

RUTH PIQUER SANCLEMENTE
Universidad Complutense de Madrid

MUSAS FEMENINAS: ICONOGRAFÍA MUSICAL Y ORIENTALISMO EN LA PINTURA ESPAÑOLA

Resumen: La pintura de temática orientalista cubre un espectro amplísimo de la creación artística de entresiglos, y se halla imbricada en numerosas tendencias estéticas. En España tuvo una notable presencia a partir de la actividad colonial de la segunda mitad del siglo XIX en África, concretamente en Marruecos, pero también por la importancia de España y el pasado andalusí para el imaginario europeo sobre Oriente. Los pintores españoles adaptaron los temas del orientalismo europeo tanto a los escenarios marroquíes como al entorno idealizado de la Alhambra y otros entornos históricos. Odaliscas, harenes o parejas musicales de sultanes y favoritas, entre otros, fueron temas recurrentes que permitieron detallar un sinfín de instrumentos musicales más o menos imaginados o reales, pero casi siempre unidos a la figura femenina como elemento tipificador de sensualidad y exotismo. Sin embargo, en la segunda mitad de siglo existió otra faceta de la pintura orientalista española, centrada en la búsqueda de la propia identidad a través de la representación de bailes y músicas populares andaluces. En muchas de estas imágenes la mujer aparece de nuevo como referencia fundamental de la actividad musical, y se ahonda en la mirada tópica y orientalizante de los viajeros europeos sobre la Andalucía contemporánea. Con todo, muchos otros pintores se dejaron influir por las tendencias modernistas y simbolistas, y especialmente en el fin de siglo y las primeras décadas del siglo XX la visión sobre el flamenco ofreció una mirada más introspectiva y cotidiana sobre lo popular, que, paradójicamente, y fundamentalmente por la representación de la figura femenina, no dejó de redundar en los tópicos del orientalismo previo.

Palabras clave: Orientalismo, iconografía musical, flamenco, mujer, danza, España.

Recepción: noviembre de 2018. Aceptación: diciembre de 2018.

FEMALE MUSES: MUSICAL ICONOGRAPHY AND ORIENTALISM IN SPANISH PAINTING

Abstract: Orientalist themed painting covers a broad spectrum of artistic creation among centuries and is embedded in numerous aesthetic tendencies. In Spain it has a notable presence due to the colonial activity of the second half of the XIX century in Africa, specifically in Morocco, but also because of the importance of Spain and its Andalusian past within the European imagery about the East. Spanish painters adapted themes of the European Orientalism taking both Moroccan scenery and the idealized surroundings of Alhambra and other historical sites. Odalisques, harems or musical couples of sultans and their favourites (wives), among others, were recurring themes that allowed to detail endless musical instruments more or less imagined or real, but almost always associated to the feminine figure as typifying element of sensuality and erotism. However, in the second half of the century existed another side of Spanish Orientalist themed painting, centered in the search of identity through the representation of Andalusian dances and popular music. In many of these images women appear again as a fundamental reference of musical activity, growing deeper into the topical and orientalizing view of travelers of contemporary Andalucía. Nonetheless, many other painters were influenced by modernist and symbolist trends, and especially at the end of the century and the first decades of the XX century the interest in Flamenco offered a more introspective and everyday view over “the popular” (theme), yet, paradoxically, and mainly because of the representation of the feminine figure, continued to revisit the topics of recent Orientalism.

Key words: Orientalism, musical iconography, flamenco, women, dance, Spain.

A la luz del orientalismo europeo

España fue una de las principales puertas hacia Oriente en el siglo XIX, especialmente por su pasado andalusí. En las imágenes de artistas y literatos franceses, entre muchos otros Washington Irving, François-René de Chateaubriand y Victor Hugo, se transmitió una imagen romántica del legado islámico de Andalucía que cubrió las expectativas de evasión espacial y temporal del imaginario orientalista europeo.

Esa imagen fue parafraseada en los propios idearios y programas iconográficos españoles. El historicismo y el positivismo del siglo XIX fomentaron la recuperación de la iconografía islámica y arábigo-andaluza mediante la creación de un corpus científico oficial, que tuvo su proyección en las Bellas Artes y la arqueología (en las colecciones de museos como el Arqueológico y el de Antropología): las litografías de Parcerisa, *Recuerdos y bellezas de España*, 1839, y *Museo español de Antigüedades*, de Rada y Delgado, 1872–1880, o *España, sus monumentos y sus artes*, de Pi y Margall.

Esta actividad está muy relacionada con la construcción de todo un imaginario cultural alrededor de la Alhambra de Granada, como mito del Oriente cercano. La popularización de la temática alhambrista fue fomentada igualmente por autores extranjeros (Navarro Domínguez, 2015), y autores españoles escribieron relatos similares como la *Historia del Reino de Granada* de Lafuente Alcántara. Literatura, música y plástica acudieron a la historia y el imaginario de Granada (Henares Cuéllar, 1981, p. 22).

