En ese imaginario gráfico, la mujer es, como sabemos, la piedra angular del orientalismo. Antes de la primera Guerra Mundial, los arqueólogos ya habían dejado constancia que el nacimiento de la civilización se había originado en el Próximo y Medio Oriente, de manera que podría decirse que la recreación de la mujer oriental es una metáfora de la vuelta a los orígenes, una especie de retorno al edén.

Arturo Cerdá empleó básicamente en el reportaje visual de Tánger la técnica del documentalismo, aunque también hizo algunas fotos según los dictados pictorialistas.

Pues bien, las imágenes documentalistas componen una narración visual de base etnográfica, ya que las fotografías tratan de mostrar la vida cotidiana de las mujeres marroquíes en plena calle.

En este aspecto, Cerdá recupera la modalidad retratística de tipos populares que iniciara con tan resonante éxito Jean Laurent en España a inicios de la década de 1860. En estas fotografías, las figuras adoptan ademanes escénicos y un tanto artificiosos, y como estaban tomadas en la calle, al aire libre, las paredes encaladas de las casas hacían las veces de forillo. Estos retratos de tipos naturales se tomaban directamente del natural, y captaban personajes ataviados con sus trajes tradicionales e insertados en el ambiente que les es propio³⁵.

³⁴ Mounira KHEMIR (1994): *L'Orient des photographes au XIXe siècle*, París; CNP/IMA.

³⁵ Asunción DOMENÓ MARTÍNEZ DE MORENTÍN (2004): "Los tipos de Laurent. La serie d'après nature", en *De París a Cádiz. Calotipia y colodión*, Barcelona; Museo Nacional d'Art de Catalunya, págs. 142-173.

El muestrario de tipos populares españoles del último tercio del s. XIX recoge tipos castizos, gitanos, campesinos, pastores, pescadores, aguadores, artesanos, etc. vestidos con los ropajes propios de su oficio y que fueron fotografiados en enclaves naturales o urbanos. Si las imágenes se tomaban en la naturaleza, lo normal era buscar un paisaje de mar, montaña o llanura, un camino pedregoso o una vegetación exuberante. Si la fotografía se realizaba en un pueblo o ciudad, lo normal era recurrir a las humildes construcciones, porque las paredes encaladas y con desconchones eran un marco idóneo para el posado de esos tipos populares.

Pues bien, Cerdá retoma esta tradición fotográfica decimonónica y la pasa por el filtro orientalista, de manera que bastantes de las imágenes de Tánger hay que entenderlas desde esa óptica.

Las paredes encaladas son un buen telón de fondo para enfocar a un grupo de mujeres afanadas en sacar agua de un pozo. En esta fotografía, las mujeres de Tánger se apoyan en el brocal de piedra y posan en el borde los cubos. Hay que destacar que no aparece ningún hombre en esta escena.



Foto 24. Cerdá y Rico. Tánger. 1907



Foto 25. Cerdá y Rico. Tánger. 1907

En otra fotografía, Cerdá se sitúa probablemente en las afueras de la ciudad. Aprovecha lo que parece un lienzo de muralla que presenta desconchones en el enlucido y vegetación para resaltar una figura femenina. Una mujer camina descalza sobre el empedrado de una calle, y sostiene sobre la cabeza una caja.

La imagen anterior expresa el interés que tiene Arturo Cerdá en registrar documentalmente los trabajos cotidianos ejercidos mayoritariamente por mujeres. Ese interés hay que conectarlo con las múltiples fotografías tomadas en Cabra del Santo Cristo. En el pueblo serrano jiennense, las mujeres dedicadas a la manufactura del esparto serán

una de sus preferencias fotográficas. Pero Cerdá y Rico no pretende por medio de estas imágenes denunciar las duras condiciones de vida de las mujeres, sino sólo captar con su cámara un aspecto más de la sociedad.

Frente al exotismo marroquí tantas veces representado en la fotografía orientalista, Cerdá se detiene en un aspecto sórdido de la ciudad de Tánger: la mendicidad. Para el encuadre de la imagen, recurre a una pared blanca para que haga las veces de forillo o de telón de fondo de un estudio fotográfico improvisado en mitad de la calle. Frente al muro blanco, se sitúa una mujer que lleva consigo a dos niños pequeños. La mujer extiende la mano en un elocuente gesto de pedir limosna mientras el niño que lleva de la mano mira serio a la cámara.



