

FELIPE, Helena de (ed.): *Imágenes coloniales de Marruecos en España*. Mélanges de la Casa de Velázquez. Tomo 37-1. Madrid. 2007, 334 pp.

El Sultanato de Marruecos apareció ante los ojos de los españoles hacia la mitad del siglo XIX como una tentación seductora, como una suerte de musa orientalista al tiempo que coto de expansión colonial compartible con Francia. Con todo, la larga historia de las relaciones hispano-marroquíes está poblada de un mundo iconológico complejo, sofisticado y variado, con algunas imágenes tan pretéritas que son anteriores incluso al período imperialista, pues sus raíces se encuentran en plena época medieval. En 1860, cuando estalla la guerra de África y posteriormente alrededor de 1898, cuando España pone sus ojos en el Imperio jerifiano con ansias expansionistas una vez cerradas sus posibilidades coloniales en América y en el Pacífico, tiene lugar un proceso de recuperación de estas imágenes antiguas al tiempo que nacen otras nuevas al calor de los acontecimientos. El mundo de estas imágenes, tanto textuales como visuales, que se construye y difunde en el marco de las relaciones hispano-marroquíes desde la época precolonial hasta el final del Protectorado hispano-francés (1912-1956) es el objeto central del dossier incluido en este número de *Mélanges de la Casa de Velázquez*. A través de sus distintas contribuciones se puede trazar el «viaje» de estas imágenes desde su construcción y su diseño hasta su utilización en discursos diversos, oficiales o no, su carácter de «cliché», convención o estereotipo, y finalmente, su recepción por el público de la metrópoli o de la propia colonia.

En el artículo de Enrique Arias Anglés, «La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española» se nos muestra la evolución de esta tendencia pictórica a lo largo de un amplio período cronológico, desde sus orígenes en el siglo XIX (1830) hasta 1960, con un minucioso análisis de las tendencias, autores e influencias que determinaron la creación estética en este ámbito. La pintura orientalista hispana no está —en este sentido— exenta de las influencias de la que se está desarrollando en el resto de Europa (Cfr. Francesc Fontbona: «Africanismo y orientalismo en la renovación de la pintura catalana moderna», en *Awraq, anejo al vol. XI* (1990). Ministerio de Asuntos Exteriores, pp. 105-127), especialmente en Francia, y parte de su producción —que bebe de creadores como E. Delacroix (sería el caso de Francisco Lameyer) o David Roberts— es buena prueba de ello. El autor nos habla de la diferencia que se percibe en la pintura por el hecho de desplazarse a Marruecos, y nos muestra los contrastes entre la obra de autores que nunca visitaron el país como Jenaro Pérez Villaamil y la que realizaron los que conocieron la realidad del Sultanato de primera mano, como José María Escacena y Daza. Así, al tratar la incipiente producción de la pintura orientalista hispana, Arias recalca «*su enorme aproximación a la realidad cotidiana del pueblo marroquí, alejándose de cualquier tentación fantasiosa, bien debida a refinamiento pictórico (caso de Roberts), bien a la imaginación tópica románticas (caso de Pérez Villaamil)*». Por otra parte, la guerra de África de 1859-1860 y los sucesivos conflictos entre España y el Imperio jerifiano que, en una espiral ascendente de violencia, se producen a partir de esa romántica contienda,

actuarán de motores para despertar el interés de la sociedad española por Marruecos, que acabará convirtiéndose en el auténtico protagonista del orientalismo pictórico hispano. Particular hincapié hace el autor en la trayectoria de Mariano Fortuny. Su atracción por el mundo árabe surgió con motivo del primer viaje que el pintor realizó al Sultanato, mientras estaba pensionado por la Diputación de Barcelona. Aunque el artista tenía como encargo realizar una serie de obras en las que se recogiera las hazañas de las tropas al mando del general Prim, se sintió más interesado por la luz del desierto y por los tipos marroquíes que por las maniobras militares. África será para Fortuny el dintel de su personal destino (Cfr. José Infiesta Monterde: «Fortuny, gloria sin dicha», en *Historia y Vida*, no. 71/1974, pp. 60-77), la toma de contacto y la concienciación de su obra, pues lejos de academicismos y ambientes cortesanos, su genio podía desarrollarse plenamente según sus deseos. Marruecos constituye para el pintor catalán un importante hábito de aire fresco, un lugar donde hallará al fin espacio, un terreno enorme en que moverse y donde saludar, bajo un cielo de fuego, a su verdadera musa: África. Suspiraba hasta entonces por la luz, por la brillantez fastuosa de los colores, soñaba en fin con el Oriente y ahora –¡por fin!– se hallaba en él.