Los estudiosos coinciden en la afirmación de que los inicios del orientalismo en la pintura están ligados al paisajismo romántico español y Genaro Pérez Villaamil (imagen 1), que desde 1830 trató temas medievales, árabes exóticos y costumbristas dentro de la fantasía y la idea de paisaje sublime romántico, muchas veces en escenarios extraídos de la arquitectura andalusí, informando muchas de las imágenes literarias y artísticas de viajeros y artistas europeos que entraron en contacto con él, así como a otros artistas españoles.



Imagen 1. Genaro Pérez Villaamil y Duguet, Vista del Castillo de Gaucín, Málaga, 1849, óleo sobre tela, Museo Nacional del Prado. Recuperada el 24 de julio de 2018, de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vista-del-castillo-de-gaucin-malaga/16788b30-9fb7-497b-9f61-74b46cccc47d>

En la creación musical el alhambrismo interesó a músicos de escena, guitarristas y compositores sinfónicos (Sobrino, 1999, p. 279). Las obras aludían a imágenes históricas de la Alhambra y muchas veces también a relatos del siglo XVI, inspiradores de teatro y óperas donde lo “morisco” predomina

en la escenografía y en el decorado. Muchos compositores de zarzuela del siglo XIX trataron temas orientales, especialmente temas africanos llevados a un contexto popular, pintoresquista y anecdótico: *El dúo de la africana* de Fernández Caballero (1893), *La Reina Mora* o *Moros y Cristianos* de José Serrano.

Asimismo, en la segunda mitad del siglo XIX y en la primera década del XX hallamos un gran repertorio que aborda tópicos del orientalismo europeo, como la Odalisca, el Harén, la Sultana, etc. Un ejemplo de ello son las canciones.¹ También desde el inicio del siglo XIX existió una importante actividad crítica procedente de una sociedad de clase burguesa muy intelectualizada, que trató la cuestión de Oriente en la producción historiográfica sobre música española, entre otros, Mariano Soriano Fuertes, Francisco Asenjo Barbieri o Felipe Pedrell (Casares Rodicio, 1995, p. 28).

Esa producción cultural está muy relacionada con la actividad colonial de los viajeros españoles y los libros de viajes y relatos en los que describieron sus impresiones. Pero también tuvo un papel esencial la actividad de los tratadistas musicales. África, y en concreto Marruecos, fue el centro del imaginario español. Se estudió el pasado árabe-andaluz como punto de partida para, en la segunda mitad de siglo, desde la Guerra de 1859, unir esa inspiración andalusí al africanismo. La Guerra de África, o Primera Guerra de Marruecos, fue un conflicto bélico que enfrentó a España con el sultanato de Marruecos entre 1859 y 1860, durante el periodo de los Gobiernos de la Unión Liberal del reinado de Isabel II. La guerra finalizó con el Tratado de Wad-Ras, firmado el 26 de abril de 1860, que declaraba a España vencedora e imponía a Marruecos una serie de cesiones e indemnizaciones. Ello conllevó una serie de investigaciones en el Magreb a través de misiones académicas que pretendían indagar en las tradiciones bereber, árabe-musulmán, morisca, judío-sefardita y romana (Manzanares de Cirre, 1971), sumadas a las pesquisas de arabistas y arqueólogos medievalistas sobre el pasado andalusí en la Península. Muchos viajeros recibieron el apoyo de asociaciones de africanistas y de la Real Sociedad Geográfica. Los relatos de viajes redundaron en una visión exótica de las tradiciones y costumbres del Norte de África, exagerando las descripciones sobre bailes, fiestas y música desde un punto de vista pintoresquista y burgués² en las que las escenas de harén eran frecuentes. Los alusiones organológicas a los instrumentos y la música que acompañan las distintas actividades descritas son confusas y en muchos casos maniqueas o erróneas, intentando asimilar los instrumentos

1 Véase Celsa Alonso, 1999.

2 Un ejemplo es Domingo Badía (1895), *Viajes por Marruecos*, edición preparada por Salvador Barberá, Madrid: Editora Nacional, Clásicos para una Biblioteca Contemporánea.

de cuerda pulsada como el *guembri* a las guitarras españolas, por ejemplo, o comparando la música de las fiestas marroquíes con el flamenco (Mitjana, 1900). Sin embargo, las descripciones de bailes, improvisaciones poéticas o música de bodas son interesantes pues arrojan imágenes musicales muy comunes en la iconografía de la plástica española: mujeres tocando *darvoukas* y *panderetas*, bandas de “dulzaineros”, así como údes (laúdes modernos) y *guembris*, frecuentes en escenas masculinas.

Marruecos, Tánger y el norte de África permitieron, en definitiva, colmar los deseos historicista y romántico, a instancias del imaginario europeo sobre lo exótico. Artistas, literatos y músicos fomentaron una visión ensoñada y lujosa de la tradición musulmana en la península y Marruecos. En el caso de los pintores, fueron los entornos del pintor Federico de Madrazo y del pintor nazareno Claudio Lorenzale los que impulsaron la formación de pintores en Marruecos, París y Roma; entre ellos se halla el pintor Mariano Fortuny, enviado a Marruecos por la diputación de Barcelona, precisamente para tomar apuntes de los hechos de la Guerra de África. Se trata de un pintor clave para la plasmación del africanismo desde 1860.