Foto 26. Cerdá y Rico. Tánger. 1907



Foto 27. Cerdá y Rico. Tánger. 1907

El imaginario orientalista en su vertiente erótica lo hallamos en una fotografía en la que una mujer enseña los pechos mientras posa junto a un burro. Volvemos a encontrar un muro como fondo, por lo que Cerdá traslada a la calle la composición fotográfica propia de los estudios decimonónicos. En esta imagen, Cerdá no ha buscado una pared de blancor deslumbrante, sino un muro de adobe que está cuarteado. Arturo Cerdá busca el exotismo contraponiendo la figura de la mujer con el torso desnudo con el animal de carga, quizá para ofrecer la estampa de una *sensualidad rústica*. La modelo ladea levemente la cabeza y la reclina en una mano cuyo codo se apoya en la grupa del animal. La joven tiene el rostro adornado con colgantes, lleva en los brazos varias pulseras y en los tobillos sendos torques, y del cuello le cuelga un collar de metal. Con probabilidad, la mujer que aparece en la instantánea se trata de una prostituta, ya que era lo usual en este tipo de retratos coloniales.

En varias fotografías se aprecia a mujeres en el zoco cuya vestimenta las tapa totalmente a excepción de los ojos. A veces llevan un enorme sombrero para protegerse del inclemente sol.

En una imagen, una mujer madura pasa delante de un puesto de madera donde se venden productos hortícolas, y esta mujer, a diferencia de la mayoría de la que aparece en las fotografías, no oculta su rostro con un velo, sino que luce un pañuelo en la parte superior de la cabeza y viste asimismo una especie de chal.



Foto 28. Cerdá y Rico. Tánger. 1907



Foto 29. Cerdá y Rico. Tánger. 1907

El pictorialismo vuelve a hacer acto de presencia en el viaje de Cerdá a Tánger. En un estudio fotográfico tangerino hizo varias fotografías donde aparece una joven de rasgos físicos magrebíes vestida a la usanza marroquí. En una fotografía, la muchacha posa artísticamente apoyada en un forllo que representa una rica estancia de decoración musulmana, y en otra fotografía, la joven lleva en las manos una bandeja con el servicio del té y parece dispuesta a servir la bebida.

El pictorialismo practicado por Cerdá se caracteriza por una cuidada puesta en escena. Él valoraba mucho los fondos que aparecen en sus instantáneas, de manera que la arquitectura musulmana, ya sea real o simulada en estudios fotográficos, es fundamental para sus retratos orientalistas. Arturo Cerdá cuida al detalle la luz y sus composiciones persiguen el equilibrio.

Estas fotografías pictorialistas nos recuerdan mucho las creaciones pictóricas de finales del s. XIX, pues el autor busca una expresión de corte artístico, y el sentido de la perspectiva, la composición y la iluminación están tomados de la pintura orientalista decimonónica.

Ahora bien, Cerdá y Rico no se limita a copiar la estética y técnicas de los pintores, puesto que él dominaba recursos fotográficos como el encuadre recortado: una figura queda seccionada, algo que se impondrá en el mundo de la fotografía a medida que se popularice el cinematógrafo en la primera década del s. XX. Tampoco apreciamos en su obra pictórica orientalista recursos destinados a emborronar y difuminar las imágenes a base de: filtros difusores o rejillas de difracción y desenfoco de la escena.



Foto 30. Cerdá y Rico. Tánger. 1907



Foto 31. Cerdá y Rico. Tánger. 1907

En las imágenes pictóricas tangerinas, Cerdá y Rico ha digerido perfectamente la estética del orientalismo, pues reproduce en un estudio fotográfico los códigos visuales que imperaban en esa modalidad de fotografía colonialista.

CONCLUSIONES

La imagen orientalista de la mujer circula bidireccionalmente entre la literatura y las artes plásticas durante el s. XIX. Los relatos de los viajeros que visitaban Oriente Próximo y el norte de África, las crónicas periodísticas, las publicaciones científicas e incluso la relectura de determinadas obras literarias islámicas fueron los mimbres que manufacturaron parte del imaginario orientalista. La pintura y el arte terminaron de dar forma a la estética de dicho imaginario.

La literatura, la pintura y la fotografía se retroalimentaron a lo largo de la segunda mitad del s. XIX, es decir, influyeron recíprocamente para perfilar todos los aspectos de la imagen colonial de Oriente, donde la mujer es la indiscutible protagonista.