Las obras de Fortuny son documentos esencialmente humanos. El pintor se integró perfectamente en el mundo cotidiano del Sultanato, aprendiendo árabe y vistiendo una chilaba, dos elementos que le permitieron alejarse de los circuitos turísticos. A los cruentos combates, a los ejércitos resplandecientes uniformados y a los espectaculares movimientos de tropas, el autor catalán prefiere las calles sinuosas y las escenas caseras; el gesto, el tipo, el instante, un amplio catálogo de figuras y situaciones tratadas con minuciosidad y virtuosismo. Retrata grupos de marroquíes en cafetines y tiendas, las contorsiones, los gestos característicos de árabes y bereberes (de los que admira su arrogancia, nobleza y valentía) sentados al sol, su fisonomía somnolienta y grave, el aspecto contemplativo del muecín, que flota entre el suelo, el ensueño y la reflexión, gentes arracimadas en las calles y los zocos donde se adivina la vida, el color, la alegría, la fuerza expresiva, siempre con un enorme detallismo en la reproducción de los trajes, el colorido de los rostros y objetos tamizados por una luz captada con una nitidez y frescor extraordinarios; los temas elegidos por el pintor son siempre alusivos a la vida cotidiana, tan lejos de los tópicos explotados por los europeos. (Cfr. Joan Miquel Llodrà: *Fortuny*. Madrid. Ciro Ediciones. 2006, pág. 124.)

Algunos otros pintores tienen visiones más distorsionadas, lejanas de la realidad (casos de Francisco Sans, César Álvarez, algunas obras de Antonio Muñoz Degrain, Emilio Martínez). Sin embargo, a partir de Fortuny, este reflejo de la cotidianeidad del mundo marroquí está presente en buena parte de los posteriores pintores orientalistas, alejados de los literaturismos y ensueños románticos como Francisco Iturrino –con representaciones de exótica modernidad al estilo del orientalismo de Matisse, pero también con ciertas influencias de Cézanne y del impresionismo y fauvismo–, José Benlliure, Navarro Llorens o Ricardo López con visiones realistas y sencillas de Marruecos, aunque más bien propias de visitantes occidentales que se asoman esporádicamente a un mundo para ellos

ajeno. Una visión desprejuiciada del mundo marroquí llega en la época colonial con las obras de José Tapiró y Mariano Bertuchi, este último figura esencial durante la etapa del Protectorado, cuya obra fue ampliamente difundida y sigue siendo hoy un referente para la «Escuela Tetuaní» de pintura. La independencia de Marruecos y la desaparición del Protectorado puntúan los últimos coletazos de la pintura orientalista, que languidece a pesar de los esfuerzos oficiales del Estado los cuales, por motivos políticos, tendían a mantener en vigor dicha temática, con autores –en la década de 1950– como Jenaro Lahuerta, Juan Francés, Jesús Molina, José María Morató, Rafael Pellicer, Pastor Arcís, Federico Rivas o Núñez Losada, entre otros.