La pintura orientalista española imbricó el imaginario cultural europeo sobre Oriente, proyectado por Ingres, Gerôme y Delacroix, entre otros muchos pintores, con las intenciones historicistas. Los tópicos del imaginario europeo, danzas y bodas, serrallos, harenas y odaliscas se mezclaron con vistas, espacios y objetos arqueológicos tomados de descripciones visuales y literarias (Puente, 1984, pp. 14–18). En los lienzos españoles hallamos dos posturas principales que recogen la idiosincrasia del momento: la visión de crónica, del pintor que viaja a Marruecos o Tánger y describe lo que ve, la cotidianeidad y la costumbre. Por otra la visión sensual y exótica, que recrea especialmente el mundo femenino, como creador de música y de belleza sensual, tocando música —instrumentos de cuerda— para el hombre, bailando en grupo con instrumentos de percusión, o bien receptor de la música en el caso de odaliscas. Se generalizaron una serie de temas que respondían adecuadamente al imaginario de la pintura europea y en los cuales música y danza tenían un papel primordial. Los más usuales son la odalisca, los matarifes, el encantador de serpientes, los vendedores y tenderos, escenas en zocos, bailes y fiestas de harén, la “favorita”, grupos de músicos masculinos en cafés y corridas de pólvora. Por la influencia del orientalismo europeo la figura femenina ocupó un lugar protagonista en muchas obras, asociada a elementos musicales para construir una imagen exótica de lo español. Dentro de estas dos vertientes encontramos, a su vez, una visión de intención mucho más científica o arqueologizante en la descripción de los objetos, y otra mucho más artística y estética.

El primer tema orientalista al que quiero referirme es el de la odalisca (imagen 2), porque quizá sea el epítome más evidente de la asociación de la mujer a la iconografía orientalista, además de ser un tema que se presta a la presencia de instrumentos musicales. La odalisca resumía el imaginario sobre el harén, ya que el acceso a serrallos y harenes no era habitual para los viajeros occidentales y las representaciones de odaliscas son imaginadas en su mayoría. Asimismo, ofrecía la posibilidad de recreación plástica a través de objetos representantes de lo exótico, en los cuales entra el instrumento musical que acompaña a la mujer resaltando su sensualidad, e insertándose en el género del desnudo, con gran tradición en la pintura europea (Puente, 1986, pp. 22–26). Así, la odalisca terminó convirtiéndose el tema que aunaba la tradición europea de desnudos femeninos, desde Tiziano a Manet, con un ambiente más o menos orientalizante, reforzando así el vínculo de lo oriental con el escapismo de la fantasía sexual (Said, 2003, p. 232).



Imagen 2. Dominique Ingres (Jean) Hippolyte y Paul Flandrin, 1842, *Odaliska y esclava*, óleo sobre tela, Galería Walters, Baltimore. Recuperada el 24 de julio de 2018, de https://es.wikipedia.org/wiki/Odaliska#/media/Archivo:Jean-Paul_Flandrin_-_Odalisque_with_Slave_-_Walters_37887.jpg

Ingres y Delacroix, amén de otros pintores franceses, inauguran el tema de la odalisca basándose en recreaciones literarias. Lily Litvak ha señalado la importancia de los objetos lujosos que rodean a estas figuras femeninas, que no son solamente indicadores de un entorno pretendidamente oriental, sino también elementos que ayudaban a “formar el retrato de una mujer voluptuosa” (Litvak, 1990, pp. 73–103). El instrumento musical se convertía en una parte más de ese atuendo orientalista que fomentaba una visión escapista y exótica sobre lo femenino, además de provocar una relación de lo plástico con otros niveles sensoriales, entre ellos la alusión a un imaginario musical de lo exótico. En el caso de la *Odalisca* de Ingres y Flandrin, el instrumento musical, como todos los objetos de la escena, está pintado con sumo detalle con el fin de ofrecer una visión lo más sensorial posible. Se trata de un fino *tanbour*, posiblemente tomado de grabados u otras pinturas precedentes, al estilo turco, aunque no se descarta que pudiera estar copiado de algún instrumento real de colecciones de museos o casas privadas. En este caso la esclava tañe el instrumento, y parece que gira la cabeza en posición de cantar o estar interpretando una canción. Con este detalle y el uso de un espacio de cámara reducido se propicia un escenario que sugiere el canto dulce, del enamoramiento, de lo sensual, a través de una imagen dirigida al entorno masculino.

En la pintura orientalista de Mariano Fortuny nos encontramos una intención de descripción fidedigna de las costumbres de Marruecos, debida a sus viajes y su estudio constante del paisaje y las escenas cotidianas de aquel país (Mendoza Yusta, 2012, pp. 115–122), así como de las colecciones etnográficas y arqueológicas de la época. Pero, al mismo tiempo, Fortuny no deja de impregnar su obra del exotismo y la evocación de lo imaginario que inundan la pintura europea, dadas sus estancias en Roma y París y su conocimiento de la pintura orientalista.