Pero la comercialización de las fotografías fomenta por todo Occidente el orientalismo con más éxito que cualquier otro medio de expresión. Los canales de distribución fotográficos se internacionalizan a partir del último tercio del s. XIX, y tanto Europa como América asumen la estética orientalista y la trasvasan a la arquitectura, la literatura, la pintura y la fotografía.

Esta recepción del orientalismo estético en las últimas décadas del s. XIX por parte de los países occidentales genera un gran interés por aquellas tierras exóticas administradas

colonialmente, y se crean unos estereotipos que perduran durante décadas en la mentalidad de Occidente. Es más, algunos de los clichés generados y popularizados por la fotografía y la tarjeta postal, pervivirán hasta la actualidad: el lujo decadente de las sociedades orientales, la sensualidad de la mujer musulmana, el entronque con formas de vida centenarias y el exotismo de la cultura islámica.

Este imaginario orientalista se reforzará a lo largo del s. XX gracias al cine³⁶, pues se transmitirán muchos de los rasgos del orientalismo que hemos analizado en el trabajo.

De todas maneras, en nuestra opinión, el orientalismo fotográfico del s. XIX y principios del s. XX, trasladó a la opinión pública occidental una imagen de la cultura y mujer de Oriente que no era denigratoria, sino que atendía a lo que podríamos llamar un juego sutil de miradas. El mundo idealizado y recreado que mostraban las fotografías y tarjetas postales no demonizaba a los pueblos de cultura musulmana ni los veía como potenciales enemigos del modo de vida occidental. De hecho, alumbró una moda: disfrazarse al estilo árabe y valorar algunos rasgos de la civilización islámica.

Las fotografías orientalistas comerciales realizadas a partir de 1860 acentúan el *sueño oriental*: paisajes pintorescos con una fuerte influencia literaria debido a la presencia de ruinas románticas, palmerales que recordaban un pequeño edén, e igualmente se popularizan las escenas de tipos populares.

La fotografía de estudio realizada en los países coloniales *disfraza* la realidad muchas veces, pues camufla la miseria trocándola por un mundo idílico de serrallos y harenes, utiliza a las prostitutas para posar como huríes melancólicas y las muchachas las convierte en jóvenes princesas propias de los cuentos de *Las Mil y Una Noches*. En definitiva, esta fotografía sugerente y sugestiva exorciza el fantasma del erotismo de una Europa decimonónica impregnada de la pudibundez victoriana.

En nuestros días, como consecuencia de factores políticos, los medios de comunicación de masas transmiten, en no pocas ocasiones, una imagen distorsionada del mundo árabe en la que se denigran, casi siempre implícitamente, numerosos elementos de sus formas de vida y de su jerarquía de valores.

La relectura académica del orientalismo fotográfico nos enseña que el interculturalismo estuvo presente en Occidente durante varias décadas, lo cual tuvo algunos efectos positivos: despertó el interés por los países musulmanes del próximo Oriente y del norte de África, avivó la pasión arqueológica por Egipto, coadyuvó a mentalizar a las instituciones españolas del valor patrimonial de las construcciones andalusíes, fomentó el turismo cultural en ciudades como Granada y de alguna manera acercó diferentes culturas.

³⁶ José Enrique MONTERDE, Marta SELVA MASOLIVER y Anna SOLA ARGUIMBAU (2001): *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid; Akal.

Evidentemente el orientalismo gráfico esconde zonas oscuras que debemos rechazar: la justificación colonial para *civilizar* a sociedades *bárbaras* y atrasadas y la consideración de la mujer como un mero objeto sexual.

El orientalismo fotográfico fue el resultado de un proceso histórico cuya médula espinal fue la carrera colonial. Por consiguiente, para hacer una *lectura* correcta de los documentos visuales orientalistas, debemos conocer perfectamente la estructura ideológica, política, económica y cultural que sostenía el imaginario de Oriente durante el s. XIX y principios del s. XX. Si contemplamos dichas fotografías sin disponer de las herramientas metodológicas adecuadas, extraeremos unas conclusiones erróneas, inexactas.

Por último, creemos haber demostrado que la fotografía orientalista no hay que buscarla en lejanos países, pues ésta no se circunscribió a las ciudades más importantes de las potencias coloniales europeas: en la provincia de Jaén también se practicó el orientalismo fotográfico. Nuestro objetivo ha sido recuperar esta imagería exótica, contextualizarla en la historia y darla a conocer.