La aportación de Amelina Correa lleva por título «Entre oasis y desierto: realidad y recreación de Marruecos en la literatura española finisecular (siglos XIX-XX)». La autora analiza la narrativa de corte orientalista sobre el Imperio jerifiano que se desarrolla, de forma paralela a la pintura, en España en este período y hace hincapié en su «*manifiesta incapacidad para percibir un Marruecos real, por mucho que los escritores pretendan reproducir con objetividad lo que perciben*». Estas ansias de objetividad se ven disminuidas por la idealización y la carga de corte fantástico o de ensoñación del escenario marroquí que, además, en el caso español, está vinculada a la visión orientalista del pasado andalusí. El amplio espectro de los escritores de los que se ocupa la autora nos muestra la diversidad de las imágenes literarias sobre el Sultanato que oscilaron entre una recreación idealizada, filtrada a través de lecturas y representaciones que asimilaban Marruecos con una suerte de mítico Oriente –configurado al modo de un Jardín del Edén, oasis cautivador o paraíso intemporal– y otra visión mucho más crítica, seca y desmitificada, condicionada sin duda por la conflictiva relación de diversos conflictos militares que España mantuvo durante esas décadas con el país norteafricano. Ambas representaciones iconológicas son paralelas en el tiempo y se ofrecen a una opinión pública preparada, desde el subconsciente colectivo, para recibirlas.

Vicente Moga en su artículo, «Los tejedores de ensueños. Tras la «pared de tela de araña» del Protectorado (1912-1956)» señala que en el campo de la literatura, otras representaciones icónicas sobre Marruecos nacen de la ideología nacionalista del país colonizador, claramente agresiva y expansiva. Se trataba con estas imágenes textuales de legitimar la supremacía de España, de Europa sobre África, recurriendo no sólo a las teorías eurocéntricas del progreso y de la civilización, idealizando la expansión colonial y enmascarándola con la excusa de que –con la colonización– se exportaba dicho progreso a los países más atrasados, pues también en todas estas visiones literarias de la época colonial, que crean una auténtica mitificación, late formulada una doctrina o una misma idea de fondo: la superioridad del europeo, del hombre blanco, por su inteligencia, por sus recursos, por su valor, respecto de los pueblos africanos considerados inferiores, y por tanto la legitimidad intrínseca de la colonización. Moga pretende ofrecer una aproximación al discurso que transmiten los textos coloniales en el marco del Protectorado; un acercamiento al imaginario que teje el corpus de los relatos de la colonización, a la retórica que los envuelve y a cómo se desgrana la trama urdida por el conjunto de sus autores. Las reflexiones esbozadas plantean algunos de los

recursos instrumentales con los que se transmitió la deformada representación del «otro» –el marroquí– en el canon colonial español.

En su contribución, «Marruecos y los marroquíes en la propaganda oficial del Protectorado (1912.1956)», Eloy Martín Corrales desentraña las claves de cómo las autoridades españolas en el Protectorado fomentaron una imagen idealizada de Marruecos a través de la iconografía, en la que se basaba la representación de la colonia en las exposiciones y ferias nacionales e internacionales y en las actividades fomentadoras del turismo –carteles, cine documental, sellos, postales, etc. un repertorio muy amplio de recursos utilizados por las autoridades coloniales a la hora de conformar una visión determinada del país. En este apartado, cabe señalar que la profundización del tema con alguna cala sobre el papel desempeñado por el cine español de ficción sobre Marruecos y con material complementario al señalado por Martín Corrales es posible realizarla en el marco de dos excelentes artículos de Bernabé López y del propio Martín Corrales (E. Martín Corrales: «La Guerra de África 1909/1927» y Bernabé López: «Imágenes del Protectorado 1940/1960» en el dossier «Marruecos y el cine español», *Puerta Oscura*, nº 34, pp. 204-215). Tal y como ya apuntaron hace veinte años investigadores como Fernando Méndez Leite o Julio Pérez Perucha, no es posible entender la ideología del Ejército de África que protagonizó la sublevación de julio de 1936 si no analizamos la notable *A mí la legión*, de Juan de Orduña (1942). En esta película, comúnmente considerada como una simple, obsoleta y simplona obra de exaltación patriótico-militar, es perfectamente visible la mentalidad del ejército africanista destinado en Marruecos, como un colectivo con un carácter acentuadamente cerrado, endógeno e inaccesible al exterior, en el que la sociedad civil aparece como involuntariamente intrusa y alejada de la dinámica tribal e hiper-nacionalista de sus miembros; la Legión –el ejército de África– es un espacio en donde restañar las heridas de un exterior hostil, trasunto literal de un régimen –el restauracionista– incapaz de resolver las contradicciones de la sociedad española; un microcosmos aislado, universo dotado de leyes propias y medios para hacerlas hegemónicas, un modelo de ejército intervencionista (en política) no por designios morales superiores, sino por su mismo funcionamiento, por su dinámica interna.