Su *Odalisca*, pintada en Roma en 1861 (imagen 3), inicia una larga serie de pinturas orientalistas, inaugurando en España una imagen que definirá esta temática. Fortuny sugiere un ambiente donde lo decorativo se extrema en las telas, las joyas de la mujer desnuda, y otros detalles que decoran la habitación: el narguile, el arcón, la bandeja, la decoración de las paredes. La influencia ingresca es notable, aunque el instrumento musical que porta el hombre no es de inspiración turca. En este caso se trata de un laúd de mástil largo y caja periforme, un guembri, de origen norafricano, probablemente copiado en su viaje a Marruecos, y que otorga matices de contemporaneidad y naturalismo.



Imagen 3. Mariano Fortuny, *La Odalisca*, 1861, óleo sobre cartón, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Recuperada el 24 de julio de 2019, de <https://artsandculture.google.com/asset/the-odalisque/LQF5-bgpVJxySA?hl=es>

Hacia la mitad de siglo proliferaron los pintores que siguieron la iconografía de la Odalisca por influencia de Mariano Fortuny. Por ejemplo, Juan Martínez Pozo o Mariano Baquero. Siempre aparecen instrumentos musicales para ensalzar el aspecto suntuoso de las escenas.

Otra tipología esencial para el estudio de las representaciones de música y danza son las escenas idealizadas de harenes y parejas musicales en interiores y al aire libre, donde se incluyen odaliscas y favoritas igualmente. En ellas se percibe una notable influencia de los modelos rococó de época ilustrada, en los que la moda turca era una constante (imagen 4).

Pero los pintores españoles introducen visos de veracidad a partir de algunos de los objetos descritos en las escenas, especialmente instrumentos musicales que proceden de las colecciones coloniales o de los dibujos y modelos de viajes reales. En *El descanso del capitán* de Ricardo Federico de Madrazo, o en *La favorita*, escena de carácter alhambrista de Antonio María Fabrés Costa (imagen 5), nos encontramos de nuevo el característico guembri tomado de modelos marroquíes. El escenario descrito, y específicamente la alusión a la práctica musical, sirven para reforzar el tópico orientalista de la mujer como objeto de entretenimiento del señor en el harén.



Imagen 4. Jean-Etienne Liotard, ca. 1740, *Monsieur Levett y Mademoiselle Glavani a la moda turca*, óleo sobre tela, Musée du Louvre. Recuperada el 24 de julio de 2019 de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/M_Levett_et_Mlle_Glavani_en_costume_Turc_Jean_Etienne_Liotard.jpg



Imagen 5. Antonio María Fabrés Costa, s. XIX, *Leyendo noticias*, acuarela y gouache sobre papel, colección particular. Recuperada el 15 de agosto de 2018, de <https://www.mathafgallery.com/artworkdetail/811871/o/reading-the-news>.

Este tema se halla también en escenas de danza ambientadas en jardines y terrazas, con fuerte inspiración en la pintura francesa orientalista. *En la terraza* de José Echena se representa una escena de harén al aire libre en la que una serie de figuras femeninas tocan instrumentos de cuerda y bailan ante el señor y la que parece ser la favorita. En este caso, la intención topográfica la ofrecen una serie de instrumentos de cuerda de caja redonda y mástil semilargo que denotan el conocimiento de modelos reales de colecciones etnográficas, o al menos la inspiración en grabados u otras obras de pintores coetáneos, ya que Echena trabajó con Fortuny en París.

Al lado de estas escenas se hallan numerosos lienzos de contexto alhambrista, que siguen la tradición europea sobre esta temática. En ellos se introducen figuras femeninas junto a instrumentos musicales para denotar un ambiente exótico y vincular el entorno alhambrista con la evocación de lo exótico, el pasado y la sensualidad de la figura femenina. Un ejemplo es *Baños árabes* (imagen 7). La languidez de las figuras femeninas tumbadas, y unas panderetas en el suelo, nos indican una actitud de relajación, pasividad y sensualidad que el entorno arquitectónico ensalza. La inspiración en pintura francesa es patente y no hay una intención descriptiva o naturalista (la realidad es que en los baños las mujeres no tocaban instrumentos), sino evocadora y cuasi-simbolista.



Imagen 6. Miguel Vico Hernández, s. XIX, *Baños árabes*, óleo sobre lienzo, colección particular. Recuperada el 11 de septiembre de 2018, de http://juanolallarodriguez.com/escuela-granadina/images/vicohernandez/banos_arabes_.jpg

Para concluir este apartado he de mencionar los numerosos retratos de inspiración orientalista que se hallan en la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX, en los que la figura de la mujer unida al instrumento sirve para recrear y ensalzar un entorno de opulencia. Un ejemplo paradigmático es la “Oriental” de Francisco Masriera Manovens, pintor influido por el retratismo de Georges Clairin y el orientalismo de Fortuny, ya que también vivió en Roma y París. Este retrato cumple con el estereotipo de pintura de estudio o de gabinete burgués, con una modelo vestida en cierto modo oriental, acompañada de un decorado de armas y telas y un repertorio ornamental ecléctico y anacrónico. El instrumento musical que sostiene en este caso es un laúd o tambura de procedencia aparentemente hindú o pakistaní; no interesa el verismo y su presencia contribuye exclusivamente al decorativismo o preciosismo de la escena (imagen 7).



Imagen 7. Francisco Masriera, 1892, *Oriental*, óleo sobre tela, Museo del Prado. Recuperada el 24 de julio de 2019, de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/oriental/5dc1d1d8-a53b-4deb-af9c-461e59f68878>

Exotismo e identidad: la mirada española

Durante la segunda mitad del siglo XIX y en paralelo a la producción pictórica descrita, encontramos otro tipo de pintura orientalista española, que no acudirá al imaginario del norte de África, de Turquía o del Medio y

Lejano Oriente, sino al paisaje, los tipos y costumbres propios, aspectos que interesaron igualmente a los viajeros extranjeros que recorrieron España en el siglo XIX. Muchos artistas españoles quisieron satisfacer el afán de coleccionismo de estos viajeros y la mirada forastera sobre España, pero, a partir de la proyección de esa mirada exótica, esbozaban su identidad en una segunda mitad de siglo XIX llena de cambios sociales y políticos.

Los viajeros ingleses y franceses mostraron en sus escritos y testimonios visuales especial predilección por Andalucía, como epítome del deseo romántico de exotismo. Patios andaluces, jardines, escenas de la Alhambra y de otros palacios y entornos de la cultura andalusí, tabernas, casas rústicas, fueron los escenarios preferidos para fomentar el tópico de lo primitivo. Igualmente, en muchas ocasiones el paisaje aludía a los emblemas arquitectónicos de Andalucía tipificados por Genaro Pérez Villaamil, en el que se inspiraron muchos artistas extranjeros. Entre muchos otros, en los textos de Isidore–Justin Taylor, Richard Ford, Théophile Gautier, y en los lienzos e ilustraciones de los artistas Frederick Lewis, David Roberts, Manet, Gustav Doré, Eugene Giraud o Georges Clairin, encontramos frecuentemente una imagen estereotipada de España en la que prolifera el espacio oscurecido o algo misterioso, el relato sobre la pobreza, la ignorancia, el carácter pasional e irracional, la vestimenta tópica, el gesto histriónico y exagerado, aspectos acentuados por las escenas de danza y música popular. Esto afectará especialmente a la representación de la figura femenina como protagonista principal del apasionamiento, la sensualidad y el exotismo asociados a la idiosincrasia española por los cronistas extranjeros. Predominan la guitarra y las castañuelas o panderetas como elementos característicos y muchas veces los elementos musicales se asocian, mediante el vestuario, a los tópicos del majismo. Esto último se debió en parte a la propia incidencia del imaginario de artistas e ilustradores del siglo XVIII en los artistas extranjeros, que buscaron fuentes en Goya y en artistas coetáneos interesados por lo popular (Piquer y Rubiales, 2009, pp. 177–190).

Teniendo en cuenta la construcción ideológica y temática del Orientalismo europeo, es evidente que esta producción de viajeros y artistas extranjeros sobre España es parte de la corriente orientalista que imperaba en Europa, ya que nuestro país formaba parte del recorrido habitual de los viajeros junto con Marruecos, Argelia, Túnez, Egipto, etc., planteando un costumbrismo exotizante que exageraba los temas populares (imagen 8).



Imagen 8. Georges Jules Victor Clairin, 1875, *The Spanish Dancers*, óleo sobre tela, colección particular. Recuperada el 24 de julio de 2018, de <https://fineartamerica.com/featured/the-spanish-dancers-georges-jules-victor-clairin.html>

Los artistas españoles parafrasearon esta visión en la segunda mitad de siglo a través de obras que repitieron los modelos sobre los espacios, prácticas y actitudes. Tengamos en cuenta, según lo expuesto en el apartado anterior, que los mismos intelectuales y artistas españoles habían fomentado esa visión exótica de España mediante pintura orientalista sobre el pasado andalusí, Marruecos y las colonias africanas. Francisco Lameyer Joaquín Domínguez Bécquer o Manuel Rodríguez de Guzmán, entre muchos otros artistas plásticos, potenciaron el tipismo propuesto por los artistas franceses e ingleses (imágenes 9, 10 y 11).