Martín Corrales en su artículo señala como en la propaganda oficial del Protectorado se priorizaron, enalteciéndolas, las formas de vida tradicionales –artesanos, vendedores, paseantes, agricultores, pastores, pescadores, etc.– enmarcadas en un clima pacífico, laborioso y pulcro e impregnadas de paternalismo. En esa imagen tan tradicional no hubo más remedio que incluir, aunque con cuentagotas, ejemplos gráficos de la industrialización y de la modernización que introducía la nación «protectora», destinados a ensalzar las «bondades» de la colonización y los beneficios que de ella se derivaban para el pueblo marroquí: aviones, automóviles, buques, trenes, empresas industriales, fábricas, puentes, infraestructuras, puertos, carreteras, escuelas modernas.

José Luis Gómez Barceló en su trabajo, «Fotografía española en Marruecos: realidades soñadas, ensoñaciones recreadas», remarca como a partir del nacimiento coetáneo del orientalismo y la fotografía, esta última reivindicó un espacio propio dentro de la creación

orientalista en el cual sus autores no sólo buscan en Marruecos un escenario para hacer realidad sus sueños, sino que incluso llegan a recrearlos. El orientalismo fotográfico del siglo XIX, generalmente en manos de viajeros, se asienta en el siglo XX con profesionales que residen en el Protectorado y que contribuyen con el poder para crear una imagen al servicio de la propaganda estatal.

El contrapunto de este dossier está representado por la contribución de Pascal Blanchard donde se abordan los referentes visuales de la zona colonial francesa de Marruecos a través de los carteles, medio del cual se sirvieron diferentes actores interesados en el desarrollo de la colonia.

En conjunto, nos encontramos ante una aportación historiográfica más que notable y de apreciable valor científico, en la que además de destacar la profundidad en el tratamiento de los temas y en el análisis de las numerosas cuestiones que los distintos autores proponen, hay que valorar enormemente el interés y las cualidades innegables –concisión de ideas, brillantez en las exposiciones, claridad en la estructura y exactitud documental– reflejadas a lo largo de los muy variados temas ejemplificados en sus estudios.

Francisco Manuel Pastor Garrigues

Investigador. Valencia

PRADA RODRÍGUEZ, Julio: *De la agitación republicana a la represión franquista. Ourense, 1934-1939*. Barcelona: Ed. Ariel. 2006, 415 pp. más anexos en CD-ROM.

Los estudios sobre la República y la Guerra Civil española de 1936 cuentan ya con una destacada tradición académica en el conjunto del Estado a la que se han sumado también, aunque con notable retraso, los historiadores gallegos. Los anteriores trabajos del autor de la obra que comentamos son, sin ir más lejos, un buen ejemplo de la renovación y de la vitalidad historiográfica que se vive en Galicia, aunque sin duda es ésta la más destacada aportación de ámbito provincial realizada hasta la actualidad. El libro consta de tres partes bien diferenciadas, amén del apartado consagrado a sintetizar brevemente sus conclusiones y del prólogo, escrito por el catedrático de Historia Contemporánea Jesús de Juana López. En el capítulo introductorio, el autor sintetiza brevemente la estructura demográfica, económica y social del Ourense republicano, lo que permite al lector conocer a grandes rasgos las características particulares de la provincia objeto de estudio en los aspectos citados. Seguidamente, analiza el papel desempeñado por la violencia y el control del orden público en la crisis de los años treinta, tanto desde la perspectiva teórica, continuando la línea iniciada por especialistas de la talla de Julio Aróstegui o Eduardo González Calleja, como diseccionando el papel desempeñado por las diferentes «milicias», las formas externas de la protesta y un breve estudio sobre las alteraciones de orden público asociadas a lo que el autor denomina «violencia no política».