Imagen 9. Rafael Benjumea, 1850, *Baile en una venta*, óleo sobre tela, Museo Carmen Thyssen, Málaga. Recuperada el 1 de agosto de 2018, de <https://www.carmenthysssenmalaga.org/obra/baile-en-una-venta>



Imagen 10. Manuel Cabral Aguado Bejarano, ca. 1855, *Cante en la sobremesa*, Museo Carmen Thyssen, Málaga. Recuperada el 1 de agosto de 2018, de <https://www.carmenthysssenmalaga.org/obra/cante-en-la-sobremesa>



Imagen 11. Ángel María Cortellini Hernández, 1846, *El cante de la moza. Escena de taberna*, óleo sobre tela, Museo Carmen Thyssen, Málaga. Recuperada el 1 de agosto de 2018, de <https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/el-cante-de-la-moza.-escena-de-taberna>

En estas escenas predomina el imaginario oscurantista de una España de lugares recónditos, de carácter ocioso y entregada al baile y el cante, como medios de flirteo y de cortejo, con foco en la figura femenina asociada al ocio musical, visión que los propios viajeros extranjeros promueven en sus textos. La mujer tañe la guitarra, al igual que las mujeres de las imágenes de orientalismo africano tocaban laúdes, guembris o panderetas. En muchas de estas imágenes³ se observa incluso una remota referencia a los modelos de la pintura de parejas holandesa o de lecciones musicales, en la que el instrumento de cuerda pulsada es el elemento metafórico que alude a las relaciones entre hombres y mujeres y a la elección sexual y matrimonial, en representaciones de parejas tañendo instrumentos y a veces acompañadas de alcahuetas.

En la pintura andaluza de mediados del XIX se observa una gestualidad muy estilizada, al modo del retrato francés y del heredero del majismo ilustrado. En cuanto a la representación de los instrumentos, vuelven a ser las guitarras los elementos denotativos de ese entretenimiento y cortejo, mostradas de manera muy detallista, y posiblemente basadas en modelos reales, con el tipo

³ Véase especialmente la imagen 12.

característico del XIX, de mástil corto, pequeñas, con clavijero ligeramente inclinado hacia atrás, trapezoidal. Y, cuando se aprecian, seis órdenes de cuerdas simples (imagen 12).



Imagen 12. Valeriano Domínguez Bécquer, 1863, *Pelando la pava*, óleo sobre madera, Museo Carmen Thyssen, Málaga. Recuperada el 1 de agosto de 2018, de <https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/pelando-la-pava>

El fin de siglo trajo a España tendencias modernistas y simbolistas, que sirvieron para proyectar en el nivel estético y artístico la reflexión sobre las identidades nacionales suscitada en el contexto de las tensiones políticas que se producen entre la Restauración y periodo de Regencia de M^a Cristina de Habsburgo (1885–1902) hasta pasada la Primera Guerra Mundial, durante el reinado de Alfonso XIII (1902–1923). Todavía hallamos una enraizada tradición de imágenes más anecdóticas o pintoresquistas que se apoyan en la pintura orientalista de tema español, y recrean jardines y patios, en los que la canción y el baile andaluces son protagonistas de una estética luminosa y decorativa. Sin embargo, la perspectiva es menos tipificada o estilizada y menos pintoresca o grotesca que la proyectada por los pintores europeos. Se busca un enfoque más naturalista e introspectivo, menos escenográfico y al fin más cotidiano, intentando reflejar de manera fidedigna las costumbres andaluzas en la realidad de la vida diaria. Es cierto que en las representaciones de costumbres la apelación a la propia tradición se da fundamentalmente a través del tópico del baile, de la guitarra o las castañuelas. No deja de existir

una referencia a los lugares comunes. Pero, al mismo tiempo, cotidianidad y costumbrismo se sitúan ahora en la búsqueda testimonial de raíces y una identidad propias. Esta visión apelará al flamenco como tradición y reivindicación de la cultura gitana (imágenes 13 y 14).



Imagen 13. Gonzalo Bilbao, ca. 1913, *Una bailaora*, óleo sobre lienzo, Museo Carmen Thyssen Málaga. Recuperada el 1 de agosto de 2018, de <https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/una-bailaora>

Las escenas de baile se centran en la figura femenina. La visión costumbrista y tópica ya no busca representar la generalidad de un tema —el baile en el jardín o el patio—, sino que indaga en una gestualidad más natural e incluso, bajo la experimentación pictórica, se busca un entorno menos concreto, y más imaginado, más ensoñado, como alegoría que permita una perspectiva introspectiva y simbólica sobre la identidad española. El espectador es apelado por la mujer que baila, que se convierte en parte activa y centro de la escena y de la mirada que le invita a entrar en la cotidianidad.

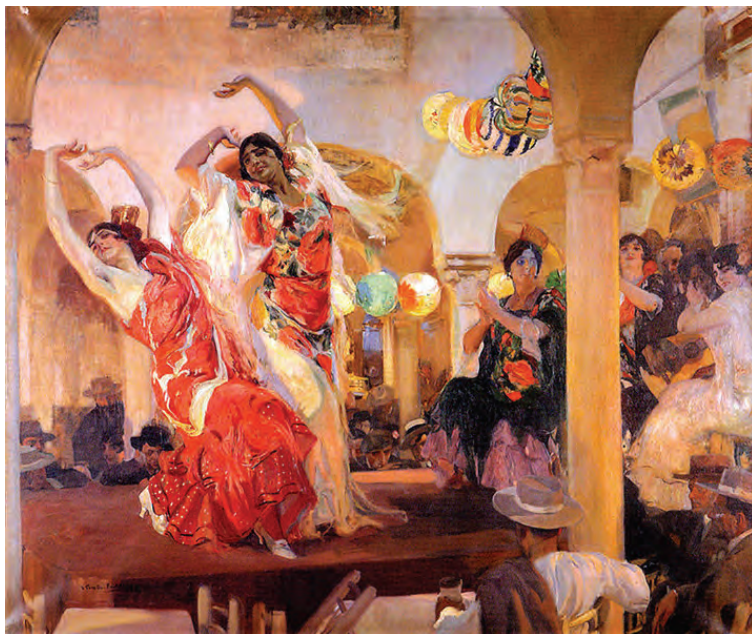


Imagen 14. Joaquín Sorolla y Bastida, 1914, *Bailaoras en el Café Novedades de Sevilla*, óleo sobre tela, Metropolitan Museum of New York. Recuperada el 1 de agosto de 2018, de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sorolla_Bailaoras_en_el_Cafe_Novedades_de_Sevilla_\(1914\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sorolla_Bailaoras_en_el_Cafe_Novedades_de_Sevilla_(1914).jpg)

La intensificación y consolidación del simbolismo en España durante los primeros años del XX (Jaime Brihuega, 2007, p. 47) implicó una lectura más umbría y profunda de las tradiciones en muchos círculos artísticos. Algunos pintores fueron ensombreciendo sus imágenes y buscando la reflexión sobre la propia identidad a partir, sobre todo, de las referencias reales al flamenco o la canción andaluza, como síntesis de las tradiciones más esenciales y ancestrales de la cultura española. Se alejaron de los modelos más tópicos de Francia y tomaron como modelo las maneras del simbolismo nórdico europeo. No debe olvidarse el contexto crítico y de reflexión sobre la regeneración nacional que se dio en España en esos años. Subyace la crítica a una España en crisis, una España “negra”, que Darío de Regoyos y Emile Verhaeren habían definido en 1898 (Verhaeren y Regoyos, 1999). En ello tuvieron notable repercusión las tertulias de escritores e intelectuales como los hermanos Baroja o Ramón María del Valle-Inclán (Gibbs, 1991), cuyo ideario poético transita por el orientalismo, el erotismo y numerosas alusiones sinestésicas y musicales como puente con lo onírico, lo misterioso y el poder erótico de lo femenino. Uno de los temas recurrentes sería la

Salomé (Litvak, 1986). De esta manera, las bailarinas españolas de flamenco se convirtieron en danzantes exóticas cuya gestualidad y movimiento erótico, y en ocasiones agresivo, recordaba al imaginario poético y plástico de las salomés. Salomés gitanas y bailaoras de flamenco en escenarios oscuros y abstractos, profundos y poéticos. Gitanas, guitarristas, bailoras, fiestas, bailes, los eventos folklóricos de cafés cantantes, tablaos y jardines se transformaron en iconos con un filtro de idealización que proporcionaba precisamente la gestualidad del baile y centrada la imagen en la figura femenina. Lo encontramos en la mayor parte de pintores influidos por el simbolismo del Norte de Europa: Anglada Camarasa (imagen 15), Federico Beltrán Massés, José María López Mezquita, José Gutiérrez Solana, Néstor Fernández de la Torre (imagen 16) o el famosísimo Julio Romero de Torres.



Imagen 15. Hermen Anglada-Camarasa, ca. 1914-1921, *Gypsy Dance*, óleo sobre tela, Carmen Thyssen-Bornemisza Collection. Recuperada el 1 de agosto de 2018, de <https://coleccioncarmenthysssen.es/en/work/gypsy-dance-c-1914-1921/>

Fueron precisamente la música y el baile los recursos que permitieron apelar al primitivismo y lo exótico a través de la gestualidad y sus contenidos emocionales y expresivos, superando el tópico del instrumento musical como elemento decorativo y apuntando hacia un conocimiento más profundo de las esencias del flamenco. La literatura y la plástica aprovecharon la idea del canto como algo primitivo y exótico, “lleno de melancolía árabe”, por citar

palabras textuales de Darío de Regoyos, o lleno de “sonoridades monótonas, tristes, de horror y vergüenza [...] de vicio y anemia, de sangre y engaño, de miedo e infamia [...] de mentiras perversas”, en palabras de Manuel Machado (Manuel Machado, 2007).



Imagen 16. Néstor Fernández de la Torre, “El Garrotín”, *La Esfera*, I, 1916, p. 12.

En este sentido, los artistas españoles quisieron ir un paso más allá del simbolismo europeo, desgarrando hasta el patetismo las figuras y sus gestos y retorciendo de forma exacerbada la corporeidad del flamenco, como herramienta de digresión simbolista que permitía la experimentación plástica, así como evasión del tipismo y costumbrismo, no por ello menos contradictoria, ya que se redundaba en los clichés sobre el flamenco y lo gitano, y sobre todo en la visión de la figura femenina como recurso de plasmación de una sensualidad alienante y orientalizante, explícitamente sexual y exótica a través de la expresión folclórica.

Referencias bibliográficas

- Alonso, C. (1998). *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU.
- Birhuela, J. (2007). Islotes entre las ondas. Cartografía del simbolismo en España. En Lomba Serrano, C. y C. Tudelilla (dirs.), *Viladrich. Primitivo y perdurable*. Catalunya: Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, Ibercaja, 44–67.

- Calvo Serraller, F. (1997). El Simbolismo y su influencia en la pintura española de fin de siglo (1890-1930). *Pintura Simbolista en España (1890-1930)*. Madrid: Fundación Mapfre, 17-59.
- Caparrós Masegosa, L. (1999). Introducción. *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Universidad de Granada, 13-35.
- Casares Rodicio, E. (1995). La música del siglo XIX. Conceptos fundamentales. En *La música española en el siglo XIX*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 13-122.
- Freixa, M. (1995). El simbolismo y el arte del fin de siglo. En Reyero, C. y M. Freixa (eds.). *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Cátedra, 363-364.
- Gibbs, V. (1991). *Las Sonatas de Valle-Inclán: Kitsch, sexualidad, satanismo, historia*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Henares Cuellar, I. (1981). Viaje iniciático y utopía, estética e historia en el Romanticismo. En VV. AA., *La imagen romántica del legado andalusí*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de BB.AA., Archivos y Bibliotecas, 17-29.
- Litvak, L. (1986). *El sendero del tigre: Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*. Madrid: Taurus.
- _____ (1990). Exotismo del Oriente musulmán fin de siglo. *AWRAQ, Estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, núm. extra 1, 73-103.
- _____ (2008). Hacer visible lo invisible. El simbolismo en la pintura, 1891-1930. En M. M. de Argila (coord.), *Entre dos siglos: España 1900/Catálogo*. Madrid: Fundación Mapfre, 23-48.
- Machado, M. (2007). Cante hondo (1912), *Antología poética*. Madrid: Alianza, 190-192.
- Manzanares de Cirre, M. (1971). *Arabistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Instituto Hispanoárabe de Cultura.
- Mendoza Yusta, R. (2013). Fortuny y Marruecos: el trabajo del pintor sobre la Guerra de África (1859-60). *Arte, arqueología e historia*, 20, 115-122.
- Mitjana, R. (1905). *En el Magreb —el Aksa, Viaje a Marruecos*. Valencia: F. Sempere y Comp^a.
- Piquer Sanclemente, R. y G. Rubiales (2009). Music Representation and Ideology in the Paintings of Francisco de Goya and His Contemporaries, *Music in Art*, 34 (1/2), 177-190.
- Piquer, R. (2012). Ritmo clásico, danza y música en el Noucentisme catalán, *Revista Catalana de Musicologia*, 5, 131-161.
- Puente, J. (1984). Oriente en la Europa del XIX. *Cálamo*, 4, enero-marzo, 14-18.
- _____ (1986). Odaliscas. Románticas y no románticas. *Cálamo*, 10, julio-septiembre, 22-26.
- Said, E. (2003). *Orientalismo*, Barcelona: Debolsillo.
- Sobrino, R. (1999). Alhambrismo. En E. Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, vol. 1. Madrid: ICCMU, 279.

Sopeña Ibáñez, F. (1995). La imagen romántica de España en la música. En M. Pastor Muñoz (coord). *La imagen romántica del legado andalusí*. Madrid: Lunwerg, 105-110.

Verhaeren, É. y D. de Regoyos (1999). *España Negra*. Barcelona: Terra Incógnita.

Ruth Piquer Sanclemente (Madrid, 1977) es profesora ayudante doctora en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. En la misma universidad se doctoró en Musicología (2009) con el Premio Extraordinario de Doctorado. Obtuvo su licenciatura en Historia y Ciencias de la Música también con el Premio Extraordinario de Licenciatura y el mejor expediente de su promoción en la Facultad de Geografía e Historia (2002). Anteriormente obtuvo la licenciatura en Historia del Arte (UCM, 2000).

Desde 2011 es profesora del Departamento de Musicología de la UCM. Ha sido investigadora postdoctoral en la Faculty of Music, Universidad de Cambridge (2010-2011), donde realizó el proyecto *Analogías entre música y pintura en España (1918-1939)*. Ha impartido clases de Historia de la Música en la Universidad San Pablo CEU y ha sido conferenciante invitada por la Universidad de Cambridge, La Rioja, Salamanca, Universidad Nova de Lisboa, Sorbonne (París IV) y Universidad de Melbourne. Ha realizado estancias de investigación en Humboldt Universität Berlin (supervisada por H. Danuser), Université Paris Sorbonne IV (supervisada por Louis Jambou), University of Melbourne (supervisada por M. Christoforidis) e Institute for Musical Research, Londres (supervisada por Katharine Ellis). Imparte cursos de Historia de la Música, Músicas Populares e Iconografía musical en academias profesionales de música y en la Universidad de Mayores UCM. Pertenece al grupo Complutense de Iconografía Musical, dirigido por Cristina Bordas, desde su fundación en 2005. rpiquer@pdi.ucm.es